



SİNEMASAL GERÇEKÇİLİK HALEN MÜMKÜN MÜ? KLASİK VE GÜNCEL KURAMLAR BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SİNEMASINDA GERÇEKÇİLİK EĞİLİMLERİ

Ulaş Can Olgunsoy

Öz

Bu çalışmada, geçmişten bugüne sinemasal gerçekçilik üzerine süregelen tartışmalardan hareketle, 2009-2019 yılları arasında aktif olarak film üreten Türkiye sinemasından dört yönetmen (Nuri Bilge Ceylan, Pelin Esmer, Emin Alper, Tayfun Pirselimoglu) çerçevesinde sinemasal gerçekçilik tartışması yürütülmüş, Türkiye sinemasının güncel örneklerindeki farklı gerçekçilik eğilimleri metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bugünün Türkiye sinemasındaki gerçekçi yönelimler, farklı yönetmenlerce var edilen filmlerde, farklı biçimlerde görünür olmaktadır; çalışma, bu noktadan hareketle günümüzde sinemasal gerçekçiliğin geçerliliği ve önemi üzerinde duran, tek boyutlu, sınırları belirli, kısıtlayıcı bir gerçekçilik anlayışına karşı gerçekçi anlayışın çeşitli tarzlarda var olabileceğini vurgulayan bir niteliktedir. Ayrıca günümüzde dijital teknolojilerin film yapım süreçleriyle iç içe geçmesi, sinemasal gerçekçilik teorisini sorgulanır hale getirmiştir. Bu anlamda çalışma, sinemasal gerçekçilik düşüncesinin, günümüzün sinemasal pratikleri adına halen geçerli olduğunu, teorisinin pratiği var etmek ve anlamak adına önemini koruduğunu, sinema mecrasının gerçeklikle olan ilişkisini sürdürdüğünü vurgulamaya dönük bir çabadır. Dolayısıyla dijitalleşmeyle birlikte film çalışmaları içerisinde dile getirilen "gerçekçi sinemanın sonu mu geliyor?" sorusuna karşılık olarak, gerçekçiliğin halen sinema için geçerli ve etkili bir teori olduğu fikri de temellendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türkiye sineması, gerçekçilik, sinema ontolojisi, film teorisi, dijitalleşme.

Geliş Tarihi | Received: 01.11.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 05.02.2021

Doktora, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1833-5816> • E-Posta: ulascanolgunsoy@gmail.com

Olgunsoy, U. C. (2021). Sinemasal gerçekçilik halen mümkün mü? Klasik ve güncel kuramlar bağlamında günümüz Türkiye sinemasında gerçekçilik eğilimleri. *sinecine*, 12(1),

IS CINEMATIC REALISM STILL POSSIBLE? REALIST TENDENCIES IN TURKISH CINEMA TODAY IN THE CONTEXT OF CLASSICAL AND CURRENT THEORIES

Abstract

This study uses textual analysis to discuss cinematic realism in the work of four Turkish filmmakers (Nuri Bilge Ceylan, Pelin Esmer, Emin Alper, and Tayfun Pirselimoglu) active between 2009 and 2019. It examines the realist tendencies in the work of these filmmakers within the context of debates about whether cinematic realism remains relevant today. Realist tendencies in today's Turkish films are visible in different forms in films made by different filmmakers and in styles which are sometimes in opposition to the mainstream, one-dimensional, bounded, and restrictive understanding of cinematic realism. This is due, in part, to the impact the intertwining of digital technologies and filmmaking processes has had on the theory of cinematic realism, leading to questions about its applicability to cinema today. This study argues for the ongoing relevance of cinematic realism in today's cinematic practices and maintains that the theory continues to offer insights into the medium's relationship with reality, even in an increasingly digital world.

Keywords: Turkish cinema, realism, ontology of cinema, film theory, digitization.

GİRİŞ¹

Sinemada gerçekçi düşünce geleneği, film çalışmaları alanını uzunca süredir meşgul eden bir kuramsal çerçeve sunmuştur. Bugünün sinemasal pratikleri içerisinde ise "gerçek mekanlar" ve "gerçek kişiler" olmadan, hatta bir kameraya dahi ihtiyaç duymadan bir filmin üretilebilir oluşu, sinemada gerçekçilik fikrinin mümkün olup olmadığının, günümüzde gerçekçilikten söz edilip edilemeyeceğinin tartışılmasını da beraberinde getirmiştir. Günümüzde dijital teknolojilerin film yapım süreçleriyle iç içe geçmesi, sinemasal gerçekçilik teorisinin de sorgulanmasına yol açmıştır. Dijital teknolojiler vasıtasıyla artık "sanal olarak her görüntünün mümkün olduğu", bilgisayar aracılığıyla gerçekte var olmayan mekanlar ve kişiler yaratılabileceği, bu yüzden sinema görüntüsünün "doğruluk değerinden", yani sinemanın gerçek dünyayla olan ilişkisinden bahsedilemeyeceği gibi fikirler yaygın olarak dillendirilmekte, dijital teknolojiler eliyle bir *sinema sonrası* (*post-sinema*) döneminin deneyimlendiğinden söz edilmektedir (Stam, 2014, s. 327-328).

Sinema mecrasının sınırları "selüloit, kamera ve fotokimyadan, video, televizyon, dijital ile bilgisayar teknolojileri ve ekranlarına doğru kayarken" sinema kuramları da bu değişim neticesinde sorgulanır olmuştur (Branston, 2019, s. 63). Kuramların geçerliliğinin sorgulanır olduğu günümüzde, kuramın aslen "tarihsel olarak konumlandırıldığı" ölçüde, yani kuramın geçmişten bugüne yaşadığı değişimleri, gelişimleri ve bugünü birlikte ele alındığında, kuramların halen "akla gelebilecek her uygulamayı için kaçınılmaz olduğu" fikri de yaygın olarak dile getirilmektedir (Branston, 2019, s. 84). Bu bağlamda, bu çalışmada da söz edileceği üzere, sinema kuramları içerisinde köklü bir geçmişe sahip olan gerçekçiliğin de sorgulanır olduğu günümüzde, sinemasal gerçekçilikten halen söz edilip edilemeyeceğini sorgulamak, en temelde bu çalışmanın çıkış noktasını ve başat muhtevasını oluşturmaktadır. Ahmet Gürata'nın da belirttiği gibi "kuram-sonrası" dönemden söz edilmeye başlanan günümüzde film teorilerinin geçerliliğini ve bugünün sinema araştırmaları

¹ Bu makale, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema yüksek lisans programında 2020'de tamamladığım "Günümüz Türkiye Sinemasında Gerçekçilik Eğilimleri" isimli tezinden üretilmiştir. Her anlamda yol göstericiliği, desteği ve katkıları için tezin danışmanı Doç. Dr. Ali Karadoğan'a çok teşekkür ederim.

içerisindeki rolünü sorunsallaştırmak "zorlu bir iş" olmakla birlikte kuşkusuz önemlidir (2019, s. 57).

Bu anlamda çalışma, sinemasal gerçekçilik düşüncesinin, günümüzün sinemasal pratikleri adına halen geçerli olduğunu, teorinin pratiği var etmek ve anlamak adına halen önemini koruduğunu, sinema mecrasının gerçeklikle olan ilişkisini sürdürdüğünü vurgulamaya dönük bir çaba olacaktır. Bu çerçevede gerçekçilik kaygısıyla var edildiği, çeşitli biçimlerde gerçekçilik eğilimi barındırdığı düşünülen Türkiye sinemasından güncel örnekler üzerinden, günümüz sinemasal pratikleri içerisinde gerçekçiliğin var olma biçimleri değerlendirilecektir.

Sanatta ve sinemada gerçekçiliğe dair eğilimlerin Türkiye sinemasının güncel örneklerindeki yansımalarını analiz etme fikri bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışma bu kuramsal temele yaslanacak, sinemasal gerçekçiliğin günümüzde var oluş biçimleri ve gerçekçiliğin farklı filmlerdeki farklı yansımaları, disiplinlerarası metinlerden faydalanarak irdelenecektir. Peter Larsen'e göre Latince'de metin anlamına gelen *textum* sözcüğü, dokuma kumaş anlamına gelmektedir, *text* (*metin*) kelimesi ise Latince *texo* sözcüğünden türetilmiştir, yani örgü veya sicim yapmak ve bir şey inşa etmek anlamına gelmektedir (2002, s. 117). Fakat aynı zamanda konuşma ve yazma anlamında da kullanılmıştır; dolayısıyla Larsen'e göre yazılı veya sözlü bir metin dokunmuş bir bez gibidir, kelimelerden oluşan bir anlamın inşasıdır (2002, s. 117). Sözcüklerin bir araya geldiği yazılı ve sözlü bir metinde olduğu gibi, filmler de bir araya gelen çeşitli görüntülerin ortaya çıkarttığı bir anlam üzerine kuruludur. Bu anlamda sanatta ve sinemada gerçekçilik üzerine yürütülen tartışmalardan varılacak sonuçların ve bu noktadan hareketle filmlerin okunmasında *metin analizi* yöntemi kullanılacaktır. Bilindiği üzere metin analizi yöntemi, "anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümleme biçimidir" (Mutlu, 2012, s. 224). Bu anlamda çalışmanın örneklemini kapsamındaki yönetmenler ve filmleri ele alınırken, estetik ve anlatısal unsurlar göz önünde bulundurulacak ve gerçekçilik üzerine geliştirilen kuramlar ile kurduğu ilişkiler sorunsallaştırılacaktır.

Çalışmanın başlığında da belirtildiği üzere, "günümüz" olarak ele alınan dönem ise 2009 – 2019 yılları arasını kapsamaktadır. Söz konusu on yıllık tarih aralığının belirlenme sebebi, bu tarih aralığında Türkiye sinemasının önemli ürünler ortaya çıkarması ve sinema anlatısı bakımından da bir çeşitliliğin rahatlıkla görülebilmesidir. Derviş Zaim'e

göre özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren var olmaya başlayan, anaakım sinema endüstrisinin kalıpları ve üretim ilişkileri dışında, ticari kaygılardan çok sanatsal kaygılarla ve yurtdışı fonlarıyla, festival ağlarıyla üretimlerini var etmeye çalışan, "Yeni Türk sineması veya Genç Türk sineması" olarak da nitelenen, Zaim'in ise "alüvyonik sinema kuşağı" olarak adlandırdığı yönetmenlerin projeleri giderek yaygınlık ve görünürlük kazanmaya başlamıştır (2008, s. 55). Bu sürecin ürünü olarak da "Türkiye sinema sektörü içinde finanse edilmesi zor; eleştirel, ticari olmayan" yapımların sayısı ve çeşitliliği de artış göstermiştir (2008, s. 55). Dolayısıyla Zaim'in söz ettiği bu çeşitlilik bir yandan sinemasal anlatı alanında ortaya çıkarken bir yandan da uluslararası ilişkiler (gerek estetik, gerek ekonomik, gerekse de ortak yapımlar ilişkileri) bağlamında ortaya çıkmaktadır. Aslında Türkiye sinemasının son 20-25 yılının bu çeşitliliği barındıran ve önemli yapıtların ortaya çıktığı bir zaman dilimi olduğu söylenebilir. Bu sebeple örneklem seçimi için tarih aralığını daraltmak ve çalışmayı bugüne olabildiğince yakın bir biçimde kurmak adına son 10 yılda aktif olarak film üreten dört yönetmen üzerinde yoğunlaşmıştır; yönetmenlerin bahis konusu edilen filmleri ise bu 20-25 yıllık tarih aralığı içerisinde yer almaktadır. Örneklem olarak Nuri Bilge Ceylan, Pelin Esmer, Tayfun Pirselimoglu, Emin Alper ve söz konusu yönetmenlerin çeşitli filmleri ele alınacaktır. Ayrıca dört yönetmenin filmlerinde, dört farklı (*fotografik gerçekçilik, belgesel gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik, öznel gerçekçilik*) gerçekçilik eğiliminden söz edilebileceği de görülmektedir; bu anlamda tek bir sinemasal gerçekçilik tanımı yapılamayacağına, gerçekçiliğin sanat yapıtlarına muhtelif biçimlerde sirayet edebileceğinin, sinemada gerçekçiliğin farklı tezahürlerinin olabileceğinin ortaya konulması da amaçlanmaktadır. Nihai olarak özetlemek gerekirse bu yazı, teoride ve pratikte sinemasal gerçekçiliğin günümüzde halen son derece geçerli, sinemanın doğasına içkin bir anlayış olduğu fikrinin Türkiye sinemasının güncel örnekleriyle ortaya konmasına dönük bir çabadır.

