

T.C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

**1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA FİLM DİLİNİN  
KULLANIMI**

110307

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

**Yrd. Doç. Dr. Aytekin CAN**

Hazırlayan  
**İmran ASLAN**

Konya 2001

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KESKULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

## ÖZET

Sinema, eğlence ve eğitim aracı olmasının yanında bütün dünyayı büyüdü içine alan bir sanattır. Zamanla diğer sanatlarla etkileşim içine girse de hiçbir sanat sinema kadar geniş kitleleri etkisi altına almamıştır. Sinema teknolojik gelişmelerden de yararlanarak kendine özgü bir dil oluşturabilmiştir. Dünya sineması içerisinde kendine bir yer arayan Türk sineması, gelişmeleri yakından takip edememiştir. 1980'lere kadar belirli kalıplar içerisinde sıkışan Türk sineması, 1990'larda azalan izleyiciyi tekrar salonlara çekmek için değişmeye başlamıştır. Bu değişim, teknik, konu, oyuncu gibi pek çok alanda görülmüştür. Değişimin en önemli filmlerinden biri olan Eşkîya, Türk sineması için umut ışığı olmuştur.

## ABSTRACT

Cinema, is a kind of art which inserts the whole world into its magic, and is also an instrument of entertainment and education. Although it has been interactively affected by the other branches of the art, any branch of the art hasn't affected large populations as largely as cinema. Cinema has been able to gain a specific language using also other technological developments. Turkish cinema, seeking an important site among the cinemas of other nations, hasn't closely been able to follow the developments over the technology, devices, scenario and cast, etc. Turkish cinema, keeping itself within certain limits until 1980s, started to alter its nature so as to attract Turkish audience into cinemas during 1990s. Turkish alteration occurred in different areas, such as scenario, cast, technology, etc. "Eşkîya"(The Brigand), one of the important films of this alteration, has been a light for the hopeless Turkish cinema in the darkness.

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ .....	1
-------------	---

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### SİNEMA KAVRAMINA BAKIŞ

<b>1. SİNEMA.....</b>	<b>6</b>
1.1. Sinema Dili Nedir? .....	9
1.2. Filmsel Evren .....	15
1.2.1. Filmsel Mekan .....	16
1.2.2. Filmsel Zaman .....	18
1.3. Filmde Görüntü Kullanımı .....	20
1.4. Filmde Kurgu .....	22
1.5. Filmde Ses Kullanımı .....	24
1.5.1. Söz-Doğal Sesler.....	25
1.5.2. Müzik .....	25

### İKİNCİ BÖLÜM

#### TÜRK SİNEMASI

<b>2. TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ .....</b>	<b>28</b>
2.1. Dönemlerle Türk Sineması .....	29
2.1.1. Sinemanın Türkiye 'ye Girişi .....	29
2.1.2. Tiyatrocular Dönemi .....	31
2.1.3. Geçiş Dönemi .....	32
2.1.4. Sinemacılar Dönemi.....	34
2.1.5. 1980 'lerde Türk Sineması .....	36
2.1.6. 1990 'larda Türk Sineması .....	38
2.2. Sinemada Oyuncu .....	43
2.2.1. Sinemada Oyuncu Kavramı.....	43
2.3. Türk Sinemasında Oyuncu.....	44
2.3.1. Türk Sinemasında Streotipleşmiş (Kalıplaşmış) Oyuncular .....	47
2.4. Sinemada Yönetmen.....	48
2.4.1. Sinemada Yönetmen Kavramına Bakış .....	48

2.4.2. Türk Sinemasında Yönetmen .....	49
2.5. Türk Sinemasında Mali Sorunlar .....	50
2.6. Türk Sinemasında Konu .....	52
2.7. Türk Sinemasında İzleyici .....	53

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **ÖRNEK FİLM EŞKIYA**

<b>3. EŞKIYA FİLMİ.....</b>	<b>55</b>
3.1. Filmin Yönetmeni .....	55
3.2. Filmin Konusu.....	57
3.3. Filmin Oyuncularının İncelenmesi.....	58
3.4. Filmin Zaman Yönünden İncelenmesi .....	62
3.5. Filmin Mekan Yönünden İncelenmesi .....	65
3.6. Filmin Teknik Yönden İncelenmesi .....	66
3.7. Filmin Genel Değerlendirmesi.....	67
3.8. Filmin Künyesi.....	69
<b>SONUÇ.....</b>	<b>71</b>
<b>EKLER</b>	
EK 1 : Ömer Vargı Eşkîya Filmi Üzerine Yapılan Röportaj.....	76
EK 2 : Atilla Dorsay İle Türk Sineması Üzerine Yapılan Röportaj .....	79
EK 3 : Rekin Teksoy İle Türk Sineması Üzerine Yapılan Röportaj.....	85
EK 4 : Oğuz Peri İle Yapılan Röportaj .....	89
EK 5 : Eşkîya Filmi Üzerine Görüşler .....	99
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>102</b>

## GİRİŞ

Dünyanın yansıtıcısı olarak sinema, kendine özgü imkanlarını kullanarak fikirleri, düşünceleri, olayları göstermekle beraber, duyguları da anlatmaktadır. Bütün bu özellikleriyle sinema radyo ve televizyon gibi büyük bir güç olmuştur. Her türlü izleyiciyi ayırmadan kendi büyüğü içine alabilmektedir. Büyük bir sinema salonu içinde, birbirine yabancı bir toplulukla tek bir noktaya odaklanmak, sinemanın büyüğünden kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı popüler olmuş, halk tarafından çok rahat anlaşılmuştur. Bugün gelişmiş ülkeler, kendi ulusal değerlerini, ideolojilerini, kültürünü, geleneklerini bu yolla evrenselleştirmiştir. Televizyonun ortaya çıkmasıyla gücü azalsa da, o zamana kadar yönlendirici olmuştur. Ancak siyasi yanı bir kenara bırakıldığında kültür temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teknolojinin nimetlerinden yararlanan sinema, yalnızca sermayeye dayalı bir endüstri olmaktan uzaklaşmıştır. Teknolojik gelişmeler sinema yapıtlarının koşullarını değiştirmiştir. İzleyici biçimsel güzelliğe de dikkat etmekte, bir filmi haz aldığı müddetçe izlemektedir. Sinemacı ve seyirci arasında ilişki, sinemanın eğlence boyutunun yanına, izleyiciden gelen talep doğrultusunda eğitim, ticaret, endüstri boyutunu da eklemektedir. Ekip çalışmalarıyla emek isteyen sinema, taşıdığı kültürel özellikleri de alt yapısındaki teknolojiyle birleştirmiştir. Bir fotoğraf görüntüsüyle başlayan sinema, oyuncu, zaman, mekan, kurgu ile kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, yaşamı büyük ölçüde etkileyip geliştirmesi, günümüz insanının da bu koşullar altında yaşama ayak uydurmasını gerekli kılmaktadır.

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de en yaygın eğlence araçlarından biri sinemadır. Yaklaşık 30 milyondan fazla izleyici yığını, iki yüzden fazla yerli ve yabancı yapımı izlemek için sinema salonlarına koşmaktadır. Türk sineması geçmişten günümüze çeşitli dönemlerde arayışlar içine girmiş, özellikle 1980 döneminden sonra denenmeyen konulara el atmıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri genç yönetmenlerin sinemaya girmesidir. Sayı olarak oldukça az

örnek veren Türk sineması kaliteli yapımlara yönelmek istese de bu konudaki başarısı sık sık tartışılmaktadır. Türk sinemasının sorunlarının çokluğu bir gerçektir. Farklı bakış açıları göz önüne alındığında hangisinin daha önemli olduğu tartışmaya açıktır.

Kendine özgü kuralları geliştirmekte geç kalmayan dünya sineması içerisinde ne yazık ki Türk sineması, o kadar şanslı olmamıştır. Yani bugün bile Türk sineması, kendi içinde oturmuş kurallar sağlayamamıştır. Sürekli yinelenen konulardan ve gelişen değerlere uymayan yapımlardan sıkılan Türk izleyicisinin başka ülkelerin yapımlarına yönelmesi, sinemacıları bu alanda düşünmeye itmiş, 1980'lerde başlayan yenilik isteği, 1990'larda kıpırdanışlara, 2000'li yıllara doğru ise günün gerektirdiği kalitede film yapılması gayretlerini artırmıştır.

Eski kuşak, orta kuşak, yeni ve yepyeni kuşak derken, Türk sineması 87 yılı geride bırakmıştır. Kendi içinde geçirdiği krizlerin yanında, ülke içinde yaşanan siyasi ve ekonomik krizler de Türk sinemasının gelişmesini sekteye uğratmıştır. Bugün bir zamanların önemli yapıtlarına imza atmış olan Yeşilçam'ın ölmüş olduğu ve yerine yeni bir Türk sinemasının geldiği görülmektedir.

Batılı ülkelerde yirminci yüzyılın ilk yarısını kaplayan sinemanın gelişimi, Türkiye'de 1950'lerden başlayarak 1970'li yılların ilk yarısına kadar sürmüştür. Sinema o yıllarda günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Ancak sinema Türkiye'de halkın ucuz eğlencesi olmaktan öteye gidememiştir. Yerli filmciliğin kendini kanıtlama yolundaki başarısızlığı ve yenilik arayışlarında halka ulaşamaması, Türk sinemasını bugün içinde bulunduğu duruma sokmuştur. Çok kısa sürede sinematograf Türk izleyicisi ile buluşmuşsa da, bu durum avantaj olarak kullanılamamıştır. Dar boğazlarda yapılan çırpınmalar, günü kurtarma çabası olarak kaldığından ilerleme sağlanamamış, Türk sinemasının rakiplerine, hem teknik hem de sanatsal açıdan ayak uyduramaması, sonuca ulaşılmasına engel olmuştur.

Sinemanın olanaklarının yeterince anlaşılmadığı ve gerekli ilginin de gösterilmediği ama gücünün farkında olduğu bilinmektedir. Bu araştırmada

Dünya sinemasında üst sıralarda yer almakla beraber kendi ülkesinde de bir Amerikan sineması kadar ilgi görmeyen Türk sinemasının içinde bulunduğu durum, nedenleriyle birlikte ele alınmaktadır. Film sayısının artışı yeni insanlar, yeni konular, yeni yüzler gereksinimini yaratmış, ancak gelişen ve değişen bir sanat anlayışı içinde Türk sineması istediği noktaya ulaşamamış ve halkın isteklerine de karşılık verememiştir. Sinema farklı yönleri ele alınabilecek ve farklı yöntemlerle incelenebilecek çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Çalışmaya getirilecek sınırlama, çalışmanın konusu ve amacı doğrultusunda yön bulacaktır. Araştırmanın evrenini 1990 sonrası Türk sineması oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise Eşkya filmi seçilmiştir. Türkiye’de sinemanın önemli olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Ancak Türk sineması, gelişen dünya sineması içerisinde yerini alamamış, değişime ayak uyduramamıştır. İzleyici, teknolojiyi takip eden yabancı yapımlara yönelince Türk sineması tek başına kalmıştır. Bu duruma bir son vermek isteyen yönetmen ve yapımcılar, 1990’lardan itibaren farklı konulara eğilerek, izleyicinin tekrar ilgisini çekmeye çalışmışlardır. Böylelikle 1990’lar Türk sineması için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Eşkya filmi, 1990 sonrasında yaşanan değişim anlayışı içinde önemli bir yere sahiptir. Eşkya filmi, Türk sinemasının gelişimi açısından olumlu bir adım olarak görülmüştür. Eşkya filmi, Türkiye genelinde 31 sinemada gösterilmiş ve hayatında hiç sinemaya gitmemiş insanları dahi buluşturmuştur. Aynı dönemde gösterime giren iki Amerikan filmi geride bırakarak, o zamana kadar elde edilen en yüksek gişe başarısını elde etmiştir. Film, içeriği, konusu ve güçlü oyuncu kadrosuyla 1990 sonrası Türk sinemasında önemli yapımlardan biri olmuştur. Yalnızca yurt içinde değil, yurt dışında da çeşitli festivallere katılmış, beğeniyle izlenmiştir. Eşkya filmi, Sinema Yazarları Derneği yazarları tarafından dönemin en başarılı Türk filmi seçilmiştir. Bu nedenle filmin içerik ve biçim yönünden incelenmesi önem arz etmektedir. Bu amaçla, Türk sinemasının nerede olduğu, 1990 sonrası Türk sinemasında ne tür değişikliklerin olduğu, 1990 sonrası yapılan filmlerin içinde Eşkya filminin neden çok beğenildiği sorularının yanında Eşkya filminin konusuna, yönetmenine, tekniğine, oyuncularına, zaman ve mekan incelemesine değinilecektir. Bunun dışında kalan konular, araştırmanın kapsamı dışındadır.

Bu araştırmada, önce sinema kavramı ve sinema diliyle ilgili kaynak taraması yapılacaktır. Daha sonra Eşkıya filminin yapımcısı ve sinema yazarlarıyla görüşmelerde bulunulacaktır. Film, video kaseti üzerinde, içerik ve biçim yönünden incelenecektir.

Çalışmanın birinci bölümünde sinema kavramı irdelenecektir. Teknik bir gelişmeyle doğan ve sanat olarak nitelendirilen sinema, 100 yılı aşkın süredir bilimsel, teknolojik ve sanatsal gelişmeleri bünyesinde barındırmaktadır. Halkın en büyük eğlencesi olarak kabul gören sinema, kısa sürede kendine özgü kurallar geliştirmiştir. Kurgunun bulunuşuyla adeta bir devrim geçiren sinema, sesi, görüntü kullanımını, zaman ve mekanın işlenişi açısından kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Buradan hareketle, çalışmanın ilk bölümünde bu gelişmelerden sinemanın nasıl etkilendiğine, kurallarını nasıl uyguladığına ve gerçek yaşamın bir benzerini sunmasına rağmen, ondan hangi yönlerden ayrıldığına değinilecektir.

İkinci bölümde Türk sinemasının dnden bugüne kat ettiği yol aktarılacaktır. Dünya sinemasının hızlı gelişimini takip edemeyen Türk sineması, uzun ve zorlu yolları açarak bugünlere gelmiştir. Değişimin her alanda olması, Türk sinemasını bu duruma ayak uydurmaya itmiştir. Bir dönem Dünya sinemasının taklitten öteye gidemeyen Türk sineması, verdiği savaş sonucunda yeni yapımlarla ayakta kalmaya çalışmaktadır. 1980'lerden başlayarak 2000'li yıllara kadar gelen değişim işteği, sinemadaki kalıplaşmış kuralları yıkmıştır. Bugün geçirdiği gelişme sürecini, alt yapısı olmadan sürdürebilmesi ve ekonomik, hukuki ve maddi sorunları aşmaya başlamaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde Türk sinemasının gelişim dönemleriyle beraber, sorunları, zm arayışları ele alınacaktır.

nc bölümde 1990 sonrasında sinema yazarlarınca Türk sinemasının en önemli yapımlarından biri olarak görülen *Eşkıya* filmi üzerinde durulacaktır. Her türden seyircinin kendinden bir şeyler bulduğu film, izleyicilerin yeniden yolunu



sinemaya çevirmesini sağlamıştır. Bu bölümde Eşkıya filminin biçim ve içerik yönünden incelenmesi yapılacaktır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA KAVRAMINA BAKIŞ

#### 1. SİNEMA

Fransızca'da aslı sinematograf olan, kökenini Yunanca'dan alan sinema, hareketin kaydı, yazılışı veya hareket halindeki resimler anlamına gelmektedir. Sinema ya da sinematograf, devinim kaydı anlamındaki kinema ve grafe sözcüklerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Sinema, birbirini izleyen iki aşamadan oluşmaktadır. Birincisi hareket halindeki nesne ve kişilerin görüntülerinin kaydedilmesi ve ikincisi bu görüntülerin yansıtılmasıdır (Onaran,1994:7). Sinema salonunda perdeye yansıyanlar, gerçek görüntüler değil, yalnızca onun bir gölgesidir. Yani görünenler gerçeğin işaretleridir. Sinemada da ses ve görüntüler, gerçeğe benzeyen anlamlı bütün oluşturmaktadırlar (Erdoğan,1992:15).

“Sinema sanatının malzemesi de belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı film parçalarıdır. Sinema sanatçısı bu görüntüleri amacına en uygun biçimde düzenlemeye çalışır; bu düzenlemede boş filmin özelliklerinden, optik kurallarından, cisimlerin ve alıcının hareketlerinden, çekim çeşitlerinden, alıcı açılarından, görüş noktalarından, dekordan, oyundan, film hilelerinden yararlanarak yapıtına içerik ve biçim yönünden en elverişli yapıyı vermeye çalışır (Özön, 1972:11).”

1895 yılının Aralık ayında izleyici, varlığını günümüze dek sürdüren sinemayla tanışmıştır. Böylece Yedinci Sanat olan sinemanın tarihi belli olmuştur. Diğer sanatlardan ayrılan en önemli özelliği; görüntü ve hareket öğelerini bünyesinde taşımasıdır. Görüntüyle yapılan bu sanat dalı günümüzde iletiyi en iyi taşıyan unsur özelliğini taşımaktadır (Çomak,1998:7). Sinemanın geliştiği ülkelerde, bilimin, sanatın ve filmlerin niteliği önem taşımaktadır. Uzun yıllar süren arayışların, akımların, deneylerin ve birikimin sonucunda yapıtlara daha titizlik gösterilmeye başlanmıştır. Bunun için de belirli bir anlayışa sahip izleyici kitlesine de gerek duyulmuştur (Abisel,1994:30).

Sinema pek çok özellikleri bünyesinde bulundurmasıyla diğer sanatların da bileşimi olarak görülmektedir. Sinemanın sanat olma sebepleri 1910'lu yılların başından itibaren tartışılmaktadır. Sinemanın sanat olması, endüstriyle yakından ilişkilidir. Teknolojik başarıyla ortaya çıkan kamera varlığını endüstriye borçludur. İkinci olarak üretim, dağıtım, gösterim aşamaları sinemanın gelişmesine yardımcı olmuştur. Sinema, sanata meraklı insanların seyriyle yetinmemiş, hem endüstriyi hem sanatı şemsiyesi altına almıştır. Sinema sanat olduğu kadar da endüstridir. Bu kaçınılmaz son, toplumlara, geniş kitlelere ulaşmak için ve onları eğlendirmek için sinemadan daha uygun bir sanatın bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Sinemanın endüstrinin bir kolunu oluşturması, sanatsal üretim ile endüstriyel etkinlikler arasında yakın bir iletişim kurulmasına neden olmuştur. Sanatın sinemayı, sinemanın da sanatı zaman içerisinde etkilemesi söz konusu olmuştur. Sinemayı daha sistematik gösteren ise sahip olduğu kurum kimliğidir. Filmler, mali kaynaklar, üretim biçimleri ve dolaşımı, dağıtımını, gösterimi, yani sinemayı – sinema kurumunu oluşturan öğeler uluslar arası sinema endüstrisi olarak adlandırılabilir (Erdoğan,1992:59).

Sinemanın beklenmedik şekilde gelişmesi ve teknik açıdan ilerlemesi, evrensel olarak yayılmasına neden olmuştur. Günümüzde sinemanın artık basından tiyatroya, reklam sektöründen seyircinin tüketim alışkanlıklarına, bilgisayar mühendisliğinden müziğe kadar uzanan geniş bir çerçeveyi etkilediğini göz önüne almak gerekmektedir (Abisel,1995:226). Eğlence, sanat, toplum ilişkileri endüstri, halk hizmeti gibi ifadeleri anlatmada kullanılmaktadır. Çağdaş sinemayı yedinci sanat veya toplumları uyuşturan eroin şeklinde tanımlayanlar da vardır. Filmler aracılığıyla seyirciler zaman ve mekan kavramı gözetmeden tarihin derinliklerine inip, farklı dünyalara yolculuk yapabilmektedir. Sinemanın temel özelliği, insanların çevresinde gelişen olayları veya görmeyi istedikleri görüntüleri kaydederek gerçekleri saklayabilmesidir. Sinema temel olarak gözleme dayalı bir sanattır. Film yapımı gündelik hayatın dışında bir etkinlik olarak görülmemelidir. Sinema diğer sanatlara oranla, gerçeklikle en iç içe olan sanat dalıdır. Gerçeklikte yaşananlarla sinemanın ilişkisi tek yönlü değil karşılıklıdır (Yılmaz,1997:9).

