

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FİLM DİLİNİN KULLANIMI*

İmran Aslan**

ÖZET

Sinema, eğlence ve eğitim aracı olmasının yanında bütün dünyayı büyüdü içine alan bir sanattır. Sinema, teknolojik gelişmelerden de yararlanarak kendine özgü bir dil oluşturabilmiştir. Dünya sineması içerisinde kendine bir yer arayan Türk sineması, gelişmeleri yakından takip edememiştir. 1980'lere kadar belirli kalıplar içerisinde sıkışıp kalan Türk sineması, 1990'larda azalan izleyiciyi tekrar salonlara çekmek için değişmeye başlamıştır. Bu değişim, teknik, konu, oyuncu gibi pek çok alanda görülmüştür. Değişimin en önemli filmlerinden biri olan Eşkya, Türk sineması için umut ışığı olmuştur.

Anahtar sözcükler: Sinema, Türk Sineması, film dili, Eşkya

THE USE OF THE FILM LANGUAGE IN TURKISH CINEMA AFTER 1990

ABSTRACT

Cinema, is a kind of art which insert the whole world into its magic and is also an instrument of entertainment and edication. Cinema has been able to gain a spesific language using also other technological developments. Turkish cinema, seeking an important site among the cinemas of other nations, hasn't closely been able to follow the developments over the technology, devices, scenario and cast,etc. Turkish cinema, keeping itself within certain limits until 1980s, started to alter its nature so as to attract Turkish audience into cinemas during 1990s. Turkish alteration occured in different areas, such as scenerio, cast, technology, etc. "Eşkya", one of the important films of this alteration, has been a light for the hopeless turkish cinema in the darkness.

Keywords: Cinema, Turkish Cinema, film language, Eşkya

GİRİŞ

Dünyanın yansıtıcısı olarak sinema, kendine özgü imkanlarını kullanarak fikirleri, düşünceleri, olayları göstermekle beraber, duyguları da anlatmaktadır. Bütün bu özellikleriyle sinema radyo ve televizyon gibi büyük bir güç olmuştur. Her türlü izleyiciyi ayırmadan kendi büyüdü içine alabilmektedir. Televizyonun ortaya çıkmasıyla gücü azalsa da, o zamana kadar yönlendirici olmuştur.

Bu araştırmada dünya sinemasında üst sıralarda yer almakla beraber kendi ülkesinde de bir Amerikan sineması kadar ilgi görmeyen Türk sinemasının içinde bulunduğu durum, nedenleriyle birlikte ele alınmaktadır. Araştırmanın evrenini 1990 sonrası Türk sineması oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise Eşkya filmi seçilmiştir. Türkiye'de sinemanın önemli olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Ancak Türk sineması, gelişen dünya sineması içerisinde yerini alamamış, değişime ayak uyduramamıştır. İzleyici, teknolojiyi takip eden yabancı yapımlara yönelince Türk sineması tek başına kalmıştır. Eşkya filmi, 1990 sonrasında yaşa-

nan değişim anlayışı içinde önemli bir yere sahiptir. Eşkya filmi, Türk sinemasının gelişimi açısından olumlu bir adım olarak görülmüştür. Aynı dönemde gösterime giren iki Amerikan filmi geride bırakarak, o zamana kadar elde edilen en yüksek gişe başarısını elde etmiştir. Film, içeriği, konusu ve güçlü oyuncu kadrosuyla 1990 sonrası Türk sinemasında önemli yapımlardan biri olmuştur. Yalnızca yurt içinde değil, yurt dışında da çeşitli festivallere katılmış, beğeniyle izlenmiştir. Eşkya filmi, Sinema Yazarları Derneği yazarları tarafından dönemin en başarılı Türk filmi seçilmiştir. Bu nedenle filmin içerik ve biçim yönünden incelenmesi önem arz etmektedir. Bu amaçla, Türk sinemasının nerede olduğu, 1990 sonrası Türk sinemasında ne tür değişikliklerin olduğu, 1990 sonrası yapılan filmlerin içinde Eşkya filminin neden çok beğenildiği sorularının yanında Eşkya filminin konusuna, yönetmenine, tekniğine, oyuncularına, zaman ve mekan incelemesine değinilecektir.

1. SİNEMA KAVRAMINA BAKIŞ

Fransızca'da aslı sinematograf olan, kökenini Yunanca'dan alan sinema, hareketin kaydı,

* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nce kabul edilen yüksek lisans tez özeti

** Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

yazılışı veya hareket halindeki resimler anlamına gelmektedir. Sinema ya da sinematograf, devinin kaydı anlamındaki kinema ve grafe sözcüklerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Sinema, birbirini izleyen iki aşamadan oluşmaktadır. Birincisi hareket halindeki nesne ve kişilerin görüntülerinin kaydedilmesi ve ikincisi bu görüntülerin yansıtılmasıdır (Onaran 1994:7). Sinema salonunda perdeye yansıyanlar, gerçek görüntüler değil, yalnızca onun bir gölgesidir. Yani görünenler gerçeğin işaretleridir. Sinemada da ses ve görüntüler, gerçeğe benzeyen anlamlı bütün oluşturmaktadırlar (Erdoğan 1992:15).1895 yılının Aralık ayında izleyici, varlığını günümüze dek sürdüren sinemayla tanışmıştır. Böylece 7. Sanat olan sinemanın tarihi belli olmuştur. Diğer sanatlardan ayrılan en önemli özelliği; görüntü ve hareket öğelerini bünyesinde taşımasıdır. Görüntüyle yapılan bu sanat dalı günümüzde iletiyi en iyi taşıyan unsur özelliğini taşımaktadır (Çomak 1998:7).

1.1. SİNEMA DİLİ NEDİR?

Her sanat kolu, kendine has bir dil oluşturmuş ve bu dil üzerinde gelişimini sergilemiştir. Ancak sinema, kendi dilini geliştirmiş ve diğer sanatların dillerinden ayrılmıştır. 50'li yıllardan itibaren sinema kendini çok hızlı bir şekilde yenilemiştir. Teknik imkanlarla, yeni türler doğmuş, var olanlar ise gelişmiştir. Sinemanın iletilmek istenen mesajın verilmesinde yeni bir yol bulunmuştur. Birbiriyle ilgisi olmayan iki görüntü birleştirilerek yeni bir anlam oluşturulmakta, böylece duygu ve düşünceler daha farklı şekilde anlatılabilmektedir (Pudovkin 1995:82).

Griffith, yavaş yavaş sinemasal bir tarz geliştirmiş, sinemaya özgü anlatım biçimlerine ve tekniklerine yönelmiştir. Böylelikle sinemasal anlatım gelişmeye ve şekillenmeye başlamıştır. Griffith, 1908'den itibaren yaptığı filmlerde geriye dönüşler denemiştir. Onun açtığı yoldan Rus Biçimcileri ilerlemiş, dilbilimini yol gösterici olarak kabul ederek, geliştirdikleri kuramları sinemaya uyarlama yoluna gitmişlerdir (Vincenti 1993:29). Sinemanın icat edildiği ilk yıllarda görüntüler, tiyatro sahnelerinin arka arkaya durağan şekilde aktarılması şeklinde olmaktadır. Gerçek anlamda sinema dili kurgunun bulunuşuyla ortaya çıkmıştır. İki düz

anamlı somut nesnenin birleşmesinden yeni bir kavram doğmuştur. Bu buluşla sinema dilinin evrimi son derece hızlı olmuştur.

