

SİNEMADA GERÇEKÇİ TEMSİL EKSENİNDE "NEFESİM KESİLENE KADAR" FİLMİNE BİR BAKIŞ

Cansu KÖSEM İŐIK¹
Taylan Yiğit KANDEMİR²

Gönderilme Tarihi / Submission Date: 13.06.2023 - Kabul Tarihi / Acceptance Date: 05.10.2023
DOI: 10.55055/mekcad.1313613

Kösem İőik, C. & Kandemir, T.Y. (2023). Sinemada gerçekçi temsil ekseninde "Nefesim Kesilene Kadar" filmine bir bakış. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi* 5 (2), 75-90. <https://doi.org/10.55055/mekcad.1313613>

ÖZ

Sinemada gerçekliğin elçileri olarak tanımlanabilecek Siegfried Kracauer ve Andre Bazin'in gerçekçi kuramının izleri, günümüzde gerçeğin peşinde olan yönetmenlerin sinema süreçlerinde görülmektedir. Bu makale, Emine Emel Balcı'nın gerçek bir sunum yaratma çabasının bir ürünü olan *Nefesim Kesilene Kadar/Until I Lose My Breath* (2015) filmini Kracauer ve Bazin'ci gerçeklik ekseninde sinematografik açıdan incelemektedir. Yönetmen izleyiciyi, film boyunca Serap'ın bitmeyen hayatta kalma mücadelesinin yakın şahidi haline getirmiştir. Başka bir deyişle izleyicinin Serap ile gerçeğe tanıklık etmesinin kapılarını aralamıştır. Bu noktada karakterin içsel yolculuğu gerçeğin bir parçasıyken metropolün parçalanmış hali de bir diğeri boyutunu oluşturmaktadır. Yönetmen gerçekliği biçimselliğin koridorlarından geçerek üretmektedir. Bu noktada sinemada gerçekçilik ve biçimcilik birbirine karşıt olarak değil, birbirine varlık kazandıran alanlar olarak kavranmaktadır. Balcı'nın filmde kullandığı biçimsel özellikler; alan derinliği, kamera açıları, ışık, ses vb. gerçeğe daha da fazla yaklaşmasının araçları olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Gerçeklik, Gerçekçi Kuram, Alan Derinliği, Nefesim Kesilene Kadar.

A LOOK AT THE MOVIE "UNTIL I LOSE MY BREATH" ON THE AXIS OF REALISTIC REPRESENTATION IN CINEMA

ABSTRACT

They can be defined as the ambassadors of reality in cinema the traces of the realistic theory of Siegfried Kracauer and Andre Bazin can be seen in the cinema processes of the directors who are in pursuit of the truth today. This article examines the movie *Until I Lose My Breath* (2015) a product of Emine Emel Balcı's effort to create a real presentation, from a cinematographic perspective on the axis of Kracauer and Bazinist reality. The director produces reality through the corridors of formalism. At this point, in cinema, realism and formalism are not comprehended as opposing areas, but as areas that give each other. Balcı's depth of field, camera angles, light, sound, etc. It has been used as tools for even more approach to reality.

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, cansu_kosem@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7431-7535

² Doktora Öğrencisi, Maltepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Programı, yigitkandemir@hotmail.com, ORCID: 0009-0006-5856-0870

Keywords: Reality in Cinema, Realist Theory, Depth of Field, Until I Lose My Breath.

GİRİŞ

İnsanın varoluşundan günümüze kadar izleğinde olduğu yegâne amaç gerçek olarak belirmektedir. Gerçek öznelerin salt kendi başlarına şeyleri deneyimleme süreçlerinin bir parçası aynı zamanda deneyimin bir sonucu olarak ulaşılan bir bilgidir. Özne, gerçeği anlama ve anlatma çabası içerisinde yaşam yolcuğunu gerçekleştirmektedir. Deneyim ve anlam her ne kadar belirli bir düzen ve kontrol içerisinde gerçekleşip birbirine benzer özneleri oluştursa da öznel süreçten bağımsız değildir. Genel geçer deneyimin çatlağından sızmış her düşünce kendilik gerçeğine doğru koşmaktadır.

Kendinde ve kendi başına var olanın varoluşunu sürdürmesi bir şey ifade etmez. Ona tanıklık edecek bir özne olmalı ki, ondan söz edebilelim, onu bilelim, onun varlığından haberdar olalım... Kendi başına var olan algılanmadığında onun anlamsız olduğunu söyleyen Berkeley haklıdır. İşte bu bilme durumu gerçekliğin öznel boyutunu anlatır. Öznenin tanıklığı olmaksızın-gerçeklik kendi başına var olsa bile-yokluğa denktir (Köktürk, 2020: 137).

Bu açıdan öznenin peşinden koştuğu gerçekliğe tanık olacak başka bir öznenin varlığı bir iletişim aracı olan sinema ile mümkün olmaktadır. Yönetmen gerçeği kendi anlatım biçimi ile öznelere aktarabilmekte böylece insanın ölümsüzlük arzusu ile eklenilen gerçeği aktarmak veya belgelemek istenci sinema aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu noktada mimesis meselenin anlaşılması açısından önemli bir kavram olarak görülmektedir. "İnsanın taklit eden veya taklide en yakın varlık olduğunu, onun ilk bilgilerini taklit yoluyla kazandığını öne süren Aristoteles, mimesisin köklerini insan doğasında bulduğunu ve onun eylem örüntülerinde içerildiğini" ifade etmektedir (Aristoteles, 2017: 23). Mimesis; uyum, bütünlük ve özü temel almakla beraber Andre Bazin ve Siegfried Kracauer tarafından da savunulmaktadır (Gök, 2017: 116). Sanatçı, "birincisi nesnelere olduğu gibi, ikincisi nesnelere mitoslara ya da insanların inançlarına göre, üçüncüsü de nesnelere nasıl olmaları gerekiyorsa, ona göre betimlemelidir" (Aristoteles, 2017: 85). Dolayısıyla doğada görülenin birebir aynısını aktarmaktan ziyade mimesis, görülenin yeniden üretim sürecini içermektedir. Taklit yoluyla sanatçının yeniden yaratım süreci olarak tanımlanmaktadır (Bağır, 2018: 43). Dolayısıyla gerçeğin sinema aracılığıyla aktarılması mimetik bir süreç içerisinde gerçekleşmektedir. Yönetmenin gerçeği anlatma çabası, görme biçimine göre gerçekleşen bir yeniden yaratma pratiği olarak görülmektedir.

Andre Bazin ve Siegfried Kracauer sinemanın gerçeği açıklayan bir araç olduğunu ileri sürmüşlerdir. Her iki teorisyenin benzer çizgide ilerleyen görüşleri sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Bazin, gerçeğin sinemada kullanılan alan derinliği ile öznelere aktarılabilmesini ileri sürmüştür (Bazin, 1966: 63). Kracauer'a göre ise sinema, fotoğrafı olduğu gibi fiziksel gerçekliği açıklamakta ve kaydetmektedir. Sinema, fotoğrafın ileri bir aşamasını oluşturmaktadır ve burada gerçekliğin üretilebilmesi için; "tesadüfi olanın vurgulanması, yaşamın doğal akışı, sahnelenmemiş gerçeklik, sonsuzluk ve belirsizlik" gibi özelliklerin gözlemlenmesi gerekmektedir (Kracauer, 1960).