Filmler sayesinde düşüncenin, estetik duygunun dışı vurumuyla kitlelerce benimsenmesi ve kuşaklara aktarımı sağlanmıştır. Sinema 100 yıllık tarihi boyunca bilimsel, teknolojik araştırma ve geliştirmelerden etkilenmiştir. Ancak talepler doğrultusunda da gelişmeler, yenilik arayışları gerçekleşmiştir. Sinemada hiçbir sanatta olmayan hareket serbestliği vardır. Büyük dekorlar, dış çekimler ve hareket, sinemanın vazgeçilmezleri arasındadır. Sinemanın onu diğer sanatlardan ayıran pek çok özelliği vardır. En önemlisi sinema endüstrisinin yapısı ve film üzerindeki ortaklaşa çalışmadır. Nitekim son yirmi yılda sinemanın eski popülerliğini televizyona kaptırması ve seyirci sayısındaki azalma, sinema endüstrisinde değişikliğe neden olmuş, stüdyo sistemi çökmüş, star sistemi önemini yitirerek birkaç ismin etrafında dönmeye başlamıştır. Son yıllardaki sinemanın durumu geçmişteki dönemleriyle karşılaştırıldığında izleyicinin ilgisi açısından gerileme olduğu görülmektedir. Bu gerileme sosyologları, zevklerdeki değişikliklerden kaynaklandığı yolunda bir yargıya itmiştir (Bazin,1995:11).

Televizyon karşısında eski popülerliğini yitirse de günümüzde görsel bir sanat olma özelliğini yitirmemiştir. Sinema dünyada başlı başına bir sanat olma yolunda ilerlemektedir. Bu sanayinin ilerlemesi yapım-dağıtım-gösterim, iç pazar-dış pazar, arz-talep ve yaratıcılığa bağlıdır. Sinema yan faaliyetleriyle bir bütün oluşturmaktadır. Bir filmi pazarlamak, sadece o filmin tanıtımı anlamına gelmemektedir. Filmin reklam kampanyasıyla beraber, film için kitaplar, oyuncaklar, müzik kasetleri, posterler, giyim eşyaları da satılmaktadır. Sinema, her ülkede aynı ölçüde gelişmemiş, gelişmesi o ülkenin potansiyeline ve şartlarına bağlı kalmıştır. Çünkü sinema diğer sanatlar içinde teknolojiyi en çok kullanan ve de en masraflı olandır. Bilimsel bir buluş olarak yolculuğuna başlayan sinema, eğlence aracı olmanın ötesinde bugün bütün dünyayı egemenliği altına alan bir gösteri sanayisi olmuştur. Sinema bir sanat olarak kişileri düşündürmekte, bilgilendirmekte ve gösteri aracı olarak da eğlendirmektedir. Bu etkin ve güçlü yanını ise kimseye fark ettirmemiş, gösteri ve eğlence maskesi gizlemiştir. Sinema ile ülkeler milli değerlerinin görüntülerini dünyaya yaymakta, kendi yaşam tarzı örneklerini gizlice yaymaktadır.

“Kuşkusuz sinemanın günümüzdeki başlıca işlevi geniş seyirci kitlelerini ‘eğlendirmek’ olarak beliriyor. Dünyanın dört bir köşesinde her yıl yapılan binlerce filmde göze batan en önemli özellik, bu. Elbet bu oluşum ticari kaygılarla at başı gidiyor. Eğlendiricilik ögesi mümkün olduğu kadar geniş bir seyirci kitlesine ulaşarak yüksek kar elde etme amacının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkıyor. Çok değişik eğilim ve beğenilere seslenen, farklı konuları işlemlerine dayanarak yapılmış olan türler ayrımı gerçekte bu noktada büyük farklar göstermiyor. İster müzikal, ister polisiye olsun, ister savaş, ister psikolojik dram olsun tüm filmlerin ortak özelliği seyirciye bir buçuk saat süreyle hoşça vakit geçirtme olarak beliriyor (Parkan, 1983:15).”

Günümüzde, dünyada sineması olmayan, film çekmeyen bir ülke yoktur. Sinema bir kültür aracı olmakla beraber bir kültür taşıyıcısıdır. Ancak sinemanın bu özelliği sadece kültür taşıdığı ve o kültürü ifade etmesinden kaynaklanmamaktadır. Kendi kültürünü yansıttığı ve oluşturduğu için de kültürle ayrılmaz bir bütün oluşturmaktadır (Scognamillio,1997:181).

### **1.1. Sinema Dili Nedir?**

İnsan var olduğu günden itibaren gerçek dünyanın benzerini yaratmaya çalışmış ve sonunda başarmıştır. En etkin anlatım araçlarından sinemayı bulmuştur. Bir anlatım dili ve biçimi olarak sinema, kendini var eden salon, film ve seyirciyle, en geniş alanlı, en çok takip edilen görsel sanat olmuştur. Dil öncelikle bir ifade aracıdır ve anlama dayanan belli kuralları olan bir sistemdir. Çok sayıda göstergelerden meydana gelmektedir. Bu göstergelerin, bir dil grubunun tüm üyeleri için ortak anlam ifade etmesi gerekmektedir (Mutlu,1998:95). Ancak, çoğu anlamı vermede kimi zaman dil aciz kalmaktadır. Bu nedenle dil ne kadar gelişirse anlam da o derece iyi ifade edilebilir olacaktır. Bir anlamda dil, neyin ifade edilebilir neyin ifade edilemez olduğunu belirtmektedir. Dilin imkanları zorlandığında zengin anlamların ortaya çıktığı bir gerçektir. Kaplan’ın da ifadesiyle dil onu konuşanların duygu, düşünce ve hayal dünyalarını tayin etmektedir (1997:112).

Her sanat kolu, kendine has bir dil oluşturmuş ve bu dil üzerinde gelişimini sergilemiştir. Sinema bir çok sanatı bünyesinde bulundurduğu için o sanatların dillerini de bünyesinde barındırmaktadır. Ancak sinema, kendi dilini geliştirmiş ve

diğer sanatların dillerinden ayrılmıştır. 50’li yıllardan itibaren sinema kendini çok hızlı bir şekilde yenilemiştir. Teknik imkanlarla, yeni türler doğmuş, var olanlar ise gelişmiştir. Sinemanın 20.yy’daki zaferi dilin gelişmesiyle, teknik olanakların da genişlemesiyle gerçekleşmiştir. Sinema gibi diğer sanatlar da söyleyebilecekleri bir şeyleri olduğunda ve bunları gösterip anlaşıldıkları ölçüde başarılı olmaktadır. Sinemanın en çok karşılaştırıldığı fotoğraf ve tiyatro sanatçıları duygu ve düşüncelerini, kendilerine göre geliştirdikleri kurallar bütünüyle, anlatmaktadırlar. Sinema görüntü ve oyuncu kullanımıyla bu sanatlarla ilişkilendirilebilir. Ancak sinemanın anlatım olanakları diğer sanatlardan öylesine zengin ve değişiktir ki, hiç biri bu imkanlardan onun kadar yararlanamamaktadır. Buradaki en önemli nokta ise, yapılanların yansıtılmasıdır (Bazin,1995:18). Sinema romandan, tiyatrodan, resimden, müzikten, mimarlıktan, baleden çeşitli öğeler almış, bunları kendine özgü yepyeni bir kılığa sokmuştur.

“Sinema bu bakımdan belli başlı sanat kollarının bir birleşimi (sentez) olarak ortaya çıkmaktadır; fakat kendine özgü kuralları, kanunları olan başlı başına bir sanattır. Bu sanat her şeyden önce kendine özgü bir anlatım yoluyla, yani dille dikkati çeker. Sinemayı geniş ölçüde yararlandığı öbür sanatlardan da ayıran da her şeyden önce bu anlatım ayrılığı, bu dildir. Sinema dili günlük yaşamımızda en çok karşılaştığımız bir dildir. Çünkü öbür bir çok sanatın aksine, sinema kentlerden köylere kadar uzanan, milyarlarca seyircisi olan, yüz yılımızın en yaygın sanatı, halk sanatıdır (Özön, 1964:255).”

Küçük görüntülerin gelişigüzel biçimde birleştirilmesi ile bu görüntü dizilerinin birbirleriyle ilişkilendirilebileceği düşüncesi arasındaki fark film yapımcılarınca kavranınca film dili de doğmuş oldu. Film yapımcıları, iki değişik görüntünün birleştirilmesiyle ayrı bir anlamın ortaya çıktığını görmüşlerdir. Böylelikle bir duygu, bir düşünce veya bir olayı iletmede yeni bir yöntem elde etmişlerdir (Arijon,1993:2-3). Film dilinin gramere doğru ilerlemesini sağlayan öncülerden en önemlisi Griffith olmuş; Lumière, Meliés ve Porter ise onu izlemiştir. Hatta Griffith, kurguyu bulmasıyla sinema tarihinin başlatıcısı olarak kabul edilmektedir. Griffith, yapılan bir yanlışa işaret etmektedir. Yani sinemaya yeni bir anlatım aracı olarak yaklaşmak yerine, onu yalnızca teknik bir araç olarak ele alıp,

tiyatro, edebiyat, resim gibi diğer sanat dallarının yöntemlerini kullanmaya karşı çıkmıştır (Vincenti,1993:19).

İletilmek istenen mesajın verilmesinde yeni bir yol bulunmuştur. Birbiriyle ilgisi olmayan iki görüntü birleştirilerek yeni bir anlam oluşturulmakta, böylece duygu ve düşünceler daha farklı şekilde anlatılabilmektedir. Film canlı fotoğraf olarak adlandırılmaktaydı. Yönetmen yalnızca basit olarak oyuncunun sanatını filme almaktaydı. Sinemanın ilk yıllarında, kendine özgü kuralları olduğu, yönetmenin filmi çevirme tekniğinde kendine özel yöntemler geliştirmesi gerektirdiği bilinmemekteydi (Pudovkin,1995:82). Malraux; “Sanat Psikolojisi” adlı eserinde, yapılan montajın sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratılmasının Griffith tarafından gerçekleştirildiğini ifade etmektedir (Bazin,1995:25). Griffith, yavaş yavaş sinemasal bir tarz geliştirmiş, sinemaya özgü anlatım biçimlerine ve tekniklerine yönelmiştir. Böylelikle sinemasal anlatım gelişmeye ve şekillenmeye başlamıştır. Griffith, 1908’den itibaren yaptığı filmlerde geriye dönüşler denemiştir. Onun açtığı yoldan Rus Biçimcileri ilerlemiş, dilbilimini yol gösterici olarak kabul ederek, geliştirdikleri kuramları sinemaya uyarlama yoluna gitmişlerdir. Sinemanın resimden çok dile daha yakın olduğunu vurgulayan Sergei M.Eisenstein, bir cümle kurma veya metin oluşturma yöntemiyle film yapma yöntemi arasında benzerliğe işaret etmiştir (Vincenti, 1993:29).

Biçimcilere göre sinemayı sanat yapan ve onu diğerlerinden, özellikle fotoğraftan, ayıran kurgudur. Tek tek çerçeveler, yönetmenin onlara vermek istediği anlamı kurguyla kazanmaktadır ve bu anlam doğada bulunmamaktadır. Yönetmen bunu, kendi isteğine göre filmde düzenleme yoluna giderek gerçekleştirmektedir. Böylelikle ilk kez film, bir bütün olarak ele alınmakta ve birbirleriyle ilişkilendirilerek değer kazanması sağlanmaktadır. Sessiz sinema döneminde görüntülerden film anlaşılmaktaydı. Filmin içeriğindeki tema, konuşan görüntüler ve etkili fotoğraflarla yansıtılırdı. Filmin anlatımı, konunun başarılı olarak sinemalaştırılmasıyla gerçekleştirilmekteydi. Sesin sinemaya girmesiyle büyük bir aşama kaydedilmiştir. Ancak sinemanın ilk yıllarında yalnızca oyuncuların

konuşması sinemayı görüntü sanatı niteliğinden uzaklaşmıştır. Bu konuda Orson Welles, sinema dilinin anlatımın, oyuncuların konuşması olmadığını, konunun yansıttığı temanın içerikteki olayları anlamlı görüntülerle iletmesi olduğunu yaptığı filmlerle savunarak diğer yönetmenlerin ve sonraki kuşak yönetmenlerini etkileyerek sinema dilini beyazperdede canlandırdı.

“Sinema, kendi çağındaki kültürün, sanatın ve ideolojik savaşımın bir bölümüdür. Bu görünüş nedeniyle, gerçekliğe ilişkin filmsel metin dışındaki bir çok görünüş bir bağlaşımla içinde bulunmaktadır ve bu durum tarihçilerle çağdaşlarımız için temel estetiksel sorunlardan çok daha önemli olan bir dizi anlamın ortaya çıkış nedeni olmaktadır. Bu durumda filmin tüm bu metin dışı ilişkilerle bağlantısını sürdürebilmesi ve toplumsal işlevini yerine getirebilmesi için sinema sanatına ilişkin bir yapı olması zorunludur, yani seyircilerle sinema dilinde konuşabilmesi ve bilişimlerini sinematografik araçlarla aktarabilmesi gerekmektedir. Sinema dilini temelinde dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması olgusu bulunmaktadır (Lotman, 1986:62).”

Dilin herkes tarafından kabul edilen ve kullanılan anlamlar bütünü olduğu kabul edilirse, simgeler herkeste aynı düşünceleri uyandırmaktadır. Sinemanın dil olup olmadığı konusunda Metz araştırmalar yapmış ve sonuç olarak sinemanın hem dil olduğu hem de olmadığı konusunda yargıya varmıştır. Dil özelliği konusunda sinemanın öznel bir bakış açısına sahip olması dolayısıyla biçime de önem verdiğini savunmaktadır. Dil olmadığını, doğal dilde olduğu gibi göstergeleri olmayıp, görüntülerin gerçeklikle benzerlik içinde olduğunu söylemektedir. Metz sinemayı yine de dil olarak kabul etmekte, üstelik biçime daha fazla önem vermesinden dolayı sanat olarak kabul etmektedir (Erdoğan,1992:18).

Sinema dili, zamana karşı aşınmadan ona ayak uyduran, kendini sürekli yenileyen bir dildir. Teknolojik gelişmeler, denemeler ve izleyici toplulukları dile biçim vermiştir. Sinema farklı bakış açılarından oluşabildiğinden, her film yapımcısı kendisine göre bir yol geliştirebilmektedir. Ancak kimi eleştirmenler, sinemacılığın doğuşundan bu yana zengin icatların ve teknolojik buluşların sinema diline zarar verdiğini savunmaktadır. Ancak yeni görüntülerin buluşması ve sinemanın sıkışmış bir çerçeve içerisinden kurtarılıp, farklı geçişler ve yöntemlerle zenginlik kazanması



sağlanmıştır. Ticari düş kırıklıklarının yanında beklenen başarının elde edilmesi, dilin gelişmesine katkı sağlamıştır (Büker,1995:32). Dil, iki düz anlamlı somut nesnenin birleşmesinden yeni bir kavramın doğmasına olanak vermesiyle sinemaya bu anlamda diğer sanatlardan daha yakın durmaktadır. Sinema dili, kendi içinde olduğu kadar bireysel olarak tek tek izleyicisine ya da kitlesine seslendiği için zordur. Sinema kendine özgü diliyle devinimli görüntüler izletmiş ve bu görüntülerle çok değişik bağlantılar kurmuştur. Aynı zamanda doğasından ötürü her birey ve topluma açık olduğundan da evrenseldir. Evrensel olmasından dolayı görüntüler her ülkede aynı anlamı çağrıştırmaktadır. Doğal dil, en gelişmiş ve en iyi anlaşılır sistem olduğundan, diğer disiplinler de ondan yararlanmaktadır (Yücel,1991:100).

Metz'e göre sinema dilinde parçasal ve parça üstü birimler vardır. Parçasal birimler çekim, ayırım gibi bütünde yer kaplayan öğelerken; parça üstü birimler renk, geçişler, ışık gibi yer kaplamayan öğelerdir. Örneğin bir kaydırma tek başına anlam ifade etmezken, bir kişiye ya da bir nesneye yöneldiğinde ya da ondan uzaklaştığında anlam kazanmaktadır. Sinemanın sanatın en son dalı olarak kabul edilerek alkışlandığı yıllarda, sinema kendi dilini ortaya çıkarmıştır. Sinemanın bu yeni dili diğer tüm sanat dallarını geride bırakmasına neden olmuştur. Bu dille beraber, çeşitli duygu ve düşünceleri göstermede ve bunları seyirciye farklı şekillerde yansıtmada, yeni yollar, yeni biçimler ortaya çıkmıştır. Ancak görüntülerin herkes için aynı şekilde anlaşılması gerekmektedir. Sinemanın icat edildiği ilk yıllarda görüntüler, tiyatro sahnelerinin arka arkaya durağan şekilde aktarılması şeklinde olmaktadır. Gerçek anlamda sinema dili kurgunun bulunuşuyla ortaya çıkmıştır. İki düz anlamlı somut nesnenin birleşmesinden yeni bir kavram doğmuştur. Bu buluşla sinema dilinin evrimi son derece hızlı olmuştur.

Olayların filmsel zaman ve mekan sürekliliğine bağlı kılınarak görüntülenmesi, seyircinin daha kolay anlamasını ve ona inanmasını sağlamıştır. Olanakları sınırsız kullanma özelliğiyle sinema, diğer sanatlara oranla daha aktiftir. Ancak her sanatın olduğu gibi sinemanın da bir anlatış şekli vardır. Kendini sürekli

yenileyen özelliğiyle tam olarak belli kurallara bağlı kaldığı söylenememektedir; ancak, profesyonel film çalışanları için yapım sürecindeki ilkelerin bilinmesi gerekmektedir. Öyle ki, sinemanın ilk yıllarında görüntülerin gramer düzenine başvurulmadan iletilmesi, filmlerin inandırıcılıktan uzaklaşmasına neden olmuştur. Her sanatın kendi ürünlerini sunma yöntemleri vardır. Aynı kural sinema için de geçerli olmaktadır. Bir yönetmenin çekim yöntemlerini bilmeden film çalışmasına yönelmesi doğru olmamaktadır.

Yapısal dilbilimi kuran Ferdinand De Saussure, doğal dilin bir göstergeler sistemi olduğunu, gelecekte yalnız dilsel değil, başka türden göstergeyi anlatmayı amaçlayan bir bilimin, yani göstergebilimin gelişeceğini söylemiştir (1976:35). 1960'ların ortalarında göstergebilim Christian Metz'in öncülüğünde sinemayı bilimsel bir inceleme konusu olarak ele almaktadır. Metz'in göstergebiliminde sinema görsel yanıyla değil, öykü anlatan yanıyla, yani anlatımsal özelliğiyle öne çıkmaktadır. Metz, çekim, sahne gibi birimlerin belirlenerek, filmin anlatımsal yönünün bölümlenmesini göstermektedir. Filmlerin nasıl anlaşıldığını anlamaya çalışmak göstergebilimin amaçlarındanıdır. Seyirci metnin içinde saklı olan anlamı bulup çıkarmalıdır. Bunu ancak gönderinin kodlarını açarak yapmaktadır. Yöntembilimsel bir sorun olarak sinema yapısal bakımdan doğal dile ne kadar yakınsa, sinema göstergebilimi, dilbilimin modellerinden o ölçüde yararlanmaktadır (Erdoğan,1993:18). Sinemanın anlatım gereci Metz'e göre gerçeklik ve montaj değildir.