1.2. FİLMSEL EVREN

Film izlerken olay bir boyuttan başka bir boyuta, gelecekte geçmişe, bir yerden başka bir yere gidebilmektedir. Bu özellik yalnızca sinema için geçerli bir özelliktir. Günlük yaşamda ise hiçbir şekilde bir mekandan başka bir mekana geçmek mümkün olmadığı gibi, zaman boyutunu değiştirmek de mümkün olmamaktadır. Sinemada yaratılan bu mekan ve zaman, gerçek yaşamda görülmeyen olanaklara sahiptir. Sinemanın başka tanımı, sinema filmsel zaman ve mekan sanatıdır şeklinde verilmektedir. Bu durumda sinema başka sanatlarda bulunmayan zaman ve mekanın kullanım olanaklarına sahiptir (Onaran 1986:21). Film kamera yardımıyla seyircilere bambaşka bir evren sunmaktadır. Ancak film, yalnızca perde üzerine yansıtılan görüntü toplamı değildir. Filmsel evren, dıştaki dünyanın film görüntüleri içine alınması veya film görüntüleriyle oluşturulan ve aynı zamanda film özellikleri taşıyarak, sadece bu görüntülerde var olabilen evren olarak da tanımlanabilmektedir (Özön 2000:285).

1.2.1. Filmsel Mekan

Filmsel mekan, olayların meydana geldiği yerlerin görüntülerinin, sıralanması, birbirleriyle ilişkileri ve senaryoya göre kurgulanması ile ortaya çıkmaktadır. Filmsel mekan, yönetmene gerçek mekanı değiştirmesini ve yeniden kurması olanağını vermektedir. (Esen 2000:7). Mekan, sinemada yalnızca olayın geçtiği yer anlamını taşımamaktadır. Filmsel zamanda olduğu gibi filmsel mekan da gerçek mekandan ayrı olarak, birbirinden çok farklı olan yerlerin birleştirilmesi sağlanabilmektedir. Bir evlilik törenini düğün salonunda ya da bir müzayedeyi müzayede salonunda gösterebilmekte, dramatik olarak filmdeki konuyu destekleyebilmekte ve izleyiciye gerçeklik hissi verebilmektedir. Ya da mekanla olayın konusu arasında zıtlık olmaktadır. Örneğin gülünç bir olay kutsal bir alanda geçebilmektedir (Chion 1987:139). Değişik açılardan elde edilen mekan görüntüleri gerçekte var olmayan yepyeni bir mekan oluşturabilmektedir. Kısaltmalar veya uzatmalarla, gerçekte birbirinden çok uzak olan ülke,

şehir, köy, kasaba, cadde gibi yerlerin coğrafi konumlarına bakılmaksızın birleştirilebilmektedir (Esen 2000:6).

1.2.2. Filmsel Zaman

Gerçek zamanda gelecek, şimdi ve geçmiş tek düze bir şekilde ilerlemektedirken, sinemada bu zamanlar filme zenginlik katılarak işlenmektedir. Olaylar, bir günü de anlatabilmekte veya aylar, yıllar, belki de yüzyıllar sinemanın zaman dilimine sığabilmektedir. Filmsel zaman, gerçek zamanın tüm kurallarını alt üst edeceğine ondan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratmaktadır. Bunu gerçekleştirirken, zamanın kullanımıyla yakından ilişkisi olan görüntü boyutunu, kamera hareketlerini, sesi, öykünün anlatım süresini, geçiş yöntemlerini, kurguyu ve rengi kullanmaktadır (Demir 1989:147).

1.3. FİLMDE GÖRÜNTÜ KULLANIMI

Sinemada görüntü belirli bir içeriği aktaran en küçük anlam birimidir. Perdede görülen nesne ile gerçek dünyadaki nesne birbirinden farklı görünmektedir. Bu asıl olarak yönetmenle ilgili konu olduğundan, bazen yönetmen gerçekliği çok az değiştirmekte ve bazen bizim anladığımız gerçekliğin boyutlarını aşmaktadır. Yönetmen görüntüdeki nesnelere kendi öznel yapısına göre belirli bir açıdan ve ışık oyunları ile yansıtmaktadır. Yani bir anlamda perdeye yansıyanlar yönetmenin bakış açısını ortaya çıkarmaktadır. Sinemada yönetmen seçtiği görüntü parçalarını, seyirciyi etkilemek ve seyircinin dikkatini ilgi merkezine toplayarak göze hoş görünmesini sağlamak amacıyla düzenleyerek özenle seçmektedir. Bu bakımdan da görüntünün temel ögesi kompozisyonudur. Her kompozisyonun bir ilgi merkezi olacağından yönetmenin amacı da seyircinin dikkatini buraya çekmek olmaktadır (İlgaz 1997:23).

1.4. FİLMDE KURGU

Sinemanın salt teknik bir araç, tiyatrodan ayrılarak başlı başına bir sanat dalı haline gelmesi ancak kendine özgü olanaklarının bilinçli olarak kullanılmaya başlamasıyla gerçekleşmiştir. Bunu sağlayan en önemli fark kurgudur. Kurgunun ilk kullanılışı aynı hareketlere ait farklı görüntüleri art arda eklemek biçimindeydi.

Belirli bir doğrultuda aksiyonun süresi ile belirlenmiş çekimleri öykünün sırasına göre eklemekten ibaret olan bu basit kurgu, kısa zamanda seyirciyi heyecanlandırmaya bilimsel düzeyde seyircide belirli düşünceler uyandırmaya başladı. Kurgu basit anlamıyla seçme ve düzenleme sorunudur (Onaran 1986:70).

1.5. FİLMDE SES KULLANIMI

Ses bir enerji şeklidir. Çevredeki nesnelere görüntüleri kadar sesleri de insanları etkilemektedir. Nesnelere içinde buldukları ortamın oluşturduğu ses, insanların var oldukları işitsel dünyadır. Sesin aynı zamanda estetik boyutu da vardır. Çevreyi anlamlandırmamızı sağlayan ses, aynı zamanda görüntülerin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Nesnelere ve olaylar ekranda belirli bir plan dahilinde görüntü olarak belirirken sesle birlikte perdeye yansımaları, gerçeği anlatmada son derece önemlidir. Ses, aynı zamanda görüntünün psikolojik olarak tamamlayıcısıdır. İzleyici çoğu zaman görüntüyle sesi bir algılamaktadır. Biri olmadan diğeri yetersiz kalmaktadır (Kılıç 1995:89-90). Ses sinemaya renk katmıştır. Filmin akıcılığını ve etkisini bozan ara yazılar ise sesin eksikliğini daha çok hissettirmiş, sesin sinemaya girmesiyle sinemanın gerçeklik boyutu daha çok ortaya çıkmıştır (İlgaz 1997:32). "Sinema sanatının teknik gelişimi nedeniyle sesli film, sessiz, dilsiz sinematografiden uzun bir süre sonra ortaya çıkmıştır" (Lotman 1986:7).

2. TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Sinema, teknolojiye dayanan bir sanat olduğundan dolayı pahalıya mal olmakta, Türk Sineması da bundan nasibini almaktadır. Her ülke kendi sinemasını şekillendirmektedir. Bir ülkenin sineması değerlendirilirken geçmişine bakılmakta ve eksikleriyle beraber değerlendirilmekte, fazlalıkları göz önüne alınmaktadır (Scognamillo 1996:243). Uzun yıllar, Türk Sinemasını geliştirecek, kadroları yenileyecek, yerli filmlerin diğer filmler karşısındaki konumunu koruyacak önlemler alınmamıştır. Sinema uzun zaman vergi kaynağı olan eğlence aracı olarak görülmüştür (Abisel 1994:11). Gelişme sürecine bakıldığında Türk Sinemasının çok zor şartlar altında gerçekleştirildiğini,

alt yapısının tamamlanmamasına rağmen takdire değer çalışmaların yapıldığı görülmüştür. Sinema kavramı, bir dönem tek eğlence kaynağı olmasının ötesinde beraberlik, salon önünde uzayıp giden kuyruklar, açık havada izleme keyfi anlamına gelmekteydi. Bu dönemlerde Türk sineması her ne kadar gözde olsa da bu durum fazla sürmemiş, ABD, Hindistan, Japonya yapımlarıyla yarışsa da daha sonra diğer ülkelerde olduğu gibi yerini Hollywood'a bırakmıştır. Radyo ve televizyonun etkinliği, bilet fiyatlarının artması, yabancı yayınların yaygınlığı, sinema salonlarının yetersizliği, kabloyla iletişim ve zaten alt yapısı tam oluşmayan Türk sinemasının rekabetten ve dolayısıyla kendini yenilemekten alıkoymuştur. Bu sebepleri çoğaltmak mümkündür.

2.1. DÖNEMLERLE TÜRK SİNEMASI

2.1.1. Sinemanın Türkiye'ye Gelişi

Türkiye'de ilk film gösterimi 2. Abdulhamit zamanında olmuştur. Bertrand adlı bir Fransız sarayda gösterimlere başlamıştır. Ancak halka gösterimler Sigmund Weinberg tarafından yapılmıştır. Kesin olmamakla beraber 1896 yılı Türk Sinema tarihinin başlangıcı olarak sanat tarihine kaydedilmiştir. Entelektüellerin dışında geniş halk kitleleri sinemayı şeytan icadı olarak görmüşlerdir. Ancak kısa bir zaman sonra kabullenmişlerdir. Ülkemizde çekilen Manaki kardeşlerin çektiği belge filmi bir yana bırakılırsa, bir Türk tarafından çekilen ilk film, 1914'te *Aya Stefanos'taki Bir Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adıyla sinema tarihine geçen 300 metrelik bir belge filmidir. Bu dönemde askeri belge filmlerinin yanında konulu filmler de çevrilmiştir.

2.1.2. Tiyatrocular Dönemi

1923'ten 1939'a kadar ki döneme Tiyatrocular Dönemi denilmektedir. Yaklaşık yirmi yıl süren bu döneme Tiyatrocular Dönemi denilmesinin nedeni, bu süre içinde yapılan çalışmaların, ülkenin en ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul ve onun tiyatrocusu arkadaşlarının elinde olmasından kaynaklanmaktadır. Tiyatro kökenli olan Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişiyle tiyatro oyuncuları sinemada çokça görülmeye başlamıştır. Bu durumun bir diğer nedeni de sinemayla ilgilenen deneyimli kişile-

rin bulunmaması, bulunsa dahi sinemayla ilgilenmemesidir (Onaran 1999:20). Muhsin Ertuğrul'un yönettiği yaklaşık 30 filmin üçte ikisi ya yabancı kaynaklardan alınma ya da Batı sinemasının etkilerini taşımaktadır. Ertuğrul'a yapılan eleştiriler, genelde, tiyatroyu çektiği filmlerde ön plana çıkarmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında önemli eksikliği olarak batıya fazla açık olmasıyla da eleştirilmiştir. Batı kalıplarına bağlı kalarak Türk sinemasında sonraki yıllarda çokça başvurulacak olan uyarlama yöntemini çok fazla kullanmıştır (Scognamillo 1987:38).

2.1.3. Geçiş Dönemi

Bu dönem, 1939 ile 1950'li yıllar arasındadır. Aynı zamanda 2. Dünya Savaşı'na da denk gelmiştir. Savaşın da etkisiyle ülkeye çok sayıda yabancı film, özellikle de Mısır filmleri girmiştir. Savaşın zor şartları, tiyatrocuların ağırlığını sırtlarında taşıyan Geçiş Dönemi sinemacıların karşısına bir de sansürü çıkarmıştır. Bütün bu olumsuzluklar bu dönemde çok fazla ürün çıkmamasına neden olmuştur. Ancak bu dönem, Tiyatrocularla Sinemacılar Dönemi arasında olması gereken bir dönemdir (Özön 1968:22). Bütün bu olumsuzluklar, bu döneme iki büyük yük getirmiştir. Savaş koşullarının ağırlığı ve tiyatrocular döneminden gelen gelenekler (Özön 1995:25). Ertuğrul'u izleyen geleneksel ayrıma göre geçiş ve sinemacılar diye belirtilen bu yıllar, bilinçli ile bilinçsiz, iyi ile kötünün karıştığı bir dönemdir. Bu sorunların temelinde seyirciye fazla film izletme kaygısı yatmaktadır. Bu nedenle de yapılan çalışmalarda kaliteden çok, kaç film üretildiği önemli olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması üzerindeki hakimiyeti, kendinden sonra gelenleri de etkilemiştir. Bu dönemde Ertuğrul gibi sinema yapmak isteyenlerle ya da çok az bir tecrübeyle değişik bir sinema yapmak isteyenler vardır. Bu nedenle de sinema tam şeklini almamış, endüstri seviyesine ulaşmamıştır (Scognamillo 2000:132).

2.1.4. Sinemacılar Dönemi

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle ekonomik canlanma ve rahatlık, yapımevi, film, salon, koltuk ve seyirci sayılarının da artmasını sağlamıştır. Değerli filmler, usta yönetmenler ve kaliteli oyuncuların yetişeceğinin ışığı be-

lirmeye başlamıştır (Şener 1976:25). Devlet, yabancı filmlerle yerli filmlerden aynı oranda vergi almaktaydı. 1948 yılında belediyelerin yerli filmlerden aldığı eğlence vergisi oranı düşürüldüğünde sinema bu durumdan olumlu etkilenmiş ve gerek sinema salon sayıları, gerekse film üretiminde önemli oranda artış sağlanmıştır. Mısır filmlerinin ithalinin yasaklanması, yeni vergi sistemi sermayeyi bu alana çekmiştir. Sinema bu dönemde dünyada da çok büyük ilerlemeler kaydetmiş, sinema akımları, yönetmenler, oyuncular, tür filmleri, teknik ilerlemeler, sinemanın anlatım dilini zenginleştirmiştir (Tilgen 1973:9). Bu dönem, 1950-1960 ile 1960'dan sonrası olarak iki bölümde incelenebilmektedir. Her iki bölümde ekonomik çalkantılar ve gericilik akımları etkisini göstermiştir. Din duygusunu sömüren filmler artış göstermiştir. Bu akımın ileri boyutlara ulaşması nedeniyle çıkarılan bir kanunla bu tür filmler yasaklanmıştır. Sinemacılar tüm çabalarını sinema dili kurma yönünde yoğunlaştırmışlardır. Sinemacılar Döneminin ikinci yarısı 27 Mayıs devrimiyle başlamıştır. Film sayısında ve seyirci sayısında artış görülmüştür (Özön 1968:25-26).

