

**Yeşilçam'dan 2000'lere Türk Sinemasında Politik Filmlerin Biçimsel Dönüşümü<sup>1</sup>**

Formal Transformation of Political Films in Turkish Cinema from Yeşilçam to 2000s

**Mustafa Kemal SANCAR<sup>2</sup> ID, Ekrem ÇELİKİZ<sup>3</sup> ID****Geliş Tarihi (Received):** 15.11.2025**Kabul Tarihi (Accepted):** 19.04.2026**Yayın Tarihi (Published):** 26.07.2026

**Öz:** Yeşilçam sineması döneminde yoksulluk, eşitsizlik ve adalet gibi politik konuları odağına alan ve popüler/anaakım filmler olarak değerlendirilebilecek birçok film üretilmiştir. 2000'li yıllarda ise popüler yapımlar daha sabun köpüğü olarak nitelenen biçimde basit konuları ve sorunları işlerken, sanat filmi (art-house) kategorisi içinde değerlendirilen filmlerin ise politik konuları odağına aldıkları görülmektedir. Bu iki dönem içinde çekilmiş politik filmleri ele alan bu çalışmada seçilen filmler biçimsel açıdan analiz edilmiştir. Çalışma sonucunda; *Arkadaş* filminin biçimsel anlamda anaakım özellikler taşıdığı ve popüler biçimleri tekrar ettiği, buna karşılık içerik, karakter ve hikâye gelişimi itibarıyla politik nitelikler taşıdığı; 2008 yılında çekilen *Sonbahar* filminin ise daha kendine özgü biçimsel özellikler taşıdığı ve sanat filmi niteliklerinin ön planda olduğu, anlatı yapısı açısından ise daha yavaş bir tempoya sahip olduğu tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Politik Film, Yeşilçam Sineması, Türk Sineması, Mizansen Eleştirisi, Sinema.

&amp;

**Abstract:** During the Yeşilçam era of Turkish cinema, many films focusing on political issues such as poverty, inequality, and justice were produced, which can be considered popular/mainstream films. In the 2000s, however, popular productions dealt with simpler subjects and problems, often described as superficial, while films categorized as art-house films focused on political issues. This study, which examines political films made during these two periods, analyzes the selected films from a formal perspective. The study concludes that the film "*Arkadaş*" (Friend) exhibits mainstream characteristics in terms of form and repeats popular forms, but possesses political qualities in terms of content, character, and story development; while the film "*Sonbahar*" (Autumn), made in 2008, has more unique formal characteristics, prioritizes art-house qualities, and has a slower pace in terms of narrative structure.

**Keywords:** Political Film, Yeşilçam Cinema, Turkish Cinema, Mise-En-Scène Analysis, Cinema.

**Atıf/Cite as:** Sancar, M. K., Çelikiz, E. (2026). Yeşilçam'dan 2000'lere Türk Sinemasında Politik Filmlerin Biçimsel Dönüşümü. *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(2), 1072-1092. doi: 10.11616/asbi.1824311

**İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asbi/policy>

**Copyright** © Published by Bolu Abant İzzet Baysal University, Since 2000 – Bolu

## 1. Giriş

Sinema, onu icra eden sanatçıların kendilerini ifade biçimi olarak ve birçok farklı sanat formunu muhtevasında barındıran etkili bir sanat dalıdır. Fakat aynı zamanda sinema; kitleleri harekete geçirebilecek, onları yönlendirebilecek ya da onlarda belirli düşüncelerin yeşermesine fırsat sunacak güçte bir kitle iletişim aygıtıdır da. Sinemanın bu ikili yapısı, onu toplumu anlamak ya da belirli konular üzerine

<sup>1</sup>Bu çalışmanın özeti "4. Uluslararası Paris Sosyal Bilimler Kongresi"nde sunulmuştur.

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Mustafa Kemal Sancar, Batman Üniversitesi, [mustafakemal.sancar@batman.edu.tr](mailto:mustafakemal.sancar@batman.edu.tr) (Sorumlu Yazar)

<sup>3</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Ekrem Çelikiz, İstanbul Topkapı Üniversitesi, [ekremcelikiz@topkapi.edu.tr](mailto:ekremcelikiz@topkapi.edu.tr)

düşünmek için oldukça etkili bir düzlem olarak değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Sinemanın bir eğlence aracı olarak endüstrileşmesi de özellikle toplumun ve ideolojilerin seyrini takip etmek açısından araştırmacılara yeni yollar sunmaktadır. Bu çalışma da esasında sinemanın çok yönlü ve zengin yapısını, toplumun ve sanatın seyrini irdelemek için ele almaktadır

Bu çalışma; belirli tarihsel dönemler arasındaki düşünsel farklılıkları, iki ayrı dönemde üretilmiş politik açıdan angaje iki filmin karşılaştırılması neticesinde ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda önce karşılaştırma yapıldığında anlamlı sonuçlar doğuracak biçimde ilişki kurulabilecek dönemlerin ele alınmasının gereği ortaya çıkmaktadır. Günümüz Türk sinemasını ve onun politik görünümüne dair bir iddia ortaya koymak için bu dönemle karşılaştırma yapılacak en uygun dönemi seçmek gerekmektedir. 2000'li yıllar yerli politik filmlerin biçimsel açıdan Türk sinemasının diğer dönemlerine kıyasla farklılık iddiasında bulunmak, bu farklılığı en belirgin şekilde ortaya koyacak bir karşılaştırma yapmayı gerektirmektedir. 2000'li yıllarda biçimsel bakımdan Avrupa sanat sineması eğilimlerine yaklaşan Türk sinemasına koşut olarak karşılık gelen dönemin Yeşilçam anlatı sineması olacağı düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle bir literatür taraması yapılmış ve Türk sinemasının en belirgin dönemi, yani Yeşilçam sineması yılları ve bu yıllarda politik filmler denince akla ilk gelen isimlerden biri olan Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974) adlı filmi karşılaştırmalı mizansen analizi için belirlenmiştir. Sözün ve anlatının ön planda olduğu Yeşilçam dönemi ve ona koşut olarak değerlendirilen 2000'li yıllar Türk sinemasının burada ele alınan biçimsel özellikleri, çalışmanın tarihsel ve teorik arka planı içinde tanımlanmış ve karşılaştırılmıştır.

*Arkadaş*, ele aldığı ideolojik meseleyi karşıtlıklar yoluyla seyirciye aktarma amacı taşıyan ve diğer politik filmlerinde olduğu gibi rahatsız edici imgeler ve atmosfer yoluyla seyirciyi harekete geçirmeye çalışan, bu yönleriyle özellikle Güney Amerika, Afrika ve Avrupa ülkelerinde üretilmiş politik filmleri ve/veya akımları takip eden bir filmidir. Fakat başka birçok açıdan da Yeşilçam'a atfedilen biçimsel ve anlatısal özellikleri barındırdığı görülmektedir. Yeşilçam'ın bu çalışmada ele alınan biçimsel ve anlatıya dair özellikleri, çalışmanın ilgili bölümünde açıklanmıştır. Çalışma kapsamında irdelenen diğer film ise *Sonbahar*'dır (Özcan Alper, 2008). Merkezinde politik bir mesele olan bu filmde de başkarakter, tıpkı *Arkadaş*'ta olduğu gibi proaktif bir biçimde siyasetin içinde var olmuş bir karakterdir. *Arkadaş*'ın başkarakteri ateşli bir sosyalist iken, *Sonbahar*'ın başkarakteri artık ölümün eşiğinde ve değişim umudu artık tükenmiş bir karakterdir. 1970'li yıllar ve 2000'li yılların durumunu da biraz imleyen söz konusu karşıtlıklar ve benzerlikler, bu iki filmin çalışma için seçilme nedenlerinin başında gelmektedir.

Çalışmanın ana odağı iki filmin karşılaştırılması vasıtasıyla aslında bu iki dönem ve dönemler arasındaki biçimsel farklılığın açığa çıkarılmasıdır. Bu nedenle çalışmada mizansen eleştiri yöntemi esas alınmıştır. Mizansen, kelime anlamı itibarıyla sahneye koyma anlamına gelir ve sinema filmi sahnesinde görünen ve duyulan dekor, kostüm, renk, oyunculuk, diyaloglar ve bunların organizasyonunu kapsar (Gibbs, 2002:9). Mizansen eleştirisi de bir film ile ilgili yapılmak istenen biçimsel ya da üsluba ilişkin kapsamı oldukça geniş bir analiz metodudur. Çalışmanın temel gayesi filmler arasındaki, dolayısıyla dönemler arasındaki biçimsel ve estetik düzeydeki dönüşümü açığa çıkarmak olsa da buradaki asıl amaç bu biçimsel farklılıkların altında yatan nedenleri açığa çıkarmaktır. "Biçim anlamı belirler; bir olayın ekranda nasıl sunulduğu, onun anlamını ve önemini tanımlar" (2002:132). Bu çalışmada yapılan biçimsel değerlendirme dolayısıyla dönemsel bir değerlendirme yapma imkânı da hasıl olabilmektedir. "Bu eleştiri türünde mizansenin öğeleri incelenir ve bu öğeler arasındaki anlam boyutları araştırılır. Bu anlamda mizansen film eleştirisi, incelenen filmde yönetmenin teknik tercihlerinin nedenselliğini sorgular ve bu tercihlerin altında yatan anlamları arar." (Ceran, 2023: 313). Karşılaştırmalı mizansen analizi yapılan iki filmin de politik alt metne sahip olması, biçimsel unsurlar yoluyla anlamın açığa çıkarılması açısından çalışmaya geniş fırsatlar sunmuştur. Bu çalışmada, Yeşilçam sineması ve 2000 sonrası sanat sineması bağlamında politik içerikli filmlerin biçimsel dönüşümü incelenmektedir. Bu amaçla, Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filmi ile Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) filmi karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Seçilen filmler, üretildikleri dönemlerin estetik anlayışlarını, politik atmosferini ve sinemasal eğilimlerini temsil etme kapasitesi bakımından önem arz etmektedir. Film analizlerinde anlatı yapısı, kurgu, karakterizasyon, görsel dil ve ideolojik aktarım stratejileri irdelenmiş; sinemanın sadece bir içerik aktarma aracı değil, aynı zamanda

biçimsel müdahaleler yoluyla da politik alt metnin inşa ettiğine vurgu yapılmıştır. Böylelikle bu çalışma, Türk sinemasında politik anlatının zamansal dönüşümünü hem içerik hem biçim düzleminde ortaya koymayı hedeflemektedir.