Bazin ve Kracauer, gerçeğin olduğu gibi kaydedilebilmesinin sinemanın en temel özelliği olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında Bazin, oldukça önemli bir konudan söz etmiştir; sinemada anlatılan hiçbir zaman ve hiçbir yöntemle gerçekliğin kendisi değildir. Dolayısıyla kurmacadır. Kurmaca olan yani sinemada anlatılan gerçeklik ile içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliği arasında derin bir yakınlık ilişkisi bulunmaktadır. Kadraj veya ışık gibi kullanılan bazı biçimler aracılığıyla gerçeğe şekil verilebilmektedir. Sinema araçlarıyla oluşturulan görüntüye şekil veren yani neyi nasıl göstereceğini seçen insandır.

Bu sebeple gerçek öznel bir sürecin ürünüdür. Bazin ve Kracauer'ın bu noktadaki en önemli katkısı; söz konusu yakınlık ilişkisi sinema sanatının varlık nedenini oluşturmaktadır (Atam, 2010). Biçimcilik her ne kadar gerçekçilikten uzak gibi görünse de gerçekçiliğin bir parçasıdır. Gerçekçilik, biçimcilik ile varlık kazanmaktadır.

Kracauer'ın iki temel düşüncesi bulunmaktadır. Bu düşüncelerden ilki gerçeklik, ikincisi ise bu gerçekliğin sinemasal olarak kaydedilmesidir. Başka bir deyişle elindeki araç ile gerçekliği kaydederken aynı zamanda aracın temel özellikleri ile gerçekliğin niteliklerini etkili bir biçimde ortaya çıkarmaktır. Biçimcilik gerçeği besleyerek, filmin içine nüfuz edilmesini sağlamaktadır. Kracauer'a göre yönetmen, hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır. Gerçeği kaydederken onun iç yüzünü de ortaya çıkarabilmelidir (Andrew, 2010: 199-200).

Gerçekçilik ve biçimcilik arasındaki ilişki doğru dengenin kurulmasıyla yakından ilişkilidir. Biçim gerçeğin üstesinden gelmeye çalışmayıp, gerçekçiliğin daha ön planda olduğunu onayladığı ölçüde denge sağlanmış ve sinemada gerçekçilik yakalanmış olmaktadır. Burada fiziksel varoluş aktarılabılır ya da zihinsel bir imge kamera aracılığıyla yansıtılabilir. İnsanın baktığı dünya aracın yapısıyla eklemlendiği kadar, sinemasal yaklaşımla da ilişkisini kurmayı sürdürmektedir (Kracauer, 1960).

Bazin'e göre sinema gerçekliğin bir asimptotudur. Asimptot, sonu olmayan bir eğrinin yakınında çizilmiş bir doğrudur. Uzadıkça eğriye yaklaşılmaktadır fakat asla ona tam olarak ulaşılması mümkün değildir (Bazin, 2011: 213). Sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi bu kavram aracılığıyla açıklamıştır. Asimptot kavramını geometriden ödünç alan Bazin, bu kavramla gerçeği yaklaşılabılır, bağımlı kılan fakat ona erişimin mümkün olmadığı bir şey olarak tanımlamıştır (Andrew, 2010: 233).

Türk sinema tarihine bakıldığında sinemada gerçekçi öğelerin kullanımının, 1990'lı yıllarla birlikte yaygınlaştığı görülmektedir. Öncesi dönemde yoğun kullanılmamakla birlikte Lütfi Akad, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Metin Erksan ve Yılmaz Güney'in filmlerinde gerçekçi öğelere rastlanmaktadır. 1990'lı yıllarla birlikte yapım şirketlerinin tekelleşmelerine karşın bağımsız bir şekilde üretim gerçekleştiren yönetmenlerin sayısının artışı, Türk sinemasında gerçekçi film üretiminin sayısını da artırmaya başlamıştır (Sayıcı, 2018: 460). Bu durum, toplumsal ve ekonomik koşulların bir ürünü olarak, bir süreçle birlikte oluşmuştur.

1990 sonrasında Türk sinemasında ise Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Uğur Yücel, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin çalışmaları gerçekçiliğin örneklerini sunmaktadır (Sayıcı, 2018: 460). Önceki dönemlerden farklı olarak 1990 sonrasında ve günümüzde toplumsal gerçekçilik ekseninde bir arayış değil, birey üzerinden ilerleyen bir gerçekçilik arayışı dikkat çekmektedir.

Çalışmanın amacı gerçekçi sinema diliyle üretim yaptığı düşünülen Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmini inceleyerek filmin gerçekçilik ile olan bağıını anlamaktır. Bu çerçevede yönetmenin gerçekliği üretmek için sinematografiyi nasıl kullandığını incelemek amaçlanmıştır. Gerçekçilik akımı, sinemada gerçeğe ulaşmak için biçimin önemini vurgulamaktadır ve bunun için alan derinliği gibi teknikler kullanılmaktadır. *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filminde tekniğinin gerçekliği üretmek için nasıl kullanıldığına odaklanılmıştır. Aynı zamanda biçimin yanında yönetmenin gerçekliği üretmek için gerçekçilik akımının belirttiği temaları hangi ölçüde filmine eklemeyerek üretim gerçekleştirdiğini anlamak amaçlanmıştır.

Bireyin var olduğu kültürel yapının içerisinde doğumundan ölümüne kadar devinişi yaşam olarak tanımlandığında *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi bu devinmeyle yakından ilişkilidir. Film açısından gerçekliği anlamlı kılan şey sistemin yeniden üretiminin bireyin varlığında yarattığı sarsıntıyı açıklamasıdır. Bireyin yerin devamlı kaydığı hissiyle başka bir deyişle sürekli bir belirsizlik hissiyle nasıl başa çıktığının peşinde olan film, sokağa çıkıldığında görüleni temsil etmektedir. Kentleşemeyen kent, işsizlik, güvencesiz iş, yoksulluk tüm bunların bireye etkisi; ahlak, yalnızlık, yabancılaşma gibi konular filmdeki temalardır. Filmin gerçek olarak değindiği mesele önemli görüldüğünden yönetmenin bu filmi seçilmiştir. Öte yandan yönetmenin diğer filmleriyle karşılaştırıldığında *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi ilk uzun metrajlı filmi olarak öne çıkmaktadır. Balcı'nın *Bekleyiş* (2008), *Ich Liebe Dich* (2012) ve *Gölün Kadınları* (2007) filmleri kısa belgesel olarak çekilmiştir. Tüm filmlerinde gerçeği anlatma derdinde olan Balcı'nın süresi diğerlerinden uzun olması sebebiyle gerçeğin biçimsel özelliklerin çok daha fazla görüldüğü *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi seçilmiştir.