2.1.5. 1980'lerde Türk Sineması

Tüm çalışmalara rağmen 1980'lerde Türkiye'de sinema durma sınırına gelmiştir. 1987-1989 yılları, Türk sinemasının birikmiş ve her an patlamaya hazır olan sorunların üstesinden gelebilme çabalarıyla geçmiştir. 1987'de Türk Sinemasına 16 yeni yönetmen gelmiştir. Ancak, çekilen filmler Yeşilçam'ın ayakta olduğunu belirten sinyaller verse de eskilerin devamından öteye geçememiştir. Türk sinemasında yaşananlar diğer dünya sinemalarında da yaşansa da Türk sinemasında bekle ve gör siyaseti izlenmiştir. Bu yıllar pek çok yapının kaybedildiği bir geçiş dönemidir. Yapılacak tek şey televizyona kaptırılan seyircinin nasıl geri kazanılacağını belirlemektir (Scognamillo 1998:423). Kılıf değiştirmeye başlayan sinemada yönetmen ve yapımcılar, iki yol izlemişlerdir: Hiçbir şey yapmadan beklemek ve ayak yudurmak.

2.1.6. 1990'larda Türk Sineması

İnişli çıkışlı dönemlerle Türk Sineması 1990'lara kadar gelmiş, kimi zaman da durma

noktasına ulaşmıştır. Sinema 1990'lı yıllara adım atarken 1980'lerden kalma yabancı film egemenliği, ardı adına eklenen krizler, sinema salonlarının azlığı, televizyon ve videonun ağırlığı hissedilmektedir. İşte tüm bu zor şartlar altında yeni bir döneme girilmiştir. Tüm bunlar beklenen son olmasa da kaçınılmazı geciktirmek için çaba da harcanmamıştır. Bunun sonucunda Türk Sinemasının öldüğü yolunda düşünceler yaygınlaşmıştır. 1990'ların başında çok yoğun olarak hissedilen bu durum Ertem Eğilmez'in beklenmedik şaşırtıcı çıkışıyla aralanmıştır. Yönetmenler, Türk sinema tarihinin önemli yapıtlarına imza atarken, özellikle son otuz yıl içinde Türk sinemasının gerileme nedenlerini devletin kendilerine yardım etmemesine ve mali sorunlara bağlamaktadırlar. Türk sinemasının ikinci yarısından itibaren eski kuşak yönetmenler, izleyiciyle bütünleşme ve onlara ulaşma sinyalleri vermektedirler. Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1992) filmiyle başlayan silkinme çabaları, bir adım olarak adlandırılmış ve yeni adımlara da cesaret olmuştur. Türk sinemasında Yeni Popüler Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde yeni konular işlenmeye başlanmıştır. Ardından gelen Şerif Gören'in *Amerikalı* (1993) filmi ve diğer filmlerde özellikle alt yapı dünya standartlarına uydurulmaya çalışılmıştır. En önemlisi de klasik anlatım tarzlarından uzaklaşmıştır (Açar 2001:7).

2.2. SİNEMADA OYUNCU

2.2.1. Sinemada Oyuncu Kavramı

Sinemada ilk yıllarda oyuncuların olmamasına rağmen, yeni olmasının getirdiği çarpıcılık önemliydi. Ama kısa zamanda yeni buluş eskiyip de insanlar artık üzerlerine gelen trenden, hızla ilerleyen bir arabadan, yıkılan bir binadan gelen heyecanlarını yıkınca sinemanın temelde bir hikaye anlatma aracı olduğu anlaşılmış, beyazperdede hikaye kahramanlarını canlandıracak oyuncular ön plana geçmiştir. Sinemanın gelişimiyle birlikte sayısız genç insan dünya üzerindeki sinema merkezlerine giderek, büyüleyici ve parlak dünyada kendilerine yer edinmeye çalışmışlardır. Bütün bunlara rağmen sinema oyunculuğunda yerleşmiş, oturmuş, kurallar ve koşullar olmadı. En çok tartışılan konulardan biri de star olgusudur. Sadece oyunculara özgü bir kavram olan star olgusu,

kendi yazılı ve belirli olmayan kurallarını getirmiş ve insanlığın modern ikonaları haline gelmiştir. Starların temel özelliği, genel ve yaygın çekicilik öğelerini taşımasıydı. Sonunda yığınlar tarafından beğenilen, aşık olunan ve sinemanın temeli olan bir yapı oluşturmuşlardır (Dorsay 1999:33).

2.2.2. Türk Sinemasında Oyuncu

Türk ve dünya sinemasında oyuncu tüm gelişmeler içinde önemli bir yer tutmaktadır. Kimi filmler ise adıyla değil oyuncularıyla tanınır olmuştur. Kadir İnanır, Kemal Sunal, Cüneyt Arkın, Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Ayhan Işık, Belgin Doruk filmlerinin adları, oyuncularıyla anılır olmuştur. Özellikle bir dönemin kadın ve erkek oyuncuları çoğu filmde beraber oynamaya başlamış, senaryolar o kişilere göre yazılmıştır. 1990'lardan sonra eski oyuncuların sinemadan çekilmesi ya da yapımları beğenmemeleri nedeniyle sinemadan uzaklaşmakta, yerlerini manken, şarkıcı, sunucu, komedyen ve tiyatro oyuncusuna, yani yalnızca gişe başarısı düşünüldüğünden oyunculuğuna bakılmaksızın medyatik insanlara bırakılmaktadır. Bunun temel nedenlerinden birisi bilinçli bir oyunculuk anlayışının olmayışı ve yeni oyuncuların temel isteğinin iyi bir oyuncu olmak değil, gündemde kalmak isteğidir. Çoğu kişi için de oyunculuk zevk için yapılan ikinci bir işten öteye geçmemektedir. İzleyici de bir filmin ismini duyduğunda kimlerin oynadığını merak etmektedir. Çoğu zaman filmin nasıl olduğundan değil, oyuncuların neler yaptığından bahsedilir olmuştur. Bu nedenle sinemada çok önemli bir yere sahip olan oyunculuk, Türk sinemasında sorun olarak kalmaktadır.

2.2.3. Türk Sinemasında Streotipleşmiş (Kalıplaşmış) Oyuncular

Sinema oyuncuları 1970'lere kadar beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlardan öteye geçememiştir. Konusunu iyi adam, kötü adam, zengin fakir, şehirli kentli ayırımından alan filmlerdeki oyuncular, yıllarca aynı karakteri canlandırmışlardır. Bu karakterler kişiler o kadar oturtulmuş ve o kişiler o kadar çok aynı karakterleri canlandırmışlardır ki, Neriman Köksal masum olarak düşünülmediği gibi, Filiz Akın da kötü bir baş rol oyuncusu olarak düşünülmemiştir (Onaran 1987:158). Türk sineması, uzun yıllar birbirine benzeyen konuları

işlemiş, böylece kalıplaşmış rolleri oynayan oyuncular yetişmesine neden olmuştur. Yeniliğe ve değişikliğe geç alışan Türk sineması, farklı oyuncu tiplmelerine kapısını açmamıştır.