## 2. Literatür

### 2.1. Politik Sinema: Tanım ve İdeolojik Çerçeve

Sinema, ortaya çıktığı ilk yıllarda bir eğlence aracı olarak görülmekteydi ancak sinemanın gelişmesiyle birlikte, özellikle 1920'li yıllarda filmlerin geniş kitleler tarafından izlenmeye başlaması, sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak değil, geniş kitleleri yönlendirebilecek bir propaganda aracı olarak görülmeye başlanmasına yol açmıştır. 1920'li yıllar itibariyle Sovyet sineması ve Hollywood sinemasında propaganda amacıyla çok sayıda film üretilmiştir. Yine aynı şekilde Türkiye Cumhuriyeti kuruluş yıllarında da ulus inşası politikalarına paralel bir biçimde yerli filmler üretilmiş ve propaganda amacıyla gösterilmiştir (Doğaner, 2025). Sinemanın geniş kitlelerin ilgisini çekmesi, politikacıların da dikkatini çekmiş ve onların açık ya da örtük politikaları sonucunda propaganda amacıyla çok sayıda ideolojik açıdan angaje yerli filmler üretilmiştir. Bunlar arasında Ateşten Gömlek (Muhsin Ertuğrul, 1923), Bir Millet Uyanıyor (Muhsin Ertuğrul, 1932), Vurun Kahpeye (Lütfi Ö. Akad, 1949) ve Düşman Yolları Kesti (Osman F. Seden, 1959) gibi Kurtuluş Savaşı konulu filmler örnek gösterilebilir.

Bu çalışmada politik filmler, belirli bir politik meseleyi odağına alan filmler olarak tanımlanmaktadır. Wayne (2009: 9) ünlü eseri "Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiğinde tüm filmlerin politik olduğunu, ancak her filmin aynı tarzda politik olmadığını ileri sürerek, bugüne kadar üretilen en incelikli politik filmlerinde Üçüncü Sinema filmleri olduğunu belirtmiştir. Politik filmin tanımını Sergey Ayzenştayn'ın Grev (Stachka, 1924) filminden Kevin and Perry Go Large'a (Ed Bye, 2000) kadar uzanmaktadır. Buna göre sinemanın ilk yıllarından itibaren çekilen hemen her filmde politik mesajlar görmek mümkündür. Kracauer (2004: 5); bir ulusun filmlerinin tekniğinin, hikâye içeriği ve evriminin ancak o ulusun güncel psikolojik (ve ideolojik) modeliyle ilişkilendirildiğinde tam anlamıyla anlaşılabileceğini belirtmektedir. Sinema filmlerini çeken yönetmenlerin ya da film yapımcılarının kendi politik görüşlerini filmlerine dolaylı ya da doğrudan aktardığı söylenebilir.

Marksist film teorisi çerçevesinde, sinemayı ele aldığımızda sinema ise sadece bir sanat dalı olarak değerlendirilmemektedir. Marksizmin kurucusu Karl Marx, her ne kadar kendisi sinemanın icadından çok önce yaşamış olsa da onun görüşleri, Sovyet Rus sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Sergei Eisenstein ve Gutiérrez Alea gibi yönetmenlerin film yapımcılığını büyük oranda etkilemiştir. Marx'ın görüşleri, filmlerin estetik, kurumsal, sosyal ve politik açılardan eleştirel ve tarihsel analizlerini şekillendirmiştir. İdeoloji gibi temel Marksist kavramlar, filmlerin analizine, filmlerin sosyal bir kurum olarak ele alınmasına yönelik çağdaş teori ve yaklaşımları da doğrudan etkilemiştir (Kleinhans, 2019). Bu bağlamda Marks'ın ideoloji, politika, kültür konularında ileri sürmüş olduğu görüşler, film analizlerinde de sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Bu nedenle filmler Marksist perspektif açısından değerlendirildiğinde, yalnızca birer boş zaman eğlencesi olarak değil, topluma içkin çelişkileri gösteren bir sanat formu ve bunun ötesinde, bir hak mücadelesi ve arayışı alanı olarak görülmektedir. Marksist film teorisi, sinemayı en temelde alt yapı-üst yapı ilişkileri üzerinden değerlendirmektedir (Hall, 1980). Bu bakış açısı, Hollywood gibi bir film üretim ve dağıtım sisteminin endüstriyel yapısının, sinemanın biçimsel özelliklerini kullanarak ideolojik ardağını nasıl gizlediğini ortaya koymaktadır (Kuhn & Westwell, 2012). Örneğin sinema, özellikle Birinci Dünya Savaşının ardından imparatorlukların çöküşüyle birlikte ulus devlet inşasında hegemonik temsil biçimlerini yeniden üretirken, aynı zamanda karşı hegemonik söylemler için de bir alan yaratma fırsatı sunmuştur (Shohat & Stam, 2014: 248). Sinema sanatçıları, filmlerin biçimsel ve anlatsal özelliklerini kullanarak kendi ideolojik ve politik görüşlerini sinema izleyicilerine ustalıkla yansıtabilmektedirler.

Filmler, mevcut egemen ideolojileri yeniden üretmenin yanı sıra, karşıt ideolojik söylemleri de geliştirebilmektedir. (Mulvey, 1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema" isimli makalesinde sinemadaki "erkek bakışı" (male gaze) kavramını tanımlayarak, sinemanın patriyarkal ideolojiyi nasıl

yeniden ürettiğini tartışmaktadır. Silver (2024), ise “How Third Cinema and Afrofuturism Can Change the Future” isimli makalesinde Üçüncü Sinema ve Afrofuturizm hareketlerinin, egemen ideolojilere karşı nasıl karşıt söylemler geliştirdiğini ve bu söylemlerin toplumsal değişime nasıl katkı sağladığını incelemektedir. Bu makalelerden de anlaşılacağı üzere sinema filmleri, mevcut ideolojileri yeniden üretebilir ya da karşıt ideolojik söylemler de geliştirebilir.

## 2.2. Biçim ve İçerik İlişkisi: Sinemasal Anlatının İdeolojik Araçları

Sinemada biçim, bir filmin estetik yapısını belirleyen unsurların toplamını ifade etmektedir. Bu unsurlar arasında anlatım tarzı, kurgu, kamera açıları, renk kullanımı, ışık uygulamaları ve ses tasarımı yer almaktadır. Biçim, bir filmin “nasıl” anlatıldığını, içerik ise “ne” anlatıldığını belirtmektedir. Bu yüzden sinema alanında biçim ve içerik arasındaki ilişki, sanat felsefesiyle film teorisinin önemli tartışma noktalarından birini oluşturmaktadır. Sinemada biçimci yaklaşımları benimseyenler, sinema sanatının temelini biçimde yattığını düşünmektedir. İçeriğin ise biçim vasıtasıyla anlam kazandığı görüşünü ileri sürmektedirler. Sinemada biçimci geleneğin öncülerinden Arnheim (2004: 54); sinemanın sanatsal değerinin esas olarak içerikten ziyade biçimle belirlendiğini öne sürmektedir. Sinemada biçimin ne kadar önemli olduğunu vurgulamak için ise “ilgi, konudan biçimlerin özelliklerine kayana değin, sinema bir sanat olmamıştı” sözü ile biçimsel özelliklerin sinemanın sanat olmasına katkı sunduğunu öne sürmüştür. Sinema filmlerinde kamera hareketleri ile farklı çekim planları ile anlatılan konunun önemi vurgulanabilir, konuya farklı bir anlam yüklenebilir. Sadece kamera hareketleri ya da çekim planları ile bile ideolojik ve politik mesajlar konudan bağımsız olarak izleyicilere gizlilik ile aktarılabilir.