Makalede yöntem olarak metin analizi kullanılmıştır. Metin analizi araştırmacıların başka insanların dünyayı nasıl anlamlandırdıklarının anlaşılmasının bir yolunu oluşturmaktadır. Bu amaçla metin olarak tanımlanabilecek olan; filmler, diziler, dergiler, reklamlar veya yazılar belirli kültürlerde ve zamanlarda insanların etraflarındaki dünyayı nasıl anlamlandırdıklarını anlamının bir yolu olarak kullanılmaktadır. Metin analizi gerçekliği yorumlamanın farklı biçimde yolları olduğunu açıkça göstermektedir (McKee, 2003: 1). Bu makalede *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filminde metin analizi yöntemi; filmdeki bazı görüntülerin seçilerek yorumlanması ekseninde gerçekleştirilmiştir. Görüntünün içeriği ve içeriğindeki yapının nasıl kurulduğu bunların bir sonucu olarak da görüntünün nasıl bir anlam yarattığı yorumlanmıştır. Metin analizini gerçekleştirmek için sinematografiden yararlanılmıştır. İncelenecek olan metin, alan derinliğinin uygulandığı görüntüler ve fotografik görüntüler ekseninde seçilerek gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla bu seçim, makalenin sınırlılığını oluşturmaktadır.

Film, Andre Bazin'in alan derinliği kuramı ekseninde açıklanmış, Siegfried Kracauer'ın sinema teorisinde açıkladığı gerçekliğin üretilebilmesi için gerekli olan temel özellikler olan; tesadüfi olanın vurgulanması, yaşamın doğal akışı, sahnelenmemiş gerçeklik, sonsuzluk ve belirsizlik çerçevesinde tartışılmıştır. Aynı zamanda *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi üzerine gerçekçilik yönelimi ekseninde bir çalışmanın yapılmamış olması çalışmanın önemini göstermektedir.

Sinemada Gerçekçilik

Gerçekçi sinema kuramı temelde sanatın toplumsal işleviyle yakından ilişkilidir. Gerçekçi film, eğlence filmlerine bir alternatif olarak durmaktadır ve hayata karşı bakış, gündelik algılar ve sosyal duruma yönelik bir anlayışla oluşmaktadır. Gerçekçi sinema, dünyayı olduğu gibi gösterme amacındadır. Görünenin keşfedilmesi ve aynı zamanda insanın da bunun içerisinde yer almasını amaçlamaktadır (Andrew, 2010). Sinemada gerçeklik arayışının bir sonucu olarak Siegfried Kracauer ve Andre Bazin gerçekçilik kuramının temellerini oluşturmaktadır.

Bazin, sinemada gerçekliğin üretilmesini açıklarken öncelikle görünen dünyanın kamera aracılığıyla gerçek bir şekilde yansıtılabileceğini incelemiştir. Burada fotoğraf ve sinema ilişkisinden söz ederek görüntünün ontolojisine odaklanmıştır. Diğer taraftan sinemasal üretimde gerçekçiliğin karşısında gibi görünen biçimciliğin gerçekliği üretmek için, yani

sinemasal hammaddeyi gerçekliğin bir ürünü olarak aktarmak için kullanılabileceğini belirtmiştir. Burada önemli olan biçimin bir soyutlama üretmesi değil, gerçekliğin izleyici tarafından tam anlamıyla algılanmasına hizmet eden bir işlevde kullanılmasıdır. Kracauer'e göre sinema, dünyada gördüğünü soyutlayarak yeni bir gerçeklik inşa etme süreci değil, dünyada görünenin bir yansıması olarak gerçekliğin yeniden üretilmesidir. Bu noktada hammaddenin ekran aracılığıyla üretilmesinde sinematografinin kullanımı, gerçeğin üretilmesi için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Kracauer'ın 1960'lı yılların sonunda kitap haline getirdiği Film Teorisi isimli eseri sinemada gerçekçiliğin anlaşılması için oldukça önemlidir (Kıbaroğlu, 2015: 62). Eserde gerçekçilik ekseninde sinemanın konusunun ne olması gerektiği, teknik ve estetik özellikleri, sinemanın insan yaşamı ile ilişkisi ve amacının ne olması gerektiğini açıkça belirtilmektedir (Kılıç, 1981: 217). Kracauer, teorisinde sinemada gerçekçiliği tanımlayan beş özelliği açıklamaktadır. Bu özellikler sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirtmektedir: Tesadüfi olanın vurgulanması, yaşamın doğal akışı, sahnelenmemiş gerçeklik, sonsuzluk ve belirsizlik (Kracauer, 1960). Tüm bu konular hayatın gerçekliği içerisinde bulunmaktadır. Akış yaşamın doğasını temsil etmektedir, her şey hareket halindedir. Hareket aynı zamanda değişim ve dönüşümü getirmektedir. Tesadüf, önceden belirlenemeyendir. Akışa dahildir. Sonsuzluk ve belirsizlik yaşamın gerçekliğinde kavranamaz olandır.

Film gelişigüzel durumlara olan yakınlığı ile sokağa eğilmelidir. Tren istasyonları, dans salonları, barlar, otel lobileri, havaalanları vb. yerler doğası gereği sinematik olan belirli hareket türlerini içermektedir ve bu yerler fiziksel atmosferlerdir (Kracauer, 1960: 62). Bu noktada gerçekçilik ekseninde mekân, soyut bir şekilde yaratılan değil, gündelik yaşam pratiğinin bir parçası olan ya da doğanın bir yansıması olan yerdir.

Bazin'e göre sinemanın konusu dünyada bakıldığında, görülenler olmalıdır. Sinemanın konusu fotografik gerçeklik ile ilişkilidir. Fotoğraf gerçeğin çıplak görüntüsünü göstermektedir. Bu adeta dünyanın nesnel görünümüdür. Kaldırımın nemi, bir çocuğun yüzündeki ifade fotoğrafta dünyada görüldüğü gibi aktarılmaktadır ve bakan tarafından aynı biçimde algılanmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf doğayı taklitten daha fazlasını içermektedir (Bazin, 2011: 18-20). Kracauer de Bazin gibi sinemanın temelinde fotoğrafı görmektedir. Film fotoğrafın bir uzantısıdır ve dolayısıyla fotoğrafta gördüğümüz dünya sinema ile ilişkili olandır. Fotoğraf, yanı başımızdakinin yani gerçek yaşamın bir ifadesidir böylece Kracauer fotoğraf, sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmuştur. Bunu açıklarken fiziksel gerçeklik kavramını kullanmaktadır. Fotoğraftaki fiziksel gerçekliğin sinemanın teknik özellikleriyle sinemada devam edebileceğini savunmaktadır (Kracauer, 1960). "Kracauer fotografik film diye adlandırdığı sinemanın montaj, ses gibi birçok unsurdan oluşmakla beraber, bu unsurların en önemlisinin tartışmasız fotoğraf olduğunu söyler. Ona göre fotoğrafın doğası filmin doğasında yatar" (akt. Kıbaroğlu, 2015: 68).

Fotoğrafın devamında sinema, sanat tarihinde önemli bir noktaya işaret etmektedir. Bu önemli noktayı Bazin resim sanatıyla açıklamaya çalışmıştır. "Ressam ne kadar yetenekli olursa olsun, ortaya koyduğu iş belli bir sınırın ötesine geçemeyecektir. İnsan elinin işi içine girmesi görüntü üzerinde çeşitli bozulmalara neden olmaktadır" (Bazin, 2011: 18). Diğer yandan Bazin'e göre:

Fotoğraf ise yapımında insanın rol oynamadığı mekanik bir üretdir. Yalnızca fotoğraf nesnesinin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabilir. Fotografik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzaydan soyutlanmıştır. Onun belgesel değeri ne olursa olsun üzerinde bir oluşumun niteliğini taşımaktadır. Bu artık yeniden üretim olmaktan çok, modelin kendisidir. Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesnelere korumaz. İlk kez olarak nesnelere görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır (2011: 19-20).