Filmlerde en çok kullanılan tiplmelerden anne rolü, çeşitli biçimlerde görülmektedir. Özellikle Aliye Rona köy filmlerinin değişmez, despot, hem iyi hem kötü anasıdır. Bir diğer değişmeyen tipleme gülüşü akıllardan çıkmayan Adile Naşit'tir. Babasız Türk filmi düşünilemeyeceğinden babalar da filmlerin vazgeçilmez tiplmeleridir. (Sinema 1995:82). En babacan baba olarak karşımıza çıkan Munir Özkuş'dur. Adile Naşit'le iyi bir ikili olarak özellikle komedi filmlerinde görülmektedir. Hulusi Kentmen, Nubar Terziyan, Kadir Savun birbirine benzeyen rollerde görülmektedir. Türk sinemasının olmazsa olmaz oyuncu tiplmelerinden biri de kötü adamlardır. Temel özellikleri gülüşlerinde, konuşmalarında, giyimlerinde belirgindir. Özellikle Erol Taş, Kenan Pars, Coşkun Gögen, Hayati Hamzaoğlu, Kazım Kartal ve son dönem Türk sinemasında aynı rollerde karşımıza çıkan Nuri Alço'dur.

2.3. SİNEMADA YÖNETMEN

2.3.1. Sinemada Yönetmen Kavramına Bakış

Yönetmen, senaryoya uygun olarak hareketleri oluşturmaktadır. Onun tarafından oluşturulan bu hareketler, yine onun tarafından en uygun ve etkileyici biçimde görüntülenmektedir. Yazarın düşündükleri yönetmen tarafından kamera aracılığıyla gösterilmektedir. Bu düşüncelerin etkileyici biçimde izleyiciye sunulması, yönetmenin yaratıcılığına, kamera kullanım ve görüş yeteneğine bağlıdır (Öngören 1993:9). Bir film yapımındaki çalışmalar senaryonun yönetmene verilmesiyle başlamaktadır. Yönetmen senaryo üzerinde yönetim çalışmalarına başlayarak, kendi filmsel diliyle görüntüleri çekimden önce kafasında canlandırır. Oyuncular seçildikten, sahneler hazırlandıktan sonra çekim başlar. Yönetmenler, filmlerin görünmeyen kahramanlarıdır.

2.3.2. Türk Sinemasında Yönetmen

Türk sinemasında yönetmenler ise konu ve kişileri toplamak açısından dört gruba ayrılır.

bilmektedir. Yapımcı Yönetmenler, Oyuncu Yönetmenler, Teknikerler, Diğerleri. Yapımcı yönetmen yapımın her aşamasında yer aldığından kontrol de onun elindedir. Hem sinema çevresinin kurallarını izler hem de bunları kabul ettirir. Yapımcı yönetmenler arasında Muzaffer Arslan, Turgut Demirağ, Süreyya Duru, Ertem Eğilmez, Melih Gülgen, Türker İnanoğlu gelmektedir. Teknikerler ise bir memur yönetmen kimliği altında geçerli olarak kabul görmüş kuralları ya da günün popüler türlerini uygulamaktadır. Teknikerler Türk sinemasında sayısız filme imza atarak kimisi içeriğe kimisi biçime önem vererek dar bütçelerle elverişsiz koşullarda mücadele etmişlerdir. Vedat Türkali, Orhan Arıburnu, Memduh Ün gibi. Oyuncu yönetmenler sayıları çok az olmakla beraber kendi tecrübe ve oluşumlarından doğan oyuncu boyutunu getirmektedir. Bu yönetmenler, Türk sinemasına sessiz dönemde girmişler, tiyatrocular döneminde de devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Bunlar arasında Türkan Şoray, Kartal Tibet, Zeki Alasya, Cüneyt Arkın sayılabilir. Diğer grubunda olan yönetmenler, bahsedilen kategoriler dışında kalanlar ya da her kategoriden bir şey elde edenlerdir (Scognamillio 2000:34). Güçlü bir sinemadan bahsetmek için, güçlü yönetmenlerden bahsetmek gerekmektedir. Bu nedenle yönetmen, Türk sinemasının geleceğini anlatan anahtar kelime olarak kabul edilebilir (Özön 1995:177).

2.4. TÜRK SİNEMASINDA MALİ SORUNLAR

Film maliyetlerinin yüksek oranda artması, sinema salonlarının azalması ve televizyonun etkisi, ayrıca kalan sinema salonlarında yabancı filmlerin ağırlığı, bir çok yönetmeni televizyona yöneltmiştir. Sinema seyircisinin azalması ve bilet fiyatlarının artması Türk sinemasında mali sorunların yaşanmasına neden olmuştur. Mali sorunlardan kurtulma çabaları ve tikanıklığın aşılması isteği sonucunda devlet desteği beklenerek Kültür Bakanlığı ile özellikle 1980 sonrası ortaklaşa çalışmalar yapılmıştır (Kayalı 1994:23). Sinema, tecimsel açıdan ele alındığında zaman zaman kar elde edilmesinin sağladığı bir gerçektir, ancak bunun sürekli olabilmesi için alt yapının tamamlanmış olması gerekmektedir. Sinemanın alt yapısının tamamlanması ise oyuncu, yönetmen, teknik olanakla-

rın her tür film için uygun olması ve sinema salonlarının yeterli olması, seyircinin sinema bilincine sahip olması anlamına gelmektedir.

2. 5. TÜRK SİNEMASINDA KONU

Yakın dönemlere kadar yapılan eleştirilerden en önemlileri arasında olayların İstanbul'dan başka yerde geçmemesi, herhangi bir şehirde başlasa bile İstanbul'a dönülmesi yer almaktadır. Aynı benzerlik roman yazarlarında da görülmüştür. Filmlerin çoğunda romanlarda geçen konular kullanılmış, olağan üstü durumlar, rastlantılar, iyi ve kötü insanların karşılaşmasından doğan feci olaylar, aşktan yatağa düşen ama kavuşamayan aşıklar, köyün güzeli ni seven zalim köy ağasının zulümleri, kan davasıyla gelişen olaylar sık sık filmlere konu olmuştur (Özön 1995:67). 1980 sonrasında Türkiye'de genel gelişime paralel olarak sinemada çeşitli konular işlenir olmuştur. Değişen seyirciye de bağlı olarak özellikle çevre ve feminizm işlenmeye başlamıştır. Çevre konusu çok ilgi görmekle beraber sinemada özellikle kadın 1980 sonrası sıkça işlenir olmuştur.

3. EŞKİYA FİLMİ

3.1. FİLMİN YÖNETMENİ

Kimi yönetmenler, sonuç ne olursa olsun çok film çekerken kimileri de az ve öz filmle yetinmektedir. Yavuz Turgul da az ama kaliteli filmlerden yana olan bu tip yönetmenlerdendir. Yavuz Turgul Türk sinemasına çok az film vermesine rağmen sinemaya yeni değerler katmıştır. Ahmet Muhip Dranas'ın Fahriye Abla şiirini senaryoya dönüştürerek filmin başarılı olmasını sağlayan kişilerden olmuştur. Ardından *Züğürt Ağa* filminin senaryosunu yazmıştır. Turgul, yönetmen olarak kendisine aşama kaydettiren *Muhsin Bey*'den (1980) sonra yeniden Şener Şen ile bir araya gelerek *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filmini çekerek Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu ve geçirdiği değişimi en iyi ve en duyarlı şekilde anlatmıştır. Benzer bir nostalji yönetmenin bir sonraki filmi, *Gölge Oyunu* gizem ve masal karışımıdır (Scognamillio 1998:466).