Sanatta ve Felsefede Gerçekçilik Kavramı

Sinemada gerçekçilikten söz etmeye başlamadan önce, öncelikle, geçmişten bugüne gerçekçiliğin ne olduğuna bakmak kuşkusuz önemlidir. Gerçekçilik kavramı yalnızca sinemada değil, düşünsel ve sanatsal üretimin olduğu neredeyse tüm alanlarda belirleyici ve etkili bir düşünsel çerçeve sunmaktadır. Sanat ve felsefe gibi alanlarda kullanımının yanında, Raymond Williams'ın da ifade ettiği gibi, gerçekçilik kavramı gündelik dilde "maddi, elle tutulur, fiilen var olan bir şeyleri anlatmak" için de kullanılmaktadır ve bu sebeple gerçekçilik sözcüğünde "neredeyse

sonsuz bir hareketlilik vardır" (2018, s. 312). Bu anlamda Pam Morris'in altını çizdiği üzere gerçekçi ve gerçekçilik terimleri "hem günlük kullanım alanında hem de edebi ve sanatsal kullanımın 'estetik' alanında" bulunmaktadır ve bu terimlerin "zor anlaşılır doğası ve herhangi bir belirli, tek anlamı olmaması" sebebiyle net bir biçimde tanımlamak son derece zordur (2010, s. 10). Ernst Fischer'a göre de gerçekçilik kavramı "esnek ve belirsizdir"; gerçekçilik, kimi zaman "nesnel bir gerçekçiliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem" olarak tanımlanabilmektedir (2010, s. 103).

Roman Jakobson'a göre gerçekçilik, "gerçekliği olabilecek en sadık biçimde üretmeyi amaçlayan ve en üst derecede gerçeğebenzerliğe ulaşmak isteyen" bir sanat akımıdır ve "bize gerçeğebenzer gibi gelen, gerçekliği en yakından yansıtan yapıtlar" gerçekçi olarak adlandırılabilir (2016, s. 92). Bu anlamda sanata içkin olarak gerçekçilik kavramının kökenlerini aslen binlerce yıl öncesinde Antik Yunan'da, Aristoteles'te bulmak mümkündür. Aristoteles'in *Poetika*'sındaki *mimesis* kavramının, sanatta gerçekçiliğin temelini oluşturduğu söylenebilir. Aristoteles'e göre "epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak *mimesis*'tir (*taklit*)" (2017, s. 11), Aristoteles tüm sanatların temelini doğanın ve insan ediminin/davranışlarının taklidinde, yani *mimesis*'te yattığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla tarihsel bir çerçevede sanatta gerçekçilik kavramından söz edileceği vakit, Aristoteles ilk elden zorunlu bir durak olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir felsefe terimi olarak gerçek "bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan", gerçekçilik ise "varlığın, insan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak varolmakta bulunduğunu ileri sürenlerin anlayışı" olarak ele alınmaktadır (Hançerlioğlu, 2018, s. 132-133). Düşünce tarihinin ilk zamanlarından günümüze değin, felsefe alanında, gerçek ve gerçekçilik kavramları üzerine yoğun düşünsel etkinlikler gerçekleştirilmiştir. İlkçağ gerçekçilerinden bugüne gerçekçiliğin en temelde yaslandığı fikir, "taşları, toprakları, ağaçları vb. var edenin insan bilinci olmadığı, çünkü bunların dünya üstünde insan var olmadan önce de var oldukları" anlayışdır (Hançerlioğlu, 2018, s. 133). Orta Çağ'dan itibaren gerçekçiler, idealistlerin "bilimsel nedenselliği yadsıyarak onun yerine metafizik erekselliği koymalarına" karşı çıkmış, "evrensel ve nesnel olanı" öncelmişlerdir (Hançerlioğlu, 2018, s. 134).

Felsefedekine paralel biçimde, sanat alanında da bilinçten bağımsız olarak var olan gerçeği, yani doğayı, yaşamı ve insanları olduğu gibi, nesnel bir şekilde algılama ve gösterme çabası/arzusu, insanlık tarihi içerisinde yüzlerce yıl boyunca varolagelmıştır. Binlerce yıl öncesinin mağara çizimleri, dilden dile anlatılan efsaneler, masallar, mitler, şarkılar, resimler, heykeller ve benzeri yapıtların insanlığın bu istek ve çabasından beslendiği söylenebilir. Fakat sanat alanına içkin olarak bugünkü kullandığımız biçimiyle gerçekçilik kavramı, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyılın köklü toplumsal değişim ve dönüşümlerinden, özellikle bilim felsefesi alanında giderek hâkim paradigmaya dönüşen pozitivistlikten de yoğun bir biçimde etkilenen gerçekçiliği, döneminde sanat alanında da hâkim paradigma olarak görülen romantizme bir karşı çıkış olarak yorumlamak mümkündür. Romantizm, "akılla yönlendirildiği varsayılan tüm sanat anlayışlarının ve matematiksel biçim düzenlerinin karşıtı" olarak konumlanan ve "ülküselleştirilmiş doğanın yoğun bir duygusallık ve duyarlılık yansıtacak nitelikte ele alınıp yapıtların bu doğrultuda oluşturulması" perspektifiyle hareket eden bir sanat anlayışı olarak tarif edilebilir (Sözen & Tanyeli, 2017, s. 261). Metafizik fikirlere, dini dogmalara ve kabullere, doğaüstüne karşı "bilimsel teorilerin doğruluk ve yanlışlıklarının sistematik gözlem ve deney yoluyla değerlendirilebilen, oldukça genel, evrensel ifadeler dizisinden oluştuğunu" öne süren ve ampirik yöntem ile gerçeği açıklayıcı-kestirimci bilginin sağlanabileceğini vurgulayan (Keat & Urry, 2016, s. 30-31) pozitivistler gibi, gerçekçiler de (felsefe alanındaki gerçekçilik ile paralel olarak) sanat alanında romantiklerin duyguyu önceleyen anlayışlarına karşı akli öne çıkartmışlardır. Dolayısıyla gerçekçiliği, "yapıtı oluşturan betilerin sanat-dışı dünyada rastlanan gerçekliklere doğrudan gönderme yapmasını amaçlayan bir sanatsal anlayış" olarak tanımlamak mümkündür (Sözen & Tanyeli, 2017, s. 115). Gerçekçi sanatçılar heykel, resim, edebiyat, tiyatro gibi sanatın her alanında "nesnel gerçekliği kendi benzeşimini oluşturan gerçekçi imgelerle yansıtmaya çalışmış" ve "sanatsal içeriği oluşturan gerçeklik (somut görünüşü içinde insan, insan ilişkileri, tarihsel-toplumsal yaşam, doğal dünya), gerçekçi anlatım biçimi içinde canlandırılmaya çalışılmıştır" (Çalışlar, 1992, s. 73-74).

Yukarıda görüldüğü ve Robert Stam'ın de vurguladığı gibi, gerçekçilik film teorisine, felsefe ve sanatın öncelediği tartışmaların "bin yıllık kabuklarının ağır yükü ile birlikte gelmiştir" (2014, s. 24). Kısacası, geçmişleri sinemadan çok daha önceye dayanan felsefe ve edebiyat, tiyatro, resim gibi sanat alanlarında tartışılan gerçekçilik, sinemanın var olduğu

andan itibaren de teoride ve pratikte önemli bir noktaya oturmuştur.

Sinemasal Gerçekçilik: Temel Tartışmalar ve Klasik Kuramlar

Bu başlıkta sözü edilecek isimlerin ve fikirlerinin çalışma kapsamında klasik olarak nitelenmesinin sebebi, gerçekçilik düşüncesinin temel yapıtlarını ortaya çıkartmaları, alanın teorik paradigmasını var etmeleridir; dolayısıyla sinemasal gerçekçilik söz konusu edildiğinde film çalışmalarını içerisinde akla ilk gelen, ilk başvurulmuş kaynaklar olmalarıdır. Bu anlamda bu başlık altında, gerçekçi film teorisi dendiğinde "başucu kaynakları" olarak nitelenebilecek üç ismin fikirlerine odaklanılacaktır; André Bazin, Siegfried Kracauer ve Cesare Zavattini.

Gerçekçilik düşüncesinin sinema sanatındaki tezahürünü inceleyen bir çalışma için, Fransız eleştirmen André Bazin'in bu alana içkin fikirlerini ele almak olmazsa olmaz bir nitelik taşımaktadır. Sinemayı, yaşadıkları çağda "halk sanatlarının en üstünü" olarak adlandıran Bazin, "Orta Çağ'dan beri, sinemayla karşılaştırılabilecek bir başka sanatın bulunmadığını" düşünmüştür (1966, s. 17). Dudley Andrew'a göre Bazin ve sinemada gerçekçiliği savunan diğer isimlerin temel meramı, "sinema yoluyla insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilmesi" için bir arayış olarak yorumlanabilir; "toplumun radikal yenilenişi için, doğayla olan uygun ilişkinin önünden gitmek değil, onun ardından gitmek" gerekmektedir (2018a, s. 189). André Bazin'in sinemasal gerçekçilik üzerine düşüncelerini anlayabilmek için göz atılması gereken temel yapıt, 1945 tarihinde yayınlanan "Fotografik Görüntünün Ontolojisi" isimli yazıdır. Bazin bu yazısında, fotoğrafların nesnel temsiller olduğunu, çünkü bunların mekanik veya otomatik olarak doğadaki fenomenlerden oluştuğunu ileri sürmüş, fotoğrafların ve filmlerin resimlerden ve diğer sanat yapıtlarından farklılaşan, otomatik bir sürecin ürünü olduğunu iddia etmiştir (Brubaker, 1993, s. 59-60).

Bazin'in teorik konumu, "filmin dünyanın tamlığı ve zenginliğine zamansal ve uzamsal olarak bağlı görüntüler yaratabileceği inancına" dayanmıştır (Kolker, 2010, s. 17). Bill Nichols'a göre "fotoğraf görüntüsünün kaydettiği şeye olan büyük sadakati, bu görüntüye bir belge görünümü, çoğunlukla da bir belge statüsü kazandırmaktadır" (2017, s. 140). Tam da bu noktadan hareketle Bazin'e göre resim sadece benzerliği yaratabilmektedir, fotografik görüntü ise "nesnenin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilmektedir"; çünkü fotografik görüntü asli olarak nesnenin kendisidir (2013, s. 19). Bazin için

"bir kaldırımın nemliliği, bir çocuğun yüzündeki ifade hep dış dünyadan olduğu gibi alınmış oluşumlardır" ve tüm bunlar "dünyanın nesnel görünümüdür" (2013, s. 20). Böylece, film ve fotoğrafın doğayı mekanik yeniden üretme gücü sayesinde, örneğin resim sanatı, doğayı ve yaşamı taklit etmeyi bırakmış, giderek kendi yolunu bulmaya başlamış ve yeni bir boyut kazanmıştır (2013, s. 20-21). Kısacası, Bazin'e göre fotoğraf ve filmin gücü kameranın yeniden üretim potansiyelinde yatmaktadır ve sanatsal bir üretim aracı olarak sinema gerçekliğe sadık kaldığı ölçüde kendini gerçekleştirebilmektedir. Böylece yeniden üretim sürecinin mekanikliği sayesinde, "filmin temelde 'nesnelliği' garanti edilmektedir" (Stam, Burgoyne, & Lewis, 2019, s. 233).

Bazin'e göre bir sanat olarak sinemanın temel gücü mekanik yeniden üretim kapasitesidir, yani *fotografik gerçekliktir*. Bazin, sinemanın doğayı ve yaşamı kullanabilme yetisine vurgu yapmış, kameranın, "yönetmenin direktiflerine uygun olarak bir teleskop ve mikroskop işlevi görmesi" gerektiğini² ifade etmiştir (2013, s. 104). Çünkü Bazin için sinema gerçekçiliği, "fotografik doğa ile doğrudan ilintilidir" ve bir film, "yapay bir dünya ve doğanın yerine geçebilen bir olgudur" (2013, s. 107). Dolayısıyla Bazin'in perspektifinden fotoğraf ve film aygıtları, pencereler, aynalar ve teleskoplar gibidir, tüm bunlar "daha önce göremediklerimizi görmemizde yardımcı olmaktadır ve fotoğraflar/filmler görsel güçlerimizi genişletmektedir" (Currie, 1999, s. 287).