Sinema dili, sunduğu sanatsal imajlar, sosyal düşünceler, etkili savlar, ilginç ve ölçülü görüntülerle toplum kültürüne katkıda bulunarak bireylere mantıksal duygular, yeni zevkler ve mantıksal bir bakış açısı geliştirmiştir. Filmler, diğer güzel sanatlarda olduğu gibi estetik, olumlu düşünceler, sosyal bilgiler, yapıcı temalar, sanat sevgisi ve genel kültür verebilir. Bu nitelikler ancak etkin bir sinema diliyle gerçekleşebilmektedir. Anlatım sinema dilinin bir sonucudur. Esas yaratıcı yönetmendir. Yönetmen senaryoyu sinemalaştırırken sahnelerden sahnelere, bölümlerden bölümlere geçişte kurguyu ustaca kullanarak başarılı sinema diliyle

anlatımı yansıtmaktadır. Bu başarı, yalnız başarılı görüntülerle değil, diğer öğelerin de iyi kullanılmasıyla gerçekleştirilmektedir. Film dilini başta yönetmen oluşturmaktadır. Sinema dili oluşturulmasında kullanılan iki yol vardır. Birincisinde yönetmen, sadece kameranın gösterdikleriyle yetinmeden ışık oyunları ile görüntüyü çeşitlendirmekte, ikincisinde yönetmen montajla anlam yaratmaktadır. Eisenstein'e göre tek başına anlamı olmayan görüntü parçaları bir araya gelerek yeni bir anlam ortaya çıkardığından simgesel anlatım film dilinin temel biçimidir. Eisenstein sinema diliyle anlam arasındaki ilişkiyi araştıran ilk kuramcıdır. Ona göre, seyirci filmi izlerken bir yandan da verilmek istenen mesajı düşünmelidir.

“Tüm diller, kabul edilmiş kurallar toplamıdır. Toplum bazı sembelleri o toplum içinde herkes için aynı anlama gelecek şekilde yorumlamayı öğretir ya da kabul ettirir. Öykücüler, kuram ortaya atanlar, öncelikle bu sembelleri ve bunları birbirleriyle ilişkilendirebilme kurallarını öğrenmelidir. Ancak bunlar her zaman değişim halindedir. Sanatçılar ya da düşünürler, var olanları ortadan kaldıran yeni sembeller ya da kurallar ortaya atarak toplumu etkileyebilirler. Sinema bu işleme yabancı değildir. Bir görsel iletişim aracı olarak sinemanın gelişim öyküsü, film dilinin gerçeği kavrama yetisine doğrudan bağlıdır (Arijon,1983:3).”

## 1.2. Filmsel Evren

Film izlerken olay bir boyuttan başka bir boyuta, gelecekte geçmişe, bir yerden başka bir yere gidebilmektedir. Bu özellik yalnızca sinema için geçerli bir özelliktir. Günlük yaşamda ise hiçbir şekilde bir mekandan başka bir mekana geçmek mümkün olmadığı gibi, zaman boyutunu değiştirmek de mümkün olmamaktadır. Sinemada yaratılan bu mekan ve zaman, gerçek yaşamda görülmeyen olanaklara sahiptir. Sinemanın başka tanımı, sinema filmsel zaman ve mekan sanatıdır şeklinde verilmektedir. Bu durumda sinema başka sanatlarda bulunmayan zaman ve mekanın kullanım olanaklarına sahiptir (Onaran, 1986:21). Film kamera yardımıyla seyircilere bambaşka bir evren sunmaktadır. Ancak film, yalnızca perde üzerine yansıtılan görüntü toplamı değildir.

Her olay yalnız zaman boyutuyla değil, uzayla da ilişkilendirilmektedir. Filmsel zaman, gerçek zamandan sadece yönetmenin kurguladığı zamana bağlıdır. Zaman gibi filmsel evren de kurguya bağlı olmaktadır. Yönetmen, kurgu yöntemiyle filmsel evreni oluşturmaktadır. Yani aslında zaman ve mekan olarak ortak olmayan görüntüler bir araya getirilerek gerçekte var olmayan filmsel evreni oluşturmaktadır. Oyuncular, nesnelere, mekanlar, birleştirilerek filmsel uzayı meydana getirmektedir (Pudovkin, 1995: 90-91).

Filmsel evren, dıştaki dünyanın film görüntüleri içine alınması veya film görüntüleriyle oluşturulan ve aynı zamanda film özellikleri taşıyarak, sadece bu görüntülerde var olabilen evren olarak da tanımlanabilmektedir (Özön, 2000:285).

### **1.2.1. Filmsel Mekan**

Filmsel mekan, olayların meydana geldiği yerlerin görüntülerinin, sıralanması, birbirleriyle ilişkileri ve senaryoya göre kurgulanması ile ortaya çıkmaktadır. Filmsel mekan, yönetmene gerçek mekanı değiştirmesini ve yeniden kurması olanağını vermektedir. Yönetmen, olayın oluşuna göre geniş açılı mercek kullanarak mekanı genişletebilir veya dar açılı objektifle mekanı daraltabilir (Esen,2000:7). Mekan, sinemada yalnızca olayın geçtiği yer anlamını taşımamaktadır. Öyküyü canlı ve somut kılmak amacıyla mekanlar zenginleştirilmektedir. Filmsel zamanda olduğu gibi filmsel mekan da gerçek mekandan ayrı olarak, birbirinden çok farklı olan yerlerin birleştirilmesi sağlanabilmektedir. Bir evlilik törenini düğün salonunda ya da bir müzayedeyi müzayede salonunda gösterebilmekte, dramatik olarak filmdeki konuyu destekleyebilmekte ve izleyiciye gerçeklik hissi verebilmektedir. Ya da mekanla olayın konusu arasında zıtlık olmaktadır. Örneğin gülünç bir olay kutsal bir alanda geçebilmektedir (Chion,1987:139). Mekan ve olay, senaryonun uygulanmasında ve seyirciyi etkilemede son derece önemlidir. Mekan dekordan çok daha ayrı bir öge, senaryonun bir parçasıdır.

Zaman ve mekan, filmin en önemli öğelerindedir. Olayların geçtiği mekanlar, zamansal bir sıra içerisinde senaryoya da uygun olarak zamanın parçası olmaktadır. Zaman da bu yapı içerisinde mekanın bir parçası olmaktadır. Film, hem filmin diğer öğeleriyle, hem de film ile izleyici arasında gerçek ve yapay mekansal ilişkiler yaratmaktadır. Göz, kamera merceğinden olayları izlediğinden, seyirci kendisini uzaklığın ve yönün sürekli değiştiği kesintisiz hareketin içinde bulmaktadır. Filmde yalnızca, mekan içindeki nesnelere ve kişiler değil, mekanın kendisi de hareket etmektedir. Sinemada seyirci üç boyutla karşı karşıya kalmaktadır. Birincisi perdede görünen genişlik, ikincisi yüksekliktir (Demir,1994:12). Üçüncüsü ise filmsel görüntü, gerçekliğin tüm mekansal biçimleriyle beyaz perdenin düz mekanını ile eşbiçimliğe dayanmaktadır. Bu, sinematografik mekanın temelini oluşturmaktadır (Lotman,1999:132).

Değişik açılardan elde edilen mekan görüntüleri gerçekte var olmayan yepyeni bir mekan oluşturabilmektedir. Kısaltmalar veya uzatmalarla, gerçekte birbirinden çok uzak olan ülke, şehir, köy, kasaba, cadde gibi yerlerin coğrafi konumlarına bakılmaksızın birleştirilebilmektedir (Esen, 2000:6).

Filmsel mekan, sonsuz olanakların kullanılmasına imkan vererek olayın geçeceği yerlerin seçiminde zorluk yaşanmasına engel olmaktadır. Yapımcılar film mekanlarını doğal ortamlarda gösterebilecekleri coğrafi mekan veya kişileri veya içinde buldukları ortamı anlatmak amacıyla dramatik mekan kullanabilmektedirler. Coğrafi mekanda, örneğin bir ailenin yaşantısını göstermede; olaylar şatoda geçmekte veya olayın geçebileceği uygun şehirler seçilebilmektedir. Dramatik mekanda, örneğin western filmlerinde kovboylar ovalarda toz içinde at sürmektedir. Ingmar Bergman'ın *Yaban Çiçekleri* filminde Tanrı'nın varlığı üzerine konuşurken fonda deniz ve dağlardan oluşan peyzaj görünmektedir (Onaran, 1986:22).

### 1.2.2. Filmsel Zaman

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

Alıcı tarafından kaydedilip yönetmenin bakış açısından görüntülenen ayrı ayrı seluloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesiyle filmsel zaman doğmaktadır (Pudovkin,1995:90). Filmsel zaman, filmde kurgusal geçişlerle oluşturulan, çekimler arasındaki ilişkilerden doğan, yalnızca görüntülerden anlaşılan, filmde kullanılan zamandır. Sinemacı, zamanı gerçek zamana uygun şekilde yansıtılabileceği gibi bu akışı hızlandırıp, yavaşlatabilir veya zaman içinde atlamalar yaparak gerçek zamanda bir araya gelmesi olanaksız zaman dilimlerini bir araya getirebilmektedir (Özön,2000:285). Gerçek yaşamda nesnelere ve kişilere, ne kesinti ve atlamalar ne de tekrar ve geri dönüşler yaşamaktadır. Her şey düzenli gelişen bir kronolojik sıra izlemekte, düz ilerlemektedir. Filmde ise sadece zaman değil, olayın temposu da hızlandırılmakta veya yavaşlatılmaktadır. Ayrıca kurgu yardımıyla da çekim istenildiği yerden kesilerek, zaman kesintili işlenmektedir (Demir,1994:13). Ancak günlük yaşamdaki zaman ve mekanın fiziksel gerçekliğe uygun olması ve belirli bir düzen içinde akıyor olması, filmsel zamanın tamamıyla bu gerçeklikten ayrılması anlamına gelmemektedir. Filmdeki zaman ve mekanın gerçeklikten tamamıyla ayrılması, olayların mantık dizisinden ayrılması demektir. Film, kendine özgü anlatımı içinde zaman ve mekanı bir kronolojik düzende anlatmaktadır (Esen,2000:3). Filmsel zamanda yönetmen, film süresince zamanı istediği gibi kullanabilmektedir. Filmin süresi de dikkate alınarak olayın geçtiği zamanda

gereksiz gelişmeler senaryoya konulmayabilmekte ve de filmde yer almayabilmektedir. Yönetmen süreyi kısaltabildiği gibi süreyi uzatabilmekte ya da gerçek zamanla eş hale getirebilmektedir. Bu aynı zamanda izleyicinin de filmden sıkılmamasını ya da meraklanmasını sağlamaktadır. Filmsel zamanın çok hızlı bir şekilde akması, izleyicinin de olayları daha dikkatle takip etmesini gerektirmektedir. Filmin zamanını göstermede, dilbilgisel zamanlar kullanılmadığından sinemada her şeyin şimdiki zamanda geçtiği izlenimi uyanmaktadır. Sinemada geçmişi anlatacak yöntemler kullanılsa da zaman, şimdiki zamandır.

Filmin zamanı, gelecek, geçmiş, ve şimdiki zamanı gösterirken sinemanın gelişmiş olanaklarından yararlanmaktadır. Her ne kadar filmsel zaman gerçek zamandan ayrılrsa da filmsel zaman, gerçek zamanın değişik bir uygulamasıdır. Filmsel zaman, akrep ve yelkovanı olmayan bir sanat değildir. Zamansal ilişkilerince dokunan film, belli zaman dilimi içinde yoğunlaşmaktadır. Aksiyonların birbirleriyle bağlantıları ve geçişleri zaman ile öyle dokunmuştur ki, çekimler bir önceki çekimlerle anlamsal bağ içermektedir. Bu da göstermektedir ki, her çekimin zaman çizelgesi içindeki yeri; onun anlatım içindeki etkisinin gücüdür (Demir,1989:156).

Sinema, temel iki ögesi olan zaman ve mekanla dünyanın bir kurmacasını oluşturmaktadır. Böylelikle de insanların bu mekan ve zamanla ilişkilendirilmesi gerekmektedir. Görsel sanat türleri, dilsel sanatlardan ayrı olarak yalnızca şimdiki zamanı tanımakta, geçmişle geleceği dışlamaktadır. İnsan geleceği bir resme dökülebilmekte, ancak gelecekte bir resim çizememektedir (Lotman,1999:122).

Zaman örüntüsü şu bakımlardan temeldir:

- a- İnsan yaşamında meydana gelen her şeyi anlatmada
- b- Süreklilik ya da bir fon ortaya koyar
- c- Sabittir ve değiştirilemez (Demir,1994:20).

Zaman, insanlar için geri getirilemez olduğundan çok değerlidir. Aynı değer filmde de görülmektedir. Filmsel zamanın olmaması durumunda olaylar bir düzen dahilinde gelişmeyeceğinden anlaşılması da güç olacaktır. Romanlarda olduğu gibi zaman geçişleri, sesiz sinema dönemleri hariç, yazıyla anlatılmadığı durumlarda insanlar görüntüler yardımıyla zamanın geçtiğini anlamaktadır. Ancak başlangıçtan bu yana farklı teknikler yardımıyla düşünceler, geçmiş ve gelecekte olan olaylar farklı şekillerde anlatılmaktadır. Türk sinemasına bakıldığında özellikle 1960 – 1970 yılları arasında zamanın geçişi daha çok giysi ve oyuncuların görünüşlerindeki yaşlanma belirtilerinden anlaşılmaktadır. Kadın veya erkek oyuncuların saçlarındaki aklar, yılların geçtiğini veya özellikle müzikli görüntülerde aynı şarkıda farklı giysilerle günlerin geçtiği anlatılmaktadır. Bir başka yöntem ise bir anlatıcının zamanın geçtiğini söylemesidir.

### **1.3. Filmde Görüntü Kullanımı**

Herhangi bir nesnenin mercek gibi araçlarla oluşturulan resmi veya herhangi bir nesnenin ışık olayları sonucu elde edilen resmidir. Aynı zamanda bir film üzerinde, bir senaryo dahilinde sıralanmış olayları gösterici yardımıyla seyircinin izleyeceği şekilde görüntülüğe art arda düşürülmesi sonucunda hareketin yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan görünüş veya hareketli resimlerin oluşturduğu bütündür (Özön,2000: 319).

Seyirciye verilmek istenen mesaj, düşünce veya olay, görüntüler ve ses yardımıyla anlatılmaktadır. Cihaz yardımıyla nesne ve kişiler film parçaları üzerine kaydedilmektedir. Bu parçaların en küçüğüne çekim denilmektedir.

Sinemada görüntü belirli bir içeriği aktaran en küçük anlam birimidir. Perdede görülen nesne ile gerçek dünyadaki nesne birbirinden farklı görünmektedir. Bu asıl olarak yönetmenle ilgili konu olduğundan, bazen yönetmen gerçekliği çok az değiştirmekte ve bazen bizim anladığımız gerçekliğin boyutlarını aşmaktadır. Yönetmen görüntüdeki nesnelere kendi öznel yapısına göre belirli bir açıdan ve ışık



oyunlarıyla yansıtmaktadır. Yani bir anlamda perdeye yansıyanlar yönetmenin bakış açısını ortaya çıkarmaktadır. Sinemada yönetmen seçtiği görüntü parçalarını, seyirciyi etkilemek ve seyircinin dikkatini ilgi merkezine toplayarak göze hoş görünmesini sağlamak amacıyla düzenleyerek özenle seçmektedir. Bu bakımdan da görüntünün temel ögesi kompozisyonudur. Her kompozisyonun bir ilgi merkezi olacağından yönetmenin amacı da seyircinin dikkatini buraya çekmek olmaktadır (Ilgaz,1997:23).

Görüntünün biçimi ile görüntünün fiziksel görünüşü farklı olmaktadır. Fotoğraf ebatları büyütüldüğünde veya küçültüldüğünde fiziksel görünüşü değişse de biçimi aynı kalmaktadır. Ancak büyütme, ayrıntıları daha rahat göstermektedir, bu nedenle de biçimle ilgili olmaktadır. Yönetmen değişik amaçları için bir insanı daha büyük ya da küçük gösterebilmektedir. Bir boks maçında yere düşen boksörün rakibinin, alttan çekimiyle daha heybetli görünüyor hissi verilmesi veya rakibinin yere düşen boksöre yukarıdan çekimle aşağılayıcı şekilde bakması bu amaçlara hizmet etmektedir.

Görüntü ve hareket birbirinden ayrılmayan iki ögedir. Filmin tanımı hareket halindeki görüntü veya görüntünün hareketi olarak yapılırsa bu iki ögenin birbirinden ayrılmadığı ortaya çıkmaktadır (Onaran,1986:31) Sinemada hareketin üç tür kaynaktan oluştuğu görülmektedir:

A. Kamera Önündeki Nesnelerin Hareketi

B. Kameranın Kendi Yaptığı Hareketler

a) Çevrinme

1. Yatay Çevrinme

2. Aşağı ya da Yukarı Çevrinme

b) Kaydırma

1. İleri Kaydırma- Geri Kaydırma

2. Sağa Kaydırma- Sola Kaydırma

c) Dikey Yükseliş ve Düşey Alçalış

d) Vinçle Yapılan Kamera Devinimleri

e) Zoom ile Sağlanan Hareketler

1. Zoom in

2. Zoom out

f) Elde Taşınan Kameranın Yaptığı Hareket

C. Çekimi tamamlanmış görüntülerin kurgulanmasından doğan hareketler

#### 1.4. Filmde Kurgu:

Sinemanın salt teknik bir araç, tiyatrodan ayrılarak başlı başına bir sanat dalı haline gelmesi ancak kendine özgü olanaklarının bilinçli olarak kullanılmaya başlamasıyla gerçekleşmiştir. Bunu sağlayan en önemli fark kurgudur. Kurgunun ilk kullanılışı aynı hareketlere ait farklı görüntüleri art arda eklemek biçimindeydi. Belirli bir doğrultuda aksiyonun süresi ile belirlenmiş çekimleri öykünü sırasına göre eklemekte ibaret olan bu basit kurgu, kısa zamanda seyirciyi heyecanlandırmaya bilimsel düzeyde seyircide belirli düşünceler uyandırmaya başladı. Kurgu basit anlamıyla seçme ve düzenleme sorunudur (Onaran, 1986:70).

“Kurgu, bir filmin çevirisi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yapmak bunları çevirim oyunculuğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıya göre düzenlemek işi. Böylece kurgu yardımıyla filme özgü uzam ve zaman yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin tanıtımını ve dizemini gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları erekleyen çalışmalardır (Özön, 2000: 443).”

Kurgu başlı başına bir sanattır. Kurgu ile hem sanat hem de teknik birleştirilmektedir. Bu yolla hatalar kaldırılarak görüntülere hareket verilmektedir (Öngören, 1993:129). Farklı sinemacılar kurguya farklı işlev ve anlamlar yüklemişlerdir. Jean Renoir, Murnau, Robert Flaherty gibi sinemacıların bazıları çekimlerdeki fazlalıkları atmak için kurguyu kullanırken Vertov, Eisenstein gibi sinemacılar kurguyu sinemanın en önemli ögesi yapmıştır (Onaran, 1986:70).

Pudovkin'e göre kurgu, filmsel gerçeğin yaratıcı gücü; Ernest Lindgren'e göreyse filmin gelişiminin temelidir (Dmytryk,1984:9). Bir senaryo çok sayıda parçalara bölünmüştür. Bu sahneler, çeşitli açılardan kamerayla filme alınmaktadır. Kurgu, çeşitli görüntülerin belirli bir plan dahilinde çeşitli kurallara bağlı kalınarak ve belli bir anlayışa uygun olarak arka arkaya sıralanmasıdır. Kurguda üç temel noktaya dikkat etmek gerekmektedir:

1. Bir çekimden diğerine geçme zamanı
2. Çekimlerin sırası ve süresi
3. İstenilen olumlu görüntüsel sürekliliğin elde edilmesi (Öngören,1993:125).