Turgul'un filmlerinin temelinde iki öge yatmaktadır: Çatışma ve nostalji. Eski ile yeninin

veya yeni değerleri savunanlarla eski değerleri savunanlar arasında çatışma yer almaktadır. Dünyadaki değişimler içerisinde geride kalanlarla o günün koşullarını savunanlar ve ona göre davrananların karşıtlıkları filmlerinde yer almaktadır. (Sinema Dergisi 1997:47). Yönetmen, yitirilen değerlere önem vermekte, toplumun yozlaşmasına duyarsız kalmayarak elinden geldiğince bunları düzeltmek için filmlerini kullanmaktadır. Olumsuzluklara karşı sadece şikayet etmektense bunları düzeltmek için çaba gösterilmesi gerektiğine dikkat çekmek istemektedir.

3.2. FİLMİN KONUSU

Film Baran'ın (Şener Şen) inşa edilen baraj nedeniyle sular altında kalan köyüne gitmesi ile başlamaktadır. Yönetmen iki favori oyuncusu Şener Şen ve Uğur Yücel ile tekrar bir araya gelmiştir. *Eşkya*, İstanbul'a doğru yola çıkan bir kır eşkiyası ile trende karşılaştığı bir kent eşkiyasının tesadüfen yollarının birleşerek metropol yaşamı içindeki maceralarını anlatmaktadır. 35 yıl önce Cudi Dağları'nda yakalanan ve ağır cezalara çarptırılan bir grup kanunsuz, hapisane yaşamı içinde teker teker yaşamını yitirirken, aralarından bir tanesi hayatta kalmıştır. Baran adlı bu eşkiya, cezasını tamamlayıp köyüne döndüğünde acı gerçeklerle karşılaşmaktadır. Doğduğu topraklar baraj suları altında kalmıştır. Geçmişin izlerini sürmeye başlayan Baran, yıllardır bilmediği bir gerçeği, 35 yıl önce hapse düşmesine en yakın arkadaşının neden olduğunu öğrenir. Baran, İstanbul'a doğru yola çıkmaktadır. Trende Beyoğlu'nun arka sokaklarında büyümüş, pavyon, kumarhane, uyuşturucu olayları içine karışmış genç adam Cumali ile tanışmaktadır. Baran, sevdiği kadını kaçıran ve kendisine ihanet eden en yakın arkadaşının, Cumali ise para ve macera peşindedir (Sinema Dergisi 1996:101).

3.3. FİLMİN OYUNCULARININ İNCELENMESİ

BARAN: Filmde Baran rolünde Şener Şen görülmektedir. Baran 50 yaşlarında, gençlik dönemlerinde dağlara çıkarak eşkiyalık yapmış, en yakın arkadaşı Berfo tarafından jandarmaya ihbar edilerek 35 yıl hapis yatmış bir kişidir. Baran, sevdiği kadını bulmak ve onu

zorla alıkoyan eski dostundan geri almak için İstanbul'a gider. Trende karşılaştığı Cumali'nin polislerden kaçmasına yardım eder. Böylelikle ikisinin yolları birleşmiş olur. Filmin izleyiciyi bu kadar çekmesinde bu aşk temasının işlenmesi yatmaktadır. Baran rolüyle Şener Şen başarılı bir oyun ortaya çıkarmıştır. Role fiziki uygunluğunun yanında, Baran'ın aşkını, saflığını, kararlılığını, sadakatini çok iyi yansıtmıştır.

CUMALİ : Uğur Yücel, *Eşkya*'da Cumali rolünü canlandırmaktadır. Cumali 30-35 yaşlarında, İstanbul'un kenar mahallerinde büyümüş, mafya için çalışan bir kişidir. Cumali Emel'i sevmektedir. Emel'in ağabeyi olarak bildiği Sedat'ı kurtarmak için, mafyayı dolandırır. Baran, Sedat'ın hapisten çıkması için gereken parayı bulduktan sonra, Emel aslında sevgilisi olan Sedat'la kaçır. Bu ihanet karşısında deliye dönen Cumali, bir otel odasında Emel ile Sedat'ı öldürür. Yardım sırası tekrar Baran'a gelmiştir.

KEJE: Filmin kadın karakterleri arasında öne çıkan Keje, 50 yaşlarında, sade giyimli, paraya önem vermeyen, uğruna iki kişi (Baran ve Berfo) tarafından her şeylerini feda edecek kadar çok sevilen bir kadındır. Sermin Şen tarafından canlandırılan Keje, filmde sadakati ve iyiliği temsil etmektedir. Baran gelene kadar konuşmadan 35 yıl geçiren Keje bir gün Baran'ın geleceğini ümit eder. Baran Keje'yi bulur, ancak hayal ettikleri gibi köye dönmeleri mümkün olmayacaktır. Büyük bir aşkla Baran'ı sevmesine rağmen bir insan hayatını kurtarmak için Keje, Baran'dan ayrılmayı kabul eder.

BERFO: Kamuran Usluer, *Eşkya*'da Berfo ya da İstanbul'daki adıyla Mahmut Şahoğlu karakterini canlandırmaktadır. Berfo, 55 yaşlarında, paraya ve şöhrete önem veren, hasta bir kişiyi canlandırmaktadır. Keje'ye olan aşkı yüzünden en yakın arkadaşını jandarmaya ihbar ettikten sonra, Keje'yi ve Baran'ın altınlarını alarak İstanbul'a gider. Ona göre aşkına ve emellerine ulaşmak için yapılan her şey doğrudur. Yönetmen berfo tiplemesiyle "Aşk mı insan hayatı mı daha önemli?" sorusunu seyirciye sordurmaktadır.

SEDAT: Filmin kötü adamlarından birisi olan Sedat'ı, *Eşkya*'da Özkan Uğur canlandırmaktadır. Filmin başında Emel'in ağabeyi olarak

bilinirken filmin sonunda ikisinin sevgili olduğu ortaya çıkmaktadır. Toplumda her an her yerde insanların karşısına çıkan karaktersiz, hiçbir inancı olmayan, sadece bugünü yaşayan bir tiptedir. Sedat, amacı için çevresindeki insanları kullanan, işi bittikten sonra da onları aşağılayan ve hiç düşünmeden değersiz eşya gibi kenara atan bir kişidir.

DEMİRCAN: Şiddetle ve yasal olmayan işlemlerle uğraşan Demircan rolüyle izleyici karşısına çıkan Melih Çardak, mafyanın adamlarından birini canlandırmaktadır. Kanunsuz işlemlerle uğraşmasına rağmen o dünyanın kurallarını bilen ve uygulayan bir tiptir. Kendince değerleri ve kuralları vardır. Kurallarının ihlal edilmesi durumunda karşısındakini öldürmekten çekinmemektedir.

EMEL: Yeşim Salkım'ın canlandırdığı Emel, bu günü yaşayan, aşk, sadakat, gibi kelimelelerin anlamını bilmeyen bir tiptir. Emel, aynı mahallede yaşadığı Cumali ile arkadaşlık etmektedir. Sedat'ı hapisten çıkarmak için Cumali'ye yalan söyler. Sedat ile Emel Cumali'den parayı aldıktan sonra kaçarlar. Emel'in annesinden durumu öğrenen Cumali ikisini de öldürür.