Fotoğrafın ve sinematografinin doğası birbirinden farklıdır. Bazin'e göre fotoğraf, nesnenin veya öznenin geçmişini mekânsal olarak dondurma işlevi görmektedir. Sinematik görüntü ise uzayda hareket eden nesnelere sürekli modülasyonudur. Bazin'e göre fotoğrafçı lens aracılığıyla yakaladığı bir kalıbı, yakaladığı noktaya kadar çalışmaktadır. Sinema ise donmuş nesneyi mekânsal olarak korumakla yetinmemektedir. Şeylerin görüntüsü aynı zamanda sürenin de görüntüsüdür. Sinematografik gerçeklik mekânsal olana ek olarak zamansal olanı da doğurmaktadır. Film dünyanın yeniden sunumudur ancak kopyası değildir. Sinema gerçekliğin yeniden üretildiği bir üretdir (Lino, 2020).

Bazin, fotoğraf ve sinema arasında bağa değinirken aynı zamanda sinemanın, fotoğrafı içine eklemeyip zaman içerisinde salınışını ifade ederek gerçekliği bununla ilişkilendirmektedir. "Bazin, kimi zaman sinema perdesinde, kapanan bir kapının, düşen bir yaprağın, kıyıyı döven dalgaların görüntüsünün, bir oyuncunun dakikalar süren sözlerinden, oyunculuğundan daha etkili olabileceğini söylüyor ve mekân düzenlemesinin, aksiyona dinamik bir biçimde girdiğini ifade ediyor." (Köksal Çekiç, 2006: 2). Bu sebeple uzun çekimler ve özellikle insan çehresinde kullanılan odak derinliği gerçeğin ifade edilme biçiminin unsurlarını oluşturmaktadır (Bazin, 2011). Yönetmen, sinemasal araçlar kullanarak hammaddesini anlamlı hale getirebilmektedir. Kendi anlamlandırmasını kendi yöntemini keşfettiğinde üretmektedir. Soyutlama ve biçimci kurgulama yöntemi olarak montaj, sinemasal gerçekliği uzaklaştırmaktadır (Andrew, 2010: 236). Bu noktada Kracauer de Bazin ile benzer bir şekilde biçimin gerçekliğe ulaşmak için kullanılmasından yanadır. Bu noktada materyalist estetik kavramı dikkat çekmektedir. Kracauer'ın önceliği filmin aracı, sinemasal hammadde ile sinemasal tekniğin konusuyla bu konunun ele alınış biçiminden oluşmaktadır. Burada yeni bir oluşum üretmek yerine araç kendi hammaddesine dönmeye yöneliktir. Burada gerçekliğin alanı ve filmin teknik olanaklarının alanı birlikte hareket etmektedir. Gerçeği en etkili bir biçimde aktarmak için teknik olanakların yönetmen tarafından etkili kullanılması gerekmektedir. Kullanılacak olan teknik, içeriğe işlerlik kazandırmalıdır. Gerçeklik, kendini besleyen biçimlerin yansımalarını kullanarak üretilmektedir. Burada sinemanın konusu olarak dünyada görülen ve dolayısıyla olduğu gibi aktarılabilen, yansıtılabilen nesnelere ve bunu uygulayabileceği tekniğe yönelmiştir. Bu sebeple sinema, sonsuz, kendiliğinden, rastlantısal olayların görülebilir dünyasına yönelmelidir (Andrew, 2010: 193-195). Kracauer, gerçekçilik ve biçimciliği birbirinden ayrı olarak düşünmek yerine birbirini besleyebilecek alanlar olarak açıklamaktadır. Burada önemli olan biçim, gerçeği gölgede bırakmamalı, gerçeği yakalamak için bir araç olarak kullanılmalıdır. Biçim, gerçeğe hizmet etmelidir. Şüphesiz bu sinemada gerçekliği yakalamanın bir yoludur (Kracauer, 1960). Bazin'e göre gerçekliğin aktarılması için ışık, ses veya kamera açılarının gerçekliğe uygun bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Nesnel gerçekçilik bozulmamış gerçekliğin ifadesidir. Kurguya karşı mizansene önem vermektedir ve mizansen içerisinde düzenlemelerle buna ulaşabileceğinin altını çizmiştir. Bu sebeple alan derinliğine önem vermiştir (Odabaş, 2015: 158). Bazin için alan derinliği gerçekliğin etkili bir şekilde aktarılmasının bir biçimidir.

Alan derinliği kadrajda yer alan herhangi bir ögeye netleme yapıldığında ögenin önünde ve arkasında oluşan net bölge olarak açıklanabilir. Alan derinliğinin kullanılmasının amacı öne çıkarılmak istenen ögenin netliğinin sağlanırken istenmeyen ögenin arka plana itilmesidir (Akyol, 2010: 116). Sinemada alan derinliği iyi kullanıldığında olayı değerlendirmede basit bir tarz olmanın çok daha ötesinde sinemanın dili olarak öne çıkmaktadır. Alan derinliği izleyicinin görme biçimini şekillendirmekte ve görüntüde olan imge ile seyircinin iletişim kurmasını sağlamaktadır. Bazin'e göre:

1. Alan derinliği seyirciyi görüntüyle, gerçeğe olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir,
2. Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Seyircinin dikkati ve iradesi biraz da görüntünün bir anlam taşımasına bağlıdır,
3. Yukarıdaki ruhbilimsel nitelikteki iki önermeden metafizik olarak nitelenebilecek bir üçüncüsü doğar. Kurgu, gerçeği çözümlerken, doğrudan doğruya kendi niteliğinden dolayı, dramatik olayın anlam bütünlüğünü varsaymaktaydı. Şüphesiz başka bir çözümleme yolu da mümkündür, ama o vakit bu başka bir film olurdu (1966: 63).

Sekans seçimi (kesiksiz tek bir çekimden oluşan sekans) ve alan derinliği (kameraya en yakın olanlardan sonsuzluğa kadar tüm nesnelere odaklandığında), montajla ortaya çıkacak gerçekliğin parçalanmasını önleyeceğinden, bunlar sinematografik gerçekliğin önemli araçları olarak öne çıkmaktadırlar. Alan derinliği, bu noktada mekânın teklifine, gerçekliğine ve gerçeğin belirsizliğine fotografik olarak yaklaşırken aynı zamanda izleyicinin gerçeklikle sürdürdüğü görüntüyü, en yakın imgeyle bir bağlantıya yerleştirerek film ve izleyicinin ilişkisinin temelini oluşturmaktadır (Lino, 2020). Bazin'ci anlamda alan derinliğinin kullanımı, izleyicinin filmdeki nesne veya özneye bir ilişki kurarak gerçeğe tanık olmasının başka bir deyişle izleyicinin zihinsel ve duygusal deneyimin gerçekleşmesinin bir biçimidir.