Benzer biçimde, sinema ve gerçekçilik söz konusu edildiğinde üzerinde durulması elzem olan bir başka isim de Siegfried Kracauer'dir. 1889 yılında Frankfurt'da doğan Siegfried Kracauer, 1920'li yıllarda *Frankfurter Zeitung* gazetesi için kaleme aldığı yazılardan, 1960 yılında basılan ünlü kitabı *Film Teorisi: Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu*'na kadar fotoğraf ve film mecralarının gerçeklik ile olan ilişkisi üzerine fikri üretimlerde bulunmuştur; dolayısıyla sinemada gerçekçilik mevzu bahis olduğunda akla gelen en önemli isimlerden biridir. Kracauer, fotoğraf ve film araçlarının doğalarının "fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahip olduğunu" düşünmüş ve bu bağlamda her iki mecranın da

² Bu noktada André Bazin'in fikirleri ile Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" (2018) isimli yazısında, 1930'lu yıllarda vurguladığı *optik bilinçaltı* kavramını ilişkilendirmek mümkündür. Benjamin optik bilinçaltı kavramıyla, teknik ilerlemenin insan gözünün görme yetisini bulunmadığı şeyleri, fotoğraf makinesi, mikroskop, film kamerası gibi aygıtlar vasıtasıyla görünür kıldığını vurgulamaktadır (2018, s. 73).

"fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisinde" olduğunu belirtmiştir (2015, s. 107). Dolayısıyla Kracauer, Dudley Andrew'ın da belirttiği gibi kendi film teorisini "içeriğin önceliği üzerine kurulmuş materyalist estetik" olarak kavramış, "diğer tüm kuramcıların öncelikli olarak sanatsal biçim ile ilgilendiğini iddia ederek, kendi teorisini daha önceki kuramların hepsinden ayırmıştır" (2018a, s. 193).

Kracauer'in 1920'li yıllarda kaleme aldığı erken dönem yazılarından oluşan *Kitle Süsü* isimli kitabında fotoğraf ve film mecralarına dair öne sürdüğü fikirlerinin, hayatını kaybettiği 1966 yılına değin savunduğu sinemasal gerçekçilik teorisi ile uyum içerisinde olduğu görülmektedir. İlk dönem yazılarında Kracauer, "bugüne kadar fark edilemeyen doğal temeli³ (foundation of nature) gözler önüne sermenin fotoğrafın görevi olduğunu" ifade etmiştir (2011, s. 38). Kracauer'e göre "tarihte ilk defa fotoğraf, bu doğal kozanın tamamını soyunmaya zorlamıştır; âtil dünya kendini ilk defa insandan bağımsız olarak sergilemiştir" (2011, s. 38). André Bazin'in fotoğraf ve filmin üretim sürecine dair yaptığı mekaniklik/otomatiklik vurgusunun benzerini, bu anlamda Kracauer'in erken dönem yazılarında da gözlemlemek mümkündür. Kracauer, henüz 1920'li yıllarda fotografik aracın "insandan bağımsız olarak" üretme kapasitesi ve yeteneğine değinmiş, otomatikliğin/mekanikliğin fotografik mecranın önemli bir unsuru olduğunu vurgulamıştır.

Kracauer'in film teorisine göre sinema fotoğrafın bir uzantısıdır; "film, fotoğraftan doğup büyümektedir" (2015 s. 109). Bu bağlamda Kracauer için filmler de tıpkı fotoğraflar gibi, "temel özellikleri üzerinde yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında bulunabilirler; filmler de fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir" (2015, s. 119). Fakat Kracauer'e göre "fiziksel varoluşu tesis ederken, film iki açıdan fotoğraftan ayrılmaktadır; film gerçekliği zaman içinde evrilirken sunabilmekte ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapmaktadır" (2015, s. 124). Sinemasal araçlarla fiziksel gerçekliği tesis etme sürecinde Kracauer, sinemanın ifşa etme işlevinden söz etmektedir. Kracauer'e göre filmler, "genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın 'gerçekliğinin özel tarzları' da denilebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne sermektedir" (2011, s. 131). "Normal şartlarda gözleme imkân vermeyen pek çok maddi fenomen", Kraca-

³ Kracauer'in buradaki *doğal temel* (foundation of nature) ifadesinin, ilerleyen yıllarda *fiziksel gerçeklik* (physical reality) olarak adlandıracağı kavramla paralel olduğu söylenebilir.

uer'e göre sinemanın ifşa işlevi (yakın çekimler, panoramalar, kitlelerin görüntülenmesi, kısa ömürlü gelip geçici anların kayıtları vb.) sayesinde görünür olabilmektedir (2011, s. 130-131). Kracauer'in "filmlerin ancak fiili fiziksel varoluşa yoğunlaşarak gerçekçilik eğilimini kabul ettiği sürece sinematik yaklaşıma uygun olduğunu" (2015, s. 150) çokça dillendirmesi, daha önce de söylendiği gibi asli olarak içeriği öncelmesini beraberinde getirmiştir. Kracauer, her ne kadar sinema adına temel estetik ilke olarak içeriğin ön planda oluşunu belirlese bile biçimin var olması gerektiğini de yadsınamamıştır. Fakat Kracauer'e göre "fotoğrafta olduğu gibi filmde de her şey gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında bir 'denge tutturmaya' bakmaktadır; böyle bir denge için de biçimlendirmenin, alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekmektedir" (2015, s. 121). Çünkü Kracauer için sinema, "fiziksel gerçekliğin farklı veçhelerini, onları deneyimlememizi sağlayan bir bakış açısıyla bünyesine dahil eden filmlerden" meydana gelmelidir (2015, s. 123).

Sinema ve gerçeklik ilişkisi bağlamında hem teoride hem de pratikte son derece önemli bir yer kaplayan, Bazin ve Kracauer'in de övgüyle bahsettiği Cesare Zavattini'nin fikirleri ve Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin filmleri ile hayat bulan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, önemli bir sinemasal deneyimdir. Günümüzde sanat sineması olarak da adlandırılan film yapma biçiminin öncüsü olarak kabul edilen, film yapımcılığının pratik yönleri üzerinde güçlü bir tutuma sahip, sosyal açıdan kararlı ve duyarlı entelektüellerden oluşan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Mussolini'nin faşist rejiminin var olduğu yıllarda film endüstrisinde ilk mesleki deneyimlerini yaşamış ve savaş sonrası İtalya'sının trajik ve acı olaylarını filmlerinde anlatmayı görev edinmiştir (Maule, 2008, s. 32). András Bálint Kovács'ın *doğalcı stil* olarak adlandırdığı ve "klasik stilden modern sanat sinemasına geçişe" önyak olan (2016, s. 173) İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cesare Zavattini'nin çizdiği teorik çerçeveye ve kimi zaman yazdığı senaryolarla, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti gibi yönetmenlerin filmleri ile serpilip gelişmiştir. Yeni Gerçekçilik, "gerçekliğin alanını yeniden düzenlemiş ve bu yeniden düzenlemede, kendisini ortaya çıkacak olan sinemanın bir başlangıcı olarak ilan ederken, geçmişin sinemasının iddialarını da reddetmiştir" (Kolker, 2010, s. 18).

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının filmleri ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki İtalya'da yaşanan toplumsal sorunlar, acılar, yoksulluk, sefalet gibi temalar üzerinden gelişmiştir. Zavattini ve çağdaşı yönetmenler De Sica, Visconti, Rossellini için sinema, kendi

dönemlerinin gerçekliğini anlamak ve anlatmak için güçlü bir sanatsal araç olarak öne çıkmıştır. Zavattini'nin de belirttiği gibi, sinemanın olanaklarından faydalanmak demek içeriği olabildiğince öne çıkartmak ve tekniği (biçimsel unsurları) içeriğin niteliğine göre belirleyip, ikincil bir rolde konumlandırmaktır (1997, s. 49). Kurulacak ve öne çıkartılacak olan içerik ise Zavattini tarafından "yaşamdan kayda değer bulunan şeyleri, kendi gündelik gerçekliği içinde, neredeyse yaşadıkları şekliyle gösterme" biçiminde tarif edilmektedir (1997, s. 50). Böylece insanlar, "gündelik edimleri içinde perdede kendilerini görecek, kendilerine bir de dışarıdan bakacak, sinema vasıtasıyla yaşamın bilgisine ulaşmaları kolaylaşacaktır" (1997, s. 50). İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin temsilcileri, o güne değin stüdyoların içerisinde konumlanmış olan kameralarını stüdyolardan çıkartıp sokaklara taşımış ve yine kameraların (popüler sinema özelinde) o güne değin göstermekten imtina ettiği kişileri ve grupları kameraların önüne konumlandırmıştır. Christopher Wagstaff'ın da belirttiği gibi Yeni Gerçekçi sinemacı, dünyada onu çevreleyen, zaten orada olan, yani onun tarafından yaratılmamış ya da hayal edilmemiş şeyleri bulmak ve onları kamerasının merceğinin önünde birleştirmek için çaba sarf etmiştir (2007, s. 43). Bununla birlikte İtalyan Yeni Gerçekçileri, anlatı ve estetik yönlerinden de çeşitli yeniliklere ön ayak olmuşlardır. Bazin ve Kracauer'in de çokça dile getirdiği gibi, içeriği ön plana çıkartmışlar ve kurguyu neredeyse görünmez kılmışlardır. Bununla birlikte uzun çekimler, plan sekanslar, sabit kamera ve karmaşık olmayan açılar gibi gerçekçi sinematografik stilleri sıklıkla kullanmışlar, stüdyoda çekim yapıp, buradaki yapay aydınlatma yerine sokakları ve doğal ışık kullanmayı tercih etmişlerdir (Wagstaff, 2007, s. 108). Zavattini'nin ifade ettiği üzere Yeni Gerçekçi sanatçılar, sanatsal malzemelerini "en çok doğadan, dışarıda akıp giden hayatın kendisinden" toplamıştır (1997, s. 52).

Tüm bunlar ışığında çalışmanın bu başlığında tartışıldığı gibi, geçmişten bugüne ontolojik temeli birçok kuramcı ve sinemacı tarafından gerçeklik ile ilişkilendirilen sinema, bugün sayılarla ve algoritmalarla, yani sanal olanla da yoğun bir ilişki içerisinde. Yakın geçmişte ve günümüzde, sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine yürütülen tartışmaların önemli bir kısmı, yeni medya teknolojilerinin ve dijitalleşmenin sinemaya ne yaptığı ve sinemanın geleceği üzerine odaklanmaktadır. Dijitalleşme, hayatın birçok alanını ve sanatsal mecraların önemli bir kısmını etkilemiş, elbette sinemanın da üretim/tüketim süreçlerine doğal olarak etkide bulunmuş, çeşitli değişim ve dönüşümler meydana getirmiştir. Bu

çerçevede bir sonraki başlık, film çalışmaları alanındaki güncel tartışmalar ışığında, günümüzde sinemada gerçekçiliğin mümkün olup olmadığına yanıt aramaya çalışacaktır.

Güncel Tartışmalar: Sinemasal Gerçekçilik Halen Mümkün Mü?

Dijital teknolojilerinin gelişmesi ve giderek yaygınlaşması ile birlikte neredeyse her alanda analogdan dijital geçişin deneyimlendiği günümüzde, sinemanın da bu değişimden kaçınılmaz olarak derin bir biçimde etkilendiğini söylemek mümkündür. Ontolojik temeli gerçeklikle ilişkilendirilen sinemanın, dijitalleşmeyle birlikte sanal olanla da yoğun bir etkileşim içerisine girmesi ile birlikte, sinemanın temel özyapısında yaşanan dönüşümler film üretim/tüketim süreçlerini de değişikliğe uğratmış, izleme biçimlerini/deneyimlerini, dolayısıyla izlerkitle konumlarını da farklılaştırmış ve özellikle sinemasal gerçekçilik bağlamında yeni tartışmaların ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Sinemada dijitalleşme birçok soruyu beraberinde getirmiştir; yakın geçmişte ve günümüzde film çalışmaları üzerine kafa yoran birçok araştırmacı bu sorular üzerinde düşünmüştür ve halen düşünmektedir. Bu çerçevede çalışmanın bu başlığı, dijitalleşme, sinema ve gerçekçilik ilişkisi üzerine yürütülen güncel tartışmalardan hareketle, sinemasal gerçekçiliğin halen mümkün olup olmadığına yanıt aramaya dönük bir çaba olacaktır.