3.4. FİLMİN ZAMAN YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Eşkîya filmi incelendiğinde film, Eşkîya'nın hapisten çıkararak köyüne gidişi birinci bölüm, köyünden trenle İstanbul'a gitmesi ikinci bölüm, İstanbul'da Cumali'nin bavulunu vermek üzere tamirhaneye gitmesi üçüncü bölüm, Baran'ın İstanbul sokaklarında Keje'yi araması dördüncü bölüm, Baran'ın televizyonda Berfo'yu görmesi beşinci bölüm, Baran'ın Berfo ile evinin önünde karşılaşması altıncı bölüm, Cumali'nin Emel'in kaçtığını öğrenmesi yedinci bölüm, Baran'ın Cumali'yi bırakmasını istemesi sekizinci bölüm ve Cumali'nin ölmesi olarak 9 bölüme ayrılmıştır. Böylece her bölüm zaman, mekan ve konu açısından incelenmektedir. Olaylar şimdiki zamanda geçmektedir.

Filmin birinci bölümündeki olaylar, Baran'ın hapisten çıkmasıyla başlamaktadır. Ancak yönetmen bundan önceki olayların anlaşılması açısından 35 yılı özetleyen bir yazıyı filmin

başına koymayı uygun görmüştür. Böylelikle 35 yılda ne olduğu 30 saniyede izleyiciye aktarılmıştır. Bu bölüm iki günü kapsamaktadır. Filmin ikinci bölümü, Eşkîya'nın Keje ve Berfo'yu bulmak için İstanbul'a gitmek için trene binmesiyle başlar. Baran'ın, Mustafa'yla görüşmesinin hemen ardından trenin gösterilmesi ile İstanbul'a gideceğini izleyiciye düşündürmektedir. Baran'ın trene binışı ve trenin hareket saati gösterilmemiştir. Ancak karanlık olması gece yolculuğu olduğu ip ucunu vermektedir Yolculuk iki gün sürmüştür. Bölüm 4 dakika 37 saniye sürmektedir. Filmin üçüncü bölümü, Kısmet Tamirhanesi'nde başlamaktadır. Trenden gece inişin ardından gündüz çekime geçilmiştir. Bölüm bir gün sürmüştür. Süre olarak 12 dakika 29 saniyedir. Filmin dördüncü bölümü, Emel'in Cumali'yi ağabeyi Sedat'a götürmesini istemesiyle başlar. Ardından Sedat'ı ziyarete Cumali ile Emel'in gittiği görülür. Buradan bir gün geçtiği anlaşılmaktadır. Bir gün süren bu bölüm, 8 dakika 41 saniye sürmüştür. Filmin beşinci bölümü, Baran'ın otelin lobisinde otururken Berfo'yu akşam haberlerinde görmesiyle başlar. Buradan hareketle bir günün daha geçtiği anlaşılmaktadır. Gündüz çekiminde, resepsiyondaki adam Baran'ın İstanbul'a geleli bir hafta olmasına rağmen borcunu ödemediğinden yakınıdır. Bu bölüm iki gün sürmektedir. Bölüm 14 dakika 58 saniyedir. Altıncı bölüm, Eşkîya'nın Berfo ile evinin önünde gündüz karşılaşmasıyla başlar. Bu bölümde olaylar evin dış bölümünde, Berfo'nun ve Keje'nin kaldığı odalarda ve karakolda geçmektedir. Üç günlük bu bölüm 17 dakika 03 saniyede izlenmektedir. Yedinci bölüm, sabah Cumali'nin Emel'in kaçtığını annesinden öğrenmesiyle başlar. Cumali, Sedat ile Emeli bir otelde yakalar ve onları öldürür. Ardından gece Cumhuriyet Oteli'ne gitmeleri ve polisten kaçışları gösterilir. İstanbul'un bir parkında uyanırlar. İki gün süren bu bölüm, 19 dakika 05 saniyede izlenmektedir. Sekizinci bölüm, Eşkîya'nın Demircan'dan Cumaliyi bırakmasını istemesiyle başlar. Bu bölüm 6 dakika 50 saniye sürmektedir. Dokuzuncu bölüm, Cumali'nin ölmesiyle başlamaktadır. Baran intikam için gündüz Berfo'nun evine ve Kısmet Tamirhanesine gider. Eşkîya'nın ölmesi, akşam Keje ile Ceran Ana'nın bir yıldızın kaydığını görmesiyle son bulur. Bu bölüm 18 dakika 15 saniye sürmektedir. Filmin tamamına bakıldığında zaman ve mekan geçişlerinde

kesme ile beraber miks geçişin kullanıldığı görülmektedir. Zaman ve mekan değişiklikleri kurgu yardımıyla eksiltirmiştir. Filmin tüm bölümleri şimdiki zamanda geçmektedir. Filmin zaman ve mekan uyumu vardır.

3.5. FİLM MEKAN YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Filmde olaylar, üç temel mekan üzerinde gelişir: Urfa, Eşkîya'nın kaldığı otel ve otelin yer aldığı sokaktır. Bu temel mekanlara bağlı olarak Eşkîya'nın Urfa'daki köyü, İstanbul'un Fener, Balat ve Söğütözü semtleri, Tarlabası'nda yer alan Kısmet Tamirhanesi'nde olaylar gelişmektedir. Otel, altı kattan oluşan, mahallenin en köhne otelidir. Otelin lobisi, resepsiyonu, Baran'ın kaldığı oda ve kamera hareketiyle aşağıdan yukarı doğru pencereden diğer odaların görüntüsü alınmıştır. Mahalle, iki taraflı evlerin olduğu küçük bir yerdir. Yalnızca, Emel'in evinin bir odası görüntülenmiştir. Tamirhane Tarlabası'ndadır. Tamirhanenin bir küçük odası ve altta daha geniş bir kısmı görünmüştür.

3.6. FİLMİN TEKNİK YÖNDE İNCELENMESİ

Eşkîya filmi, Türkiye'de şimdiye kadar kullanılan en ileri teknolojiyle gerçekleştirilmiştir. Özellikle filmin montaj çalışmasında kullanılan Avid tekniği hem hataları en aza indirmede hem de işlerin kolaylaştırılmasında avantajlar sağlamıştır. 256 kutu negatifle çekilen Eşkîya için 30 saatlik data öngörülmektedir. Bu ise klasik montajla aylar sürecektir bir çalışma anlamına gelmektedir. Bunun için Avidle çalışılmasına karar verilmiştir. 13 kanal ses yapılmış ve en az iki kanal olarak çekilmiştir. Seksen kişilik bir ekiple tamamlanan film için İngiltere'den özel olarak patlayıcı ve silah uzmanları getirilmiş, zor sahneler üzerinde titizlikle durulmuştur. Filmin hareketli sahnelerin çekilmesinde de polis ekiplerinden yardım alınmıştır (Dağıstanlı 1996:4).

3.7. FİLMİN GENEL DEĞERLENDİRMESİ

Eşkîya filminin temelinde zaman zaman tek, zaman zaman birbiriyle iç içe geçmiş öyküler yer almaktadır. Bunlar içinde aşk ve doğu te-

ması masalsi bir anlatımla ifade edilmektedir. Yavuz Turgul'un hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği bu filmin en belirgin özelliği, ilk kez değişimi bu kadar eşit ve yetkin biçimde bir araya getirmesidir. *Züğürt Ağa*'dan bu yana Yavuz Turgul filmlerinde ana karakterlerin değişim karşısında aldıkları tavırlar oldukça belirgindir. Değişime bilinçli değinen *Muhsin Bey*; değişime ayak uydurmaya çalışan ancak başaramayan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*; *Gölge Oyunu*'nunda değişimin farkında olmayan kahramanlar Abidin ve Mahmut gibi Eşkîya filminde de Baran ile Cumali, Muhsin Bey ve Ali Nazik'in bir başka versiyonudur. Yavuz Turgul'un diğer filmlerinde olduğu gibi Eşkîya'da da yiten değerlere, yozlaşmışlıklara ve ahlaki değerlerin kaybolmasına değinilmektedir. Eşkîya, bozuk bir düzen içerisindeki saflığı, iyiliği ve güzelliği simgelemektedir. Filmde, yalnızca iki kuşak arasındaki kültürel değişmeden değil, geçmişle şimdiki zaman arasındaki sevgi anlayışının çarpıklığından da bahsedilmektedir.