Türk Sinemasında Gerçekçilik

Sinemada gerçekçilik yönelimlerinin 1960'lı yıllarla birlikte görüldüğü dikkat çekmektedir. Bu noktada değişen anayasanın etkisiyle, toplumsal ve sosyal koşulların bir ürünü olarak önceki dönemlerden daha farklı bir anlayışla sinema üretimleri gerçekleşmiştir. Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ gibi yönetmenler gerçekçilik ekseninde filmler üretmişlerdir. İşsizlik, yoksulluk, yabancılaştırma, kültürel yozlaşma gibi konular filmlerde işlenmiştir (İpek, 2019: 57). Bu dönemde gerçekçiliğin bu yöneliminin toplumsal gerçekçilik ekseninde oluştuğu söylenebilir.

1960'ların ikinci yarısından itibaren belirgin bir şekilde görülen, 1970'ler ve 1980'lerin ilk yarısında sinemada gerçekçilik temalı filmler üretilmiştir. Özellikle köyden kente göç ve bu göçün yarattığı sorunlar İstanbul ekseninde gösterilmiştir. Sokağın içinde, toplumsal pratiklerin ekseninde yaşamın kendisi, ekran aracılığıyla aktarılmıştır. 1970'ler topluluğa, topluluk içindeki yaşama ve dayanışmaya vurgu yaparken 1980'ler itibarıyla bireyin tekbaşınalığına odaklanılmaktadır. Bireyin kentte verdiği mücadele ve tutunma çabası konusu ön plana çıkmaktadır (Suner, 2006: 219-222). 1990 sonrasında Türk sinemasında Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Uğur Yücel, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın gibi yönetmenlerin çalışmaları Türk sinemasında gerçekçiliğin örneklerini sunmaktadır (Sayıcı, 2018: 460).

Bu makalenin konusunu oluşturan Emine Emel Balcı'nın ilk uzun metrajlı film deneyimi

olan *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi, Türk sinemasında gerçekçilik ekseninde üretilen bir film örneği sunmaktadır. *Gölün Kadınları* (2007), *Bekleyiş* (2008), *Ich Liebe Dich* (2012) belgesel filmleri yönetmenin gerçeklik arayışının diğer ürünlerini oluşturmaktadır.

Balcı, filmlerinde sıklıkla profesyonel olmayan oyunculara yer vermiştir. Kamerada oldukça yakın açılar kullanarak izleyicinin gerçeğe tanıklık etmesini sağlamıştır. Kasaba, köy ve şehirler eşliğinde kamerasını farklı yerlerdeki gündelik yaşam pratiklerine odaklanmıştır. Balcı, filmlerinde oldukça uzak bir geçmişe ya da soyut olana odaklanmamaktadır. Zaman ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi yerinden edip yeni bir zaman-mekan durumu inşa etme çabasında değildir. Tersine Balcı'nın baktığı yakın bir geçmişin uzantılarının oluşturduğu bugünün gerçekliğidir. Filmlerinde taşranın, metropolün kısırcısındaki bireyi görmek mümkündür. Taşranın ya da metropolün kasveti, sıradanlığı, getirdiği problemler, bireyde yarattığı dönüşüm, bir yere ait olamama, o yere eklemlenme sancısı, yalnızlık vb. temalar görülmektedir. Bunun yanında filmlerinde kadın temasının öne çıktığı görülmektedir. Hem taşrada kadın olmak hem de metropolde kadın olmak filmlerinde öne çıkardığı konudur.

Bekleyiş (2008) filminde bir köydeki yaşlı bir çiftin doğal günlük yaşamına odaklanmıştır. Taşrada hayatın sıradan ve doğal akışını gerçekçi bir şekilde izleyiciye aktarmıştır. *Bekleyiş* (2008) "Anadolu'nun köylerinden birinde geçmektedir ve dolayısıyla şehir hayatından ayrı olan bu Anadolu coğrafyasında izleyici kuş civıltıları, ateş, çekirge, çingirak, rüzgar, kapı gıcirtısı gibi seslerle çevrelenmektedir. İstanbul ve benzeri büyük şehirlerde artık duyulması zor olan çekirge ve kuş civıltılarının filmde ses efekti olarak kullanılması, filmin geçtiği mekanın, gerçeklik duygusuyla yoğrulmasını sağlamaktadır" (Öztürk, 2017: 376). Böylece Balcı, izleyiciyi bu Anadolu köyüne yerleştirmeyi sağlayarak yaşlı çiftin yerine kendisini konumlandırmasının kapılarını aralamaktadır. Film aynı zamanda yansıttığı fotografik görüntüleriyle taşra gerçekçiliğinin resmini yansıtmaktadır. Bu detaylar Balcı'nın gerçekçilik ekseninde film ürettiğini göstermektedir.

Ich Liebe Dich (2012) filminde ise Balcı, Şanlıurfa'nın bir köyündeki kadınlara kamerasını çevirmiştir. Filmde Almanya'ya göç etmiş olan eşlerinin yanına gitmek için Almanca öğrenmeye çalışan kadınların hikayesi ele alınmaktadır. Odağında göçün olduğu, kadınların buldukları bölgenin kültürel kodları sebebiyle hayatlarını nasıl yaşadıklarına ve yaşamlarının hangi ölçüde değiştiğine odaklanmaktadır. Özellikle bu değişim sürecinin kadınların yaşamına getirdiği Balcı'nın eğildiği mesele olmuştur.

Balcı, *Gölün Kadınları* (2007) filminde Türk toplumunda kadın olmanın gerçekliğini temsil etme ve ona eleştirel bir bakış sunma çabasıdır. Bu film küçük bir kasabada aile ve geçim arasına sıkışmış olan kadınların hikayesine gerçekçi bir şekilde odaklanmaktadır. Belgesel var olan gerçeği yeniden üreterek, görüneni izleyiciye aktarmaktadır. Gölyazı, balıkçılık, kadınlar ve göl yani sinemasal hammadde, kamera aracılığıyla görünür kılmıştır.

Bu makalenin inceleme konusunu oluşturan Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* filmi, 2015 yılında izleyiciyle buluşmuş olmasına rağmen filmin ele aldığı meseleler günümüzde varlığını sürdürmektedir. Bu durum filmi gerçekçiliğin alanına yerleştirmektedir. Film, Serap karakteri aracılığıyla neoliberalizmin bireyi getirdiği durumu görünür kılmaya açısından oldukça önemlidir. Bugün benzer şekilde sokağa çıkıp bakıldığında açıkça görülenler filmin de yansıttıklarıdır. Yönetmen karakter ile birlikte şehrin kıyısındaki yaşam mücadelesini, yalnızlığını, güvencesiz işçiliğinin ne hissettirdiğini, bireyin yaşamını hangi ölçüde etkilediğini, toplumun en alt kısımlarında yer alanların kısır

döngüsünü, mücadelesini anlatmaktadır. Film, değindiği temalar sebebiyle yaşamın içinden olan önemli meseleleri (işsizlik, yoksulluk, güvencesizlik, yabancılaşma, mekansal parçalanma, bireyin dönüşümü) yansıtması aynı zamanda temanın gerçekçi bir şekilde yansıtılmasının aracı olarak biçimsel özellikleri kullanması ile gerçekçi sinemanın bir örneği olarak görüldüğü için inceleme konusu olarak seçilmiştir.