Diğer yandan, gerçekçi sinema akımının önemli temsilcilerinden biri olan Kracauer ise gerçekçi sinema anlayışında biçimsellik ile ilgili olarak film anlatısında içerik ile birlikte biçimsel unsurların, içeriğin doğallığını perdeye taşıyacak araçlar olduğunu öne sürmektedir. Andrew’in (2010: 218) aktardığına göre Kracauer, sinemanın nesnelere ve ekipmanının kaydetmesine olanak verdiği olaylara hizmet etmelisi gerektiğini, bu durumda da biçimsel olarak (onun kullandığı terim “kompozisyonel olarak”) gerçekçi olması gerektiğini iddia etmektedir. Sinemayı dilbilimsel olarak ele alan ve bu yaklaşımı benimseyen Metz (1979: 169) ise, sinemayı bir iletişim aracı olarak değerlendirirken, biçimsel yapıların anlam oluşturmadaki dilbilimsel rolüne dikkat çekmektedir.

Biçim ve içerik ilişkisi ile ilgili öne sürülebilecek hususlardan biri de biçimin içerikten bağımsız olmadığı, bilakis ideolojik mesajların iletilmesinde bir araç olarak işlev görebileceğidir. Sovyet sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Eisenstein, montaj kuramı vasıtasıyla biçimsel düzenin (ritim, çarpışma) içeriği dönüştürme ve yeni bir anlam yaratma yeteneğine vurgu yapmaktadır.

“Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır. Birbirinden ayrı iki nesne önümüzde yan yana getirildiğinde, bundan belirli ve açık bir genellemeye hemen hemen kendiliğinden denecek yolda gitmeğe alışmışızdır” (Eisenstein, 1984: 24-25).

Bu bağlamda değerlendirildiğinde filmler, birçok farklı sahnenin bir araya getirilmesi ile oluşturulmakta ve sahnelerin bir araya gelmesi ile yeni anlamlar ortaya çıkmaktadır. Sinemada gerçekçilik akımının öncülerinden olan Bazin (2011: 107), sinematografik görüntünün konunun gerçekliği ya da dışavurumunun gerçekliği değil, uzamın gerçekliği olduğu görüşünü savunmaktadır. Bazin’e (2011:174) göre kurgunun amacı; “bir olayı gerçek anlamıyla göstermek ya da onu yeniden yapılandırmaktan ziyade söz konusu olayın belli ölçülerde neleri çağrıştırdığına dikkat çekmektir”. Bu bağlamda alan derinliği ve uzun çekim gibi sinemaya ait biçimsel özellikler, filmlerin içeriğinin daha gerçekçi bir biçimde aktarılmasına yardımcı olmakla birlikte imgeden bağımsız anlamın ortaya çıkmasını da sağlayabilmektedir. Bu tartışmalar ışığında sinemada biçim ve içeriğin birlikte ele alınması gerektiğini, içeriğin biçimden bağımsız olarak değerlendirilmemesi gerektiği sonucu çıkmaktadır.

### 2.3. Türk Politik Sineması: Yeşilçam'dan Günümüze Biçimsel Dönüşüm

Türk sineması tarih yazımında yapılan dönemleştirmeler göz önüne alındığında; Yeşilçam sineması olarak adlandırılan dönemin 1950'ler itibariyle başlayıp 1980'lere kadar uzandığı, yeni Türk sineması olarak adlandırılan dönemin ise 1990'larda başlayıp günümüze kadar gelen zaman dilimini kapsadığı ileri sürülebilir (Atamer, 2025). Yeşilçam sineması, yurt içinde ve dışında ekonomik, siyasi ve toplumsal çalkantılara tanıklık etmiştir. Türkiye'nin 1950 yılı itibariyle yaşamaya başladığı çok partili demokrasi deneyimi 27 Mayıs 1960 askeri darbesi neticesinde sekteye uğrasa da, 1961 Anayasası'nın özgürlükçü niteliği o dönemde demokratik ifade ve mücadele alanlarının açılmasını sağlamıştır. Bu da hâlihazırda Tüm dünyada yükselen sokak olaylarının ve gençlik hareketlerinin Türkiye'de de etkili olmasına neden olmuştur. 1970'li yıllar, bir önceki on yılın müspet vaatlerinin sonlandığı kriz yıllarıdır. Türkiye'de sık sık kurulan ve yıkılan hükümetler ülkede yönetsel bir kriz olduğunu işaret etmekte, sokak olayları nedeniyle her gün yaşanan ölümler ise toplumsal bir krizin eşinde olduğunu hatırlatmaktadır. Bunların üzerine 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ve neticesinde ülkeye uygulanan uluslararası ambargolar ile dış ilişkilerin kötüye gitmesi, OPEC Krizi nedeniyle uluslararası ekonomik krizin patlak vermesi ve hâlihazırda kötü seyreden ülke ekonomisinin daha da kötüleşmesine neden olmuştur. Bu sürecin sonunda 12 Eylül 1980 askeri darbesi gerçekleşmiş ve ağır aksak ilerleyen demokratikleşme süreci tekrar nihayete erdirilmiştir. Burada özetlenen siyasi ve toplumsal durum içinde sanatın politikleşmesi oldukça olağan karşılanmalıdır. Zira bir ülkede toplumsal çalkantıların yaşandığı dönemlerde ya da siyasi, iktisadi veya toplumsal dönüşümlerin geçiş aşamalarında o ülkede üretilen sanatsal ifade biçimlerini politikleştirilmesi beklenebilecek bir sonuçtur. Ne ki, Yeşilçam sineması da altın yıllarını yaşadığı dönemde politik filmlere sahne olmuştur. Bu dönemde çekilmiş ticari yapımlarda da, politik açıdan angaje denebilecek filmlerde de açık ya da örtük politik alt metne sahip örnekler görmek mümkündür. Büyük (2013); bu dönem içinde Yeşilçam'da çekilen filmlerin büyük çoğunluğunun siyaset ağırlıklı konulara yer verdiğini belirtmektedir. Özellikle 1961 Anayasası sonrası oluşan nispi özgürlükçü ortam ve göreceli ifade özgürlüğü içinde çekilmiş toplumcu gerçekçi filmler sektöre hâkim olmuştur denebilir. "1960 yılında yaşanan askeri darbenin ardından sinemada daha çok toplumsal konuları ön plana alan filmler çekilmiştir. Bu yıllarda kuramsal tartışmalar yaşanmış ve bu tartışmaların manifestosu olabilecek nitelikte filmler üretilmiştir" (Kirel, 2005: 46).

Yeşilçam döneminde üretilen filmler, biçimsel olarak bazı ortak özellikler taşımaktadır. Yeşilçam filmlerinde daha çok klasik anlatı yapısı kullanılmıştır. Abisel'e (2005:59-60) göre, Yeşilçam filmlerinde anlatı genellikle klasik Hollywood yapısına benzer biçimde kurulmuştur; filmler belirgin bir giriş, gelişme ve sonuç düzenine sahiptir. Olaylar neden-sonuç ilişkisiyle ilerler ve kahraman anlatının merkezinde yer almaktadır. Yeşilçam filmlerinde görselden çok işitsel dayalı bir yapı kendisini göstermektedir. Bu dönemde çekilen Yeşilçam filmlerinde ağırlıklı olarak diyaloglara yer verilmiştir. Diyalogların bu filmlerde önemli oranda kullanılmasında ise Türk sözlü kültür geleneğinin etkili olduğu ileri sürülmüştür. (Güleryüz, 1996: 49). Ayça (1996: 137) ise Yeşilçam sinemasının önceden var olan, gölge oyunu, ortaoyunu, meddahlık, masal ve destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre birleştirip sürdürmeye çalıştığını ifade etmiştir. Yeşilçam'ın senaryo yazarlarından Bülent Oran ise Yeşilçam filmlerinin masalsı anlatı yapısına dikkat çekmektedir. Bu anlatı yapısında Karagöz-Hacivat tekerlemelerini hatırlatan bir ton, Keloğlan masallarını anımsatan masalsı hikâyeler gözlemlenmektedir (Oran, 1996:284).

Yeşilçam filmlerinin diğer biçimsel özellikleri ile ilgili olarak ise kısıtlı bütçeler nedeniyle cephe çekimlerine ağırlık verildiği görülmektedir. Görsellerin birçoğu derinlikten yoksundur, düz kontrastlı aydınlatma kullanılmıştır, yapım sonrasında dublaj yapılarak seslendirme yapılmıştır. (Erdoğan, 1998:174-175) Ayrıca yapım maliyetlerini düşürmek adına çekimlerde yerleştirilen kamera sayısında azaltma yapılmıştır. Erdoğan'ın (1998: 176) da ifade ettiği gibi; "(...) çerçeve içinde, karakterlerin konumlanmaları birbirlerine göre değil kameraya göre tasarlanır; önemli anlarda yüzlerini kameraya dönerek konuşurlar ve eğer alan derinliği ikisini de kapsamıyorsa, netlik karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılır". Akbulut (2012:16) ise Yeşilçam sinemasında oyunculuğun görsel işitsel düzenlemeler ve diyaloglar açısından abartılı olduğunu vurgulamıştır. Her şeyi anlatmak için melodram ısrarının, müzik ve mizansen ile de gözler önüne serildiğini ifade etmiştir. Yeşilçam sineması oyunculuk açısından değerlendirildiğinde

ise yıldız oyuncu kavramı ön plana çıkmaktadır. Şener (1970:121), Yeşilçam sinemasında yıldız sisteminin Ayhan Işık ile başlamış olduğunu ve bunun ardından ise “oyuncu kanunları”, “yıldızların dokunulmazlığı” ve “şematik tipler” olgularının yaygın bir şekilde Yeşilçam sinemasında kullanıldığını ifade etmektedir.