Film çekiminin ardından gelişigüzel biçimde yer alan görüntülerin anlamlı bir sıraya konulması gerekmektedir. işte bu görüntülerin senaryodaki sıralarına göre sıralanmasına kaba kurgu denilmektedir. Kaba kurgunun ardından esas kurgu aşamasıyla, filme özgü zaman ve mekanın oluşturulması, filmsel evrenin kurulması, filmin temposunun oluşturulması ve filmin akıcılığı sağlanmaktadır. Bu da eldeki çekimler arasında seçim yaparak uzunlukları saptanarak çekim senaryosuna göre dizilemek ve çekimler arası ilişkiyi kurmak yolu ile belli bir anlatım yakalanması da ince kurgu ile gerçekleştirilmektedir (İlgaz,1997:37). Griffith kurgunun babası olarak kabul edilse de kurguyu bir sanat biçimi olarak kullanıp geliştiren Eisentein, Pudovkin, Kuleşov ve diğer Ruslar olmuştur. Okuma yazma bilen Batı dünyası için geçişlerde kullanılan ara yazıları sorun olmamaktaydı; ancak aynı durum halkının çok azı okuma yazma bilen Ruslar açısından zor olmaktaydı. Bu nedenle mümkün olduğunca filmlerde az yazı kullanılması gerekmekteydi. Böylelikle de her şeyin görüntüyle anlatılması yoluna başvurmuştur. Ancak sesin gelmesiyle durum değişmiş, kurguya olan ilgi azalmıştır. 1940'lardan itibaren kurgu yeniden gündeme gelmiştir.

“Belirli bir görüş noktasında alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş bile olsa, bir ölü nesnedir. Herhangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz perdedeki hareket sayılamaz. Böyle bir hareket çeşitli film parçalarının bir araya getirilmesiyle sağlanan hareketin, kurgu yardımıyla gelecekteki

kuruluşunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelere birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin birleşiminin bir parçası olarak sunulursa filmsel zamana kavuşur (Pudovkin, 1995:17).”

Film yapımının gelişmesi kurgunun gelişmesiyle orantılıdır. Başlangıçta filmler ara verilmeyen uzun çekimlerden meydana gelmekteydi. Tüm olayın gösterilebilmesi için kameranın geride durması ve oyuncuların da kameranın görüş alanı içinde olması gerekmektedir. Kamera bir tiyatro oyununu çeker gibi uzakta durarak olayları kesintisiz vermekteydi. Yalnızca sağa ve sola çevrinme hareketleri yapılmaktaydı. Zamanla bu durumdan vazgeçilerek birden fazla çekimlerde bulunuldu ve kameralar çeşitli açılardan olayları kaydetmeye başladı (Öngören, 1984:128). Sinemacıların, film kurgusuna yeniden ilgi göstermeleri, sinemada gerekli olan yeniliklerin sebebi olabilmektedir. Bunun için de yönetmen, kurgunun öneminin farkına varmalı ve çekim tekniklerini bilerek uygulamalıdır (Dmytryk, 1984:11).

### **1.5. Filmde Ses Kullanımı**

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

Sesler, kaynakları, özellikleri, film şeridinde gerçekleştirilmeleri ve sinemadaki yeri bakımından;

- 1- Söz - Doğal sesler
- 2- Müzik olarak ayrılmaktadır.

### **1.5.1. Söz - Doğal Sesler :**

Sözler, filmdeki oyuncuların istek, duygu ve düşüncelerini anlatmada kullandıkları seslerdir. Okumadan monologlara kadar çok değişik konuşmaları içermektedir. Kişilerin yaratılışlarından, özelliklerini, tepkilerini anlatmada yardımcı olmaktadır. Söz gerçek zaman içinde ortaya çıktığından filmsel zamanla bağdaşması gerekmektedir. Sinemacı konuşmaları gerçek zamanda oluyormuş hissini verme olanağına sahiptir. Kaynağı görünmeyen sesler, izleyicide gerilim uyandırmaktadır. Sözler yardımıyla oyuncuların düşünceleri anlaşılabilir. Sözün sık kullanılan bir başka şekli de öyküleme, yani görüntünün tamamlayıcısı, görüntüde kullanılmayan bir kavramın belirleyicisidir (Ilgaz,1997:32). Doğal sesler, bilgiyi doğrudan doğruya düz ve sade bir şekilde anlatan seslerdir. Kapı gıcirtısı, normal konuşmalar v.b. bu seslerdendir.

### **1.5.2. Müzik**

Sessiz sinema düşünüldüğü kadar sessiz olmamıştır. Sesli sinemada sesler film şeridiyle bütünleşirken, sessiz sinemada görüntüye eşlik eden ses filmin dışından eklenmiştir. Müzik, sinema ile daha ilk yıllarından itibaren tanışmıştır. Emile Reynaud, Praksinoskop adındaki icadı ile halka hareketli resimlerden oluşan 15 - 20 dakikalık gösterimler sunmaktaydı. Alva Edison'un fonograf ya da silindir aracılığıyla sesin iletilmesini sağlayan kinetoskop'u bulması sinemanın doğuşunu hızlandırmıştır. Kinetoskop için hazırlanan filmlere özel bir müzik bestelenmemiş, sadece bazı şovların filme alınması sonucu dip müzik kullanılmıştır (Konuralp,1998:45).

Ses ögesinin bir görüntü sanatı olan sinemaya girmesiyle ona bambaşka bir boyut katmıştır. Film yapımcılarının sesin eksikliğini hissederken filmleri piyano eşliğinde göstermektedirler. Böylelikle müzik, film akıcılığını sağlamaktaydı (İlgaz, 1997:31). 28 Aralık 1896'da Sinematograf Lumière Kardeşler tarafından halka sunulduğunda filmlere piyano eşlik etmiş, klasik parçalarla dönemin popüler eserleri çalınmıştır. Müzik, o dönemlerden itibaren sinema için vazgeçilmez olmuştur. O dönemlerde 5-10 dakikalık filmler gösterilse de mutlaka müzikle desteklenmekteydi. Bunun sebebi projeksiyon makinasının çıkardığı rahatsız edici sesi bastırmaktı. Diğer bir neden de sessizliği bozmak, böylece seyircinin sıkılmasını önleyerek kendisini filme daha çok vermesi düşünülmekteydi. Görme duyusu işitme duyusuyla bir çalıştığından ve müzik ritmik yapıya sahip olmasından dolayı insanları etkilemekteydi.

Bazı filmlerin gösterimine piyano yanında keman veya pikaptan çalınan müzikler eşlik etmekteydi. Yaklaşık 6 bin kişi alan bazı büyük sinema salonlarında belli bir film için özel bestelenmiş müzikler çalan 40 kişilik orkestralar bile bulunmaktaydı. Sesin ilk yıllarında yönetmenlerin çoğu konuşmalara çok önem verdiklerinden görüntüyü ikinci plana atmışlardır. Oysa sesin görevi görüntüyü desteklemek, görsel anlatımın etkisini artırmaktır. Ses ögesini görselliğin tamamlayıcısı ve güçlendiricisi olarak kullanmayı başaran ilk yönetmen Fransız René Clair olmuştur. Clair'in Milyon (Le Million ;1931) adlı filmi bunun en güzel örneklerindedir (Temel Britannica ,1993 :231).

Film müzikleri, tarihi filmlerde kullanılan çalgılar da zaman ve mekana da uymaktaydı. Çin'de geçen bir film müziğinde o bölgenin çalgıları kullanılmaktaydı. Sinema, seyircinin dikkatini çekmede müziği kullanmaktadır. Müzik ritmik gücüyle seyirciyi perdede gösterilen olayın gerçekliğine itmektedir. Müzik ile seyirci filmin konusuna daha rahat adapte olmaktadır (Vajda,1993 :130).

Film müziği ile ilgili temel bilinen bir gerçek vardır. Bazı filmler müzikleriyle akılda kalarak tanınmış ve geniş kitlelere ulaşmıştır. Film müziklerinin müzik piyasasına girmesiyle film ve müziği arasında daha çok tanıtıma dayalı bir ilişki söz konusu olmuştur. Özellikle film müziklerini yapan müzisyen ünlüye yapımcılar bunu reklam malzemesi görmekten çekinmemektedir. Buradan şu sonuç çıkmaktadır. Günümüz sinemasında film ve müzik endüstrisi birbirini destekleyen reklama dayalı iki faktördür. Fakat müzik öncelikle sinemanın taşı olarak görülmelidir. Sesli sinemanın ilk yıllarında sinemada müziğe gerek olup olmadığı sorusu etrafında tartışmalar yoğunlaşmış ve bazı yönetmenler de filmlerde müziğe yer vermekten kaçınmışlardır. Bazı yönetmenler ise müziğin ritmik gücüyle seyirciyi etkilemede aşırıya kaçmalarının film diline zarar vereceğini düşünmüşlerdir. Ancak bu inanış çok ilerlememiş ve sinemada müziğin olması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Türkiye’de sinemanın önemli olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Türk sineması, son dönemde teknik ve içerik açısından olumlu bir değişim geçirmeye başlamıştır. Türk sinemasında 1990 sonrasında yaşanan değişim filmleri içinde önemli bir yere sahip olan Eşkîya filminin içerik ve biçim yönünden incelenmesi önem arz etmektedir (Vajda,1993:130). Ancak kimi zaman diyaloglar müzik içinde kaybolmaktadır. Sesli sinemanın ilk dönemlerinde görülen bu durum, bazı günümüz filmlerinde de görülmektedir. Müzik şimdi de oyunculara fazla iş düşürmemekte, başarısız sahneleri seyirciye hissettirmemektedir (Brecht,1997:147).

Film müziklerini sadece bir tanıtım aracı olarak görmek ne kadar yanlışsa, onu eski müzik tekniklerinin direkt sinemaya aktarım şekli olarak görmek de o kadar yanlıştır. Sinemanın ilk dönemlerinde besteciler, klasik eserlerden faydalanmıştır; ancak film müziklerinin film diline adaptasyonunda sorunlar yaşandığında yeni arayışlara gidilmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASI

#### 2. TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Sinemanın kökleşip yerleşmesi için, sinematografin çok kısa sürede Türkiye'ye gelmesi çok iyi bir başlangıç olmasına rağmen yerleşik salon düzenine çok geç geçilmesi, kurumlaşmış bir sinema kimliğinin bulunmaması, azınlık etkinliği olarak görülmesi, sinemanın eğlence aracından öteye gidememesine, yeterince ciddiye alınmamasına neden olmuştur (Şasa,1994:118). Sinema, teknolojiye dayanan bir sanat olmasından dolayı pahalıya mal olmakta, Türk Sineması da bundan nasibini almaktadır. Her ülke kendi sinemasını şekillendirmektedir. Bir ülkenin sineması değerlendirilirken geçmişine bakılmakta ve eksikleriyle beraber değerlendirilmekte, fazlalıkları göz önüne alınmaktadır (Scognamillio,1996:243). Uzun yıllar, Türk Sinemasını geliştirecek, kadroları yenileyecek, yerli filmlerin diğer filmler karşısındaki konumunu koruyacak önlemler alınmamıştır. Sinema uzun zaman vergi kaynağı olan eğlence aracı olarak görülmüştür (Abisel,1994:11). Gelişme sürecine bakıldığında Türk Sinemasının çok zor şartlar altında gerçekleştirildiğini, alt yapısının tamamlanmamasına rağmen takdire değer çalışmaların yapıldığı görülmüştür. Sinema kavramı, bir dönem tek eğlence kaynağı olmasının ötesinde beraberlik, salon önünde uzayıp giden kuyruklar, açık havada izleme keyfi anlamına gelmekteydi. Bu dönemlerde Türk sineması her ne kadar gözde olsa da bu durum fazla sürmemiş, ABD, Hindistan, Japonya yapımlarıyla yarışsa da daha sonra diğer ülkelerde olduğu gibi yerini Hollywood'a bırakmıştır. Radyo ve televizyonun etkinliği, bilet fiyatlarının artması, yabancı yayınların yaygınlığı, sinema salonlarının yetersizliği, kabloyla iletişim ve zaten alt yapısı tam oluşmayan Türk sinemasının rekabetten ve dolayısıyla kendini yenilemekten alı koymuştur. Bu sebepleri çoğaltmak mümkündür.



Türk sineması her ne kadar çok zor şartlar altında gelişse de yine de düzenli çalışmalar; İzmir ve İstanbul'da sinema salonlarının açılması, ilk filmlerin çekilmesi, Muhsin Ertuğrulla Kemal ve İpek Filmin çalışmaları göze çarpmaktadır (Onaran,1996:82). Geniş izleyici kitleleriyle kurduğu bağla Türk Sineması beş bini aşan sayıda film üretmiştir. Ellilerin sonunda kazandığı ivme altmışlarda da devam etmiş, ancak beraberinde de yeni arayışlar getirmiştir. Yeni konular, yeni yüzler ve değişik yapım arama çalışmaları sonucunda Yeşilçam genç sinemacılara kucak açmıştır (Onaran, Abisel, Köker, 1994:11).

## **2.1. Dönemlerle Türk Sineması**

### **2.1.1. Sinemanın Türkiye'ye Gelişi**

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

Cumhuriyetin ilk yıllarında sinema tüm sessizliğine rağmen sosyal yaşantıya renk katarak yeni bir kültürün oluşmasını sağlamıştır. Osmanlı toplumunun vazgeçilmez eğlencelerinden Ortaoyunu ve Karagöz'ün yanında yer almaya başlamıştır. Bu ilgi, İmparatorluğun büyük kentlerde arka arkaya sinema salonları açmasını sağlamıştır. Halktan gelen yoğun ilgiye dışarıdan gelen filmlerin yoğun ilgisi eklenince sinemanın yaygınlaşması kaçınılmaz olmuştur (Özuyar,1999:35).

Türk sinema tarihinin ilk yıllarında iş yapan filmleri, kitle bilincine sahip filmlerden ayırmak gerekmektedir. Savaşın getirdiği zorluklarla beraber, ekonomik

yapılanma gereksinimi, kitle filmlerini de zorunlu kılmıştır. 1919'da Ahmet Fehim'in başlayıp Fazıl Necip'in tamamladığı *Binnaz* adlı film bu zorunluluk dışında kalsa da o yıllarda elde ettiği 55 bin liralık gişe hasılatı göz ardı edilmemelidir. Türk sinemasında yaygın olarak kullanılan yıldız olgusunun olmadığı bu yılda bu filmin başarısının asıl nedeni, salt sinema olgusudur. Her şey taze bir buluş olan sinemanın gizeminden ve bu dünyaya olan meraktan kaynaklanmaktadır (Özgüç,1999:100).

“Kimi için bir ek gelir, kimi için de bir heves olan ve emekleme çağındaki Türk sineması karşısında Türkiye’de var olan sinema salonları yabancı filmlerle dolup taşmaktadır. O dönem için sinema demek ya sinema salonu işletmek ya da yabancı film getirmek demektir. Yerli yapım her açıdan riskliydi, buna karşılık yabancı filmler iyi para getiriyordu. Kemal Film yabancı filmleri dağıtıyordu. İpekçi Kardeşler de öyle. Yerli film kar getirdiği sürece ilginç olabilirdi, zarar edilmeye başlayınca kurtuluş yabancı filmidir (Scognamillo, 2000: 100).”

Sinema, Türkiye’de yabancı ellerde başlamış ve bu dönemde yabancı ellerde devam etmiştir. Ancak yaşamına başladığı yıllar imparatorluğun çöktüğü, düşman işgaline uğradığı güç dönemlerdir (Özön,1995:21). 1916-1922 yılları arasında yapılan çalışmalar yetersizlikler ve kötü çalışmalarla sonraki yıllar için ders alınmadan tekrarlanan örnekler oluşturmuştur. Türk sineması, ilk yıllarında diğer ülkelerin yaptığı filmleri taklit etmekten öteye gidememiştir. Yarı resmi kuruluşlar da sinemaya çok ciddi bakmadıklarından çalışmalar da ciddiye alınmamıştır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen Türkiye’de de sinemaya yoğun ilgi olduğu ve film çevrileceği kanıtlanmış, gelecek sinemacılara cesaret verilmiştir (Onaran,1999:18-19).

Bu dönemde yapılan yanlışlar bundan sonraki dönemleri de etkilemiştir. Özellikle sinematografin bulunuşundan 20 yıl sonra yapımlara başlanmıştır. Bir diğer aksaklık da dünya sinemasındaki gelişmelerin takip edilmeyişidir. Özellikle sinemayla ilgilenen çok fazla kişinin olmaması bu durumu daha da zora sokmuştur. Düzenli olarak film çeviren kurum Ordu Sinemacılık Koluydu. Bu dönemde sinemayla ilgilenen kişilerin tiyatro kökenli olması, filmlerin de tiyatrodan

uyarlanmasını kaçınılmaz kılmaktaydı. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve ekonomik açıdan zor günlerinde sinemanın gelmesi güç koşulları da beraberinde getirmiştir. Sinemanın asıl şanssızlığını, batı tarzı bir eğlence aracı olarak toplumda kabul görmesinde, bazı kesimlerde olumsuz karşılanmasında aramak gerekmektedir. Aydın kesim dışında geniş halk kitleleri, tıpkı otomobiller gibi sinemayı da şeytan icadı olarak adlandırmışlardır (Onaran,1994:12). Sinemaya bu şekilde yaklaşanlar, gelişimini engellemek için çeşitli yollara baş vurmuşlardır. Sinemanın günah olmadığını anlatmak için bazı kimseler imza bile toplamışlardır (Makal,1993:33).

Bütün bu olumsuzluklara rağmen Türk sineması adına çalışmalar yapılabilmüş, izleyici Türk yapımlarıyla karşılaşmıştır. *Mürebbiye*, *Binnaz*, *İstiklal*, bu dönemde çekilmiş filmlerdir. Bu filmlerle halkın ilgisinin çekilebileceği gösterilmiş, arkadan gelen sinemacılara cesaret verilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkarılan eserlerin tamamına yakını edebiyat veya tiyatro eserlerinden uyarlamadır.

### **2.1.2. Tiyatrocular Dönemi**

1923'ten 1939'a kadar ki döneme Tiyatrocular Dönemi denilmektedir. Yaklaşık yirmi yıl süren bu döneme Tiyatrocular Dönemi denilmesinin nedeni, bu süre içinde yapılan çalışmaların, ülkenin en ünlü tiyatrocusu Muhsin Ertuğrul ve onun tiyatrocular arkadaşlarının elinde olmasından kaynaklanmaktadır. Tiyatro kökenli olan Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişiyle tiyatro oyuncularını sinemada çokça görmeye başlamıştır. Bu durumun bir diğer nedeni de sinemayla ilgilenen deneyimli kişilerin bulunmaması, bulunsa dahi sinemayla ilgilenmemesidir (Onaran,1999:20). Muhsin Ertuğrul'un yönettiği yaklaşık 30 filmin üçte ikisi ya yabancı kaynaklardan alınma ya da Batı sinemasının etkilerini taşımaktadır. Ertuğrul'a yapılan eleştiriler, genelde, tiyatroyu çektiği filmlerde ön plana çıkarmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında önemli eksikliği olarak batıya fazla açık olmasıyla da eleştirilmiştir. Batı kalıplarına bağlı kalarak Türk sinemasında

sonraki yıllarda çokça başvurulacak olan uyarlama yöntemini çok fazla kullanmıştır (Scognamillo,1987:38).

“Yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında Ertuğrul’un sinemamız üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük oldu; bu alandaki yeteneksizliğiyle sinemamızda çok kötü ve kolay kolay silinemeyen bir iz bıraktı. Her şeyden önce Ertuğrul, sinema duygusundan yoksundu. Sinema dilini hiçbir vakit öğrenemedi. Filmlerinin hiçbiri “filme alınmış tiyatro” düzeyini aşamadı (Özön,1968:18).”