John Belton, "Digital Cinema: A False Revolution" makalesinde "selüloitin saltanatı sona erdi: film öldü, dijital geldi" ifadelerini kullanmaktadır (2002, s. 103). Belton'un "sözde teknolojik devrim" olarak adlandırdığı dijitalleşme, bilgisayar tarafından oluşturulan görüntülerin hâkim olduğu bir alandır ve "dijital teknoloji, fotografik görüntüyü, istenen herhangi bir şekle dönüştürülebilir ve dilendiği gibi manipüle edilebilir gerçek bir 'plastik' nesneye dönüştürmüştür" (2002, s. 100). Bu bağlamda bakıldığında Belton'un ifadelerinin gerçek ve sanal olanın karşı karşıya gelişinden doğan bir endişeden kaynaklandığı söylenebilir.

Dijital görüntü üretimi, sinemanın gerçeklik temelli ontolojisini Belton ve benzeri düşünürlere göre tehlikeye atmıştır; sinemanın gerçekle kurduğu neredeyse bir asırlık ilişkinin yerini artık rakamlar ve algoritmalar almaktadır. Ayrıca Belton'a göre "yanlış devrim" in tehlikeleri bununla da sınırlı değildir, dijital devrim kârlı eğlence pazarını yönlendiren Hollywood'daki yeni bir kurumsal sinerjinin önemli bir parçasıdır (2002, s. 100). Dijital teknoloji vasıtasıyla ortaya çıkarılabilen, "gerçekte" olmayan görüntüler, sanal imgeler ve yoğun efektler filmlere görsel bir

gösteriş de kazandırmaktadır. Bu durum, Belton'un deyişi ile dijital sinemanın tamamen ticari niyetlerle var edilen, fantezi –George Lucas, James Cameron gibi yönetmenlerin tekelinde– bir sinemaya, salt bir türün hâkim olmasına sebep olabileceği gibi dijital teknolojilerin görsel mükemmelliğine başvurmayan görece gösterişsiz filmlerin giderek yok olması hiç de uzak bir ihtimal değildir (2002, s. 106).

Dijitalleşme ile birlikte fotografik mecralar adına gerçekçilik tartışması yürütmenin artık geçerli olup olmadığı bu bağlamda yoğun olarak tartışılan konular arasındadır. Çalışmanın önceki başlığında odaklandığı üzere, film kuramları arasında gerçekçilik olarak anılan düşünce geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan André Bazin, fotografik aracın "bir kar tanesinin veya çiçeğin güzelliğini büyük ölçüde yaşatabileceğini" söylemektedir; çünkü Bazin'e göre fotografik mecra'nın merceği nesnelere olduğu gibi gösterme gücüne sahiptir, yalnızca optik aracılığıyla üretilen görüntü nesnesinin yerine geçebilecek ölçüde duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilmektedir ve ortaya çıkan görüntü bir yeniden üretim olmaktan çok modelin kendisidir (2013, s. 18-19). Sinemasal gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden olan Kracauer'ın film teorisinde öne sürdüğü *fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* kavramı da benzer noktalara işaret etmektedir. Kracauer'e göre filmler, tıpkı fotoğraflar gibi "fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir", sinemanın özü doğada süzülen fiziksel gerçekliğin kamera aracılığıyla görüntülenmesi ve ortaya çıkartılması üzerine şekillenmektedir ve ancak "filmler bu temel özellikleri üzerinden yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında" bulunabilirler (2015, s. 119). Stam ve benzeri düşünen yazarlara göre ise "sanatçının artık dünyada sinema lehine bir model araştırmasına gerek kalmamıştır", artık hiç var olmayan nesnelere, soyut fikirler ve mümkün görünmeyen hayaller görünebilir hale getirilmektedir (2014, s. 327).

Bu bağlamda Nannicelli ve Turvey, dijital sinemaya dönük tartışmalarda yaygın iki eğilim olduğunu belirtmektedir. Bu eğilimlerden ilki, dijital teknolojilerin selüit tabanlı filmlerin yapımında, dağıtılmasında ve sergilenmesinde yer almasının, sinemayı kökten dönüştürdüğünü iddia etmektedir; dijital sinema, bu görüşe göre yeni bir mecra'dır, pelikül tabanlı "bildiğimiz anlamda" sinemadan bahsetmek artık olanaksızdır (2016, s. 33). Kısacası dijital sinemanın "yeni bir sanatsal mecra" olduğu ileri sürülmektedir, çünkü sinema mecra'sının olanaklarının var etmesinin imkânsız olduğu görüntüler ve sanatsal etkiler yaratılabilmektedir. Diğer bir eğilim ise mecra'nın yalnızca kullandığı materyallerin değiştiğini, dolayısıyla dijital sinemayı yeni bir sanatsal mecra olarak değil,

dijitalleşme ile yeni imkânlarla kavuşmuş bir mecra olarak kavramak gerektiğini savunmaktadır (2016, s. 34-35). Nannicelli ve Turvey de bu bağlamda "bir heykeltraş yeni bir materyal kullanmaya başladığı her zaman yeni bir sanat mecrası icat edilmez" ifadelerini kullanmaktadır, zira onlara göre bir teneke kutuda işlenmemiş bir film makarası da sinema sanatının niteliğine uygun bir şekilde kullanılıncaya kadar bir film değildir (2016, s. 36). Dolayısıyla Nannicelli ve Turvey, mecrayı materyalleriyle tanımlamanın yanlış olduğunu vurgulamaktadır, bu fikre yakınlık gösterenleri ise "medyum materyalistleri" olarak adlandırmaktadırlar; medyum materyalistlerinin Belton'ın ifade ettiği gibi "sinemanın öldüğüne dair" söylemlerinin aksine, Nannicelli ve Turvey'e göre film kültürü (film yapımı, film izleme ve film incelemesi gelenekleri) hâlâ canlı ve iyi durumdadır (2016, s. 44).

Dijital sinema tartışmalarına katkı koyan isimlerden Francesco Casetti ise sinemada gerçekçilik tartışmalarına paralel olarak, ekranda bir görüntü ile karşı karşıya kaldığımızda kameranın görüntünün betimlediği şeyin varlığına tanıklık edip etmediğini ya da var olmayan bir dünya inşa edip etmediğini artık bilmediğimizi vurgulamaktadır (2011a, s. 95). Ardından şu soruyu yöneltmektedir: "Bu sinemanın gerçekçi doğasının sonu anlamına mı geliyor – bize dünyayı olduğu gibi gösterme kabiliyetinin sonu, belli bir anlamda sinemanın ömrünü mü uzatıyor?" (2011a, s. 95). Casetti'nin yönelttiği soru da aslen dijital sinema tartışmaları bağlamında çokça ifade edilen, "sinemanın gerçekçi doğasının sonu geliyor" fikrinin yarattığı endişe bağlamında değerlendirilebilir. Bu bağlamda Casetti, dünyayı olduğu gibi kaydetme ve gösterme kabiliyetinin optik mecralar için halen geçerli bir nitelik olduğunu öne sürmektedir. Cep telefonları, güvenlik kameraları gibi aygıtlar ile elde edilen "ham görüntülerin" halen dünyayı olduğu gibi yakalamak anlamında geçerli olduğunu vurgulamaktadır (2011a, s. 106). Ayrıca Casetti, film yapım süreci adına dijitalleşmenin sunduğu imkânları olumlu bulmaktadır, örneğin bir savaş sekansında bir ordu ve savaş alanı yaratmak için çerçeveyi ekstralar ile doldurmanın (mekânlar, figüranlar vb.), dijital teknoloji ile çok daha ucuz, elverişli ve kolay olduğunu ifade etmektedir; bu gibi bir durumda Casetti'ye göre strateji, dijitalin görünür rolünü "en aza indirmek" ve temsil tarafından sağlanan gerçekliğin etkisini "maksimize" etmek olmalıdır (2011a, s. 106). Dolayısıyla Casetti, sinemanın gerçeklik temelli ontolojisinden halen söz edilebileceğini, sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkiden kolaylıkla kopartılamayacağını düşünmektedir. Bununla birlikte Casetti'nin, dijitalleşmenin sinemaya sunduğu yeni imkânlar ile

sinemanın ömrünün uzadığını, gelişen ve değişen yeni döneme adapte olduğunu ifade ettiğini söylemek mümkündür.

David N. Rodowick'in fikirleri de dijital sinema ve gerçekçiliğe dönük tartışmalarda dikkat çekici bir noktadadır. Rodowick'e göre "yeni medya yoktur, eski medyayı dijital enformasyon olarak yeniden biçimlendirmede kullanılan simülasyon ve bilgi işlem vardır" (2007, s. 94). Rodowick için eski medyanın dijital olarak yeniden biçimlendirilmesi, tüm medyanın sayısal olarak manipüle edilebilir ve dağıtılabılır bir forma evrildiği, neredeyse sonsuz manipüle edilebilirliğe doğru yakınsadığı bir sürece geçiş anlamına gelmektedir ve bu güçlerin her biri mekânsal ve zamansal izleyicilik deneyimini de kökten dönüştürmektedir, ayrıca ekran kavramı da değişmekte, dijitalleşme ile birlikte artık projeksiyonun yansıtacağı pasif bir yüzeyin yerini algoritmaları yürütmek adına manipüle edilebilir bir yüzey almaya başlamaktadır (2007, s. 118). Dolayısıyla Rodowick, televizyon ve video ile zaten değişmeye başlayan sinemanın geleceğini öngörmenin, dijitalleşmeyle birlikte iyiden iyiye zorlaştığından bahsetmektedir. Ona göre filmler, giderek "filmler" yerine "dijital dosyalar" haline dönüşmektedir ve bu bağlamda orijinali 35 mm bir filmin elektronik veya dijital olarak yeniden üretilmesi ve deneyimlenmesi "geçmişlik ve nedenselliğin fenomenolojik yoğunluğunu hiçbir zaman tam olarak kavrayamayacaktır" (2007, s. 109). Ayrıca Rodowick fotografik güvenilirliğin de giderek yok olacağından endişelenmektedir; yüzde doksan beşi dijital ortamda üretilen *Star Wars: The Phantom Menace* (George Lucas, 1999) filminin bu anlamda neredeyse pratikte bir animasyon olan *Madagascar* (Eric Darnell & Tom McGrath, 2005) ile denk olduğunun altını çizmektedir (2007, s. 106). Dolayısıyla dijital çağın izleyicileri için de algısal normun videografiğe dönüştüğünü ifade etmektedir. Tüm bunlar ışığında bakıldığında, Rodowick'in dijital sinemaya görece mesafeli durduğu söylenebilir. Rodowick de Belton gibi sinemanın tarih olduğunu, fotografik güvenilirliğin yok olduğunu, artık bilgisayarların tekelinde farklı bir sanatsal mecranın geliştiğini düşünüyor gibi görünmektedir, Stephen Prince'den yaptığı alıntı da bu durumu desteklemektedir: "Önce sinema vardı. Şimdi ve gelecekte, yazılım var" (aktaran Rodowick, 2007, s. 124).

Dijital medya ve sinema tartışmalarına önemli etkileri olan bir diğer isim Lev Manovich'tir. Manovich'e göre dijital dönemde artık "yeterli zaman ve para verildiğinde, bir bilgisayarda neredeyse her şey simüle edilebilir, fiziksel gerçekliği filme almak artık sadece bir olasılıktır" (1999, s. 172). Manovich'in söylediklerinden hareketle, birçok kuramcının

da altını çizdiği gibi dijital teknolojiler, fiziksel olarak var olmayan, bütünüyle soyut, hayali fikirleri gözle görünür kılma gücüne ve yetisine sahiptir. Klasik Hollywood sineması, Avrupa sanat sineması, avangard filmler birçok anlamda derin farklılıklar barındırsa da Manovich'in ifade ettiği gibi "gerçeğin mercekle bazlı kayıtları" olarak (1999, s. 172) çok temel bir ortaklık barındırıyorlardı. Fakat dijital çağda bu zorunluluk ortadan neredeyse kalkmıştır, hatta artık kameranın varlığı bile bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır, bir görüntünün üretilmesi çeşitli algoritmalara bağlıdır. Bu bağlamda Manovich, son derece dikkat çekici bir tespit yapmaktadır. Dijital çağın film yapım süreçlerinin, aslında *pre-sinema* dönemine bir dönüşe tekabül ettiğinden söz etmektedir; artık dijital sinemada görüntüler bilgisayar karşısında elle yaratılmaktadır, tıpkı *pre-sinema* döneminin elle çizilen ve canlandırılan (*hand-animated*) görüntüleri gibi (1999, s. 188). Dolayısıyla Manovich, bilgisayar vasıtasıyla üretilen dijital görüntülerin "yeni bir keşif" olmadığını vurgulamaktadır, sinema yirminci yüzyılda yollarını ayırdığı animasyona yirmi birinci yüzyılın dijital gelişmeleri ile tekrardan dönüş yapmıştır; böylece "bir dönemin *sine-göz*'ünün (*kino-eye*) yerini *sine-çizim* (*kino-brush*) almıştır" (1999, s. 189). Sonuç olarak, modern sinema ve on dokuzuncu yüzyılın hareketli imgesi yeni melez bir dilde birleştirilmektedir.