Yeşilçam sineması olarak adlandırılan dönem, kendine has bir film üretim, dağıtım ve gösterim sistemi olarak ortaya çıkmış ve sektörün endüstrileşememesi ve bu üç alanın zamana ayak uyduramaması neticesinde Yeşilçam dönemi de kapanmıştır. 1980 sonları ve 1990’lar boyunca Özal hükümetleri tarafından gerçekleştirilen yapısal ve hukuki düzenlemeler Türk sinemasında yeni bir dönemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni Türk Sineması ya da Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan<sup>4</sup> bu dönem içinde üretilmiş filmler temelde sanat filmleri ve seyirlik filmler olarak ikiye ayrılabilir. Burada sanat filmi olarak nitelenen yerli filmler, film çalışmaları içinde “art-house” olarak kavramsallaştırılan türde yapımları, seyirlik filmler ise yerli filmler içinde finansmanını yalnızca gişe gelirinden sağlayan ve bu nedenle seyircinin beklenti ve beğenisini ön planda tutan filmleri işaret etmektedir. Sanatsal kaygıları ön planda fakat gişe geliri yüksek ya da seyirci beklentisini öncelediği halde sanatsal nitelikleri ağır basan filmler ya da bu iki kategori arasında konumlandırılacak filmler de elbette vardır. Dönemin film üretim ve gösterim pratikleri nedeniyle oluşan bu ayırım, bazı filmlerin hiçbir sanatsal kaygı gütmenden ve sadece seyirci ilgisini merkezine alarak niteliksiz sabun köpüğü hale gelmesine, bazı filmlerin ise festivallerde gösterim ve mümkünse ödül olarak veya ulusal/uluslararası fonlar aracılığıyla finansman yaratarak hiçbir gişe ya da beğeni kaygısı olmadan (Akser, 2012) üretilmesine ve gösterilmesine neden olmuştur. Türkiye’de ulusal ve uluslararası başarılar elde etmiş Türk yönetmenler sıklıkla seyirci beğenisi kıstasını yanlış bulduklarını, bununla ilgilenmediklerini ve sinemayı yalnızca bir ifade biçimi olarak gördüklerini dile getirmektedirler (Haber7, 2012; Öztürk, 2013). Bu hususun ekonomi politik boyutları bu çalışmanın sınırlarını aşsa da, en azından söz konusu sinemacıların film finansmanlarını ödül parası ya da ulusal/uluslararası fonlar yoluyla sağladıkları, çoğunlukla yönettikleri filmlerin aynı zamanda yapımcısı oldukları, tüm bu nedenlerle ne yapımcı ne de seyirci beklentilerini hesaba kattıkları ileri sürülebilir. Söz konusu ayırımın derinleşmesi 2020’li yıllara değin devam etmekte ve her iki kampta değerlendirilen filmlerde de niteliksel ve niceliksel düşüş gözlenmektedir.

2000 sonrasında üretilmiş yerli sanat filmlerinin biçimsel özelliklerine bakıldığında, bu filmlerin özellikle Avrupa başta olmak üzere farklı ülke sinemalarından etkilenen ve “art house” yani sanat sineması uylaşımlarını takip eden bir estetiğe sahip olduğu söylenebilir. Bu filmlerin biçimsel özellikleri genellikle olay/öykü yerine karakteri odağına alan, yavaş tempoda, uzun plan sekanslara ve metaforlara sıklıkla başvuran bir nitelikte seyredir. Avrupa’da ortaya çıkmış gerçekçi akımları referans alan bu yapımlar gerçekliğe daha fazla yaklaşmak için genellikle gerçek mekân ve dekor kullanımına, doğal ışığa ve amatör oyuncularını tercih etmektedirler. Konu itibarıyla da 2000 sonrası çekilen ve ulusal/uluslararası başarılar kazanmış nitelikli filmlerin Yeşilçam’dan farklı olarak azınlıklar, kadınlar ve eşcinseller gibi grupların hikâyelerini -ve elbette sorunlarını- odağına aldıkları görülmektedir.

### 3. Analizler: *Arkadaş* ve *Sonbahar*

Bu bölümde; yerli politik filmlerin biçimsel dönüşümünü somutlaştırmak amacıyla, iki farklı tarihsel dönemi temsilen *Arkadaş* (1974) ve *Sonbahar* (2008) filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Söz konusu filmlerin seçiminde temel kriter, her iki yapımın da ait oldukları dönemin üretim ilişkilerini, politik angajman düzeylerini ve estetik yönelimlerini en belirgin şekilde yansıtmaya düzeyi olarak belirlenmiştir ve bu kriter temelinde literatür taranmıştır. Yılmaz Güney’in yönettiği *Arkadaş*, Yeşilçam sineması dönemi içinde üretilmiş olmasına rağmen; biçim, anlatı ve söylem özellikleri bakımından bir yandan dönemini yansıtan, bir yandan da özgünlüğü ve mizansen unsurları açısından döneminden ayrılan bir yapımdır. Yeşilçam’a özgü yıldız olgusunu ve melodramik anlatı yapısını korurken, aynı zamanda Güney’in bu yıllarda örneklerini sergilediği kurgu, kamera devinimleri ve renk gibi biçimsel denemelere rastlamak da

<sup>4</sup> Sözü edilen döneme ilişkin olarak alanyazında “Yeni Türk Sineması” ve “Yeni Türkiye Sineması” şeklinde iki farklı kavramsallaştırma kullanılmaktadır. Politik bir duruşu imlemesinin ötesinde işaret ettikleri dönemlerde işaret edilen kapsama ilişkin bir kavramsallaştırma da söz konusudur burada. Ayrıntılı açıklama ve tartışmalar için bkz. (Suner, 2015) ve (Atam, 2011).

mümkündür. Bu yönüyle *Arkadaş*, hem birçok açıdan döneminin özelliklerini yansıtmakta, hem de söylem ve bazı biçimsel denemeleri açısından ondan ayrılmaktadır. Öte yandan, 2000'li yılları temsil etmek üzere seçilen *Sonbahar* ise Yeşilçam sonrası Türk sinemasında derinleşen popüler sinema-sanat sineması ayrımı içinde sanat filmi (art-house) kategorisinin özelliklerini muhtevasında barındırmaktadır. Özcan Alper'in bu ilk filmi, politik meseleleri doğrudan bir propaganda aracına dönüştürmekten ziyade; minimalist bir estetik, uzun planlar ve diğer görsel bileşenler yoluyla bireyin iç dünyasını biçimsel öğeler yoluyla beyaz perdeye yansıtmayı başarmaktadır. Filmin ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü yoğun ilgi, dönemin "festival filmi" eğilimini ve sinemanın ticari kaygılardan arınmış "ifade biçimi" niteliğini taşıması açısından uygun bir örnektir. Analizlerde ele alınan bu iki film; politik sinemanın doğrudan diyalog temelli bir anlatıdan dolayı görsel estetik temelli bir konuma evrilen sürecini, biçim-içerik diyalektiği üzerinden analiz etme imkânı sunmaktadır ve belirlenen sinematografik parametreler ışığında karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir.

*Arkadaş*, iki eski arkadaş olan Âzem (Yılmaz Güney) ve Cemil'in (Kerim Afşar) yeniden bir araya gelmesini ve akabinde yaşanan olayları konu almaktadır. İki arkadaş Âzem'in telefonu ile bir eğlence mekânında buluşurlar. Cemil, bu buluşmaya bir yandan sevindiğini, fakat bir yandan da bundan endişe duyduğunu söyler. Çünkü arkadaşıyla iken hep suçluluk hissettiğini ifade eder. İki eski arkadaş içki içer ve eğlenirler. Sabaha karşı Cemil'in yazlık evine doğru yol alırlar. Bu sırada geçirdikleri gecenin ve görüşmedikleri yılların muhasebesini yaparlar. Cemil işinde hedeflediği her şeyi -ki bu hedeflerinin ün ve para olduğunu belirtiyor-elde ettiğini ve Âzem gibi kamu kurumunda çalışmadığı için şanslı olduğunu ileri sürer. Âzem ise Cemil'in kendisini kandırdığını iddia eder. Cemil bir tatil sitesinde eşi Necibe (Azra Balkan) ve eşinin kardeşi Melike (Melike Demirağ) ikamet etmektedir. Âzem ve Melike bir süre konuşurlar. Âzem bu konuşma sırasında tatil sitesi sakinlerinin -sınıfsal- çelişkilerini öğrenir. Bu sitede genç yaşlı herkes içki içmekte, kumar oynamakta ve eğlenmektedir. Dejenere olarak sunulan bu tabloya koşut bir biçimde; Tabiat Ana ve ailesinin yer aldığı piknik sekansında ise insanların eğlenme biçimi oldukça "samimi"dir. Cemil ve Melike de bu pikniğe katılırlar. Bu sırada Cemil'in eşi Necibe, bir adamla buluşur ve birlikte olurlar. Eve döndüğünde ise Cemil'e Âzem ile ilgili endişesini aktarır. Âzem "ne de olsa erkek"tir ve aynı evde birlikte yaşadıkları kız kardeşi Melike için potansiyel bir tehlike olarak görünmektedir. Ne ki, Necibe kaygılarını Melike ile de paylaşır ve aralarındaki yaş farkına dikkat çeker.