Oyuncuların tiyatro kökenli olmalarından dolayı, tiyatroların sahne düzeni, oyunculuk anlayışı ve makyajı sinemada yer etmeye başlamıştır. Oyuncuların yanında yönetmenler de sinemaya ayak uydurmakta zorlanmışlardır. Sinema ile tiyatro arasındaki ayırımı göremediklerinden sinemaya ek iş olarak bakmışlardır. Onlara göre tiyatro, sinemadan daha üstün hatta daha eğlencelidir. Bu dönemde hiçbir sinema sanatçısı, oyuncusu, teknisyeni yetiştirememesine rağmen dönemin etkisi sonraki yıllarda da hissedilmiştir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen olumlu yönleri de yok değildir. İkinci özel yapımevi ve ekmek fırınından bozma olsa da yeni bir stüdyo kurulmuştur. Bunların kurulması elbette ki sinemaya olan ilgiden kaynaklanmaktadır. Sesli sinemanın ilk yıllarında bazı komşu ülkelerin film seslendirmeleri Türkiye’de yapılmıştır. İlk ortak yapım Mısır ve Yunanistan’la beraber gerçekleştirilmiştir. Oyuncular arasında bayanların da sinemada görülmesi yine bu dönemde olmuştur (Özön,1995:24).

### **2.1.3. Geçiş Dönemi**

Tiyatrocular Dönemi, 1939’dan itibaren yerini yeni bir döneme bırakmıştır: Geçiş Dönemi.

Bu dönem, 1939 ile 1950’li yıllar arasındadır. Aynı zamanda 2. Dünya Savaşı’na da denk gelmiştir. Savaşın da etkisiyle ülkeye çok sayıda yabancı film, özellikle de Mısır filmleri girmiştir. Savaşın zor şartları, tiyatrocuların ağırlığını sırtlarında taşıyan Geçiş Dönemi sinemacıların karşısına bir de sansürü çıkarmıştır.

Bütün bu olumsuzluklar bu dönemde çok fazla ürün çıkmamasına neden olmuştur. Ancak bu dönem, Tiyatrocularla Sinemacılar Dönemi arasında olması gereken bir dönemdir (Özön,1968:22). Bütün bu olumsuzluklar, bu döneme iki büyük yük getirmiştir. Savaş koşullarının ağırlığı ve tiyatrocular döneminden gelen gelenekler (Özön,1995:25). Ertuğrul'u izleyen geleneksel ayrıma göre geçiş ve sinemacılar diye belirtilen bu yıllar, bilinçli ile bilinçsiz, iyi ile kötünün karıştığı bir dönemdir. Bu sorunların temelinde seyirciye fazla film izletme kaygısı yatmaktadır. Bu nedenle de yapılan çalışmalarda kaliteden çok, kaç film üretildiği önemli olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un Türk sineması üzerindeki hakimiyeti, kendinden sonra gelenleri de etkilemiştir. Bu dönemde Ertuğrul gibi sinema yapmak isteyenlerle ya da çok az bir tecrübeyle değişik bir sinema yapmak isteyenler vardır. Bu nedenle de sinema tam şeklini almamış, endüstri seviyesine ulaşmamıştır (Scognamillo, 2000:132).

Türkiye, savaşa girmese de girmiş gibi hissetmesi toplumun üzerinde karamsarlık havası estirmiştir. Savaş sırasında daha önce rahatlıkla bulunan Amerikan ve Avrupa filmleri, bu sefer zor elde edilmeye başlanmıştır. İpek Film ve Lale Film gibi işletmeler film elde edebilmek için, o dönemde sineması iyi durumda bulunan Mısır'a yönelmişlerdir. Mısır üzerinden satın alınan Amerikan filmlerinin yanında melodram ağırlıklı Mısır filmleri ülkeye girmeye başlamıştır (Subaşı,1973:49). Tiyatrocular döneminin etkisiyle olgunlaşmamış olan izleyici, bu filmleri çok beğenmiştir. Bu ilgiyi görenler yabancı film sıkıntısını gidermek için yapım evleri kurmaya başlamışlardır.

Dönem, 1939 yılında Faruk Kenç'in yönettiği *Taş Parçası* filmi ile başlamaktadır. Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Aydın Arakon, O.Murat Arıburnu gibi yönetmenler, cesaretleterek Türk sinemasına eserler kazandırmışlardır. Bu yönetmenler kendileri değilse bile kendilerinden sonraki sinemacılar için elverişli ortamlar oluşturmuşlar, biraz da olsa sinemayı tiyatrunun etki alanından uzaklaştırmışlardır (Özön,1964:121).

Savaşın sonuçlarından birisi olarak, dışarıdan getirilen filmlerin azlığından doğan boşluğu karşılamak üzere yapımevleri kurulmuş ve böylelikle de sinemaya yeni kişiler katılmıştır. Yurt dışında sinema üzerine eğitim görenler Türkiye'ye gelerek, tiyatroculardan farklı yapımlar ortaya çıkarmışlardır. Ancak ne kadar çabalasalar da tiyatroculara ve Mısır filmlerine alışmış olan izleyiciye kabul ettirmeleri kolay olmamıştır. Tiyatrocuların dönemi yıkılmasına rağmen alt yapı yönünden sağlam bir sinema anlayışı ve endüstrisi kurulamamıştır. Yabancı kimi filmlere Türkçe bölümler ve şarkılar eklenerek izleyiciye sunulmuştur. Bu dönem yönetmenleri kendileri gibi doğrudan doğruya sinemayla ilgilenen bir oyuncu kadrosu yetiştirmişlerdir (Özön,1995:26-27). Ancak yönetmenlerin çalışmaları iddia ettikleri kadar etkili olmamış, istedikleri ölçüde çalışmalar ortaya koyamamışlardır.

#### **2.1.4. Sinemacılar Dönemi**

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle ekonomik canlanma ve rahatlık, yapımevi, film, salon, koltuk ve seyirci sayılarının da artmasını sağlamıştır. Değerli filmler, usta yönetmenler ve kaliteli oyuncuların yetişeceğinin ışığı belirlemeye başlamıştır (Şener,1976:25). Devlet, yabancı filmlerle yerli filmlerden aynı oranda vergi almaktaydı. 1948 yılında belediyelerin yerli filmlerden aldığı eğlence vergisi oranı düşürüldüğünde sinema bu durumdan olumlu etkilenmiş ve gerek sinema salon sayıları, gerekse film üretiminde önemli oranda artış sağlanmıştır. Mısır filmlerinin ithalinin yasaklanması, yeni vergi sistemi sermayeyi bu alana çekmiştir. Sinema bu dönemde dünyada da çok büyük ilerlemeler kaydetmiş, sinema akımları, yönetmenler, oyuncular, tür filmleri, teknik ilerlemeler, sinemanın anlatım dilini zenginleştirmiştir. Bu değişikliklerin Türk sinemasına yansımaları kaçınılmazdır (Tilgen,1973:9). Ömer Lütfü Akad'la başlayan Sinemacılar Dönemi 1950-1970 yıllarını kapsamaktadır. 1950 ve 1960 yılları arasında sinemacılar, sinema dilini kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde sinema eleştirileri ve sinema yayınları başlamıştır (Özön,1995;29). 1950'lerde Türkiye'de sinema bir hareket kazanmış, bilinçli kişilerin elinde devam etmiştir. Ancak bazı yıllarda durum çok parlak

değildir. Malzeme eksikliği, sinema salonu eksikliği, yabancı filmlerin yaygınlığı ve bunlara ilaveten bitmek tükenmek bilmeyen sorunlar o zamandan bugüne kadar devam etmiştir.

Sağlıklı bir sinemanın gösterilmesi maddiyatın yanında sanatsal başarılarla da bağlıdır. Türk sinemasının bu niteliklere sahip çalışmaları daha çok geçiş döneminin ardından gelen Sinemacılar Dönemi'nde görülmüştür. Sinemacılar Dönemi, eskiyi ve yeniye, hevesi ve bilgiyi bir araya getirmesiyle karmaşık bir dönem olmuştur. 1950'lerin başlarında sinemaya girenlerin çoğu, sinemayı çok iyi bilmemelerine rağmen değişimi gerçekleştirmişlerdir. Özellikle yeni yapımlara yönelmişler, yabancı etkilerden uzak durmaya çalışmışlardır (Scognamillio, 1998;138-139). Bu dönem, 1950-1960 ile 1960'dan sonrası olarak iki bölümde incelenebilmektedir. Her iki bölümde ekonomik çalkantılar ve gericilik akımları etkisini göstermiştir. Din duygusunu sömüren filmler artış göstermiştir. Bu akımın ileri boyutlara ulaşması nedeniyle çıkarılan bir kanunla bu tür filmler yasaklanmıştır. Sinemacılar tüm çabalarını sinema dili kurma yönünde yoğunlaştırmışlardır. Sinemacılar Döneminin ikinci yarısı 27 Mayıs devrimiyle başlamıştır. Film sayısında ve seyirci sayısında artış görülmüştür. Kalabalık oyuncu kadrosuyla teknik ekip oluşturulmaktaydı (Özön,1968:25-26). Sinemacılar Dönemi tüm önemine rağmen diğer ülkelerin sinema anlayışlarına ulaşamamıştır. Bunun nedeni Türk Sinemasının içinde bulunduğu durumdur. 1960-1965 yılları arasında Türk Sinemasında ilk kez toplumsal sorunlara yönelinmiştir (Özön,1995:35).

Genç ve yaşları otuz civarında olan genç yönetmenler, 1970'lere doğru sinemaya girmeye başlamış, Fransız Yeni Dalga akımının özentisiyle Yeni Kuşak olarak tanıtılmıştır. Tek amaçları sinema olan bu genç yönetmenlerin birikimleri ve yetenekleri farklı olmuştur.

Genç-Yeni Sinema Dönemi diye adlandırılan dönemde değişim ve değişme isteği görülmüştür. Bu eğilim yalnızca sermayeyi kanalize etmemiş, yönetmeni, senaryo yazarını ve oyuncu kadrosunu da değiştirmiş, yeni sanatçılar yeni konuları

sinemaya taşımışlardır. Genç yönetmenlerin Yeşilçam'da yaptıklarının yurt içinde ve dışında beğenilmesi sinemaya hareketlilik kazandırmıştır (Evren,1990:7). 1965'te ilk kez 200'ün üstüne çıkan film sayısı, 1966'da rekor bir sayıya 238'e ulaşmıştır. Ne yazık ki o dönemde bu kadar çok filmi kaldıracak sinema ve seyirci birikimine ulaşamamıştır. Seyirci çekebilmek amacıyla 1950'de ilk kez kullanılan renkli filme yönelinmiş, 1963 ve 1964'te renkli film denemeleri yapılmıştır. Çok kısa bir zaman diliminden sonra renkli film siyah beyaz filme üstün gelerek bundan sonra filmler renkli olarak çekilmiştir. 1968'te televizyonun gelmesi ve ekonomik bunalımlar sinemayı sarsmıştır. İzleyicinin televizyona yönelmesi, sinemacıları Tv'nin veremediklerini verme yoluna itmiştir. Bu nedenle de seks filmleri ayakta kalma savaşı veren sinemacılara çare görünmüştür. Porno filmleri Anadolu'daki sinemaları sarmış, iyi filmlerin ortaya çıkmasını engellemiş, normal içerikli filmlerin arasına da sızarak aileleri sinemadan uzaklaştırmıştır (Dorsay,1989:13-18). 1960 ve 1970 arasında yapımda artış gösteren Türk Sineması, yabancı kaynaklardan etkilenmiştir. Yerli yapımlar yapılsa da yabancı kaynaklardan yararlanmak sinemacıların kolayına gitmekte ve sinemada tercih durumuna gelmektedir. Giderek televizyon dizilerinin kalıpları kullanılmaya başlanmış, arabesk ve şarkılı filmlerinin yaygın olduğu döneme girilmiştir (Scognamillo,1998:401). Bu dönemi niteleyen beş olay vardır. Ömer L. Akad'ın suskunluk döneminden çıkıp yaptığı atılımlar, Sinemacılar Dönemi'ndeki yönetmenlerin giderek gerilemesi ve önemini yitirmesi, Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı, Türk Sinemasının üçüncü dünya sinemasının önünde yer alması, ancak yine de bunalımlı dönemlere girmesi (Özön,1995:35).

#### **2.1.5. 1980'lerde Türk Sineması**

Tüm çalışmalara rağmen 1980'lerde Türkiye'de sinema durma sınırına gelmiştir. 1987-1989 yılları, Türk sinemasının birikmiş ve her an patlamaya hazır olan sorunların üstesinden gelebilme çabalarıyla geçmiştir. 1987'de Türk Sinemasına 16 yeni yönetmen gelmiştir. Ancak, çekilen filmler Yeşilçam'ın ayakta olduğunu belirten sinyaller verse de eskilerin devamından öteye geçememiştir. Türk



sinemasında yaşananlar diğer dünya sinemalarında da yaşansa da Türk sinemasında bekle ve gör siyaseti izlenmiştir. Bu yıllar pek çok yapının kaybedildiği bir geçiş dönemidir. Yapılacak tek şey televizyona kaptırılan seyircinin nasıl geri kazanılacağını belirlemektir (Scognamillo,1998:423). Kılıf değiştirmeye başlayan sinemada yönetmen ve yapımcılar, iki yol izlemişlerdir: Hiçbir şey yapmadan beklemek ve ayak uydurmak.

Yoğun yaşanan sıkıntıların işaretleri 1965'lerden itibaren görülmektedir. Seyirci sayısındaki azalma ve salonların art arda kapanması, Türk sinemasını nefes alamaz hale getirmiştir. 1960'larda başlayan hızlı fakat sağlıksız büyüme sinemayı 2000'lere kadar etkisi altına alacaktır. Kar elde etmek isteyen ve kendi ihtiyaçlarını görmezden gelen mantık, topluma ayna olmak yerine boş hayaller vaat etmeye başlamıştır. Önce televizyon, ardında da videonun gelişi, izleyici ile sinema arasında zayıflayan bağları koparmıştır (Refiğ,1971:65). 1980'lerde yapım sayısı oldukça düşmüş, ticari sinema ise çareyi arabesk filmlerine yönelmekte bulmuştur. Böylelikle arabesk filmleri, Türk sinemasında yaygın bir tür olma özelliği kazanmıştır. Muharrem Gürses, yıllardır belli bir kesimin, özellikle aydınların küçümsediği, tabana yayılmış büyük bir kesimin 1950'lerde el üstünde tuttuğu bir yönetmendir. Gürses'in filmlerinde teknik alt yapının yetersiz olduğu ve insanların duygularını sömüren nitelikte yapımlara imza attığı iddia edilse de sinemada kendinden sonra pek çok kişiyi de etkilemiştir. 1980'lerdeki İbrahim Tatlıses-Orhan Gencebay-Ferdi Tayfur üçlüsünün filmleri Gürses filmlerinin bir uzantısıdır. Türk sineması, emekleme dönemlerinde seyircinin tercihlerini ve beklentilerini bilecek kadar ilerlemediği için halkın nasıl etkileneceğini tahmin edememiştir (Özgüç,1999:100). Sinemanın temel sorunlarından olan, azalan seyirci, kapanan sinemalar, televizyonun etkisine alternatif çözümler üretilmemiştir.

Kadın oyuncular, 1980'lere kadar belirli kalıplarıyla filmlerde oynamaktaydılar. Bu yıllara kadar sinemada kadın, iyi ve kötü gibi kesin çizgilerle ayrılmakta ve öpüşme sahneleri baş rol oyuncusu için asla gösterilmemekteydi. Ancak sıkışıklıktan kurtulmak isteyen ve yenilikler arayan sinemacılar için bu tutum

ele alınmıştır. Artık film türü ne olursa olsun birbirinin kopyası gibi görünen olayların ve yüzlerin yerine, farklı özellikleri olan kişiler beyaz perdede görünmeye başlamıştır. Oyuncularla beraber konular da değişmiş, yabancı filmlerle rekabet etmek zorunda kalan Yeşilçam'ın değişen değerlere ayak uydurması gerekli olmuştur. Eski kuşak oyuncular kendilerini yenileme yoluna gitmelerinin yanında yeni oyuncular da sinemaya taze kan getirmişlerdir. Bu değişimin nedenlerinden biri de kuşkusuz televizyon olmuştur.

Eski uygulamalar 1980'li yıllarla beraber değişime uğramaya başlamıştır. Sıradan öykülerden hoşlanmadığını söyleyen izleyici için bir dizi bunalımlı, çatışmalı, iletişimsiz karakterler yaratılmıştır. Bu dönemde, izleyici tarafından kolayca çözümlenemeyen, karışıklıklar içinde yer alan, kimlik arayışı içinde olan, ortamı ve düzeni eleştiren ve genellikle kent insanını yansıtan tipler görüldü. Bu durum hem sinema sanatçısının hem de izleyicisinin tepkisine neden oldu. Yeni kuşak yönetmenleri, eski tabuları yıkarak seyircinin benimsemesi beklendi. Amaç gişe başarısının yanında Amerikan modeline uyan filmler yapmaktı (Scognamillo,1998:429). Sinema toplumsal konulardan belirgin olarak uzaklaşmaya başladı. Toplumsal sorunlar da yumuşatılarak verildi. Dönemin önemli filmleri arasında komedi filmleri de yer almaktadır. *Banker Bilo*, *Zübük* bu filmler arasındadır. Bunun yanında, *Anayurt Otel*, *Yılanı Öldürseler*, *Faize Hücum*, *Fahriye Abla*, *Züğürt Ağa*, *Kurbağalar*, *Teyzem*, *Muhsin Bey* önemli filmler arasındadır.

#### 2.1.6. 1990'larda Türk Sineması

İnişli çıkışlı dönemlerle Türk Sineması 1990'lara kadar gelmiş, kimi zaman da durma noktasına ulaşmıştır. Sinema 1990'lı yıllara adım atarken 1980'lerden kalma yabancı film egemenliği, ardı adına eklenen krizler, sinema salonlarının azlığı, televizyon ve videonun ağırlığı hissedilmektedir. İşte tüm bu zor şartlar altında yeni bir döneme girilmiştir. Tüm bunlar beklenen son olmasa da kaçınılmazı geciktirmek için çaba da harcanmamıştır. Bunun sonucunda Türk Sinemasının öldüğü yolunda

düşünceler yaygınlaşmıştır. Gerekli olan gelişim ve değişim hemen olmamış, bunları halkın kabullenmesi de zaman almıştır. Zamanla toplumların ihtiyaç ve beğenilerine cevap verebilmek, değişen dünyaya ayak uydurmak için Türk sineması çok çalışmak zorunda kalmış ve kalmaya devam edecektir. Lumière Kardeşler'in sinemanın tarihini yazdıkları 1895 yılındaki kendini ıslatan adamın yaptığı komikliklere gülen bir izleyici kitlesi yoktur artık.

Türk sinemasında, 1990'lı yıllara bakıldığında, çekilen filmlerin sayısında önemli bir düşüş olduğu görülmektedir. Bu dönemin ilk yıllarında çekilen film sayısı 33'tür. Fakat salon yokluğu ve çeşitli anlaşmazlıklardan dolayı bu filmlerin hepsi sinemalarda gösterilmemiştir. Bu dönemde ses getiren filmler arasında *Amerikalı*, *Düş Gezginleri*, *Bay E*, *İstanbul Kanatları Altında* sayılabilir. 1990'ların sonlarına doğru çevirilen, *Ağır Roman*, *Güle Güle* dönemin çok iş yapan filmler olmuştur (Türsak Sinema Yıllığı,1998:27). 1990'ların ilk yarılarında yaşanan kötü dönemlerin sebeplerine bakıldığında, sorunun yalnızca Amerikan filmlerinin Türk sinemalarında yaygın olmasından kaynaklanmadığı görülmüştür. Kaliteye önem vermeme ve seyirciyi dışlama anlayışıyla beraber, filmlerin sinemasal açıdan yeterli olmaması göze çarpmaktadır. Yapılan eleştiriler iki noktada toplanmaktaydı. Birincisi, ticari sinemayı eleştirerek yapımların kötülüğünü vurgulamakta ve seyirciyle yapılan diyalogun yanlış olduğunu, yalnızca sanat için film çevirmek gerektiğini savunmaktaydı. İkinci eleştirilerin bunun tam aksi yönde olduğu dikkat çekmektedir. Onlara göreysel ulusal sinemanın oluşması için, seyircinin dikkate alınması gerekmektedir. Türk sinemasının ölüp ölmediği yolundaki tartışmalar sürerken; sinema, seyirciyi dikkate aldığı bir yolda ilerlemektedir (Şirin,1999:88).