Film İncelemesi

Bazin'ci gerçeklik açısından *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmine bakıldığında gerçekliğin ana unsurlarını gözlemlemek mümkündür. Kullanılan alan derinliği sayesinde filmin ana karakteri Serap'ın içsel durumu ve karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri aynı zamanda bu ilişkiler çerçevesinde mekânın durumu ile özdeşleşen yaşam pratiği açıklanmaya çalışılmıştır. Film incelenmeden önce alan derinliği kavramına ve Bazin'in alan derinliğini nasıl açıkladığına bakmak yerinde olacaktır.

Bazin'in görüşleri bağlamında *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi incelendiğinde Serap'ın tek başına atölyede çalışmasının fotoğraf karesi olarak sıklıkla ekrana yansıdığı görülmektedir. Serap'ın bu görüntüsü onun yalnızlığının bir ifadesi; kendine yabancılaştığı bir anı anlatmaktadır. Uzun süren çalışma saatleri özneyi mekânın bir nesnesi haline getirerek içsel olandan, kendi özünü anlamlandırmak için deneyimde bulunma sürecinden uzaklaştırmaktadır.



Görsel 1. Serap'ın çalışma alanı

Burada alan derinliğinin kullanımıyla Serap'ın adeta mekân(işyeri) tarafından yutulduğu anlatılmaktadır. Bu yutulma Serap'ın yabancılaşmasının ifadesidir.

Karakter, karede kasvetli bir ortamda oldukça küçük ve kenarda görünmektedir. Kareyi tamamen doldurmamaktadır. Onun bu görüntüsü ile yaşamda kıyıda kalmışlığını ifade etmektedir (Yiğit, 2012: 1380).

Bazin'e göre uzun çekimler ve alan derinliği çerçeve içinde olabildiğince çok şeyi veya insanı göstermeye olanak tanımaktadır. Çerçevenin içerisinde bulunan nesne veya

¹ Karl Marx'a göre yabancılaşma üretimin yalnız sonucunda değil, üretim ediminde (filinde) de görülür - yani, üretici etkinliğin kendisinde. İşçi daha üretim ediminde kendini kendine yabancılaştırmasaydı, kendi etkinliğinin ürünü karşısında nasıl yabancı kalabilirdi? Ürün olsa olsa, üretici etkinliğin bir özetidir. Bu durumda, emeğin ürünü bir soyulma olduğuna göre, üretim kendisi de hareket halinde soyulma, etkinliğin soyulması, soyulma etkinliğidir. Emek nesnesinin yabancılaşmasında, emek etkinliğinin yabancılaşması, kendine başkalaşması öze denir sadece (Marx, 2013: 78).

objenin ön orta veya arka bölümü net olarak kullanılmaktadır. Böylece sinema gerçekliği yansıtmaktadır. Bu eğilimle Bazin, kısa parçaları düzenlemek yerine, alan derinliği olan birkaç kare kullanmayı tercih etmiştir. Bu işlem onun için bir filmi gerçekçiliğin bir parçası haline getirmeye yardımcı olmaktadır (Ceylani, 2017: 22).

Yönetmenin alan derinliğini kullandığı bir diğer görüntü Serap'ın ablası ve eniştesinin evinde kaldığı esnada dikkat çekmektedir. Eniştesi evinde kaldığı için Serap'ın haftalığını kendisine vermesini istemektedir. Haftalığını almadığını söylediğinde eniştesi elleriyle Serap'ın üzerini aramaya başlamıştır. Bu esnada Enişte kadrajda değildir. Dar bir alan derinliği kullanılan sahnede Serap'ın yüzü net bir şekilde kameranın odağındadır. Arka planda ise flu bir şekilde ablası görülmektedir. Abla, net alan derinliğinin dışındadır. Ablanın flu görüntüsü, Serap'ın abla ile ilişkisinin zayıf olduğunun aralarında bir bağ bulunmadığının göstergesidir.



Görsel 2. Serap'ın ceplerinin aranması

Başka bir sahnede, babası ve Serap otel odasında kalırken görülmektedir. Kamera Serap'ın yüzünü göstermez seyirciye yan durur bir şekilde konumlanmıştır. Babasının eşyalarını düzenlediği ellerine ve arka planda kapı aralığından görülen babasına odaklanmıştır kamera.



Görsel 3. Otelde baba ile buluşma

Görüntüdeki baba net değildir. Yönetmen bu noktada net alan derinliğini daraltmıştır. Serap babasına sabahları erken kalktığından kahvaltayı hazırlayıp çıkacağından söz etmektedir. Serap konuşurken babası flu görünmeye devam etmektedir. Baba, Serap'ın hiçbir söylediğine cevap vermemiştir. Bu durum baba kız arasındaki iletişimsizliğin ifadesidir. Görüntü filmin devamına yönelik mesaj taşımaktadır.

En temel ihtiyacı olan barınmadan bile yoksun Serap araftadır. Araf'tan kurtulmak için

babasıyla birlikte bir düzen kurmaya çalışır (Ekici, 2019: 288). Filmin devamında babasıyla ev bakmaya gittiklerinde karakterin evin duvarına dokunduğu bir görüntü görülmektedir. Bu onun yuva istencini izleyiciye aktarmaktadır fakat duvarın boyalarının dökük ve çatlak olması metafor olarak isteğinin mümkün olmayacağını anlatmaktadır.



Görsel 4. Yuva İstenci

Duvar biter bitmez görüntü Serap ile birlikte diğer odaya geçtiğinde aydınlıktan karanlığa bir geçiş olmaktadır. Onun yuva isteğinin gerçekleşmeyeceği ışığın kullanımı ile anlatılmıştır.



Görsel 5. Yuva düşüncesinden uzaklaşma

Gerçek, Bazin'in kendilik deneyiminin bir parçası olarak sinemada belirli özellikler ile aktarılırken aynı şekilde Balcı'nın anlatım biçiminde de Bazin'ci gerçeklik ilkelerinin yansımaları görülmektedir. Serap'ın yaşamının belirsizliği, bir yok mekânı evi olarak kullanması, topluma ve kendine yabancılaşması şüphesiz abartılı bir hikaye sunumu değil toplumsal gerçekliğin bir yansımalarını oluşturmaktadır.