Âzem, tatil sitesinde çalışan Halil'in (Civan Canova) bir araba lastiğini patlattığını görür ve onu yaptığı konusunda uyarır. Daha sonra sitedeki başka çalışanlarla da görüşür. Âzem'in bu "bilinçlendirme" çalışmaları tatil sitesi sakini zenginleri rahatsız etmeye başlar. Âzem de Cemil ve diğer site sakinlerinin yozlaşmış kadın-erkek ilişkilerinden rahatsız olur ve arkadaşını bu konuda uyarır. Akabinde Halil'den Necibe'nin bir yasak ilişkisi olduğunu öğrenir ve durumu Cemil'e bildirir. Cemil aldatıldığını kabul etmez ve Âzem'e saldırır. Daha sonra birlikte Cemil'in abisinin köyüne giderler. Burada Âzem'in sulama çalışmalarını ve köye kattıklarını gören Cemil kendisini ve yaşamını sorgulamaya başlar. Tatil sitesine dönüş yolunda Cemil her şeyi terk edip yaşamına yeniden başlayacağını söyler ve Âzem'e tokalaşmak üzere elini uzatır. Âzem ise ona inandığı gün tokalaşacağını söyleyerek elini Cemil'e uzatmaz. Siteye döndüklerinde Cemil eşini affeder ve ona sarılır. Âzem ise Melike ile vedalaşır ve kapıya yönelir. Necibe Âzem'i durdurur ve ona bir tokat atar. Âzem; "Bu tokadın hesabını bir gün mutlaka soracağız, bir gün mutlaka." der ve evden ayrılır. Arkasından bir el silah sesi duyulur. Âzem bir an duraksar ve gülümseyerek yoluna devam eder. Yolda Halil'e rastlar. Halil, Âzem'in tavsiyesine uymuş ve uzun saçlarını kestirmiştir. İkili tokalaşır ve film sona erer.

Görsel 1: Âzem Karakterinin Amors Çekimleri



Filmin biçimsel özellikleri topluca değerlendirildiğinde klasik Yeşilçam uyuşmalarının takip edildiği göze çarpmaktadır. Görüntüde yakın plan ve omuz (amors) çekimlere sıklıkla başvurulması, Yeşilçam yıldız olgusunun bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Yeşilçam sinemasında yıldızlar, belirli tipte roller üstlenerek toplumsal hafızada ve bilinçte belirli şekilde anlam kazanabilirler. Yılmaz Güney de hem Yeşilçam film üretim mekanizması içinde belirli tipte roller üstlenerek “Çirkin Kral” personasını yaratmış ve bu rolleri neticesinde seyirci algılayışında hak odaklı bir kahraman olarak benimsenmiş, hem de politik bir figür ve politik angajmana sahip bir sanatçı olarak yıldız personasına paralel bir portre çizmiştir. “Yıldız, toplumsal bir olgudur. Toplumun belli gereksinimlerini karşılayan yapısı nedeniyle, toplumu yıldızdan, yıldızı toplumdan bağımsız düşünmek olanaksızdır” (Baygal, 2016: 146). Görsel 1’de görüleceği üzere yakın ve amors çekimlerle tüm yüz özelliklerinin ve jestlerinin belirgin bir biçimde öne çıkarılması, bu filmde Yılmaz Güney’in bir yıldız olarak yukarıda sözü edilen aurasının ön plana çıkarılma gayesinin bir gereğidir.

Görsel 2: Âzem Karakterinin Yakın Plan Çekimleri



*Arkadaş*’ta başkarakter Âzem’in yakın plan çekimlerinin bir diğer işlevi de sahnede yaratılmak istenen “şok etkisi”dir. Yılmaz Güney filmlerinde sıklıkla başvurulanan şok faktörü; izleyici şoke edecek bir sahne ve o sahneyi seyirciler gibi izleyen oyuncuların mimiklerine yapılan yakınlaştırma hareketi ve yakın plan çekimler vasıtasıyla yaratılmış olur. Tunç’un (2022) “Sovyet Sinemasının Yılmaz Güney Sinemasına Etkisi: Endişe Filminin Biçimcilik Açısından Değerlendirilmesi” adlı çalışmasında altını çizdiği üzere Yılmaz Güney filmlerindeki şok etkisi ile Sovyet kurgu kuramları arasında ilintiler mevcuttur. Güney’in

filmlerinde görülen ritmik kesmeler, sembolik bazı imajlar ve karşıtlıklar aracılığıyla izleyicinin zihinsel olarak sarsılması amaçlanmaktadır. "Eisenstein, kurşuna dizilen işçilerle mezbahada boğazlanan ve kanlar içinde kalan inekler arasında bir bağlantı kurarak sinema tarihinin en önemli sahnelerinden birisine imza atmıştır. Biçimci sinemanın en ünlü sahnelerinden birisi olan bu sahnenin bir benzeri, Yılmaz Güney Şerif Gören ortaklığıyla Türk sinemasında gerçekleşir" (Tunç, 2022: 124).

Görsel 3: Sovyetik Kurgu Örneği



Görsel 3'te görüleceği üzere arabacı ve panzer sahnelerinin çapraz kurgusu, Arkadaş filminde de yukarıda ele alınan örneğe benzer denemelerin mevcudiyetini kanıtlamaktadır. *Arkadaş*'ta bu kurgu biçimi, anlatı yapısında kurulan karşıtlıkların vurgulanması şeklinde de karşımıza çıkar. Filmde kurulan en temel karşıtlık -sınıfsal çelişkiler temelinde- tatil sitesi sakinleri ve sitede çalışan emekçiler arasındadır. Bu karşıtlığın vurgulanması amacıyla sıklıkla eğlenen zenginler ile çalışan emekçiler koştur kurgu biçimde filmde yer alırlar.

**Görsel 4: Çapraz Kurgu ile Filmde Yaratılan Karşıtlıklar Vurgulanmakta**

Filmin koşut kurgu ve anlatısal koşutluğuna biçimsel örnek olabilecek kesitlerden biri de piknik sekansı ve bu sekansa paralel olarak gösterilen aldatma sekansıdır. Âzem ve Cemil, öğrenci zamanlarından tanıdıkları Tabiat Ana ve ailesi ile pikniğe giderler. Bu sırada Cemil'in eşi Necibe de bir buluşma için hazırlık yapmaktadır.

**Görsel 5: Piknik Sekansı**

Necibe'nin kişisel bakım hazırlıkları ve bu sırada yüzünden okunan endişeli ve huzursuz tavır ile piknikte eğlenilen insanların neşesi koşut kurgu biçiminde karşımıza çıkar. Burada kurulan koşutluğun alt metninde ise Yeşilçam'a içkin olan bolluk içinde mutlu olmayı beceremeyen zenginler ve sıcak-samimi fakirler klişesi yer almaktadır. Piknik sahnelerinde tercih edilen çerçevelemenin de yaratılan mizansene katkısı söz konusudur. Görsel 5'te yer alan çerçevelemeler incelendiğinde tüm sahnelerin ağaç dalları ile çevrelendiği görülmektedir. Bu tercih, mizansene masalsı bir etki kazandırmaktadır.

**Görsel 6: Piknik Sekansı ile Koşut Kurgulanmış Aldatma Sekansı**



Aldatma sekansında ise yaratılmak istenen anlamın oyuncu performansları, özellikle de mimikler vasıtasıyla gerçekleştirildiği görülmektedir. Necibe'nin buluşmadan önce kuafördeki kişisel bakım hazırlıkları sırasındaki gerginliği, buluşma sırasında önce mutluluk ve neşeye, ardındansa üzüntü, pişmanlık ve melankoliye bırakmaktadır.

Film; Yılmaz Güney'in ve hatta politik birçok filmin kullandığı biçimiyle karşıtlıkları kullanmakta ve aktarmak istediği mesajı ve anlamı bu yolla seyirciye sunmaktadır. Arkadaş'ta da en temel hat itibarıyla sınıfsal bir karşıtlık anlatı ve biçime hâkimdir. Bir diğer temel karşıtlık ise iki eski arkadaş Âzem ve Cemil arasında görülmektedir. Konu ile ilgili olarak sinema eleştirmeni Mehmet Ergün; Arkadaş'ın gösterime girdiği 1974 yılında Yedinci Sanat Dergisinde yayınladığı yazısında, filmin ana izleğinin yüzeysel anlamda bir zengin-yoksul ya da kentli-köylü zıtlığından ibaret olmadığını, aksine filmde sıklıkla rastlanan bu araçların filmin özünde yer alan asıl karşılaşmayı vurgulamak için kullanıldığını ileri sürmektedir. Ergün'e göre asıl karşılaşma "devrimci dönüştürücülükle küçük burjuva dönüştürücülüğü" arasındadır. Filmde devrimci dönüştürücülük Semra karakteri ile sunulmaktadır. Başkarakter Âzem ise burjuva dönüştürücülüğünü temsil etmektedir: "Kent-köy zıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı ise asıl vurgulanmak istenen bu espriyi somutlayan, onun ön plana çıkmasını sağlayan birer motiften başka bir şey değildir" (Ergün, 2016). Bu hususta Filmin 36. dakikasında başlayan ve Âzem ve Semra (Semra Özdamar) arasında geçen diyalog önem arz etmektedir. Ergün'ün iddia ettiği asıl karşıtlık ve bu karşıtlığa temel teşkil eden ideolojik kırılma bu diyalogda belirgin bir biçimde görülmektedir.