Girilen her dönemeç, sinemanın seyirciden uzaklaşmasının nedenlerini içinde barındırmaktadır. Yeni yönetmenler 1990'lardan itibaren Türk sinemasında görülmeye başlamıştır. Bu yıllarda yalnızca birkaç film dışındaki yapımlar seyirciye hitap etmektedir. Bu yapımlarda kime seslenildiği unutulmuş, neredeyse seyirci göz önüne alınmamıştır ve "Biz ne yaparsak seyirci izlemek zorunda" şeklinde bir düşünce yaygınlaşmıştır.

Yeşilçam döneminde Türk sineması, çeşitli furyalar yaratan ve gişe başarısı da elde eden belirli türlere yönelmiştir. Melodramlar, güldürüler, tarihi ya da çağ filmleri, macera ve hareketli yapımlar, arabesk ve seks filmleri gibi türlere geniş yer vermiştir. Ancak 1990'lara gelindiğinde tüm dünyada olduğu gibi değişen değerler ve zevkler nedeniyle bazı türler ilgi görmemeye başlamış ve ortadan kalkmıştır. Türk sinemasının hacmi değişmeye başlayınca insanlar sinemanın varlığından şüphe etmeye başlamışlardır (Scognamillo,1998:512). Bir dönem oldukça yoğun ilgiye sahip olan sinema, hem türlerini hem de izleyici kitlesini kaybetmiştir. Onun yerine daha özgür anlatımlar ve denenmemiş yaklaşımlarla kendisine bir yol açma çabasındadır. Bunu yaparken eski seyirci kitlesi yerine daha bilinçli ve aydın bir seyirci kitlesi tercih etmektedir. "Türk filmi, Türk insanının derinlemesine psikolojik yapısı ve iç dünyasıyla iletişim kurmayı başaramamış bir filmidir (Onaran,1987:158)."

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Amerikan yapımlarının yaygınlaşması, hem teknolojik hem de oyuncu açısından Yeşilçam'ın gelişmelere ayak uyduramaması, izleyici gözünde gerilemesine sebep olmuştur. Bir dönem hiçbir filmi kaçırmayan, ailenin en büyük eğlencesi olan ve sinemanın gelişmesine katkıda bulunan geniş izleyici kitlesi, çeşitli faktörler sebebiyle kaybolmaktadır.1990'lara adım atılacağı yıllarda küçümsenmeyecek sorunlar da kapıda beklemektedir. Yurt dışında yaşanan krizlerin devlet desteğiyle aşıldığı görülmekte ve televizyonla ortak yapımlara girilmektedir. Diğer ülkelerde yeni açılan sinema salonlarına karşı Türkiye'de bu salonların kapatıldığı düşünülürse parasal desteğin tek başına yeterli olmadığı anlaşılabilir. Sorun yalnızca maddi değil, aynı zamanda pazar meselesidir. Hollywood yapımları dünyanın pek çok ülkesine gönderilerek, çeşitli dillere çevrimiyle gösterime girmektedir.

"Türk film izleyicisi, televizyon, video, siyasal ve iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül öncesi ve sonrası, Amerikan filmlerinin hegemonyası gibi nedenlerle sayıları git gide azalan Türk filmlerinden kopmuş ve artık ucuz eğlence olan televizyona sığınmıştır. (Scognamillo,1998:427)"

Yerli film, seyircisinin kendi ülkesinde yapılan filmlere tepkisini belirgin biçimde ortaya koyunca, Türk sineması gerçekleri anlasa da en zor günler yaşamıştır. 1990'ların başında çok yoğun olarak hissedilen bu durum Ertem Eğilmez'in beklenmedik şaşırtıcı çıkışıyla aralanmıştır. Yönetmenler, Türk sinema tarihinin önemli yapıtlarına imza atarken, özellikle son otuz yıl içinde Türk sinemasının gerileme nedenlerini devletin kendilerine yardım etmemesine ve mali sorunlara bağlamaktadırlar. Türk sinemasının ikinci yarısından itibaren eski kuşak yönetmenler, izleyiciyle bütünleşme ve onlara ulaşma sinyalleri vermektedirler. Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1992) filmiyle başlayan silkinme çabaları, bir adım olarak adlandırılmış ve yeni adımlara da cesaret olmuştur. Türk sinemasında Yeni Popüler Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde yeni konular işlenmeye başlanmıştır. Ardından gelen Şerif Gören'in *Amerikalı* (1993) filmi ve diğer filmlerde özellikle alt yapı dünya standartlarına uydurulmaya çalışılmıştır. En önemlisi de klasik anlatım tarzlarından uzaklaşmıştır (Açar,2001:7). Bunun temel sebeplerinden olan seyirci faktörünü katmamak yanlış olacaktır. Sıradan öykülerden hoşlanmayan seyircinin karşısına daha karmaşık ve ilginç konularla çıkılmaya başlanmıştır. İzleyici artık birbirini seven ama buluşmalarına hep bir mani çıkan ve onlarla uğraşan karakterlere inanmamakta ve izlememektedir. Yönelinen kitle bilinçli ve dünya sinemasını takip eden bir kitledir.

Umut Sanat Şirketi 1995 yılında Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarının Altında* projesine oldukça yüksek miktarlarda para yatırarak yeni bir dönemi de başlatmıştır. 500 bin seyirci sınırı aşılarak yabancı filmlerin çoğundan daha fazla gelir getirmiş, Türk Sineması için olumlu gelişme olarak kaydedilmiştir. Bu filmle de Altıoklar popüler sinemada yerini almıştır. Bu gelişmeleri takiben uzun bir çalışmanın eseri olan Yavuz Turgul'un gişe hasılatlı filmi *Eşkिया*, yalnız Türkiye sınırlarında değil yurt dışında da Türk sinemasını başarıyla temsil etmiştir. Özellikle bu iki film Türk sinemasının gidişatını değiştirmiş, bir başka döneme girilmesini sağlamıştır (Açar,2001:7).

Bu filmler, starları, senaryoları, yönetmenlikleri, sesli yapılan çekimleri, müzik marketlerde yer alan albümleri, film afişleri ve tanıtımları ile ticari sinemanın gereklerini yerine getirmektedir. Filmler 200 bin ile 2.5 milyon lira arasında gişe hasılatı elde ederek Türk sinema ortamına yepyeni bir anlayış ve canlılık getirmiş, bir endüstrinin ilk adımlarını attırıştır. Oldukça geniş bir kitlenin beğenisini kazanan ve yurt dışında da bir çok başarı elde eden *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim), bu cephede son dönemde yaşanan hareketlenme için bir başlangıç olarak kabul edilmektedir. Diğer filmler arasında *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı), *Hamam* (Ferzan Özpetek), *Eşkuya* (Yavuz Turgul), *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran), *Propaganda* (Sinan Çetin) yer almaktadır. Dağıtım kanallarının sınırlı olması, sponsorluklara bağlılık, sinemanın kendine özgü starlarının olmaması gibi nedenler ticari sinemanın önünde sorun olarak durmaktadır. Bütün bu sorunlara rağmen 90'ların ikinci yarısında Türk sinemasında küçümsenmeyecek bir yenilenme yaşanmaktadır (Şirin,1999:89). En önemlisi kaliteli olduğu sürece sinema seyircisi bu değişimi istemekte ve ayak uydurmaktadır. Bu gelişmeler neticesinde yapımcılar ve sinemacılar yeni yapımlar için cesaretlenmektedir.

“90 sonrası Türk sineması artık yalnızca televizyonda izlenen eski popüler türlerini terk etmiştir ve bir bakıma denediği sentezin, amaçladığı özgür anlatımın, kalıp dışı yaklaşımın boyutları içinde terk etmek zorunda kalmıştır. Son dönem Türk sinemasının tuttuğu ya da kendine açtığı yolları bir dönem dahilinde tanımlayabilmek, etiketleyebilmek kolay değildir (Scognamillo,1998:512).”

Uzun süren ve 1960'lı yılların ardından gelen bunalımlı yıllarla beraber, sinemada değişiklikler gerekli olmaya başlamış, sanatçıların kuralları yıkılmış, esneklikler beraberinde gelmiştir.

## 2.2. Sinemada Oyuncu

### 2.2.1. Sinemada Oyuncu Kavramı

Sinemada ilk yıllarda oyuncuların olmamasına rağmen, yeni olmasının getirdiği çarpıcılık önemliydi. Ama kısa zamanda yeni buluş eskiyip de insanlar artık üzerlerine gelen trenden, hızla ilerleyen bir arabadan, yıkılan bir binadan gelen heyecanlarını yıkınca sinemanın temelde bir hikaye anlatma aracı olduğu anlaşılmış, beyazperdede hikaye kahramanlarını canlandıracak oyuncular ön plana geçmiştir. Sinemanın gelişimiyle birlikte sayısız genç insan dünya üzerindeki sinema merkezlerine giderek, büyüleyici ve parlak dünyada kendilerine yer edinmeye çalışmışlardır. Bütün bunlara rağmen sinema oyunculuğunda yerleşmiş, oturmuş, kurallar ve koşullar olmadı. En çok tartışılan konulardan biri de star olgusudur. Sadece oyunculara özgü bir kavram olan star olgusu, kendi yazılı ve belirli olmayan kurallarını getirmiş ve insanlığın modern ikonaları haline gelmiştir. Starların temel özelliği, genel ve yaygın çekicilik öğelerini taşımasıydı. Sonunda yığınlar tarafından beğenilen, aşık olunan ve sinemanın temeli olan bir yapı oluşturmuşlardır (Dorsay,1999:33).

Sinemanın değiştiğini görebilmek, kişilerin hangi açıdan işlendiğine bakılmasına bağlıdır. Yeşilçam kahramanları birkaç istisna dışında ya tam iyi ya da tam kötü tipler olarak ayrılmaktadır. İyilikle kötülüğün, cesaretle korkaklığın tek bir kişide toplanması mümkün değildir. Bu tipler sinemaya öyle yerleşmişlerdir ki kişilerin isimlerine göre oynayacağı roller baştan anlaşılmaktadır. Bu tiplere gerçek yaşamda rastlanmamaktadır. Para babası, kötü kadın, jön delikanlı bu dünyanın kurmacasıdır. Bu tipler değişen değerlere uyum sağlayamamaktadır.

Sinema oyuncusu, duygu ve davranışlara duyarlı bir yapıya sahip kişidir. Olayın gerektirdiği rolü yeteneğini kullanarak seyirciye aktaran kişidir. Çok yoğun dikkat, beceri ve zeka gerektirmektedir (Onaran,1987:158).

### 2.3.2. Türk Sinemasında Oyuncu

Türk ve dünya sinemasında oyuncu tüm gelişmeler içinde önemli bir yer tutmaktadır. Kimi filmler ise adıyla değil oyuncularıyla tanınır olmuştur. Kadir İnanır, Kemal Sunal, Cüneyt Arkın, Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Ayhan Işık, Belgin Doruk filmlerinin adları, oyuncularıyla anılır olmuştur. Özellikle bir dönemin kadın ve erkek oyuncuları çoğu filmde beraber oynamaya başlamış, senaryolar o kişilere göre yazılmıştır. Seyirci de bu sanatçıları birbirine yakıştırmaya başlamış, o filmdeki oyuncunun zarar görmesine veya filmin sonunun kötü bitmesine karşı çıkmıştır. 1980'li yıllarda sinemada değişim rüzgarları oyunculara da esmiş, yeni oyuncular eskilerin kalıplarını da yıkmıştır. Müjde Ar, Zühal Olcay, Hülya Avşar, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan gibi oyuncular beyazperdeye farklılık getirmişlerdir.

Değişimin öncülüğünü özellikle Müjde Ar yapmıştır. Başrol oynayan kadının da yatağa girebileceğini ve öpülebileceğini, çizdiği karakterlerle de meşrulaştırabileceğini göstermiştir. Böylelikle sinemada kadın sıkışıp kaldığı duvarları yıkmış ve kadının erkeğe karşı yaşama katılımını vurgulamıştır. Kadın oyuncuların değişimi olumlu bir adımı gösterirken Yeşilçam'da değişimi sergilemektedir (Evren,1990:11). Kadınlara geniş yer ayıran yeni dönem Türk sineması biraz Amerikan sinemasının etkisi, biraz gişe endişesi ve biraz da değişen değerler nedeniyle erotizme daha çok yer vermeye başlamıştır.

Türk sinemasında 1980'lere kadar kadınlar, genel olarak iki çeşit rolde oynamaktadır. İyi kadın veya kötü kadın. İyi tipteki baş rol oyuncusu, vesikalı olsa bile bedenini göstermemekte ve belirli kurallara uymaktadır. Filmlerde genel olarak bu iki tür kadın yer almaktadır. Kötü kadınlar ise daha çok yardımcı oyuncu olarak karşımıza çıkmakta, iyi kadının her yönden, dış görünüşünden iç yapısına kadar, zıttı olmaktadır. Türkiye'de sinema okulu olmaması ve senaryoların birbirine benzemesi nedeniyle oyuncu kalıpları kolay yıkılamamıştır. Zühal Olcay, Haluk Bilginer, Mehmet Ali Erbil, Şahika Tekant, Şener Şen, Nurseli İdiz, Cem Davran gibi sanatçılar tiyatrocularına rağmen sinemada aranan oyuncular olmuşlardır.



1990’larda bazı yapımcı ve yönetmenler, filmlerinden oyuncularıyla bahsedilmesini sağlayarak, medyatik insanların oynamasını tercih etmektedirler.

*İstanbul Kanatlarının Altında* (Yön:Mustafa Altıoklar) Ege Aydan, Savaş Ay, Okan Bayülgen; *Ağır Roman* (Yön:Mustafa Altıoklar) Okan Bayülgen, Müjde Ar; *Propaganda* (Yön: Sinan Çetin) Kemal Sunal, Metin Akpınar, Rafet El Roman, Meltem Cumbul; *Güle Güle* (Yön: Zeki Ökten ) Zeki Alasya, Metin Akpınar, Yıldız Kenter, Şükran Güngör; *Kahpe Bizans* (Yön:Gani Müjde) Mehmet Ali Erbil, Cem Davran, Ayşegül Aldinç, Hande Ataizi, Nurseli İdiz ; *Hemşo* (Yön:Ömer Uğur) Mehmet Ali Erbil, Okan Bayülgen, Sümer Tilmaç, Demet Şener, Özlem Yıldız, Yılmaz Köksal ; *Balalayka* (Yön: Ali Özgentürk) Oyuncular: Uğur Yücel, Cem Davran, Ozan Güven gibi oyuncular yukarıda sözü edilen medyatik kişilerdendir.

Türk sinemasında farklı yüzler arama anlayışı, sinema oyuncusu olmayan kişilerin de sinemaya kolaylıkla girmesini sağlamış, neredeyse televizyonda bir dizide veya reklamda oynayan pek çok kişinin bir filmde yer aldığı görülmüştür. Herhangi bir oyunculuk eğitimi almadan bu işe soyunan kişiler, Türk sinemasında karşılaşılan bazı sorunları gündeme taşımıştır. Basitçe bu kişiler, sinemanın temel özelliklerinden olan inandırıcılık anlayışından uzak bir oyun sergilemektedir. Profesyonel olmayan bu oyuncuların kullanılmasında karşılaşılan en önemli sorun elini kolunu nasıl hareket ettireceklerini, nereye yerleştireceğini bilememektir (Onaran,1986:62). Oyuncular, teknik bir eğitimden geçmediklerinden vücut dilini iyi kullanamamaktadırlar. Nitelikli film yapmada, oyuncuların gerçekçi olmaları gerektiği, göz süzme, makyaj, kostüm gibi öğelerin önemli olmadığı anlaşılmaya başlanmıştır.

Aslında oyuncu olmayan oyuncular yalnızca son dönem Türk sinemasında değil, sinemanın ilk yıllarında da görülmüştür. İlk şarkıcı oyuncu 1939’da Muhsin Ertuğrul’un yönettiği Allah’ın Cenneti adlı filmde Münir Nurettin Selçuk’tur. Daha sonraki yıllarda Zeki Müren yapımları görülmeye başlamıştır. Özellikle Belgin

Dorukla beraber oynadığı filmlerde canlandırdığı temiz kalpli, aşık ve mahçup delikanlı rolü oldukça beğenilmiştir. Zeki Müren'in filmlerde oynaması 1980'lerdeki bir türün de ilk örneklerindendir. Arabesk filmlerinin yoğun olarak çekildiği 1980'lerde dönemin önemli isimleri arasında Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses, Burhan Çaçan, Gökhan Güney ve daha sonraları da Emrah ve Ceylan yer almaktadır. Duygusal sahnelerin yoğun olduğu bu filmlerdeki oyuncular saf, dürüst ve mert kişileri canlandırmaktadır. Bu filmler, Yeşilçam'da da görülen klasik konulardan oluşmaktadır. Halkın en çok beğendiği filmler İbrahim Tatlıses'in oynadıkları olmuştur. Aynı dönemde İzzet Altınmeşe, Belkıs Akkale ve Mahmut Tuncer de filmlerde oynasa da çok ilgi görmemiştir. Bu dönemden önce de pek çok popüler isim de beyaz perdede görülmüştür. Hollywood'un uyguladığı manken transferini Türk sineması da uygulamış Sibel Turnagöl, Gülben Ergen, İlknur Bozkurt, yeni dönemden Demet Şener, Özlem Yıldız sinemada yer almışlardır. Bunların dışında Emel Sayın (*Mavi Boncuk* 1974), Uğur Dündar (*İşte Hayat* 1975), Sezen Aksu (*Minik Serçe* 1978), Ayşegül Aldinç (*Katırcılar* 1987), Esin Moraloğlu (*Tatar Ramazan* 1991), Uzay Heparı (*Gece Melek ve Bizim Çocuklar* 1993), Mustafa Sandal (*Bay E* 1994), Mazhar Alanson (*Herşey Çok Güzel Olacak* 1998), Özkan Uğur (*Komiser Şekspir* 2000) gibi sanatçılar da filmlerde oynamışlardır (Göral,1995:88).

Özellikle ses sanatçılarının yanında mankenlerin de sinemaya girmesi pek çok soruyu ve oyuncu sorununu gündeme getirmiştir. Sinemanın ilk yıllarında sinema okullarının olmaması ve oyuncu kaynaklarının sınırlı olmasından dolayı yaşanan sorun, 1990'larda da yaşanmakta, sinemada yine tiyatrocular yer almaktadır. Eski oyuncuların sinemadan çekilmesi ya da yapımları beğenmemeleri nedeniyle sinemadan uzaklaşmakta, yerlerini manken, şarkıcı, sunucu, komedyen ve tiyatro oyuncusuna, yani yalnızca gişe başarısı düşünüldüğünden oyunculuğuna bakılmaksızın medyatik insanlara bırakmaktadır. Bunun temel nedenlerinden birisi bilinçli bir oyunculuk anlayışının olmayışı ve yeni oyuncuların temel isteğinin iyi bir oyuncu olmak değil, gündemde kalmak isteğidir. Çoğu kişi için de oyunculuk zevk için yapılan ikinci bir işten öteye geçmemektedir. İzleyici de bir filmin ismini

duyduğunda kimlerin oynadığını merak etmektedir. Çoğu zaman filmin nasıl olduğundan değil, oyuncuların neler yaptığından bahsedilir olmuştur. Bu nedenle sinemada çok önemli bir yere sahip olan oyunculuk, Türk sinemasında sorun olarak kalmaktadır. Bu şekilde devam ettiği müddetçe ülkede oyunculuğun gelişmesinin beklenmesi de yanlış olacaktır.