Tüm bunlar ışığında dijital medyanın ve yeni teknik gelişmelerin, fotoğraf ve sinema araçları üzerine yeniden düşünme ihtiyacı doğurduğunu söylemek kuşkusuz mümkündür. Kısacası, dijital sinema tartışmalarının çokça değiştiği gibi, kimilerince pelikülden dijitalle geçiş sinema adına yeni imkânlar yaratan, sinemanın ömrünü uzatan önemli bir gelişmeyken, kimileri ise dijitalleşme ile sinemanın öldüğünü, tarih olduğunu düşünmektedir.

Sinemanın öldüğü, tarih olduğu ya da sinemasal gerçekçilikten günümüzde artık söz edilemeyeceği gibi fikirler, Dudley Andrew'a göre öncelikli olarak "dijitalin kışkırtması sonrasında kuramsal manzarayı kökünden değiştirmek adına yapılmış provokatif beyanatlardır" (2018b, s. 25). Ayrıca günümüzde artık "bir kameraya dahi gerek olmadığına" dair dile getirilen sözler Andrew'a göre hatalıdır. Çağımızda kameralar insanların gündelik yaşamlarında önemli bir yer kaplamaktadır; aileler amatör kameralarıyla çocuklarının doğum günlerini filme almakta, televizyonlar "kameraya bağımlı bir eğlence saplantısı" yaratmakta, kentler ise pelikül döneminin aksine kameralar ile gözlenmektedir (2018b, s. 25). Dolayısıyla kamera önemini daha da artırmış, "kayıp giden sinema kültürünün bir kalıntısı olmaktan daha öteye geçmiş" ve "fotog-

rafik imgenin ontolojisi kesinlikle tekrar gündeme gelmiştir" (2018b, s. 26). Ayrıca film izleme edimi her ne kadar sinema salonundan çıkıp farklı yüzeylere ve mekânlara taşınmış olsa bile, Andrew'a göre halen "yirmi birinci yüzyılın bilgisayar ekranı, on dokuzuncu yüzyılın *cinématographe*'i gibi, seyirciye o sırada konusu, türü önemli olmadan en son, en yeni ne varsa onu göstermektedir" (2013, s. 170).

Ayrıca sinemanın salonlarla olan ilişkisi bir zorundalık olmaktan çıkmış ve zayıflamış olsa bile, günümüzde halen geçerli ve son derece yaygın olduğunu da söylemek şüphesiz mümkündür. Eskiden yalnızca sinema salonlarında ve kolektif bir biçimde yaşanabilen film seyretme deneyimi, her yeni teknolojik gelişme ile birlikte farklı mecralara ve mekânlara aktarılabilir hale gelmiş, seyir deneyimlerinde bireysellik giderek yaygınlaşmış, film izleme ediminin kendisi "anıtısalından ve kamusalından arındırılmış" (Balsom, 2016, s. 212) olsa bile halen birçok sinemacı "fotografik görüntünün gerçeklik temelli ontolojisine" sırtını yaslayarak filmlerini var etmekte, birçok insan halen film izlemek için salonları tercih etmektedir. Bununla beraber büyük yapıım şirketleri de salonları bir cazibe merkezi haline getirmek için çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Kra-cauer'in 1920'lerde "sinema sarayları ve optik peri diyarları" olarak tarif ettiği (2011, s. 280) gösterişli sinema salonlarının günümüzde üç boyutlu filmler ve IMAX'ler ile bir biçimde varlığını devam ettirdiği söylenebilir. Dolayısıyla sinema, hem kültür ve eğlence endüstrilerinin önemli bir enstrümanı olarak işlevini korumaktadır hem de sanatsal kaygılarla hareket eden sinemacıların üretimleri devam etmektedir. Andrew'ın vurguladığı gibi günümüzde insanlar halen "sinemaya olan itimatlarını büyük çoğunlukla muhafaza etmektedir" (2018b, s. 25). Filmler ve sinemasal deneyim, Casetti'nin de altını çizdiği gibi yok olmamış, "yeni tarihsel ve kültürel duruma uyum sağlamak ve yanıt vermek için biçim değiştirmiştir" (2011b, s. 89). Bu nedenle Casetti'ye göre sinema ve sinemasal deneyim var olmaya devam edecektir (2011b, s. 91).

Böylece denilebilir ki, günümüzde görsel-işitsel medya teknolojileri gündelik hayatın olmazsa olmazı haline gelmiştir; bilgisayarlar, akıllı telefonlar ve internet hem bir boş zaman aktivitesi hem de enformasyon aygıtı olarak izlerkitlelerce yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Yeni medya araçlarının günden güne gelişimi elbette sinemayı da derinden etkilemektedir. Film çalışmaları üzerine düşünen kuramcılar bugünlerde bildiğimiz anlamda sinemanın, yani pelikülün gidişinin ve dijitalin giderek yaygınlaşmasının sonuçları üzerinde durmaktadır. Çokça bahsedildiği gibi, kimilerince sinema artık geleceği belirsiz, tarihe karışmak

üzere, hatta nostaljik bir mecradır; kimilerine göreyse dijital ile birlikte yeni olanaklara kavuşmuş, çağın koşullarına adapte olmuş ve belki de böylece ömrü uzamıştır. Yine kimileri için sinemanın gerçeklik temelli ontolojisinin sanal olanla karşılaşması endişe verici bir durumken, kimileri için ise soyut fikirlerin, düşlerin, hayallerin görünür hale gelmesi umut verici bir gelişmedir.

Önce televizyon, sonrasında video, VCD-DVD, video oyunları, 3D teknolojisi, bilgisayarlar, tabletler, akıllı telefonlar, CGI vb... Kısacası "teknğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik" (Benjamin, 2018, s. 50-86) bugün her anlamda had safhaya ulaşmıştır, görsel-işitsel medya teknolojileri yaşamlarımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Portatif aygıtlar ve küçük ekranlar, dünyanın herhangi bir yerinden, istediğimiz bir kişiye/görüntüye/sese saniyeler içerisinde erişebilmemize imkân sağlamaktadır. Her bir yeni gelişme şüphesiz sinemanın tarihsel izleğinde derin etkiler bırakmıştır ve bırakmaya devam edeceği de mutlaktır. Her yeni gelişme de kimilerini heyecanlandıracak kimilerini de kaçınılmaz olarak endişelendirecektir. Sinemanın artık tarihe karıştığı gibi çeşitli fikirler dile getirilse bile, görüldüğü üzere sinemanın dijital çağa adapte olduğu ve sinemanın gerçekle olan ilişkisinin kolaylıkla yerle bir edilemeyeceği düşüncesi de film çalışmaları içerisinde yaygın kabul gören bir anlayıştır.

Kolker'e göre, "analog mekanizma sayısal elektroniğe dönüştürülmüş olsa dahi" sinema, sonuç olarak halen "birleşik ve zamansal olarak ilerleyen bir uzamlar yanılması dizisi" olarak varlığını sürdürmektedir (2011, s. 35). Hakan Erkılıç'ın da ifade ettiği gibi "nasıl pelikül yirminci yüzyıla ait ise dijital görüntü de yirmi birinci yüzyıla aittir"; pelikül sinemanın belleğini ve tarihini oluştururken dijitalleşme ise sinemanın geleceği için yeni imkânlar ve olasılıklar yaratabilecek potansiyeldedir (2017, s. 68). Daha önce de altı çizildiği üzere bu çalışmada da böylesi bir perspektif benimsenmektedir. Birçok kuramcının söylediği gibi, sinemanın yok olmadığı, sinemanın "gerçek temelli ontolojisinin" halen son derece geçerli bir nitelik olduğu ve bu bağlamda sinemasal gerçekçiliğin halen güçlü bir teorik çerçeve sunduğu fikri çalışmanın önemli kuramsal dayanaklarından birini oluşturmaktadır. Çalışmanın dördüncü ve son başlığı, önceki başlıklarda üzerinde durulan fikirlerin bütününden hareketle, araştırmanın evreni kapsamında örneklem olarak ele alınan yönetmenlerin ve sinemalarının gerçekçilik ile kurduğu ilişkilerin değerlendirilmesi üzerine olacaktır.

Günümüz Türkiye Sinemasında Gerçekçilik Eğilimleri

Türkiye sinemasında gerçekçilik olarak adlandırılabilir bir eğilim ve film yapım pratiği söz konusu edildiğinde, Nuri Bilge Ceylan sineması kuşkusuz önemli bir noktada durmaktadır. Aslı Daldal'ın da ifade ettiği gibi, Nuri Bilge Ceylan, "alışılmış film kalıplarının oldukça dışında görünen sade ve yalın anlatımı, fotografik gerçekliği temel alan görsel kalıpları ve içe dönük, gösterişten uzak kişiliği ile sinema çevrelerinde büyük dikkat çekmiş" bir sinemacıdır (2003, s. 255). Bir önceki başlıkta da görüldüğü üzere her ne kadar dijitalleşme sonrasında fotografik gerçekçilikten, kameranın gerçeklikle olan ilişkisinden artık söz edilemeyeceği gibi düşünceler güncel fikirler içerisinde dillendirilse de Nuri Bilge Ceylan örneğinde olduğu gibi (şüphesiz dijitalin imkanlarından yararlanarak) fotografik gerçekçilik olarak nitelenebilecek bir eğilimden halen söz edilebileceği görülmektedir. Ceylan, 2002 tarihli filmi *Uzak*'a kadar 35 mm çektiği filmlerini, 2006 tarihli *İklimler*'den itibaren dijital aygıtlarla çekmeye başlamıştır; fakat analog cihazlardan dijitala yaptığı bu teknik geçişin Ceylan'ın estetik ve sanatsal kaygılarında – anlayışında, yani fotografik gerçekçi olarak nitelenebilecek çizgisinde belirgin bir değişime yol açtığını söylemek zordur. Bu noktada Ceylan'ın Nil Kural ile gerçekleştirdiği röportajda kendi sinemasına dair yorumu, dikkat çekicidir: "Ben belli obsesyonlarım gereği daha çok *inandırıcılıktan*⁴ yana kullanır oldum seçimlerimi giderek, film seyrederken biçimsel hatalarını, öbüründen daha kolay affedebildiğimi fark ettiğimden dolayı belki" (Kural, 2018).