Semra: Cemil konusunda seninle aynı kanıyı paylaşmıyorum. Cemil çürümenin, yozlaşmanın en yoğun biçimini yaşıyor. Bence kurtuluşu mümkün değildir. Boşuna çaba harcıyorsun.

Âzem: Arkadaşım bu adam, onu o bataklığın içinde bırakmak içimden gelmiyor.

Semra: Bakalım onun için de bataklık mı orası? O yaşadığı hayattan memnundur. Sonra niye değişsin Cemil. Niçin değişsin? Bence senin tavrın yanlıştır arkadaş. Adamı kendi haline bıraksan daha iyi edersin, çünkü bir adamı şartlarından soyutlayıp düşünemezsin. Onun şartları yaratmıştır bugünkü Cemil'i ve ancak şartlarının değişimiyle Cemil'in değişimi mümkündür. Fakat senin anladığın gibi bir değişimi Cemil'den beklemek yanlış olur. Cemil kurtulmayacaktır. Sonra Cemil'le uğraşmak bizim işimiz de değildir. Kimdir bugün Cemil, sınıf değiştirmiş, bozulmuş, çürümüş bir adam. Biraz gerçekçi ol, eski alışkanlıklarından kurtul, sınıf açısından bak olaylara.

Âzem: O da özünde bir köylü değil mi?

Semra: Şimdi değil. Biz kimlerle uğraşmamız gerektiğini iyi saptamazsak, yanlış ve yenilgi bizim için kaçınılmaz olur. Biz her adamı doğru yola getiremeyiz arkadaş, elimizde değil bu... (Güney, 1976: 96-97).

Diyalogdan da anlaşıldığı üzere Semra ile kıyaslandığında Âzem karakterinin arkadaşı ile yaşadığı soruna sınıfsal bir perspektiften bakmadığı, hümanist bakış açısının da meselenin sonunda Âzem'i hüsrana sürüklediği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında Ergün'ün filme ilişkin savının güçlendiği söylenebilir. Son olarak filmin renk, kadraj ve kamera devinimleri açısından da Yeşilçam uylaşımlarını takip ettiği, diyaloglara sıklıkla yer verilerek de yine Yeşilçam anlatı sinemasını anıştırmasının ötesinde, Güney'in politik angajmanının ve filmlerine yüklediği misyonun izlerinin bulunabileceği ileri sürülebilir.

*Sonbahar*, bir siyasi mahkûmun ağır sağlık sorunları nedeniyle tahliye edilmesi sonrası köyünde geçirdiği son günlerini konu almaktadır. Film; 2000 yılında "F Tipi" cezaevi uygulamalarını engellemek amacıyla açlık grevi yapan sol örgüt üyesi mahkûmlara karşı yürütülen "Hayata Dönüş Operasyonu"na ait arşiv görüntüleri ile başlar. Hapishane doktoru tarafından muayene edilen Yusuf'a (Onur Saylak) ağır hasta olduğu ve raporla tahliye olabileceği söylenir. Bunun üzerine memleketi Hopa'daki dağ köyüne gider. Burada annesi Gülefer (Raife Yenigül) ile buluşur ve yaşamaya başlar. Annesine ve diğer yakınlarına hastalığından bahsetmez. Birkaç gün evde vakit geçiren Yusuf, arkadaşlarını görmek üzere ilçe merkezine gider. Bir kırtasiyede kitap bakarken, Rus romanları soran Eka'ya (Megi Kobaladze) rastlar. Bir sonraki sahnede Eka, ankesörlü telefonla annesi ile konuşmaktadır. Bu konuşma sekansında Eka'nın Gürcü bir fahişe olduğu anlaşılır. Yusuf'un yakın arkadaşı Mikail (Serkan Keskin) marangozdur ve istemeden de olsa kasabada yaşamaya devam etmektedir. Yusuf, arkadaşı Mikail'e birkaç ay burada kalacağını ve daha sonra gideceğini söyler.

Mikail bir gün Yusuf'u bir içkili eğlence mekânına götürür. Gürcüce şarkıların çalındığı mekânda Mikail, masasına Eka ve bir Gürcü arkadaşını getirir. Geceyi beraber geçirirler ve otelde bu iki kadınla buluşurlar. Yusuf'un kadınlardan haberi yoktur ve kaldığı otel odasına Eka gelince şaşırır. Mikail Eka'nın ücretini ödemiş ve Yusuf'un odasına yollamıştır. Yusuf Eka ile birlikte olmayı şiddetle reddeder. İkili bir süre konuşurlar, sonrasında Yusuf uyur. Köye dönüş yolunda Yusuf Mikail'e yaylaya çıkmak istediğini söyler. Mikail başta reddetse de arkadaşının isteğini kırmaz. Yusuf evde eski fotoğraflara bakarken üniversite öğrenciliği yıllarını hatırlar ve kasabaya dönerek üniversiteden bir arkadaşı ile buluşur. Arkadaşından gençlik aşkının evlendiğini öğrenir. Mikail ile birlikte yaylaya çıkarlar ve burada bir gece kalırlar. Ertesinde Yusuf'un hastalığı ağırlaşır. İkamet ettikleri köyde katıldığı bir cenaze töreni sırasında kasabaya gitmeye ve Eka ile buluşmaya karar verir. Yine bir otel odasında buluşan çift birlikte olurlar.

Yusuf evde annesi ve komşusunun konuşmasını duyar. Annesi Yusuf'u evlendirmek istediğini anlatmaktadır. Bu sırada bir dış ses vasıtasıyla saat tik tak sesleri duyulmaktadır ve sesin şiddeti gittikçe artar. Yusuf endişelidir. Eka ise yatağında mutsuz bir biçimde otururken arkadaşı arar ve Eka'nın vizesinin bittiğini ve çalışması gerektiğini söyler. Eka hiçbir şey söylemeden telefonu kapatır. Eka ve Yusuf televizyonda aynı kanalı izlemektedir. Kanalda Anton Çehov'un Vanya Dayı oyununun son tiradını<sup>5</sup> birlikte izlerler. Eka, Yusuf'u iskelede görür ve yanına gider. Doktora gidip gitmediğini sorar ve ona "Biliyor musun, sen şimdiki zamanda yaşamıyor gibisin. Rus romanlarından kaçmış gibisin" der. Daha sonra onunla uzun bir yolculuğa çıkmak istediğini söyler. Yusuf, Mikail'e Batum'a gitmek istediğini söyler, Mikail de gerekli parayı ona ayarlayacağını söyler ve ayrılırlar. Fakat Eka Yusuf'u beklemeyi ve Gürcistan'a döner. Kış gelmiştir. Yusuf ölür ve film biter.

*Sonbahar* filmi, Arkadaş ile kıyaslandığında, tıpkı Arkadaş gibi politik bir film olmasına karşın anlatım stratejisi açısından belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Bu açıdan *Sonbahar*'da ilk dikkat çeken husus, Arkadaş filminin aksine, filmin seyirciye bir konu aktarmak, onu belirli bir mesele hakkında ikna etmek ya

<sup>5</sup> Ne yapalım, yaşamak zorundayız! [Sessizlik.] Yaşayacağız, Vanya Dayı. Önümüzde ne uzun günler, ne uzun geceler var daha. Kaderin bize layık gördüğü tüm güçlüklerle sabırla göğüs gereceğiz. Şimdi olduğu gibi yaşlılığımızda da durup dinlenmeden çalışacağız. Günü, saati gelince de ölüme boyun eğeceğiz. İşte ancak orada, mezarlarımızda, nice acı çektiğimizi, nice gözyaşı döktüğümüzü, nasıl zor bir yaşamımız olduğunu bir bir anlatacağız. Tanrı işte o zaman bize acıyacak. İşte o zaman, dayıciğim, canım dayım benim, bizim için ilahi, güzel, harika bir yaşam başlayacak. Öyle mutlu olacağız ki bugünkü zavallı yaşantımızı iç huzuru ve tebessümle hatırlayacağız... Rahat edeceğiz, dinleneceğiz. Bütün varlığımızla inanıyorum buna... [Önünde diz çöker ve başını onun ellerine bırakır, yorgun bir sesle.] Dinleneceğiz! (Çehov, 1996: 68-69).