Nefesin Kesilene Kadar filmi aynı zamanda Kracauer'ın gerçekçi bakışını yansıtır düzeyde ilerlemektedir. Balcı, film boyunca fotografik görüntülerle gerçeği izleyiciye net bir şekilde aktarmaktadır. Görsel 6'da Serap'ın yüzü oldukça yakın bir çekimle aktarılmaktadır. Yönetmen filmin neredeyse büyük kısmında yakın çekim kullanmıştır. Bu karakterin yüzüne odaklanmanın bir yoludur. Böylece izleyici karakter ile özdeşleşerek hislerine yakından şahit olmaktadır. Kracauer'a göre izleyici bu noktada fiziksel gerçekliğe daha yakındır. Dolayısıyla Kracauer sinemada yakın çekimler ve fiziksel gerçeklik arasında bir bağ kurmuştur. "Herhangi bir devasa yakın çekim, maddenin yeni ve beklenmedik oluşumlarını ortaya çıkartır. Bunlar geleneksel gerçekliğin sınırlarını ortadan kaldırır, daha

önce rüyalarımızda keşfettiğimiz büyüklüğe açılır" (Kracauer, 1960: 48). Ayrıca yakın çekim fotografik görüntülerde herhangi ses kullanılmadan anlam yaratılmaktadır. Serap'ın Dilber'i ilgi duyduğu Yusuf ile gördükten sonra ustabaşına şikâyet etmesiyle birlikte ekrana yansıyan görüntü Kracauer'ın fotografik sinema ifadesinin ve fiziksel gerçekliğe yakınlığın görüldüğü bir görüntüyü temsil etmektedir.



Görsel 6. Anti-kahraman

Diğer yandan renkler ve ışık anlam yaratmanın bir yoludur. Film boyunca kullanılan loş ışık, karanlık, gri tonlar, belirli anlamlar ifade etmektedirler. İstanbul'un öteki yüzü ekrana yansıtılmaktadır. Dar ve biçimsiz sokaklar, sık sık Serap'a yürürken eşlik etmektedir. Bu izbe sokaklar ve gri İstanbul atmosferi temel bir seviyede yaşam için mücadele veren Serap ile eşleşmektedir. Hiç şüphesiz ana karakterin tek başlılığının yansımasıdır İstanbul. Dar, biçimsiz ve karanlık sokaklar Serap'ın kendine ve topluma yabancılaşmasını anlatmaktadır. Yalnızlık, aidiyetsizlik ve güvensizlik; mekân ve ışıklar ile izleyiciye yansıtılmaktadır.

Kracauer teorisinde sinemada gerçekçiliği tanımlayan beş özelliği açıklamaktadır. Bu özellikler sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirtmektedir: Tesadüfi olanın vurgulanması, yaşamın doğal akışı, sahnelenmemiş gerçeklik, sonsuzluk ve belirsizlik. Film gelişigüzel durumlara olan yakınlığı ile sokağa eğilmelidir. Tren istasyonları, dans salonları, barlar, otel lobileri, havaalanları vb. yerler doğası gereği sinematik olan belirli hareket türlerini içermektedir ve bu yerler fiziksel atmosferlerdir (Kracauer, 1960). Filmde Serap'ı yürürken takip ettiğimiz sokaklar dış mekân imgesi olarak kent yoksullarının yaşadığı mahalleleri anlatmaktadır. Kamera gerçekliği mekânsal parçalanmanın açık bir şekilde göstergesini oluşturan mahalleleri ve toplumsal ayrışmayı betimlemektedir. Dolayısıyla modernitenin eleştirisi ana karakterin varlığında ve içinde bulunduğu mekânlarda izleyiciye gösterilmektedir. Böylece film Serap'ın günlük yaşamını doğal bir akış içerisinde aktarmakla kalmaz onun yaşamının peşinden giderek gündelik yaşam pratiklerinin içerisinde gizlenen gerçeği de açığa kavuşturmaktadır.

Kracauer'a göre sinemanın konusu sonsuzluğa uzanan görünen gerçeklerdir. Fotoğrafın sinemanın hizmetine sunulduğu sonsuz, kendiliğinden ve rastgele oluşlar sinemanın konusunu oluşturan konulardır (Kılıç, 1981: 218). Balcı da filminde tesadüfen Funda ve Serap'ı karşılaştırmaktadır. Serap'ın yetimhanede kaldığı sırada Funda da yetimhanede kalmaktadır. İzleyici ikisinin konuşmasından Serap'ın yetimhanede kaldığını ve kaçtığını tesadüfen öğrenmektedir. Yine Funda ile Serap'ın karşılaşması da Funda'nın atölyeye işe başlamak amacıyla geldiği gün tesadüfi bir şekilde gerçekleşmektedir.



Görsel 7.Funda ile tesadüfen karşılaşma

Dikkat edildiğinde Balcı'nın anlatısında birden fazla tesadüfe yer verdiği görülmektedir. Serap Atölye'nin içerisinde çalışırken tesadüfen Yusuf ve Dilber'i görmektedir. Babasını ziyaret etmek için otele gittiğinde çantasında tesadüfen pasaportunu görür ve yurtdışına çıkacağını anlar. Bu da önemli bir anlam içermektedir. Baştan beri normal bir hayat yaşamak için mücadele ettiği babası onun gibi düşünmemektedir. Balcı, her tesadüfte hikâyeye yeni bir boyut kazandırmaktadır.

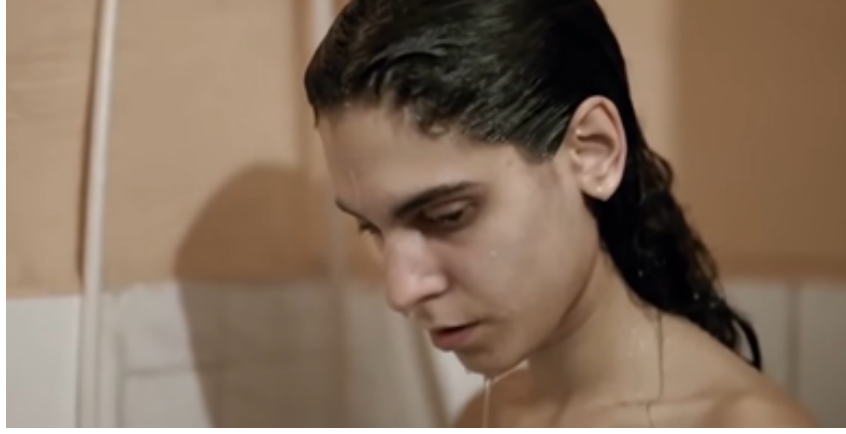
Sinemada gerçekliği tanımlayan diğer bir nokta Kracauer'ın tanımladığı belirsiz olma özelliğidir. Kracauer bununla sinemada yaratılan görüntülerin seyirciye, kendi anlamlarını sunarak karşılık verme özgürlüğü sunduğunu anlatmaya çalışmaktadır (Beaver, 2005). *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmi Kracauer'ın belirsiz ifadesi bağlamında incelendiğinde ilk olarak Serap'ın sessizliği dikkat çekmektedir. Bu aşamada yönetmen karakterin sessizliği ile belirsizliğe açılmıştır.

Diğer yandan izleyicinin Serap'ın yüzünü ekranda çok yakından gördüğü sahneler oldukça önemlidir. Kracauer, "filmler tek bir nesneye, onun sınırsız yönlerini hayal etmemizi sağlayacak kadar uzun süre dokunabilir." şeklinde açıklamıştır (akt., Beaver, 2005). Kracauer'ın bu ifadesinden hareketle Görsel 8'de Serap'ın babasını ihbar etmeden hemen önce gördüğümüz yüzü, ifade etmediği cümleleri izleyiciye anlatmaktadır. Kendine yabancılaşmış Serap'ın hissettiklerinin net bir şekilde ifade edilmeyişi izleyicinin tamamlaması gereken bir belirsizlik olarak yorumlanabilir. Anlamı izleyiciye bırakma meselesi biçimcilerin uyguladığı bir yöntemdir. Dolayısıyla biçimcilerin bakış açısı gerçek duruma atıfta bulunmakta, yönetmen burada gerçekliği biçimselliğin yöntemleriyle aktarmaktadır.