Yönetmen filmlerine dair konuşurken biçimden çok içeriği öncelikleğinin ve "inandırıcılık" gayesi güttüğünün altını çizmektedir. Ceylan'ın sineması "sıradan, *fazlasıyla* sıradan yaşamlar süren karakterlerin önemsiz karşılaşmaları, alışverişleri ve deneyimlerinde olağanüstü olanı ortaya çıkartmak" çabası içerisinde (Diken, Gilloch & Hammond, 2018, s. 196). Bu anlamda kısa filmi *Koza* (1995) ile birlikte, *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) gibi uzun filmlerin de yönetmenliğini yapmış olan Ceylan'ın üslubu, temaları, estetik tercihleri gibi unsurlar zaman içerisinde kimi yönlerden değişikliğe uğrasa da birçok yönden başat niteliklerini koruduğunu söylemek mümkündür. Öykülerin sıradan, basit, gündelik olaylar içinden seçildiği, anlatımın fotografik bir etkiyle yani uzun planlarla, sabit açılarla, müdahalesiz ve nesnel bir biçimde kurulmaya çalışıldığı Ceylan'ın filmleri

⁴ Vurgu bana aittir.

fotografik gerçekçilik eğilimi barındırmaktadır. Asuman Suner'in "yalın, gösterişsiz ancak son derece vurucu" olarak ifade ettiği (2006, s. 37) bu film yapım pratiği ve dili, Kracauer'in "basit anlatı" kavramı ile birlikte düşünülebilir. Kracauer'in "etrafımızı saran dünyanın tipik olaylarını sunmaya meyleden" (2015, s. 450) filmler olarak özetlediği basit anlatı filmleri, fotografik gerçekçilik eğilimi ile uyum içerisinde bir anlatı biçimidir. Ali Karadoğan'a göre "konusunu çoğunlukla 'gündelik yaşantı'nın oluşturduğu basit anlatı filmleri 'hayatı olduğu gibi vermek' amacı taşır ve bunu yaparken de mümkün olduğunca az müdahaleyi öngörür" (2018, s. 319). Ayrıca basit anlatı filmleri "sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen öyküleme kalıplarını kullanır" ve "fotografik olanla iç içe ve öykünün hayatın içinden gelmesine önem veren filmlerdir" (s. 319). Tüm bunlardan hareketle Ceylan filmografisi fotografik gerçekçi bir estetiğin hâkim olduğu basit anlatı filmleri olarak, gerçekçiliğin yörüngesindedir denilebilir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde gündelik yaşam, toplumsal çelişkiler, bunalımlar, iç sıkıntıları, metropol-taşra çatışmaları, çıkar ilişkileri, devletin bürokratik ve soğuk yüzü *Bir Zamanlar Anadolu'da* örneğinde olduğu gibi bazen bir muhtarın – komiserin sözlerinde karşılık bulur, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki gibi bazen kadastrocuları bekleyen bir babanın gözlerinde, *Uzak*'taki gibi bazen Tarkovsky benzeri filmler çekmek isterken mermerciye katalog fotoğrafları çekmek durumunda kalan bir fotoğrafçıda, *Kış Uykusu*'ndaki gibi bazen de nefret ettiği adamın elini öpmek için kilometrelerce çamuru yürümek zorunda kalan yoksul bir çocuğun ter damlalarında. Dolayısıyla Ceylan'ın sineması (kendi ifadelerinden yola çıkarak), ister analog ister dijital aygıtlarla çekilmiş olsun, içeriğin önceliği üzerine kurulu gerçekçi bir sinema olarak kuşkusuz nitelenebilir. Ceylan'ın ilk filminden son filmine değin başvurduğu, "belirli bir biçimde ifade unsurlarının sistematik bir azaltılması" olarak düşünülebilecek (Kovács, 2016, s. 147) ve "minimalist" olarak nitelenebilecek stili, Ceylan sinemasını bir çeşit "saf sinema" olmaya yaklaştırmaktadır ve fotografik gerçekçi olarak adlandırılabilir sinemasal anlayışını beslemektedir.

Sinemasal gerçekçiliğin günümüz Türkiye sinemasındaki tezahürleri bağlamında, Pelin Esmer ve sineması da dikkate değer bir konumdadır. Pelin Esmer *Koleksiyoncu* (2002), *Oyun* (2005) ve *Kraliçe Lear* (2019) olmak üzere üç belgeselin ve *11'e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) ve *İşe Yarar Bir Şey* (2017) gibi üç kurmaca filmin yönetmenidir. Esmer'in temelde hem belgesel hem de kurmaca filmler çeken bir sinemacı olması, kuşkusuz onun sinemasını ve yapıtlarını gerçekçi kılan niteliklerinden

biridir. Esmer gündelik hayata içkin gerçeklikleri kameranın gerçekle olan ilişkisine dayanarak, hatta kimi zaman belgesele yakın bir biçimde, Zavattini'nin deyiimi ile "belgeselci-çözümlemeci" bir tarzda ele almaktadır denilebilir (1997, s. 50).

Esmer, bilindiği üzere belgesel kökenli bir sinemacıdır; yönetmenlik kariyeri taşınabilir bir el kamerasıyla çektiği, yani hem yönetmenliğini hem de kameramanlığını kendi üstlendiği *Koleksiyoncu* ile başlamıştır. Esmer'in hafif ve kolay taşınabilir bir el kamerasıyla amcası Mithat Esmer'in koleksiyon merakını ve gündelik ritüellerini belgesel formunda ele aldığı *Koleksiyoncu* filmi, yeni teknik gelişmelerin ve aygıtların sinemasal gerçekçilik adına verimli olabileceğini göstermesi açısından da önemlidir. Bill Nichols'a göre belgeseller, "büyük ölçüde zaman ve mekâna ait ampirik bir gerçekliğe dayanmaktadır" (2017, s. 153). Zira "gerçekçi imge, kayda değer ölçüde dünyayı seyirciye sunmak için daha fazla ampirik detay verebilme kapasitesine sahiptir" (Aitken, 2015, s. 333). Esmer de bir röportajında, çekim yapmak için gittikleri mekanlarda elinde kamera olmasına rağmen insanların onunla değil amcasıyla ilgilendiğini, amcasının koleksiyonunu filme alırken ise odada sadece kendisi ve el kamerası sığacak kadar yer olduğunu vurgulamış, bir anlamda taşınabilir el kamerasıyla film çekmenin avantajlarına dikkat çekmiştir (Berköz, 2004). Bu çerçevede *Koleksiyoncu*'da kullanılan el kamerası, Esmer'in "ampirik detaylar" toplamasına yardımcı olmuş ve filmin gündelik hayat gerçeğiyle güçlü bir bağ kurmasını da sağlamıştır. Aynı şekilde *Oyun ve Kraliçer Lear* belgeselleri de bu bağlamda başka birer örnektir; köylerinde bir tiyatro topluluğu kuran ve oyun çıkartıp sergilemeye çalışan köylü kadınların oyunlarını var etme süreçlerini mercek altına alan filmler, yine gündelik yaşama içkin ampirik detaylarla dolu belgesellerdir. James Clarke'a göre de belgeselci bir stille var edilen bir yapıtın "günlük sıradan işlerin büyüsünü" yansıtmasının en iyi yolu, "onların en ilginç yanlarını göstermekten ziyade baştan sona onlara eşlik etmesidir" (2012, s. 134). Esmer'in filmografisindeki tüm belgesel filmler, bu anlamda Clarke'ın çizdiği çerçeve ile uyumludur denilebilir.

Esmer'in kurmaca filmleri de gerçekçilik eğilimi barındırmaktadır, bu noktada özellikle *11'e 10 Kala* filmi önemli bir örnek olacaktır. *11'e 10 Kala*, *Koleksiyoncu* belgeselinde de konu edildiği gibi emekli bir memur olan ve yaşama dair en büyük tutkusu koleksiyonculuk olan Mithat Bey'in (Mithat Esmer) gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde gelişen bir öyküyü anlatmaktadır. Belgesel-gerçekçilik, gündelik yaşam ve kurmaca bir arada düşünüldüğünde, daha önce de ifade edildiği gibi, İtalyan Yeni

Gerçekçiliği ve Zavattini'nin fikirleri akla gelmektedir. Zavattini'nin Yeni Gerçekçilik için söylediği, "yaşamda kayda değer bulunan şeyleri, kendi gündelik gerçekliği içinde, neredeyse yaşadıkları şekliyle gösterme" (1997, s. 50) anlayışı, bu bağlamda *11'e 10 Kala* için de sarf edilebilecek bir cümledir. Pelin Esmer'in amcası olan Mithat Esmer, kurmaca bir filmde aslen kendi yaşamını canlandırmaktadır. Mithat Esmer'in gündelik yaşamına içkin gerçeklikler, bu kez kurmaca formunda var olmaktadır. Pelin Esmer, amcası Mithat Bey'i kendi gündelik gerçekliğinin içerisinde, kendi özgül ilişkileri ile birlikte, Mithat Bey'in yaşamına içkin gerçekliklerle birlikte kurmaca formunda yeniden ele almış ve yansıtmıştır.

James Monaco'ya göre Anna Magnani ve Aldo Fabrizi gibi profesyonel oyuncular, Yeni Gerçekçi filmlerde hiç profesyonel olmayan oyuncularla çalışmış ve "böylesi koşullarda çalışarak filme profesyonel bir görünüm vermek, yönetmenler böyle olmasını istese de mümkün olamamıştır" (2001, s. 287). Filmi gerçekçi kılan önemli noktalardan biri olarak, Mithat Bey ve onun gündelik yaşamına içkin gerçeklikler canlandırıldığı için, filmdeki Nejat İşler, Tayanç Ayaydın, Savaş Akova, Laçın Ceylan gibi profesyonel oyuncular Mithat Esmer'in doğal oyunculuğuna ayak uydurmak durumunda kalmış ve bu durum filmi Monaco'nun ifade ettiği biçimiyle profesyonel görünümünden sıyırmış, filme gerçekçi bir yön kazandırmıştır. Dolayısıyla Bazin'in *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri Di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) için söylediklerini *11'e 10 Kala* için de uyarlamak mümkündür; "tüm estetik şema" amatör oyuncuların rollerine olan "uyumundan" kaynaklanmaktadır (2013, s. 179).

Sanatta/sinemada gerçekçilikten söz edildiğinde önemli eğilimlerden biri de kuşkusuz toplumsal gerçekçiliktir. Bugün Türkiye sineması içerisinde Emin Alper filmleri, toplumsal gerçekçi olarak düşünülebilecek yapıtlardır. Alper *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015) ve *Kız Kardeşler* (2019) filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışının önemli niteliklerinden biri olan, "belirli bir tarihsel konjonktür içinde birey ve toplumsal fenomenlerin karşılıklı ilişkisinin ortaya çıkartılmasına çalışılması" (Aitken, 2015, s. 346) açısından ve iktidar, otorite, erk gibi toplumsal ve tarihsel olgulara eleştirel yaklaşması yönünden Alper'in sineması toplumsal gerçekçi olarak değerlendirilebilecek filmlerden meydana gelmektedir.

Örneğin Alper'in ilk filmi olan *Tepenin Ardı*, yerel/lokal bir öykü anlatıyor gibi görünse de aslen, bir aile ve film boyunca hiç görülmeyen yürükler vasıtasıyla ötekileştirme, azınlık yaratma, çoğulculuğu içermeyen

ulus anlayışı, milliyetçilik, mülkiyet gibi kavramları küçük bir hikâyenin içine yedirerek ve kişileştirme gibi yöntemleri kullanarak anlatmaktadır. Kişileştirme ve küçük bir hikâye içerisine büyük bir anlatının yerleştirilmesi dendiğinde kuşkusuz akla gelen kavram *alegoridir*. Aziz Çalışlar'ın tiyatro sanatı özelinde yaptığı tanıma göre alegori, "belli bir kavram, düşünce ya da ahlak kategorisinin kişileştirme yoluyla canlandırılmasıdır" (1992, s. 10). Çalışlar'ın ifadeleriyle, alegorik bir anlatımın tercih edildiği tiyatro oyunlarında, "dinsel düşünceler, kavramlar ve ahlak kategorileri, örneğin 'iyilik', 'kötülük', kişileştirmeye, oyun kişileri olarak canlı oynanmaktadır" (1992, s. 10). Yine paralel olarak, Çalışlar'a göre alegorinin bir biçimi de "bir konuyu, onunla benzerlikler taşıyan başka bir konunun geliştirilmesi yoluyla vermektir" (1992, s. 10). Tiyatro sanatına içkin olarak çizilen bu çerçeveyi, kuşkusuz sinema için de düşünmek mümkündür. Sinemada alegori, tıpkı diğer sanatsal mecralarda olduğu gibi, daha büyük toplumsal–tarihsel–politik vb. gerçeklikleri daha küçük öykülerle ve çoğunlukla tamamen başka bir biçimde anlatmaya elverişli bir araçtır. Ayrıca kişileştirme gibi yöntemlerle, soyut kavramların somut formlar alabilmesi de mümkündür. Bu bağlamda gerçekçi bir sanat yapıtının alegori ile var edilebileceği söylenebilir. Dolayısıyla *Tepenin Ardı*, politik olarak konumlandığı nokta itibari ile toplumsal gerçekçi bir filmidir ve bu toplumsal gerçekçi tavır alegorik bir biçimde ele alınmaktadır. Douglas Kellner'ın ifade ettiği gibi filmler "belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini belgesel ve gerçekçi tarzda" ortaya koyabileceği gibi, aynı zamanda "bir dönemin farklı veçhelerini tercüme eden, yorumlayan ve dolaylı olarak resmeden alegorik temsiller de sunabilir" (2013, s. 29). Bu anlamda alegorik bir anlatımın var olduğu *Tepenin Ardı*'nın, en temelde günümüzün gerçekliklerine içkin büyük bir toplumsal anlatıyı, gündelik ve görece basit bir öykü üzerinden ele alması itibariyle, güçlü bir anlamda gerçekçi olduğunu söylemek mümkündür.