3.8. FİLMİN KÜNYESİ

YÖNETMEN: Yavuz Turgul

OYUNCULAR: Şener Şen (Baran), Uğur Yücel (Cumali), Sermin Şen (Keje), Özkan Uğur (Sedat), Kayhan Yıldızoğlu (Artist Kemal), Yeşim Salkım (Emel), Kamuran Usluer (Berfo/Mahmut Şahoğlu)

SENARYO: Yavuz Turgul

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Uğur İçbak

SANAT YÖNETMENİ: Mustafa Ziya Ülkenciler

YARDIMCI YÖNETMEN: Tolgay ZİYAL

MÜZİK: Erkan Oğur

YAPIM: Filma-Cass

SORUMLU YAPIMCI: Ömer VARGI

ORTAK YAPIMCILAR: Yavuz TURGUL, Şener ŞEN, Uğur YÜCEL

YABANCI ORTAK YAPIM ŞİRKETLERİ: ARTCAM (Fransa), GEOLOPOLY (Bulgaristan)

SONUÇ

Çağdaş kültürün en etkili araçlarından biri olarak nitelenen sinema, ne yazık ki Türk sinemasında istediği yere ulaşamamıştır. Kültür

taşıyıcısı olması bir yana, eğlence ve sanat dalı olarak bile belirli bir yere gelememiştir. Başlayışından bugüne sinemaya, sanatsal veya ticari açıdan bakılmıştır. Türkiye’de sinema ne yazık ki ilk yıllarından itibaren eğlence aracı olarak görülmüş, amaç olmaktan çok araç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle yapımların kaliteli olup olmadığına çok önem verilmemiştir.

Türk sineması, günü kurtarma çalışmalarından vazgeçmelidir. 2000’li yıllarda yapımına geçilmiş ve geçilecek olan pek çok film, yalnızca film yapmış olmak için yapılan çalışmalardır. Sinemacılar kendi sorunlarının cevabını yine kendi içlerinde aramalıdır. Belirlenen kısa vadeli çözümler yerine daha radikal çözümler üretilmeli ve uygulanmalıdır. Sinemanın sağlam temellere oturtulması yerleşmiş bir sinema anlayışının kazanılmasına bağlıdır. Belirli bir sinema anlayışından yoksun yapımlar yerine, izleyicinin ne istediğini bilerek ve sadece kar elde etme güdüsü gözetilmeden, ucuza mal etme anlayışından uzak durulmalıdır. Yapılan filmlerin Türk insanının kültürüne yabancı olmaması, diğer toplumların değerlerini taklit etmemesi ve yabancı yapımların tekrarı olmaması gerekmektedir. Türk yapımları günün gelişen değerlerine de ayak uydurmalıdır. Önemli bir sorun olarak görülen izleyici-yapımcı arasındaki iletişimsizlik, sinemadaki dönüşe bağlı olarak aşılmış görülmektedir.

Türk sinemasında zaman ve mekanın kullanımı önemsenen bir konu olmamıştır. Filmlerde olayın geçtiği mekan ve zaman net olarak izleyici tarafından anlaşılammakta, zaman ve mekan kargaşası yaşanmaktaydı. Ancak Eşkîya filmine bakıldığında olayların nerede ve ne zaman geçtiği net olarak anlaşılmmakta, zaman ve mekan problemi görülmemektedir. Eşkîya’nın çekimleri bir şehirle sınırla kalmamış, olaylar Urfa ve İstanbul’un çeşitli semtlerinde, doğal mekanlarda geçmiştir.

Türk sinemasının en önemli problemlerinden olan oyuncu seçiminde görülen yanlışlıklar, Eşkîya filminde görülmemektedir. Tiyatro sanatçılarının ve medyatik insanların filmde yer almasına rağmen, oyunculuk yönünden başarılıdır. Her ne kadar filmin başrol oyuncularıyla yardımcı rollerdeki oyuncuları tiyatro kökenli veya ses sanatçısı olmasına rağmen filmdeki karakterlerle uyum sağlamışlardır.

KAYNAKLAR

- Abisel N (1994) Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Kitabevi, Ankara.
- Açar M (2001) 90’larda Türk Sineması Üzerine Notlar, Sinema Derg. (72)1 Numara Hearst Yayıncılık, İstanbul.
- Chion M (1987) Bir Senaryo Yazmak, Nedret Tanyolaç (çev), Afa Yayınları, İstanbul.
- Çomak NA (1998) Türk Sinemasında Ordu Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri, İletişim Fakültesi Derg. 7, İstanbul.
- Dağıstanlı M (1996) Baran, Keje Ve Cumali, S2, Radikal Gazetesi Film Eki, İstanbul.
- Demir Y (1994) Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir.
- Dorsay A (1989) Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakış, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Erdoğan N (1992) Sinema Kitabı, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Esen H (2000) Anayurt Oteli Filminde Zaman ve Mekan, Selçuk İletişim Derg. 1 (3).
- İlgaz S (1997) Çizgi Film Temel İlkeleri, Leya Yayıncılık, İstanbul.
- Kayalı K (1994) Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Ayyıldız Yayınları, Ankara.
- Kılıç L (1995) Görüntü Estetiği, Kavram Yayınları, İstanbul.
- Lotman Y (1999) Sinema Estetiğinin Sorunları, Oğuz Özügül (çev), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Onaran A (1994) Sessiz Sinema Tarihi, Kitle Yayınları, Ankara.
- Onaran A (1986) Sinemaya Giriş, Filiz Yayınları, İstanbul.
- Öngören M (1993) Senaryo ve Yapım, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Özgüç A (1999) Binnaz’dan Eşkîya’ya, Sinema Der. 54, 1numara Hearts Yayıncılık, İstanbul.
- Özön N (2000) Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Özön N (1968) Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Pudovkin WI (1995) Sinemanın Temel İlkeleri, Nijat Özön (çev), Bilgi Yayınevi, Ankara.

Scognamillo G (1997) Dünya Sinema Sanayii, Timaş Yayınları, İstanbul.

Scognamillo G (2000) Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul.

Sinema Derg (1997) Eşkiya Özel Sayısı, 1 Numara Hearts Yayıncılık, İstanbul.

Sinema Derg (1995) Türk Sinemasında Tipler Karnavalı, S 9, 1 Numara Hearts Yayıncılık, İstanbul.

Sinema Derg (1996) Yeni Filmler, S 24, 1 Numara Hearts Yayıncılık, İstanbul

Şener E (1976) Yeşilçam ve Türk Sineması, Koza Yayınları, İstanbul.

Tilgen N (1973) Türk Filmciliği Dünden Bugüne, Yıldız Derg, 32, İstanbul.

Vincenti G (1993) Sinemanın Yüz Yılı, Engin Ayça (çev), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.