Görsel 8. ifade

Belirsizliğin ve gerçeğin birbiri ile eklemlendiği bir diğer görsel Serap'ın eniştesinin evinde duş aldığı sahnede görülmektedir. İçerden gelen kavga seslerini duyan Serap'ın yüzü birçok şeyin açıklanmayan anlatısını sunmaktadır.



Görsel 9.Sessizlik

Filmin son bölümünde Serap atölyede yürümektedir. Kamera hareketlidir. Serap yürürken rüzgâra bağlı olarak saç tellerinin hareketleri dikkat çekmektedir. Bu mücadele etmeye devam edeceği anlamını taşımaktadır. Film net bir son ile bitmez. Umut verici de değildir. Balcı, filmi net bir sonuca bağlamayarak izleyiciyi belirsizlikle birlikte düşünmeye bırakmaktadır. Film, bu son ile Kracauer'ın gerçekçi film teorisine biraz daha yaklaşmaktadır.

SONUÇ

Film biçimselliğin koridorundan geçerek gerçekliğe kavuşmaktadır. Gerçekliğin sinemasal olarak kaydedilmesi belirli biçimsel özelliklerin uygulanması ile sağlanmaktadır. Biçim gerçeği en etkili bir şekilde aktarmak için araç olarak kullanılmaktadır. İmgenin ne olduğu veya temsil ettiği anlam sadece kamerayla çekilmesiyle değil bazı biçimsel özellikler kullanılarak açığa çıkarılabilmektedir. Bu aynı zamanda izleyici ve imge arasındaki özdeşleşmenin de bir yoludur. Biçimsel özelliklerin kullanımıyla gerçeğin derinleştirilmesi izleyicinin de gerçeğe daha fazla yaklaşmasının temellerini oluşturmaktadır.

Kracauer ve Bazin, yönetmenin sinemada yaşamın içinden olanı fotografik görüntü olarak ekrana yansıtılmasının gerçeğe yaklaşma ve ulaşma noktasında önemli olduğunu savunmaktadır. Sinema bir dildir. Sinemayla yansıtılan bu görüntüler bir gerçekliğin sunumunu oluşturmaktır.

Balcı, filminde ana karakter ekseninde gerçeği izleyiciye aktarmaktadır. Kentleşme, işsizlik, belirsiz yaşam ve güvencesiz işçi gibi konular yönetmenin merkeze oturttuğu konulardır. Yaşam, gerçekçi bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Bunu yaparken biçim ve gerçeklik birlikte hareket etmektedir. Balcı biçimi, gerçekliği etkili bir şekilde aktarmak için kullanmıştır. Alan derinliği, ses, ışık gerçeğin net bir şekilde izleyiciye aktarılması için kullanılmıştır.

Balcı, meselenin gediğine oturttuğu anti kahramanı aracılığıyla görünmeyeni görünür kılmaktadır. Bu noktada özellikle Bazin ve Kracauer'ın anlatım biçimlerinden kopmadığı

görülmektedir. Bazin'in alan derinliği ile anti kahraman Serap'ın iç dünyası ve diğer karakterlerle olan ilişkisi yalın ve gerçekçi bir şekilde izleyiciye aktarılmıştır. Öte yandan Kracauer'ın sinemada gerçeklik ile ilişkili olarak tanımladığı tesadüfilik, yaşamın doğal akışı, sahnelenmemiş gerçeklik, sonsuzluk ve belirsizlik gibi gerçek ile ilişkili olan temel durumlar *Nefesim Kesilene Kadar* filminde görülmektedir. İzleyici, Serap ile kent yoksullarının yaşadığı sokaklara tanık olurken güvencesiz işçilerin çalışma koşulları ve yaşam mücadelesine de dahil olmaktadır.

KAYNAKÇA

Andrew, J.D. (2010). Büyük Film Kuramları (Çev.: Z. Atam) İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Akyol O. (2010). Temel Fotoğrafçılık.

http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/temelfotografcilik.pdf
(Erişim:10.05.2021)

Aristoteles. (2017). Poetika. İstanbul: Say Yayınları.

Aslan M. (2013). Gerçekçi sinema perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinin incelenmesi. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4 (2), 157-174.

Bağır M. (2018). Aristoteles'in mimesis ve katharsis kavramları üzerinden bir film incelemesi: Dogville. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, (2), 36-55.

Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). Sinema Nedir? İstanbul: Doruk.

Beaver F. (2005). Talking about the movies: film theory applied: junebug and the passenger. http://www.umich.edu/NewsE/11_05/movies.html (Erişim: 04.Mart.2021)

Ceylani, M.U. (2017). Andre Bazin'in alan derinliği kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filmi. Akdeniz Sanat Dergisi,10 (20), 19-29.

Daldağ, A. (2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer.

Ekici, A. (2019). Nefesim kesilene kadar ayaktayım. (edt. A. Oktan ve M. Aytaş) Arafta İmgeler Sinemada Kimlik Aidiyet ve Ontolojik İkilemler, içinde 285-295. İstanbul: Doruk Yayınları.

Gök. C. (2007). Sinema ve gerçeklik. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1 (2), 112-123.

İpek, Ö. (2019). İmgeler Arasında Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Kılıç, L. (1981). Siegfried Kracauer'in sinema kuramı. Kurgu, 4 (1), 217-229.

Kıbaroğlu, B. (2015). Sinema sanatında gerçekçilik ve biçimcilik, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Köksal Çekiç S. (2006). Film Biçimi ve Gerçekçilik. <http://selmakoksal.com/film-bicimi-ve-gercekcilik/> (Erişim: 10.05.2021)

- Köktürk, M. (2020). Post-truth ya da mağaraya dönüş. Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (4), 35-55.
- Kracauer, S. (1960). Theory of Film the Salvation of External Reality. New York: Oxford Universty Press.
- Lino C. (2020). Realism in cinema: Bazin and modern cinema part II. <https://www.pressenza.com/es/2020/09/el-realismo-en-el-cine-bazin-y-el-cine-moderno-parte-ii/> (Erişim:10.05.2023)
- Marx, K. (2013). El yazmaları. (Çev.: M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.
- McKee, A. (2003). Textual Analysis a Beginner's Guide. London: Sage Publications.
- Odabaş, B.(2015). Andre Bazin. (edt. Zeynep Özarlan) Sinema Kuramları I, içinde 155-180, İstanbul: Su Yayınları.
- Öztürk S. (2017). Kısa film yapımında anlam yaratma aracı olarak ses. Erciyes İletişim Dergisi Akademia, 5 (2), 366-382.
- Sayıcı F. (2018).1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçilik. TRT Akademi, 3 (5), 460-469.
- Suner, A. (2006). Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet kimlik ve bellek. İstanbul: Metis.
- Yiğit, Z. (2012). Kracauer'ın basit anlatı sineması ve sonbahar. The Journal of Academic Social Science Studies, 5 (8), 1371-1384.