Yine *Abluka* filminde Alper, yoksul mahalleleri, sınıfsal çelişkileri, siyasal iktidarların politikalarını, toplumsal hareketleri resmetmiş, yaşama içkin olarak gördüğü sorunlara karşıt bir noktada konumlanmıştır. Otoriter baskı rejimlerinin, öteki olarak konumladıkları kişi ve toplumsal gruplara karşı şiddet, baskı, imha, inkâr gibi yöntemlerle mücadele etmesi olgusuna Alper, politik – toplumsal gerçekçi olarak nitelenebilecek tavrı ile eleştirel yaklaşmış; ayrıca anlatıdaki muğlaklık, bilinçli eksiltmeler, zamanın doğrusallığına müdahale gibi modernist estetik tekniklerle, izleyiciler ve film arasına mesafe koymayı önceleyen bir sanatsal anlayışı

benimsemiştir. David Bordwell'e göre "olay örgüsünün klasik sinemadaki kadar düzenli olmaması", "kalıcı ve baskılayıcı boşluklar taşıması", "olayların izleyicilere sunumunun geciktirilmesi ve filmin tümüne yayılabilmesi", "anlatının türsel özelliklerden daha az etkilenmesi" gibi unsurlar modernist anlatının/sanat sineması anlatısının ayırt edici niteliklerindedir (2010, s. 125). Klasik sinemanın zamansal tutarlılık ve doğrusallık anlayışına karşı Alper, olayların gerçekleşme sırası ile oynamış, konvansiyonel sinemada zamansal tutarlılık ve devamlılık vasıtasıyla yaratılan gerçeklik yanılması yerine zaman atlamalarıyla, izleyici ve film arasında mesafe koymayı tercih etmiştir. Bu yüzden *Abluka*'nın toplumsal gerçekçi olarak adlandırılabilir eğiliminin, modernist estetik tekniklerden çokça faydalanan bir çizgide olduğu da söylenebilir.

James Clarke'a göre "sinemasal gerçekçilik dediğimizde aklımıza, gösterilen ya da tarif edilen şeylerin gerçekliğinin görsel/işitsel anlatımı ve de yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği gelmelidir" (2012, s. 28). Bill Nichols'a göre de "karakterlerin veya toplumsal oyuncuların iç dünyalarını, akla uygun ve inandırıcı bir şekilde" ele almak, yani bir anlamda gerçekliğin öznel boyutunu yansıtmak da sinemasal gerçekçilik bağlamında önemlidir (2017, s. 153). Sinemada gerçekçilik eğilimi açısından "yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği" söz konusu edildiğinde, yani gerçekliğin öznel boyutu düşünüldüğünde Türkiye sinemasında Tayfun Pirseliimoğlu filmleri önem arz etmektedir. Pirseliimoğlu'nun üretimlerinin farklı insanların yaşadıkları farklı gerçekliklere dönük bir noktadan yükselen, anlatısını ve estetik tercihlerini gerçekçiliğin yörüngesinde tutan ve modernist sanatın belirleyici niteliklerinden olan "bireysel olana önem verme", "bireyin eşsizliğine olan inanç" (Barrett, 2012, s. 57) gibi anlayışlardan da yararlanan filmler olduğu söylenebilir.

Edward W. Hudlin'in ifade ettiği gibi, gündelik yaşamda, insanların yüzlerini sadece onları ayırt edecek kadar fark ederiz; "bireysel niteliklerinin değil, en genel özelliklerinin farkına varabiliriz, ancak sinema perdesinde bir yüz belirlediğinde, o yüzün altında yatan dünyayı keşfedebilmek mümkündür" (1980, s. 83). Hudlin'in cümlelerinden yola çıkarak, her yüzün ardında yatan ve her yüzün deneyimlediği gerçekliğin farklı olduğunu ifade etmek olasıdır. Pirseliimoğlu'nun *SineFilozofi* dergisine verdiği röportajda, *Ben O Değilim*'e (2014) dair ifadeleri de bu bağlamda dikkat çekicidir: Pirseliimoğlu'na göre "başka başka her yüzün bir hikâyesi vardır" ve Pirseliimoğlu "bu yüzlerin peşine takılan" bir sinemacıdır" (Bütev & Öztürk, 2017, s. 222). Zira "bu suretler sizi alıp bir sıradanlık

içerisinde hiç de sıradan olmayan korkunçluklara götürebilir" (2017, s. 222). Görüldüğü gibi Pirseliimoğlu da kendi filmleriyle ilişkili olarak, her yüzün farklı hikâyesi olduğunu ve sıradan gibi görünen insan yaşamlarının öykülerini anlatmayı ilgi çekici bulduğunu dile getirmiştir. Pirseliimoğlu'nun ifadelerinden yola çıkarak, yönetmenin filmlerinin, sinemasal gerçekçiliğin önemli niteliklerinden biri olan sıradan insanların sıradan yaşamlarını anlatma anlayışıyla yaratıldığını söylemek mümkündür. Sinemasal gerçekçilik anlayışı içerisinde düşünüldüğünde, yönetmenin filmlerini özgün kılan en önemli yanlardan birinin, gerçekçiliği, Pirseliimoğlu'nun deyimi ile "yüzler/suretler" üzerinden kurmasıdır. Sıradan insanın yüzü ve bu yüzün hikâyesi, belki toplumsal olmayan, ama bireysel yönden insanın yaşamını dramatik bir biçimde etkileyebilecek olayların sinema perdesinde ortaya çıkışını sağlayabilmektedir. Zira Avner Ziss'in de belirttiği gibi, sanatsal imgeler toplumsal gerçeğin bir kopyası olmak zorunda değildir; gerçekçi bir sanat, "sanatçı imgeleminin yarattığı" yeni ve öznel olgular ile de var edilebilir (2016, s. 64).

Bu bağlamda, örneğin, *Ben O Değilim*'de Nihat/Necip'in (Ercan Kesal) ve *Ayşe/Asiye*'nin (Maryam Zaree), *Saç'ta* (2010) Hamdi'nin (Ayberk Pekcan), *Pus'ta* Reşat'ın (Ruhi Sarı), *Rıza'da* ise şoför Rıza'nın (Rıza Akın) kişisel öykülerinin, iç dünyaları öne çıkarılmış, film evrenine ait bir gerçekliğin içinde karakterlerin içsel yaşamları öncelenmiştir. Yönetmenin ilk uzun filmi olan *Hiçbir yerde*'nin (2002) bireysel bir deneyimin yanında siyasi cinayetler ve gözaltında kaybedilen insanlar gibi toplumsal bir meseleye de değinen bir nitelikte olması yönünden filmleri içerisinde daha farklı bir noktada durduğu söylenebilir; fakat *Rıza*, *Pus*, *Saç*, *Ben O Değilim* ve *Yol Kenarı* (2017) filmleri Pirseliimoğlu'nun "öznel gerçekçi" olarak değerlendirilebilecek çizgisini taşımaktadır. Pirseliimoğlu, anaakım sinema anlayışının karşısında, kendi deyimi ile "yalın bir görüntüde, seyirciyi aldatmamak ya da provoke etmemek üzerine" (Şen, 2018) sinemasal bir anlayışla hareket etmektedir. Son derece yalın bir anlatı, sinematografi ve öykü ile var ettiği filmlerinde gerçekliğin nevi şahsına münhasır olarak nitelenebilecek boyutunu öne çıkartmakta, sinemada gerçekçilik açısından da dikkat çekici bir deneyim ortaya koymaktadır. Dolayısıyla gerçekçiliğin önemli boyutlarından birinin de onun öznel yönü olduğu söylenebilir. Sabit kamerayla ve çoğunlukla uzun planlarla düzenlenmiş görsel yapıları, yalın ve süssüz anlatıları, öykülerde bilinçli olarak bırakılan boşlukları, sınırlı müzik kullanımı (ya da hiç kullanılmaması), açık uçlu finalleri ile Pirseliimoğlu filmleri, gerçekçiliğin öznel perspektifi kaygısı ile yapılmış bir sanat sineması örnekleri olarak düşünülebilir.

Yukarıda bahsi edilen yönetmenler ve filmleri birçok yönden gerçekçi olarak nitelenebilmektedir fakat filmlerinde görülen gerçekçi tutumlar birbirinden farklı biçimlerde görünür olmakta ve farklı eğilimler bağlamında değerlendirilebilir durumdadır. Çünkü Kolker'in de ifade ettiği gibi "gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir", "fotografik ve sinemasal imge dünyanın karmaşık yanlarını yorumlamak için bu objektifi kullanma tarzımızdan biridir" (2011, s. 33). Kısacası giriş bölümünde söz edildiği gibi, sinemasal gerçekçiliğe dair klasik ve güncel kavrayışların günümüz filmlerine bakarken neye karşılık geldiği, dijitalleşmenin gerçekçi kurama olan etkileri, tek yönlü, belirli kurallara ve uyulaşımlara dayanan, sınırları çizili bir gerçekçilik yerine çeşitli, farklı biçimlerde ve çok yönlü gerçekçi yaklaşımların mümkün olup olmadığı gibi sorulara yanıt olarak, tek bir doğrudan ve sinemasal gerçekçilikten söz edilemeyeceği, farklı yönetmenlerce çekilen filmlerde, çeşitli biçimlerde gerçekçi tutumların ortaya çıkabileceği, yeni teknik gelişmelerin – dijital teknolojilerin ise gerçekçilik kaygısıyla hareket edildiğinde verimli sonuçlar yaratabileceği de görülmektedir.

Sonuç

Peter Wollen'in da belirttiği gibi, "gerçekçi estetiğe göre sinema hem özü hem görüntüyü; gerçek dünyanın hem görünüşünü hem de gerçeğini verebilen ayrıcalıklı bir biçimdir" (2014, s. 148). Bu bağlamda daha önce de ifade edildiği gibi sinemasal gerçekçilik düşüncesinin hem film teorisi hem de uygulamayı açısından günümüzde halen etkisini ve geçerliliğini koruduğu fikrinin güncel Türkiye sinemasından örneklerle ortaya konulması, bu çalışmanın başat amacıdır. Zira Gürata'nın altını çizdiği gibi "sosyal bilimlerin birçok alanında olduğu gibi kuramların rolünün sorgulanır olduğu bir aşamada" sinema alanına içkin olarak "sinema kuramlarının da sonunun geldiğine" dair fikirler çokça dillendirilmekte, "kuram-sonrası dönemden söz edilmektedir" (2019, s. 57). Oysa, Gürata'nın cümleleri ile kuram, "sanılanın aksine gerçek dünya ile ilişkisi olmayan ve kıymeti kendinden menkul açıklamalar kümesi değil, belirli bir konuyu daha iyi anlama ve açıklamaya yarayan varsayımlar bütünü" (2019, s. 57-58) olarak kavranmalıdır. Bu anlamda sinemasal gerçekçiliğin sunduğu kuramsal çerçevenin, çalışmanın son başlığında da örneklerle tartışıldığı gibi, günümüzün sinemasal pratiklerini anlamak ve yorumlamak için gücünü koruduğu söylenebilir.

Yeni medya teknolojilerinin/dijitalleşmenin hayatın her alanında etkisini hissettirdiği günümüzde, sinemanın öldüğü ve sinemasal gerçek-

çiliğin tarih olduğu gibi ifadeler, üçüncü başlıkta da söz edildiği gibi, son derece yaygın olarak dillendirilmektedir. Pelikülden dijitale geçişle birlikte farklı bir mecranın gelişmekte olduğu, multimedya ortamları ile birlikte sinemanın özgüllüğünün ortadan kalktığı, yani sinemanın kimilerince geçtiğimiz yüzyıla ait bir sanat formu olarak tarif edildiği günümüzde, film teorilerinin ve özellikle gerçekçilik kuramının geçerliliğini yitirdiği gibi düşünceler her ne kadar dile getirilse de sinemanın gerçeklikten ayrı düşünemeyeceği ve kuramın halen pratiğe ışık tuttuğu fikri yaygın olarak kabul görmektedir. Çünkü sinemasal gerçekçilik, Casetti'nin de altını çizdiği gibi, yalnızca film şeridindeki nesnelere bıraktığı "iz"lere indirgenemez (2011a, s. 95). Dolayısıyla "analogdan dijitale geçerken, 'fotografik dönemin' sona ermesinin gerçekçi bir tutumun sona ermesi anlamına gelmeyeceğini varsayabiliriz" (Casetti, 2011a, s. 96). Gerçekçiliği, sadece kameranın doğadaki fenomenleri olduğu gibi yakalama kapasitesine indirgemenin yetersiz bir perspektif olduğu söylenebilir. Elbette klasik anlamda sinema gerçekçiliğinin önemli niteliklerinden biri, kameranın gerçeği yeniden üretebilme gücüdür. Ama gerçekçiliğin önemli bir boyutu da sanatın toplumsal işlevi ile yakından ilişkili olmasıdır (Andrew, 2018a, s. 188) ve gerçekçi sinema, gündelik yaşamın olağan akışı içerisindeki sıradan kişilerin sıradan öykülerini yalın, süssüz bir biçimde anlatma gayesi içerisinde dir.