### **2.3.3. Türk Sinemasında Stereotipleşmiş (Kalıplaşmış ) Oyuncular**

Sinema oyuncuları 1970'lere kadar beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlardan öteye geçememiştir. Konusunu iyi adam, kötü adam, zengin fakir, şehirli kentli ayırımından alan filmlerdeki oyuncular, yıllarca aynı karakteri canlandırmışlardır. Bu karakterler kişiler o kadar oturtulmuş ve o kişiler o kadar çok aynı karakterleri canlandırmışlardır ki, Neriman Köksal masum olarak düşünülmediği gibi, Filiz Akın da kötü bir baş rol oyuncusu olarak düşünülmemiştir. Bundan da Türk sinemasında önemli olanın oyunculuk gücü değil, oyuncuların dış görünüşü olduğu çıkarılmaktadır (Onaran,1987:158). Türk sineması, uzun yıllar birbirine benzeyen konuları işlemiş, böylece kalıplaşmış rolleri oynayan oyuncular yetişmesine neden olmuştur. Sürekli iyi rolleri oynayan oyuncular kötü karakterleri canlandırmadıkları gibi, kötü rollerde oynayan oyuncular da iyi rollerde oynamamaktadır. Yeniliğe ve değişikliğe geç alışan Türk sineması, farklı oyuncu tiplerine kapısını açmamıştır. Türk sineması, sıkışık kalmış oyuncu kalıpları arasında oyunculuğun öneminin farkına varamamıştır. Böylece belirli bir sinema anlayışı oturmamıştır. Bu nedenle 1970'lere kadar Batı'daki kalıplara bakarak sinemaya şekil vermeye çalışmışlardır. 1970'lerden sonra televizyon ve videonun etkisiyle seyirci yeni yüzler görmek istemiş, değişimin ilk ışığını yakmıştır. Özellikle Türkan Şoray kanunları olarak bilinen sinema kuralları, ancak 1980'lerden sonra yıkılmaya başlamıştır.

Filmlerde en çok kullanılan tiplerden anne rolü, çeşitli biçimlerde görülmektedir. İyi tarafta fedakar ve tek varlık sebebi olan çocuklarının iyiliğini düşünen anneye karşılık, kötü tarafta maddi ve toplumsal çıkarlarının

doğrultusunda entrikacı anne görülmektedir. Özellikle Aliye Rona köy filmlerinin değişmez, despot, hem iyi hem kötü anasıdır. Bir diğer değişmeyen tiplene gülüşü akıllardan çıkmayan Adile Naşit'tir. Babasız Türk filmi düşünölemeyeceğinden babalar da filmlerin vazgeçilmez tiplenederidir. Baba deyince, çocukların kavuşmasını engelleyen zengin işadamı babalar akla gelmektedir (Sinema,1995:82). En babacan baba olarak karşımıza çıkan Munir Özkul'dur. Adile Naşit'le iyi bir ikili olarak özellikle komedi filmlerinde görölmektedir. Hulusi Kentmen, Nubar Terziyan, Kadir Savun birbirine benzeyen rollerde görölmektedir. Türk sinemasının olmazsa olmaz oyuncu tiplenederinden biri de kötü adamlardır. Temel özellikleri gülüşlerinde, konuşmalarında, giyimlerinde belirgindir. Özellikle Erol Taş, Kenan Pars, Coşkun Göğen, Hayati Hamzaoğlu, Kazım Kartal ve son dönem Türk sinemasında aynı rollerde karşımıza çıkan Nuri Alço'dur.

## **2.4. Sinemada Yönetmen**

### **2.4.1.Sinemada Yönetmen Kavramına Bakış**

Yönetmen, senaryoya uygun olarak hareketleri oluşturmaktadır. Onun tarafından oluşturulan bu hareketler, yine onun tarafından en uygun ve etkileyici biçimde görüntülenmektedir. Yazarın düşündükleri yönetmen tarafından kamera aracılığıyla gösterilmektedir. Bu düşüncelerin etkileyici biçimde izleyiciye sunulması, yönetmenin yaratıcılığına, kamera kullanım ve görüş yeteneğine bağlıdır (Öngören,1993:9).

Bir film yapımındaki çalışmalar senaryonun yönetmene verilmesiyle başlamaktadır. Yönetmen senaryo üzerinde yönetim çalışmalarına başlayarak, kendi filmsel diliyle görüntüleri çekimden önce kafasında canlandırır. Oyuncular seçildikten, sahneler hazırlandıktan sonra çekim başlar. Yönetmenler, filmlerin görünmeyen kahramanlarıdır.

## 2.4.2. Türk Sinemasında Yönetmen

Türk sinemasında yönetmenler ise konu ve kişileri toparlamak açısından dört gruba ayrılabilir.

- a) Yapımcı Yönetmenler
- b) Oyuncu Yönetmenler
- c) Teknikerler
- d) Diğerleri

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

Film maliyetlerinin çok yüksek olması ve prodüktörlerin az olması nedeniyle, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Memduh Ün, İrfan Tözüm, Orhan Oğuz, Yusuf Kurçenli, Erden Kral, Zeki Ökten, Ali Özgentürk ve Barış Pirhasan tarafından 1995 yılında Sinema Vakfı kurulmuştur. Vakıf yoluyla çeşitli kuruluşlardan mali destek

sağlanmaya çalışılmakta ve elde edilen gelirle de yeni çalışmalar yapılmaktadır (Onaran,1996:88). 1980'e kadar ki genel görünüm Türk sinemasını belirleyen yönetmenlerin uğraşları doğrultusunda şekillenmektedir. 1980'lere kadar önemli yapımlara imza atan Metin Erksan, Lütfü Akad ve Halit Refiğ gibi yönetmenler 1980'den sonra ya hiç film üretmemişler ya da çok az film çekmişlerdir. (Kayalı,1994:22)

Güçlü bir sinemadan bahsetmek için, güçlü yönetmenlerden bahsetmek gerekmektedir. Bu nedenle yönetmen, Türk sinemasının geleceğini anlatan anahtar kelime olarak kabul edilebilir. Türk sinemasındaki yönetmenlerin genelde usta-çırak ilişkisi içerisinde yetiştiği göze çarpmaktadır. Yönetmenler yaptıkları iş dolayısıyla aydın, bilgili ve kültürlü bir kişiliğe sahip olmalıdırlar. Ancak pek çok yönetmen, sinemayı amaç olarak değil, bir geçim aracı olarak görmüştür. Bu anlayışla devam eden yönetmenlerle Türk sineması, çözüm arayışlarını sonuçlandıramayacaktır (Özön,1995:177)

## **2.5. Türk Sinemasında Mali Sorunlar**

Film maliyetlerinin yüksek oranda artması, sinema salonlarının azalması ve televizyonun etkisi, ayrıca kalan sinema salonlarında yabancı filmlerin ağırlığı, bir çok yönetmeni televizyona yöneltmiştir. Sinema seyircisinin azalması ve bilet fiyatlarının artması Türk sinemasında mali sorunların yaşanmasına neden olmuştur. Mali sorunlardan kurtulma çabaları ve tikanıklığın aşılması isteği sonucunda devlet desteği beklenerek Kültür Bakanlığı ile özellikle 1980 sonrası ortaklaşa çalışmalar yapılmıştır (Kayalı,1994:23). Sinema, tecimsel açıdan ele alındığında zaman zaman kar elde edilmesinin sağladığı bir gerçektir, ancak bunun sürekli olabilmesi için alt yapının tamamlanmış olması gerekmektedir. Sinemanın alt yapısının tamamlanması ise oyuncu, yönetmen, teknik olanakların her tür film için uygun olması ve sinema salonlarının yeterli olması, seyircinin sinema bilincine sahip olması anlamına gelmektedir. Türkiye'de sinema kazançlı bir yatırım olarak görülmemektedir. Özellikle sinema salonlarının kapandığı düşünülürse, gösterime giren filmlerin azlığı

akla gelmektedir. Türk sinemasının gelişmeme nedenlerinin başında mali sorunlar gelmekte ve yatırımcılardan ve devletten destek beklenmektedir.

“Sinema sanat ve işleyimi kuruluş döneminde devletçe desteklenmezse, sinema işleyiminin alt yapısının oluşmasına devlet katkıda bulunmazsa, sinemanın sık sık içine düştüğü bunalım dönemlerinde devlet yardım elini uzatmazsa, sinemanın bir sanat düzeyine erişmesi çok güçtür. Devletin sürekli bir destek sağlamadığı durumlardaysa, sinemanın çağdaş kültür içindeki seçkin yerini alması olanaksızdır. Bütün bunlardan dolayı, devletin sinemaya yardımı, çok eski ve sağlam sinema işleyimleri olan ülkelerde bile kaçınılmaz zorunluluk olarak belirmiş, kendini günümüze kadar uzanan sürekli bir yardım, koruma, düzenleme biçiminde göstermiştir (Özön,1995:290).”

Sinemanın kalkınması için 1940’lı yılların sonlarından itibaren, sanayi mensupları ve devlet kuruluşları tarafından öneriler getirilerek, Türk Sinema Kurumu kurulması fikri gelişmiştir. Böylelikle Türk sinemasına alt yapı kazandırılması çalışmaları desteklemiş olacaktı. Ancak bu çalışmalar sadece karar aşamasında kalmış, Kültür Bakanlığı bünyesinde Sinema Dairesi kurulması sağlanmıştır. Bu kurum daha sonraları Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü’ne dönüştürülmüştür. 1990’lı yıllarda Kültür Bakanlığına 200 milyon liranın üstünde olmayan projeler için yarı yarıya destek önerilmiş, ancak enflasyonun da sürekli artışıyla etkili bir çözüm olmamıştır (Onaran,1996:83).

Türk sinemasının en önemli sorunu, mali soruna paralel olarak, sponsor olabilecek prodüktörlerden yoksun bulunmasıdır. Prodüktörler, kısa yoldan para kazanma yollarına çalışmakta veya hiç film işine girmemektedirler. Bu nedenle de yönetmenler de kendi prodüktörlüklerini kendileri yapmaya çalışmaktadırlar (Onaran,1996:88). Şu bir gerçektir ki film yapımı hem bir iş yatırımı, hem de kolektif sanattır. İster gişe için yapılsın ister gerçek bir sanat yapıtı olsun, bir filmin gerçekleştirilmesi için çok miktarda para, neredeyse bütün sanat dallarından çok sayıda sanatçı ve onlardan daha fazla sayıda teknik elemana ihtiyaç duyulmaktadır (Dmytrik,1990: 8).

## 2. 6. Türk Sinemasında Konu

Ne yazık ki oldukça çok eser verilmesine rağmen 1950'li ve 1960'lı yıllar, Türk sinemasının altın çağına dönüşmemiş, kazanılan paralar endüstrinin sağlanması için harcanmamıştır. Hızlı üretim sırasında kaliteden çok, sadece film yapımına önem verilmiştir (Esen,1996:27). Bu da yeteri kadar film yaratıcılığına önem verilmemesine neden olmuş ve nasıl olsa halk izliyor düşüncesiyle değişik konulara, alışılmış kalıpların dışındaki yapımlara yönelinmemiştir. Yatırımın yapılmamasıyla teknik yönden dünya sinemasından geri kalınmıştır. Ancak zamanla diğer ülkelerin filmleri hem konu hem de teknik olarak izleyici tarafından takip edilince, Türk sinemasının ne kadar yalın kaldığının farkına varılmıştır. Anadolu sahip olduğu zengin kültürü, geniş tarihi ve geçirmiş olduğu toplumsal olaylarıyla sayısız sinema filmine konu olabilecek malzemeye sahiptir. Ancak genel bir Yeşilçam değerlendirmesi yapıldığında mekanların ve konuların birbirine çok yakın olduğu görülmektedir.

Yakın dönemlere kadar yapılan eleştirilerden en önemlileri arasında olayların İstanbul'dan başka yerde geçmemesi, herhangi bir şehirde başlasa bile İstanbul'a dönülmesi yer almaktadır. Özellikle senaryo yazarları İstanbul'u başka bir ülke olarak görmekteydi. Film yapımcılarının da İstanbul dışına gitmek istemediklerinden, olay Anadolu'da geçse bile İstanbul yakınındaki bir tarla, boş alan Anadolu'nun bir köşesi olarak kullanılıyordu. Aynı benzerlik roman yazarlarında da görülmüştür. Filmlerin çoğunda romanlarda geçen konular kullanılmış, olağan üstü durumlar, rastlantılar, iyi ve kötü insanların karşılaşmasından doğan feci olaylar, aşktan yatağa düşen ama kavuşamayan aşıklar, köyün güzelini seven zalim köy ağasının zulümleri, kan davasıyla gelişen olaylar sık sık filmlere konu olmuştur (Özön,1995:67). 1980 sonrasında Türkiye'de genel gelişime paralel olarak sinemada çeşitli konular işlenir olmuştur. Değişen seyirciye de bağlı olarak özellikle çevre ve feminizm işlenmeye başlamıştır. Çevre konusu çok ilgi görmekle beraber sinemada özellikle kadın 1980 sonrası sıkça işlenir olmuştur. Bu filmler eski dönem Türk sineması işlenişinden oldukça farklı işlenmiş



ve kadının önemi anlaşılmıştır. Türk sineması önemli bir konuyu, kendini sorgulamayı, ihmal etmemiştir.

Son dönem Türk sinemasında özellikle kadına daha farklı yaklaşıldığı, aşk filmlerinin prim yapmamasıyla sinemanın kabuk değiştirmeye başladığı görülmüştür. Karakterlerin toplumsal sorunları, bunalımları ve tatminsizlikleri önem kazanmaya başlamış, karakterlerin basmakalıptan kurtarılmasına çalışılmıştır. Konu edinilen kadınlar burjuvaziden, sanat ve iş dünyasından seçilmiş ve kimlikleri, toplumdaki konumları daha açık ortaya konulmuştur. Buradaki asıl hedef, büyük kentteki, daha çok İstanbul'daki kadınlardır. İzleyiciye Yeşilçam dönemindeki kırsal alandan veya kasabadaki kadınların ilginç gelmemesinden dolayı kentli yaşama geçilmiştir. Yalnız, aldatılmış, kendisiyle barışık olmayan bayanların ruh hallerini içeren filmler çekilmiştir. Böylelikle kadın, sinema için bitmek tükenmek bilmeyen konu olmuştur. Daha çok gişe endişesiyle erotizm kullanılmaktan çekinilmemiştir (Scognamillo,1998:510).

## **2.7. Türk Sinemasında İzleyici**

Bir macera olarak başlayan ama daha sonraları eğlence, eğitim ve estetik değeri olan ve sanat dalı olarak görülen sinema, ilk başlarda geniş çekimler ve basit olaylardan meydana gelmekteydi. Oyuncular her anlatımı, abartılı yüz ifadeleriyle vermeye çalışmışlardır. Ayrıca oyuncular, ses olayından yoksun olduklarından her şeyi el kol ve yüz ifadeleriyle, abartılı makyajlarla vermişlerdir. Sinemanın ilk yıllarındaki bu abartıların yanında köylü rollerini canlandıran oyuncuların ojeli tırnakları, denizden çıkan oyuncunun makyajına Türk izleyicisi aldırmandan izlemiştir. Ancak aksaklıklar, anlatım dilindeki ilkelliğin sürmesi, toplumsal çalkantılar, izleyiciyi sinemadan uzaklaştırmıştır. 1950'li yıllarda Türk sineması önemli yapımlara imza atmakla beraber, izleyici için de vaz geçilmez olmaya başlamıştır. En önemli ve yaygın eğlence aracı olmasının yanında sinema da kendisini şekillendirmeye başlamıştır. Roman uyarlamalarıyla halkın beğenisini kazanmaya devam etmiştir. Bu dönemde çok film yapma çabası nedeniyle kaliteye

fazla önem verilmemiştir. Ancak aynı konular ve filmlerin sonunun önceden tahmin edilir duruma gelinir olması yavaş yavaş izleyicinin sinemadan uzaklaşmasına neden olmuştur.

Sinemadan kopmaya başlayan izleyici, Türk sineması yerine yabancı filmlere yönelmiştir. Temel hedef, belli ve sınırlı bir seyirci profiline ulaşmak olduğundan, filmin içerik ve kalite düzeyi ne olursa olsun, amaç para kazanmak olmuştur. Film yapımının çok pahalı bir uğraş olduğu düşünülürse, yapımcılarla çalışmadan kendi paralarıyla kendileri için film çeken ve seyirciyi dışlayan yönetmenler hariç, ticari başarı kazanmak her yönetmen için geçerlidir. 1980'lerde hakim olan; izleyici her yapımı izler düşüncesi, kalitesiz yapımların çıkmasına neden olmuştur. Yabancı filmleri yakından takip eden izleyici, Türk filmleriyle yabancı yapımları karşılaştırmaya başlamıştır. Özellikle video ve televizyonun sinemaya olumsuz etkisi, yönetmenlerin tv için yapımlara yönelmesine ve sinemanın daha fazla izleyici kaybetmesine neden olmuştur. Türk yapımlarına izleyicinin ilgisizliği, beraberinde maddi sıkıntıları getirmiştir. Türk sineması 1980'lerde çok az ürün çıkarabilmiştir. 1990'larda izleyiciyi sinemaya çekmenin bilincinde olan yönetmenler, izleyicinin ne izlemek istediğini belirleyerek daha kaliteli, daha gerçekçi yapımlara yönelmişlerdir. Filmler gibi izleyici profili de değişmiştir. Artık izleyici, daha bilinçli, daha genç ve daha kültürlüdür.

Genel olarak Türk izleyicisi, duygusal filmlere daha çok yönelmektedir. Beyazperdede git gide artan şiddet içerikli filmlerin yanında, izleyicinin hüznlenerek izlediği filmlerin gişe hasılatlarının yüksek olduğu görülmektedir. Yeşilçam döneminde çevrilen filmlerin seyirci tarafından çok ilgi görmesi de aşk filmlerinin çokluğundan kaynaklanmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÖRNEK FİLM EŞKIYA

#### 3.EŞKIYA FİLMİ

##### 3.1. Filmin Yönetmeni

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

Yavuz Turgul, yalnızca 1990 sonrası yapılan ve en başarılı filmlerden kabul edilen *Eşkiya* filminin yönetmeni olarak değil, izleyiciyi tekrar sinema salonlarına çekebilen yönetmen olarak da değerlendirilmelidir. İzleyicinin neyi izlemek istediğini çok iyi bilmektedir. Yapımlarında son teknolojiden yararlı olsa da Türk insanına yakın konuları işlemektedir. Bunlar arasında değişen değerler önemli yer tutmaktadır. Turgul'un filmlerindeki karakterler, izleyicinin günlük hayatında karşılaşılabileceği sıradan tiplerdir. Yönetmen Turgul, diğer filmlerinde olduğu gibi günümüz değerlerini her alanda incelemiş ve bu kıyaslamayı çok iyi yansıtmıştır. Ön

planda yer alan iki karakterin, iki dostun kişiliklerinin temelinde, yitenlerin ve onların yerine geçen yeni değerlerin anlatımı vardır. Hızlı değişimin toplumu ve bireyleri nasıl etkilediğini göstermektedir.

Turgul, filmlerinde her zaman masal anlatırsa da masalsı bir yönle filmlerini çekmektedir. Türkiye'deki hasılat alışkanlıklarını alt üst eden, yurt dışında da büyük bir ilgiyle karşılanan ve senaryosunu da yazdığı Eşkîya ile Turgul, Şener Şen ve Uğur Yücel'le güncel sorunlara parmak basmıştır (Scognamillo,1998:467). Yavuz Turgul, filmin başından sonuna kadar, filmi masal yapısı içinden çıkarmamış, başrol oyuncularını da birer masal kahramanına benzetmiştir. Baran'ın çatıdaki ölümünden, Keje ile Eşkîya'nın birbirlerine olan aşkına kadar her şey masal havası içinde verilmektedir. Ancak bu masal, günümüz gerçekleriyle bağdaşmaktadır. Yani oyuncularından hiç biri gerçek anlamda kahraman ya da diğer insanlardan üstün değildir. Filmin masalsı anlatımı, karakterlerin kötü düzen içinde ayakta kalma çabalarından kaynaklanmaktadır. Baran'ın Keje'ye olan aşkı, Baran'ın muskası düştüğünde ölmesi, yıldız kaymasının ardından Keje ile Ceran Ana'nın Eşkîya'nın ölümünü anlaması filmin masalsı yönleridir.