da harekete geçirmek gibi bir gayesinin olmadığıdır.<sup>6</sup> Arkadaş filminde politik duruş ve söylem anlatının merkezindedir. Sonbahar'da ise özellikle arşiv görüntülerinden yararlanılarak sunulan politik arka plan yalnızca başkaraktere etkisi bağlamında, onun hatıraları dolayısıyla işlenir. Burada kuşkusuz Türk sinemasının dönemsel eğilimlerinin anlatıya yansıma biçiminin etkisi söz konusudur. 2000 sonrası Türk sinemasında festivallerde gösterilen ve sanat filmi (art house) olarak adlandırılan filmler, seyirlik sabun köpüğü filmlerden ayrılmış ve seyircinin ilgi ve beğenisini dikkate almadan, yalnızca kendini ifade etme gayesi taşıyan "seyircisiz"<sup>7</sup> festival filmleri ortaya çıkmıştır. Büyük festivallerden ödüllerle dönmüş yerli filmlerin bazen gösterim şansı bile bulamadığı bir dönemde, ekonomik bağını gösterimden ve gişeden, dolayısıyla seyirciden tamamen koparmış nitelikli filmlerin vizyondan uzak kalması, bu filmlerin özellikle öykü, senaryo ve ritim zaaflarını umursamamasına ve 2000'li yıllar boyunca ağır, anlaşılması güç, ideolojik ve felsefi anlam ve göndermelerle yüklü filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sonbahar da bu filmlerden biri olarak ulusal ve uluslararası festivallerden 21 ödül ve 17 adaylık kazanmayı başarmış (IMDb, t.y.), buna karşın gişede yalnızca 152.000 (Box Office Türkiye, t.y.) sayısına ulaşabilmiştir ki bu da bir filmi finanse etmesi bakımında oldukça az olmasına karşın benzer ödüllü yerli filmlerle kıyaslandığında oldukça iyi sayılabilir. Arkadaş'ın biçimsel özelliklerinin içine doğduğu dönem ve şartları yansıtmaması gibi Sonbahar da betimlediğimiz dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu dönemde çekilmiş sanat filmlerinin en belirgin biçimsel özellikleri, filmlerin gerçeklikle ilişkisi bağlamında ortaya çıkmaktadır.

Görsel 7: Sonbahar'da Yer Alan Arşiv Görüntüler



Avrupa menşeli gerçekçi sinema akımlarından etkilenen Türk sinemacılar, 2000'li yıllar itibariyle belgesel estetiğine sahip, uzun planların sıklıkla kullanıldığı ve doğal ışık ve oyunculukların tercih edildiği minimalist bir sinema biçimini takip ettiler. Sonbahar örneğinde de tarihsel arka planın canlandırma yerine arşiv görüntüler (footage) dolayısıyla oluşturulma tercihi de bu açıdan değerlendirilmelidir. Aşağıda yer alan ve minimalist sinemayı tanımlayan ifadeler, 2000 sonrası Türk sinemasının tipik özellikleri ile paralellikler barındırmakta ve bu çalışmada ele alınan örnekte de karşımıza çıkmaktadır.

Minimalist sinemada profesyonel oyuncu yerine amatör oyuncu tercihi öne çıkmaktadır. (...) Çekimlerde dekor ve objelerin mümkün olduğunca sade ve işlevsel olması gayreti vardır. Olanaklar el verdiği ölçüde doğal ışık kullanılmaktadır. Minimalist sinemanın bir diğer özelliği ise, sabit kamera açıları ile uzun plan çekimlerinin yapılmasıdır. Yapay efektlere başvurulmaz ve dublaj

<sup>6</sup> Her ne kadar film "her daim düşleri peşinde koşan sabırsızlık zamanının güzel çocuklarına" ithaf edilse de filmin tümüne sakinliğin, dinginliğin ve belirli bir açıdan melankolinin izleri hâkimdir. Bu ithafta sözü edilen zamanların ve 'çocukların', çalışma kapsamında analiz edilen Arkadaş filmi ile örtüşme biçimi de ayrıca dikkate değer bir husustur. Sonbahar filminin dinginliğinin aksine Arkadaş'taki heyecan ve telaş, filmin kurgusundan anlatı yapısına kadar görmek mümkündür.

<sup>7</sup> "Film endüstrimize yeni giren ve doğal olarak kendilerini özgürce ifade etmek isteyenlerin bir bölümü sinemanın her şeyden önce izleyiciye, olası en geniş izleyici kitlesine açık bir gösteri sanatı olduğunu unutulurken özgür ifade kavramıyla kişisel sayıklamaları veya düpedüz entel (aydın değil) özentileri birbirine karıştırarak nerdeyse izleyicisiz bir sinema yarattılar" (Scognamiglio, 2014:415).

yerine sesli çekim tercih edilmektedir. Filmin içerisinde icra edilen müzik dışında müzik kullanımından da kaçınılmaktadır (Özdoğru, 2004: 68).

**Görsel 8:** Doğal Işık Kullanımı Örnekleri



Sonbahar filminde de doğal ışık, dekor ve mekânlar ilk dikkati çeken biçimsel unsurlardandır. Görsel 7’de yer alan örneklerde görüleceği üzere kapalı mekân çekimlerinde doğal ışığa yer verilmiştir. Aynı şekilde iç mekân çekimlerinin büyük kısmının çekildiği ev ve evde kullanılan dekor da doğaldır. 2000’li yıllar boyunca gerçekçi yerli yapımların sıklıkla başvurduğu amatör oyuncu kullanımı, Sonbahar’da gözlenmemekle birlikte yan roller ve başkarakter Yusuf’un annesi Gülefer amatör oyuncular tarafından canlandırılmıştır.

**Görsel 9: Sabit Kamera ve Plan Sekans Örnekleri**



Sinemada minimalist estetikte ve son dönem yerli yapımlarda sıklıkla karşımıza çıkan biçimsel özelliklerden biri de sabit kamera kullanımı ve uzun plan sekanslardır. Sonbahar filminde uzun plan sekanslar çok fazla kullanılmamış olsa da minimal ve dingin bir montajdan ve elbette hareketsiz kamera kullanımı yoğun bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Hareketsiz kamera kullanımına dış mekân çekimlerinde ve doğa-insan karşılaşması anlarında tercih edilmiştir.

**Görsel 10: Geniş Açı Doğa Çekimleri**

Doğa ve yaşam karşısında insan yaşamının ve sorunlarının küçüklüğünü vurgulayan dış mekân çekimleri, filme pastoral bir atmosfer kazandırırken, aynı zamanda filme içkin varoluşçu izleklere de imgesel katkılar sunmaktadır. Arkadaş'ta diyaloglar ve Sovyetik kurgu denemeleri yoluyla yaratılan anlamlandırma çabası, Sonbahar'da yerini doğa içindeki bireyin durumunu imgeselleştiren pastoral manzaralara ve onun içkin felsefi anlamına bırakmıştır. Ne ki, bir sahnede kullanılan montaj örneği, yukarıda sözü edilen biçimsel ve anlatsal dünyaya naçizane bir katkı sunmuştur.

**Görsel 11: Sovyetik Kurgu Örneği**



Yusuf arkadaşından bir araç ve biraz para almış ve pasaport işlemleri için kasaba merkezine hızla yol almaktadır. Bir yandan da aklından annesinin evlenmek ile ilgili sözlerini geçirir. Ölmek için geldiği memleketinde aşkı yeniden bulan ve yaşamak isteyen, yaşamak için isyan eden Yusuf'un hal-i pür melali çerçeveleme ve montaj yoluyla görselleştirilmiştir. Görsel 10'da görüleceği üzere Yusuf'un uçurum kenarında çığlık atması ve bu sırada iki ayrı kesme ile görüntünün "zoom-out" yapılarak amorstan geniş plana geçilmesi, yaşam/doğa karşısında insanın aciziyetini gözler önüne sermektedir. Yusuf yaşamak istemekte, fakat doğa/yaşam izin vermemektedir. Kamera açısı gittikçe genişler, Yusuf ve onun trajik dünyası doğa karşısında ufalır ve önemsiz bir ayrıntı haline gelir.

Görsel 12: Ölümü Bekleyen Karga



Dönemin eğilimlerinden ve Sonbahar'da yer alan biçimsel unsurlardan biri de simgesel anlam yaratma ve/veya simgesel göstergelere başvurmaktır. Son dönem Türk sinemasında çekilmiş nitelikli yapımlarda sıklıkla karşımıza çıkan simge kullanımı, ele aldığımız filmde de birkaç kez kullanılmıştır. Yusuf'un minibüs beklerken gördüğü sülük ya da görsel 12'de görünen karga sahnesi simgesel kullanıma örnekler olarak sıralanabilir.

#### 4. Sonuç

Politik sinema, tarihsel bağlamı içinde yalnızca ideolojik bir konumlanma değil, aynı zamanda sinema sanatının biçimsel imkânlarını politika ile bağlantılandırmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasında politik angajmanın biçimsel olarak nasıl sunulduğu sorusu, sinemanın toplumsal işlevi kadar, estetik yönelimi hakkında da önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu çalışmada incelenen Arkadaş (1974) ve Sonbahar (2008) filmleri, politik sinemanın iki farklı dönemde nasıl yeniden tanımlandığını ve dönemin estetik, ideolojik ve üretim koşullarıyla nasıl şekillendiğini göstermesi açısından çarpıcı örneklerdir. Zira Güney, tüm dünyada politik filmleri ile ünlenmiş bir sinema sanatçısı iken, Sonbahar'ın yönetmeni Alper de ilk kurgusal filmi ile ondan fazla ödül almış ve hâlihazırda yükselen yerli sanat filmleri içinde de müspet anlamda sıvrılmayı başarmıştır.