Ayrıca dijitalleşmenin, sinemasal gerçekçilik için uygulama yönünden de avantajlar sağladığı söylenebilir. Örneğin, uzun bir filmi kesintisiz tek bir uzun planda çekmek yalnızca dijital kameralar sayesinde mümkün olmuştur (Nannicelli & Turvey, 2016, s. 12-13). Uzun çekimin sinemasal gerçekçilik için önemli bir uygulamı olduğu düşünüldüğünde, dijitalleşmenin bu gibi yöntemlerin uygulanmasını rahatlattığı kuşkusuz söylenebilir. Benzer biçimde Pelin Esmer örneğinde görüldüğü gibi, portatif dijital el kameraları sayesinde gündelik hayatın gerçekliğini, hayatın olağan akışını kayıt altına alabilmek kolaylaşmıştır. Ya da Nuri Bilge Ceylan örneği düşünüldüğünde, yönetmenin yalnızca kullandığı teçhizat değişmiştir, yönetmenin pelikülden dijitale geçişi sanatsal kaygılarında ve gerçekçi çizgisinde köklü bir değişime yol açmamıştır. Yani özetle denilebilir ki, önemli olan gerçekçi bir film ortaya çıkartma arzusudur ve dijital teknolojiler, gerçekçilik kaygısı güden bir sinemacı için verimli bir müttefik olabilmekte, yönetmenin işini kolaylaştırabilmektedir.

Yine son başlık altında incelenen tüm yönetmenler ve filmleriyle fotografik gerçekçilik, belgesel gerçekçilik, toplumsal gerçekçilik, öznel gerçekçilik gibi farklı gerçekçilik eğilimlerinden söz edilebileceği, yani

gerçekçiliğin de çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. J. Clarke da gerçekçiliğin bu yönüne vurgu yapmaktadır; ona göre "gerçekçiliğin, toplumsal gerçekçilik, yeni gerçekçilik ve belgesel gerçekçilik gibi çok farklı sinemasal formlar altında karşımıza çıkabileceğini göz önünde bulundurmak zorundayız: bu, bu sinema anlayışının süreç içinde ne denli çeşitlendiğini gözler önüne sermektedir" (2012, s. 26). Bu yüzden gerçekçilik dendiğinde, sınırları belli ve tekil bir tanımdan, uygulamadan ve teorik çerçeveden bahsetmek de olanaksızdır. Sinemasal gerçekçilik düşüncesi, teori ve uygulama açısından çok farklı formlar alabilmektedir. Çünkü uygulama açısından düşünüldüğünde, en temelde "yaşamı tıpatıp aynı tarzda algılayan ve duyan iki sanatçı bulunamaz"; sanatçının gerçekliği kavrayışı, dolayısıyla eserindeki gerçekçi tavrı "tüm yaşanmış deneyimden, sanat pratiğinden, manevi konumundan, estetik seçiminden, heycansal duyarlılığından, ilgilerinden, beğenilerinden ve ideallerinden, kısacası yaratısında gerçeklik kazanan her şeyden kaynaklanır" (Ziss, 2016, s. 73-74). Ayrıca ikinci ve üçüncü başlıkta da görüldüğü üzere, sinemasal gerçekçilik üzerine düşünsel üretimleri olan kuramcılar arasında da teorik anlamda farklı konumlanmalar olduğu görülmektedir. Çünkü Burak Özçetin'in de altını çizdiği üzere kuram "dinamik bir süreçtir"; kuram, "tartışmaya, polemige, sürtüşmeye ve ayrışmalara davet eden gerilimli bir süreçtir" ve "tek bir kuram ya da tek bir yaklaşımdan ziyade zaman içerisinde birbirleri ile ilişkiye girerek çeşitlenen ve çoğalan" bir sürecin ürünüdür (2018, s. 29). Bu yüzden gerçekçilik dendiğinde, sınırları belli ve tekil bir tanımdan, uygulamadan ve teorik çerçeveden bahsetmek de olanaksızdır.

Dudley Andrew'ın da belirttiği gibi sinemasal gerçekçiliğin "dünyayı olduğu gibi görmemizi sağlamak için, onun görsel dokusunu keşfetmemize olanak sağlamak için, insanın onun içindeki yerini anlamamızı sağlamak için var olduğu" (2018a, s. 188) ve var olacağı şüphesiz söylenebilir. Dolayısıyla sinemasal gerçekçiliği mercek altına almak tüm bu sebeplerle halen önemlidir, dikkate değerdir. Sinema mecrasında ister analog, ister dijital teknolojiler eliyle filmler çekilsin, gerçekçi kuram sinemanın bugününe de halen ışık tutmaktadır.

Kaynakça

- Aitken, I. (2015). *Avrupa sinema kuramları: eleştirel analiz* (Çev. Z. Atam, S. Akgül & B. Erzi). Doruk.
- Andrew, J. D. (2013). Sinema araştırmalarının özü ve gelişimi (Çev. S. Aydınlı & D. Okay). *sinecine*, 4(1), 141-173.
- Andrew, J. D. (2018a). *Büyük sinema kuramları* (Çev. Z. Atam). Doruk.
- Andrew, J. D. (2018b). *Sinema nedir! Bazin'in arayışı* (Çev. M. Tumen). Küre.
- Aristoteles. (2017). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı). Remzi.
- Balsom, E. (2016). Görüntüyü kurtarmak: Çağdaş sanat sinemasında süre ve ölçek (Çev. B. Şimşek). A. Karadoğan (Ed.), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 211-224). De Ki.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek: günceli anlamak* (Çev. G. Metin). Hayalperest.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları* (Çev. N. Özön). Bilgi.
- Bazin, A. (2013). *Sinema nedir?* (Çev. İ. Şener). Doruk.
- Belton, J. (2002). Digital cinema: a false revolution, *October*, 100, 98-114.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). YKY.
- Berköz, E. (2004, Mart). "Koleksiyoncu amca film oldu". Pelin Esmer ve Mithat Esmer ile söyleşi. *Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/pazar/koleksiyoncu-amca-film-oldu-5110986> (Erişim Tarihi: 25 Ekim 2020).
- Bordwell, D. (2010). Sanat sineması anlatımı (Çev. E. S. Onat). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 125-178). De Ki.
- Branston, G. (2019). Neden kuram? (Çev. A. Gürata). S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri* (s. 63-87). İthaki.
- Brubaker, D. (1993). André Bazin on automatically made images. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 59-67.
- Bütev, S. & Öztürk, S. (2017). Tayfun Pirselimioğlu ile söyleşi / An interview with Tayfun Pirselimioğlu. *SineFilozofi*, 2(3), 220-239.

- Casetti, F. (2011a). Sutured reality: film, from photographic to digital. *October*, 138, 95-106.
- Casetti, F. (2011b). Sinemasal deneyim (Çev. D. Kırmızı). *sinecine*, 2(2), 81-93.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları: sinema dünyasını değiştiren filmler* (Çev. Ç. E. Babaoğlu). Kalkedon.
- Currie, G. (1999). Visible traces: documentary and the contents of photographs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(3), 285-297.
- Çalışlar, A. (1992). *Tiyatro kavramları sözlüğü*. Boyut.
- Daldal, A. (2003). Gerçekçi geleneğin izinde Kracauer, "basit anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan sineması, *Doğu Batı*, 25(7), 255-273.
- Diken, B., Gilloch, G. & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan sineması: Türkiyeli bir sinemacının küresel hayal gücü* (Çev. A. N. Bingöl). Metis.
- Erkılıç, H. (2017). Dijital sinema teorisi üzerine: akışkan sinema ve akışkan sinema teorisi. *SineFilozofi*, 2(4), 56-72.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın gerekliliği* (Çev. C. Çapan). Payel.
- Hançerlioğlu, O. (2018). *Felsefe sözlüğü*. Remzi.
- Hudlin, E. W. (1980). Understanding the realist tendency in the cinema. *Journal of Aesthetic Education*, 14(2), 81-91.
- Gürata, A. (2019). Sinema ve kuram. S. Büker & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih – Kuram – Eleştiri* (s. 57-62). İthaki.
- Jakobson, R. (2016). Sanatta gerçekçilik üstüne (Çev. M. Rifat & S. Rifat). T. Todorov (Ed.), *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* (s. 91-101). YKY.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000)*. De Ki.
- Keat, R. & Urry, J. (2016). *Bilim olarak sosyal teori* (Çev. N. Çelebi). İmge.
- Kellner, D. (2013). *Sinema savaşları: Bush-Cheney döneminde Hollywood sineması ve siyaset* (Çev. G. Koca). Metis.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen bakış: çağdaş uluslararası sinema* (Çev. E. Yılmaz). De Ki.

Kolker, R. P. (2011). *Film, biçim ve kültür* (Çev. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı & E. Yılmaz). De Ki.

Kovács, A. B. (2016). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz). De Ki.

Kracauer, S. (2011). *Kitle süsü* (Çev. O. Kılıç). Metis.

Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: fiziksel gerçekliğin kurtuluşu* (Çev. Ö. Çelik). Metis.

Kural, N. (2018, Mayıs). "Sevilmesi zor bir karakter kurmak önemliydi". Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi. *Milliyet*. <http://www.milliyet.com.tr/pazar/sevilmesi-zor-bir-karakter-kurmak-onemliydi-2676671> (Erişim Tarihi: 18 Kasım 2019).

Larsen, P. (2002). Mediated fiction. K. B. Jensen (Ed.) *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies* (s. 117-137). Routledge.

Manovich, L. (1999) What is digital cinema. P. Lunenfeld (Ed.), *The Digital Dialectic: New Essays on New Media* (s. 172-193). MIT Press.

Maule, R. (2008). *Beyond auteurism: new directions in authorial film practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Intellect Books.

Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur? sinema dili, tarihi ve kuramı: sinema, medya ve mültimedya Dünyası* (Çev. E. Yılmaz). Oğlak.

Morris, P. (2010). *Realizm* (Çev. E. Bozkırlı). Sitare.

Mutlu, E. (2012). *İletişim sözlüğü*. Sofos.

Nannicelli, T. & Turvey, M. (2016). Against 'post-cinema'. *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal*, 26/27, 33-44.

Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş* (Çev. D. Eruçman). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Özçetin, B. (2018). *Kitle iletişim kuramları: kavramlar, okullar, modeller. İletişim*.

Rodowick, D. N. (2007). *The virtual life of film*. Harvard University Press.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (2017). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü: resim – heykel – mimarlık, geleneksel Türk sanatları, uygulamalı sanatlar ve genel sanat kavramları*. Remzi.

Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). Ayrıntı.

Stam, R., Burgoyne, R. & Lewis, S. F. (2019). *Sinemasal göstergebilim sözlüğü* (Çev. S. Gündes). Es.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis.

Şen, E. (2018, Mayıs). Tayfun Pirselimoglu röportajı. *Filmloverss*. <https://www.filmloverss.com/tayfun-pirselimoglu-roportaji/> (Erişim Tarihi: 2 Ocak 2020).

Wagstaff, C. (2007). *Italian neorealist cinema: an aesthetic approach*. University of Toronto Press.

Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler: kültür ve toplumun sözvarlığı* (Çev. S. Kılıç). İletişim.

Wollen, P. (2014). *Sinemada göstergeler ve anlam* (Çev. Z. Aracagök & B. Doğan). Metis.

Zaim, D. (2008). Odaklandığın şey gerçeğindir: Türkiye sineması, alüvyonik Türk sineması ve uluslararası kabul – 1. Bölüm. *Altıyazı*, 78, 48-55.

Zavattini, C. (1997). Yeni gerçekçilik üzerine tezler (Çev. Ö. Gezer). *Görüntü*, 6, 48-52.

Ziss, A. (2016). *Estetik: gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi* (Çev. Y. Şahan). Hayalperest.