Yılmaz Güney'in Arkadaş filmi, Yeşilçam sinemasının klasik anlatı yapısının özelliklerini taşıyan, yıldız oyuncu sistemini kullanan ve politik iddialarını diyaloglar ve doğrudan sözlü aktarım yoluyla ileten bir filmidir. Filmde sınıfsal çelişkiler, sınıfsal mücadele biçimleri, yabancılaşma ve dejenerasyon gibi temalar; görsel-işitsel tekniklerle değil, diyaloglar gibi karakterlerin sözlü ifadeleri ve kurulan dramatik yapı üzerinden sunulmaktadır. Filmde kullanılan Sovyetik kurgu denemeleri, karakterler arası karşıtlıklar ve kurulan ideolojik çatışma, dönemin toplumcu gerçekçi sinema anlayışını yansıtan biçimsel araçlardır. Bu yönüyle Arkadaş, dönemin politik sinemasının hem içerik hem biçim bakımından ana akım sinema ile nasıl sentezlenebileceğinin başarılı bir örneğidir.

Buna karşın, Özcan Alper'in Sonbahar filmi, 2000'li yılların sanat filmi anlayışına uygun olarak, politik mesajlarını daha dolaylı ve imgesel araçlar vasıtasıyla sunmakta, seyirciden daha fazla yorumlama ve katılım bekleyen bir film dilini tercih etmektedir. Filmde karakterin içsel durumu biçimsel araçlar vasıtasıyla sunulmaktadır. Sesin ve sessizliğin kullanım biçimi, uzun plan sekanslar, geniş plan dış çekimler, doğal ışık ve amatör oyuncular dönemin eğilimlerini de yansıtmaktadır. Bu mizansen tercihleri aynı zamanda politik bağlamın yalnızca bir arka plan olarak değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal yalnızlığını anlamlandıran bir unsur olarak işlev kazandırmasını da sağlamaktadır. Sonbahar, dönemin minimalist sinema anlayışını yansıtan biçimsel tercihlerle, sinemanın şiirsel bir anlatım biçimiyle politik bir söylem üretebileceğini de göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, Türk sinemasında politik filmlerin biçimsel dönüşümünün yalnızca estetik bir tercih olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel koşulları yansıtan bir işleve sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Yeşilçam'dan 2000'lere kadar ele alınan süreçte, politik filmler biçimsel ve içerik açısından bazı dönüşümler geçirmiştir. Diyaloglara dayalı, karakter ve olay örgüsü merkezli, doğrudan anlatılar yerini sembolik, sessiz ve izleyiciye alan tanıyan anlatılara bırakmıştır. Bu durum, sinemanın politik işlevini biçimsel tercihler üzerinden yeniden tanımladığı bir döneme işaret etmektedir. Fakat aynı zamanda bu iki dönem arasında yaşanan fikir atmosferi ve eylem biçimlerinin geçirdiği dönüşüm de filmler dolayısıyla ortaya çıkmaktadır.

#### Finansman/ Grant Support

Yazar(lar) bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

The author(s) declared that this study has received no financial support.

#### Çıkar Çatışması/ Conflict of Interest

Yazar(lar) çıkar çatışması bildirmemiştir.

The authors have no conflict of interest to declare.

#### Yazarların Katkıları/Authors Contributions

Çalışmanın Tasarlanması: Yazar-1 (%40), Yazar-2 (%60)

Conceiving the Study: Author-1 (%40), Author-2 (%60)

Veri Toplanması: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Data Collection: Author-1 (%50), Author-2 (%50)

Veri Analizi: Yazar-1 (%60), Yazar-2 (%40)

Data Analysis: Author-1 (%60), Author-2 (%40)

Makalenin Yazımı: Yazar-1 (%50), Yazar-2 (%50)

Writing Up: Author-1 (%50), Author-2 (%50)

Makale Gönderimi ve Revizyonu: Yazar-1 (%60), Yazar-2 (%40)

Submission and Revision: Author-1 (%60), Author-2 (%40)

#### Açık Erişim Lisansı/ Open Access License

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY NC).

Bu makale, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY NC) ile lisanslanmıştır.

## Kaynaklar

Abisel, N. (2005). *Popüler sinema ve türler*. De Ki.

Akbulut, H. (2012). *Melodramatik İmgelem: Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına*. HayalPerest.

Akser, M. (2012). *Türkiye'de bağımsız sinema akımları: Her daim bağımlı?.* Panorama KHAS. <https://panorama.khas.edu.tr/turkiyede-bagimsiz-sinema-akimlari-her-daim-bagimli-384>

Alper, Ö. (Yönetmen). (2008). Sonbahar [Film]. Kuzey Film.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (çev. Zahit Atam). Doruk.

Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema* (çev. R. Ünal). Öteki.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. Cadde.

- Atamer, O. (2025). *Metinlerarasılık, uyarlama ve Türk sineması: Necati Cumalı uyarlamalarında anlamın diyalojik yönelimi*. Kriter.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. İçinde S. M. Dinçer (haz.) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 129-148). Doruk.
- Baygal, A. (2016). Toplumsal ve Kültürel Bir Ürün Olarak Yıldız Olgusu ve Yıldız-Medya İlişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 36, s. 145-158.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (çev. İbrahim Şener). Doruk.
- Box Office Türkiye (t.y.). Sonbahar. Box Office Türkiye. Erişim Tarihi 7 Ekim, 2025, <https://boxofficeturkiye.com/film/sonbahar--2010062>
- Büyük, İ. (2013). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *Aydın Sayar Kültür ve Sanat Dergisi*, (7), s. 153-176.
- Ceran, M. (2023). Sıkıştıran manzaralar: "Kız Kardeşler" filminin mizansen eleştirisi. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi (KİAD)*, (11), s. 309-326.
- Çehov, A. (1996). *Vanya Dayı* (Çev. Belgi Paksoy). İmge.
- Doğaner, S. (2025). Camera, archive, nation: The institutionalization of representation in Turkish War of Independence films. *Kronotop İletişim Dergisi*, 2025; 2(2), s. 370-394.
- Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu*. (çev. Nijat Özön). Payel Yayınları.
- Erdoğan, N. (1998). Yeşilçam'da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar. *Doğu Batı*, (2), s. 173-181.
- Ergün, M. (2016, 9 Nisan). 'Arkadaş' üstüne bazı düşünceler. *SoL*. <https://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/mehmet-ergun/arkadas-ustune-bazi-dusunceler-151989>
- Gibbs, J. (2002). *Film style and interpretation*. Wallflower.
- Gülçur, Â. S. (2020). Türk sinemasında Yeşilçam dönemi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. <https://ww4.ticaret.edu.tr/sbe/wp-content/uploads/sites/129/2020/03/2-YEŞİLÇAM-SİNEMASINA-GENEL-BAKIŞ.pdf>
- Gülyüz, K. (1996). Türk Sinemasında Üslubun Kökeni. İçinde S. M. Dinçer (haz.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 49-56). Doruk.
- Güney, Y. (Yönetmen). (1974). *Arkadaş* [Film]. Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (1976). *Arkadaş Filmin Konusu ve Senaryo*. Güney Filmcilik Yayınları.
- Haber7. (2012, 22 Ekim). *Nuri Bilge Ceylan'dan 'az seyirci' itirafı*. <https://www.haber7.com/sinema/haber/942720-nuri-bilge-ceylandan-az-seyirci-itirafi>
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. İçinde S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (Editörler), *Culture, media, language* (s. 128-138). Routledge.
- IMDb. (t.y.). Autumn - Awards. IMDb. Erişim Tarihi 7 Ekim, 2025, [https://www.imdb.com/title/tt1330591/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1330591/awards/?ref_=tt_awd)
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil.
- Kleinhans, C. (2019). Marxism and film. *Jump Cut*. Erişim Tarihi 20 Ekim, 2025, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc59.2019/Chuck/Essays-papers/MarxismandFilm.pdf>
- Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German*. Princeton University Press
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford University Press.

- Metz, C. (1979), "Some points in the semiotics of the cinema", İçinde G. Mast & M. Cohen (Editörler), *Film Theory and Criticism*, (s. 169-183). Oxford University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Oran, B. (1996). Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema. İçinde S. M. Dinçer (haz.) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 277-291). Doruk.
- Öztürk, Ç. (2013, 4 Temmuz). Zeki Demirkubuz: "Bu işe el yordamıyla başladım, yaptıkça bir şey öğrendim". Oggito. <https://oggito.com/icerikler/zeki-demirkubuz-bu-ise-el-yordamiyla-baslاديم-yaptikca-bir-sey-ogrendim-/3035>
- Scognamillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*. Kabalcı.
- Shohat, E. & Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Silver, D. (2024). How Third Cinema and Afrofuturism can change the future. *James Madison Undergraduate Research Journal*, 12(1), s. 1-15.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Metis.
- Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. Kamera.
- Tunç, A. (2022). Sovyet sinemasının Yılmaz Güney sinemasına etkisi: Endişe filminin biçimcilik açısından değerlendirilmesi. İçinde Uğurlu, E. G. & Ünal, B. (Editörler.), *Ulusal Film Çalışmaları Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı* (s. 107-126). Nobel Bilimsel.
- Wayne, M. (2017). *Politik film: Üçüncü Sinema'nın diyalektiği* (çev. Ertan Yılmaz). Ayrıntı.