Turgul'un filmlerinin temelinde iki öge yatmaktadır: Çatışma ve nostalji. Eski ile yeninin veya yeni değerleri savunanlarla eski değerleri savunanlar arasında çatışma yer almaktadır. Dünyadaki değişimler içerisinde geride kalanlarla o günün koşullarını savunanlar ve ona göre davrananların karşıtlıkları filmlerinde yer almaktadır. Turgul, genel olarak yitip giden değerleri koruyan ve onların arkasında kalan bir yönetmen olarak değerlendirilmiştir. Oysa, Turgul gelişmenin bilincinde olan ve kuşaklar arasındaki çatışmaların doğal olacağını kabullenmiş bir yönetmendir (Sinema Dergisi,1997:47). Yönetmen, yitirilen değerlere önem vermekte, toplumun yozlaşmasına duyarsız kalmayarak elinden geldiğince bunları düzeltmek için filmlerini kullanmaktadır. Olumsuzluklara karşı sadece şikayet etmektense bunları düzeltmek için çaba gösterilmesi gerektiğine dikkat çekmek istemektedir.

### 3.2. Filmin Konusu

Film Baran'ın (Şener Şen) inşa edilen baraj nedeniyle sular altında kalan köyüne gitmesi ile başlamaktadır. Yönetmen iki favori oyuncusu Şener Şen ve Uğur Yücel ile tekrar bir araya gelmiştir. *Eşkîya*, İstanbul'a doğru yola çıkan bir kır eşkıyası ile trende karşılaştığı bir kent eşkıyasının tesadüfen yollarının birleşerek metropol yaşamı içindeki maceralarını anlatmaktadır. 35 yıl önce Cudi Dağları'nda yakalanan ve ağır cezalara çarptırılan bir grup kanunsuz, hapishane yaşamı içinde teker teker yaşamını yitirirken, aralarından bir tanesi hayatta kalmıştır. Baran adlı bu eşkıya, cezasını tamamlayıp köyüne döndüğünde acı gerçeklerle karşılaşmaktadır. Doğduğu topraklar baraj suları altında kalmıştır. Geçmişin izlerini sürmeye başlayan Baran, yıllardır bilmediği bir gerçeği, 35 yıl önce hapse düşmesine en yakın arkadaşının neden olduğunu öğrenir. Bu yakın arkadaşı eşkıyanın çocukluk aşkı Keje'yi satın alarak İstanbul'a kaçırmıştır. Baran, ne İstanbul'u, ne de sevdiğinin adresini bilmemesine rağmen yalnızca yüreğiyle hareket ederek İstanbul'a doğru yola çıkmaktadır.

Trende Beyoğlu'nun arka sokaklarında büyümüş, pavyon, kumarhane, uyuşturucu olayları içine karışmış genç adam Cumali ile tanışmaktadır. Baran, sevdiği kadını kaçıran ve kendisine ihanet eden en yakın arkadaşının, Cumali ise para ve macera peşindedir. Bu iki insan büyükşehir içinde oradan oraya savrulurken yakınlaşırlar (Sinema Dergisi,1996:101). Cumali Keje'yi bulduktan sonra İstanbul'dan gitmeyi planlamaktadır. Ancak Keje'yi bulması kolay olmamaktadır. Cumali, kendisine yaptığı iyilik karşısında Baran'ın Keje'yi bulmasına yardım etmeye karar verir. İstanbul sokaklarında Keje'yi ararken, bir akşam haberlerde kendisine ihanet eden ve her şeyini elinden alan Berfo'yu görür. Hesaplaşmak ve Keje'yi yeniden görmek umuduyla Berfo'nun ya da filmdeki diğer adıyla Mahmut Şahoğlu'nun yanına gider.

### 3.3. Filmin Oyuncularının İncelenmesi

**BARAN:** Filmde Baran rolünde Şener Şen görülmektedir. Baran 50 yaşlarında, gençlik dönemlerinde dağlara çıkarak eşkıyalık yapmış, en yakın arkadaşı Berfo tarafından jandarmaya ihbar edilerek 35 yıl hapis yatmış bir kişidir. Hapisten çıktıktan sonra doğru köyüne giden ama sular altında gördüğü köyünün ardından hayal kırıklığına uğrayan Baran, sevdiği kadını bulmak ve onu zorla alıkoyan eski dostundan geri almak için İstanbul'a gider. Trende karşılaştığı Cumali'nin polislerden kaçmasına yardım eder. Cumali'ye ait ve içi uyuşturucu dolu olan bavulu kendi alır ve söz verdiği yere geri götürür. Baran'ın sadakati karşısında hayatı kurtulan Cumali borcunu ödemek için kanlısını bulmasında ona yardım etmek ister. Böylelikle ikisinin yolları birleşmiş olur.

Baran Keje'ye olan aşkını, her şeye rağmen 35 yıldır diri tutmayı başaran, sevgilisini bulmak için hiç düşünmeden İstanbul'a gelen ve onu bulmak için herkesin yüzüne bakmayı göze alan, kendisine yapılan bir yardım için hayatını ortaya koymaktan çekinmeyen, buna karşın yaptığı iyiliklerden karşılık beklemeyen biridir. Filmin izleyiciyi bu kadar çekmesinde bu aşk temasının işlenmesi yatmaktadır. Baran rolüyle Şener Şen başarılı bir oyun ortaya çıkarmıştır. Role fiziki uygunluğunun yanında, Baran'ın aşkını, saflığını, kararlılığını, sadakatini çok iyi yansıtmıştır.

Baran, inşa edilen baraj nedeniyle sular altında kalan köyü gibi değişen hayat tarafından dışlanmaktadır. İstanbul'un çok büyük bir şehir olması ve şehir hayatına alışkın olmaması nedeniyle kendisini bunalmış ve şaşkın hissetmektedir. Yeni değerlere uyum sağlayamamaktadır. Bunun nedeni ise 35 yıldır hapis yatması ve şehir yüzü görmemiş olması değil, inançları ve değer yargılarına olan bağlılığıdır. Cumali ise, Baran'ın istemediği ve ayak uyduramadığı bu hayatta kendine yer edinebilmek, güç ve para peşindedir. Bu yönleriyle Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey* filmindeki Ali Nazik ile İstanbullu Muhsin Bey'in karşılaşmasına benzemektedir.

Cumali ve arkadaşları yaptıklarının duyulmaması için kendi içlerinde oluşturdukları düzenden öteye gitmemektedir. Baran dağa çıkarken, inançları ve ahlaki değerlerini beraberinde götürmüştür. Geçmişinden utanmadan ve yaptıklarını saklamayarak bahsetmektedir. Eşkîya tiplmesiyle karşımıza çıkan Baran, saf Anadolu kültürünün güzelliğini göstermektedir. Baran, dinine bağlı, verdiği sözü her ne pahasına olursa olsun tutan, çevresindeki haksızlıklara ilgisiz kalmayan, bir kişinin hayatı için mücadelesinden bile vaz geçebilecek kadar duyarlı, dış görünüşe önem vermeyen, sabırlı, kafasına koyduğunu yapan kararlı bir kişiliğe sahiptir. O, günümüzde kaybolan, şehir hayatıyla birlikte yozlaşan diğer bir değişle maddiyatla değişen değerlerin karşısında bir semboldür. Bu değerlerin yok olmuş olması onu şaşırtmasına rağmen, o doğru bildiğini yapmaktan ve inandığı şekilde davranmaktan vaz geçmez. Farklılıkları görüp yadırgamasına rağmen, insanları aşağılamadan onlara kendi ölçüsünde değer vermekten kaçınmaz.

Baran'da seyirci aynı zamanda herkesin içinde bir yerlerde saklı duygularının dışı vurumunu görmektedir. Cumali Baran ilişkisi, *Muhsin Bey*'deki ikilinin ilişkisine benzemektedir. Ancak burada Baran biraz daha gariban kalmış ve Cumali onu sahiplenmiştir. Duygusal yakınlaşmalar, birbirlerini baba oğul yerine koymalar Eşkîya'da da mevcuttur. Baran'ın sevdiğinden ayrılmasına sebep de baba oğul ilişkisi ve insan hayatına verdiği değerdir.

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

Cumali, Baran'ın sahip olduğu özelliklerin çok azına sahiptir. Baran'ın düşünce ve inançlarından çok farklı bir yapıdadır. Baran tiplmesi değişen düzen

içerisinde yok olmaya başlayan iyi değerlerin bir anlamda simgesidir. Cumali ise hırs ve aç gözlülüğü ifade etmektedir. Cumali rolüyle Yavuz Turgul, kentin kenar mahallelerindeki karakterleri çok iyi yansıtmıştır. Cumali ile Baran bir arada yeni nesille eski ve doğu ile batının sıkışıp kalmışlığı arasındaki kimlik bunalımının göstergesidir. Cumali ile Baran'ın yaşam tarzları ve kültürel farklılıklarına rağmen birbirlerine karşı çok yakın davranmaktadırlar. Baran ile Cumali arasında baba oğul ilişkisine benzer bir ilişki vardır. Baran'da olduğu gibi Cumali'yi de iyi – kötü olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Filmde Cumali, Baran'ın yaşamını tekrar etmekte, kanunsuz işlerinin temelinde bir kadına duydukları aşk yatmakta, ikisi de en yakın arkadaşlarının ihanetine uğramaktadır. Baran dağa çıkarken Cumali de İstanbul'un apartmanlarının terasına çıkarak saklanmakta, silahını orada saklamakta ve orada plan yapmaktadır. Cumali ve Baran aralarındaki bu benzerliklere rağmen birbirlerine o kadar uzaktırlar. Baran, Köy ağasının babasını göz göre göre ölüme terk etmesinin ardından dağa çıkmış, Cumali ise var olan düzenden pay kapmak için mafya içine girmiştir. Ülkede hızla yaygınlaşan “Bir anda köşe dönmecilik, çalışmadan zengin olma, emek sarf etmeden kazanma” fikirlerinin somut bir örneğidir.

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



**BERFO:** Kamuran Usluer, Eşkya'da Berfo ya da İstanbul'daki adıyla Mahmut Şahoğlu karakterini canlandırmaktadır. Berfo, 55 yaşlarında, paraya ve şöhrete önem veren, hasta bir kişiyi canlandırmaktadır. Keje'ye olan aşkı yüzünden en yakın arkadaşını jandarmaya ihbar ettikten sonra, Keje'yi ve Baran'ın altınlarını alarak İstanbul'a gider. Ona göre aşkına ve emellerine ulaşmak için yapılan her şey doğrudur. Berfo İstanbul'a gittikten sonra ismini Mahmut Şahoğlu olarak değiştirmiş, çok zengin olmuş ve Türkiye'nin önde gelen iş adamları arasına girmiştir. Ancak Keje, yaptıklarından dolayı Berfo'yu hiç affetmez ve onunla konuşmaz.

Berfo, haysiyeti olmayan, paranın tek güç olduğuna ve her şeyi satın aldığına inanan insanların bir simgesidir. Alt tabakadaki Cumali'nin sınıf atlamış karakterini temsil etmektedir. İnsanın yaşaması için gerekli olan değerleri önemsemeyen, hatta kendinden başkasına değer vermeyen, onu hedefine götürecektir her yolun denenmesi gerektiğine inanan ve kazanmak uğruna her türlü kanunsuzluğu yapan, toplumdaki saygın görüntüsünün altında bir çok çirkinliği gizleyen bir iş adamı örneğidir.

Berfo'ya göre onun aşkı, Baran'dan daha güçlüdür. Bu durum özellikle ikisinin yüz yüze konuştuğu ve Baran'ın Cumali'yi kurtarmak için Berfo'nun yanına gittiği sahnelerde belirgindir. Yönetmen ikisinin bir arada olduğđu görüntülerde "Aşk mı insan hayatı mı daha önemli?" sorusunu seyirciye sordurmaktadır.

**SEDAT:** Filmin kötü adamlarından birini olan Sedat'ı, Eşkya'da Özkan Uğur canlandırmaktadır. Filmin başında Emel'in ağabeyi olarak bilinirken filmin sonunda ikisinin sevgili olduğđu ortaya çıkmaktadır. Toplumda her an her yerde insanların karşısına çıkan karaktersiz, hiçbir inancı olmayan, sadece bugünü yaşayan bir tiptedir. Sedat, amacı için çevresindeki insanları kullanan, işi bittikten sonra da onları aşağılayan ve hiç düşünmeden değersiz eşya gibi kenara atan bir kişidir.

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

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

Emel, Keje ile kıyaslandığında gerçek aşkı hiçbir zaman bulamayacak ve ne olduğunu anlayamayacaktır. Emel, Keje gibi aşkına sadık kalabilecek bir kadın değildir. Emel tiplmesi, günümüzdeki gençliğin yozlaşmasının filme yansması olarak da değerlendirilebilir. Cumali'yi seviyor gibi görünerek ondan yararlanan ve Cumali'nin başının derde girmesine neden olan Emel, sadakatsizliğinin bedelini hayatıyla ödemektedir.

### **3.4. Filmin Zaman Yönünden İncelenmesi**

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

Filmin birinci bölümündeki olaylar, Baran'ın hapisten çıkmasıyla başlamaktadır. Ancak yönetmen bundan önceki olayların anlaşılması açısından 35 yılı özetleyen bir yazıyı filmin başına koymayı uygun görmüştür. Böylelikle 35 yılda ne olduğu 30 saniyede izleyiciye aktarılmıştır. Baran'ın hapisten çıkmasının ardından köye gitmek için otobüse binışı gösterilmemiş, yalnızca otobüs içerisinde görünmüştür. Otobüsten inişi yine gösterilmemiş, sadece onun otobüsünün otogara girmesi gösterilmiştir. Baran, gittiği yerde bir otelde gece kalmıştır. Ertesi gün, Baran'ın köyüne varmak için yürüyüşü ve tepeden aşağıya gösterilmiştir. İnişi 58 saniye sürmüştür. Ceran Ana ile görüşmesinden sonra baran Urfa'ya güneş batmak üzereyken varır. Mustafa ile konuşur. Bu konuşma gece geçmektedir. Bu bölüm iki günü kapsamaktadır.

Filmin ikinci bölümü, Eşkıya'nın Keje ve Berfo'yu bulmak için İstanbul'a gitmek için trene binmesiyle başlar. Baran'ın, Mustafayla görüşmesinin hemen ardından trenin gösterilmesi ile İstanbul'a gideceğini izleyiciye düşündürmektedir. Baran'ın trene binışı ve trenin hareket saati gösterilmemiştir. Ancak karanlık olması gece yolculuğu olduğu ip ucunu vermektedir. Cumali trene yolculuğun ilk günü akşamı Viranşehir'den binmiştir. Yolculuk devam ederken trenin tünelden çıkışı sırasında gündüz çekimi, trenin tekrar bir tünele girmesi ile gece çekimi yapılmıştır. Haydarpaşa Garına varılmasıyla İstanbul'a gelindiği anlaşılmıştır. Tren gara akşam vakitlerinde varmıştır. Yolculuk iki gün sürmüştür. Bölüm 4 dakika 37 saniye sürmektedir.

Filmin üçüncü bölümü, Kısmet Tamirhanesi'nde başlamaktadır. Trenden gece inişin ardından gündüz çekime geçilmiştir. Trende Cumali Baran'a verdiği çantayı bir gün sonrasına Kısmet Tamirhane'sine getirmesini istemiş ve Baran da getirmiştir. Çantanın teslimiyle ertesi gün olduğu anlaşılmaktadır. Buradan çıkınca Cumali Baran'ı kendi kaldığı otele götürür. Otelde onlarla beraber, bir kadın ve oğlu, kadının sevgilisi, bir sanatçı, bir Rus kalmaktadır. O günün akşamı Cumali, pijamalarıyla Baran'ın odasına gelir. Odada yanan ışıklardan ve Cumali'nin

konuşmalarından gece olduğu anlaşılmaktadır. Bölüm bir gün sürmüştür. Süre olarak 12 dakika 29 saniyedir.

Filmin dördüncü bölümü, Emel'in Cumali'yi ağabeyi Sedat'a götürmesini istemesiyle başlar. Emel, konuşmasında ertesi günün ziyaret günü olmasından bahsetmektedir. Ardından Sedat'ı ziyarete Cumali ile Emel'in gittiği görülür. Buradan bir gün geçtiği anlaşılmaktadır. Hapishanenin diğer hücreleri ve konuşmalarda bahsedilen revir kısmı gösterilmemiş, yalnızca parmaklıkların her iki tarafında konuşmalar gösterilmektedir. Aynı gün Baran İstanbul sokaklarında Keje'yi aramaktadır. Akşam vakti Cumali Baran'ın gelmesini bekler. Gece yarısı Baran gelir. Bir gün süren bu bölüm, 8 dakika 41 saniye sürmüştür.

Filmin beşinci bölümü, Baran'ın otelin lobisinde otururken Berfo'yu akşam haberlerinde görmesiyle başlar. Buradan hareketle bir günün daha geçtiği anlaşılmaktadır. Gündüz çekiminde, resepsiyondaki adam Baran'ın İstanbul'a geleli bir hafta olmasına rağmen borcunu ödemediğinden yakınır. Yani Baran İstanbul'a geleli bir hafta olmuştur. Demircan'ın yanından döndükten sonra akşam Cumali ve arkadaşları diskoya uyuşturucu satmaya giderler. Sedat'ı tekrar ziyarete gittiklerinde bir günün daha geçtiği anlaşılmaktadır. Bu bölüm iki gün sürmektedir. Bölüm 14 dakika 58 saniyedir.

Altıncı bölüm, Eşkîya'nın Berfo ile evinin önünde gündüz karşılaşmasıyla başlar. Bu bölümde olaylar evin dış bölümünde, Berfo'nun ve Keje'nin kaldığı odalarda ve karakolda geçmektedir. Aynı günün akşamı Sevim Baran'ın odasına gelir. Ertesi gün akşam herkes lobide oturmuş Türk sanat müziği dinlemektedir. Buradan bir günün daha geçtiği anlaşılmaktadır. Bir gün sonra Emel ile Cumali Sedat'ın ziyaretine giderler. Üç günlük bu bölüm 17 dakika 03 saniyede izlenmektedir.

Yedinci bölüm, sabah Cumali'nin Emel'in kaçtığını annesinden öğrenmesiyle başlar. Cumali, Sedat ile Emeli bir otelde yakalar ve onları öldürür. Ardından gece

Cumhuriyet Oteline gitmeleri ve polisten kaçırları gösterilir. İstanbul'un bir parkında uyanırlar. İki gün süren bu bölüm, 19 dakika 05 saniyede izlenmektedir.

Sekizinci bölüm, Eşkya'nın Demircan'dan Cumali'yi bırakmasını istemesiyle başlar. Baran'ın Keje ile görüştüğü ve ondan para istediği sahneler yoktur. Sadece Baran ile Keje Berfo'nun yanına giderler. Bu kısım, Berfo'nun evinin önü, iş yeri ve Berfo'nun bürosu görülmektedir. Cumali'nin vurulduğu yer mahalledir. Vurulduktan sonra otelin çatısına saklanır. Burada güneşin batmakta olduğu görülünce akşam olduğu anlaşılır. Bu bölüm 6 dakika 50 saniye sürmektedir.

Dokuzuncu bölüm, Cumali'nin ölmesiyle başlamaktadır. Baran intikam için gündüz Berfo'nun evine ve Kısmet Tamirhanesine gider. Eşkya'nın ölmesi, akşam Keje ile Ceran Ana'nın bir yıldızın kaydığını görmesiyle son bulur. Bu bölüm 18 dakika 15 saniye sürmektedir.

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

### **3.5. Film Mekan Yönünden İncelenmesi**

Film "35 yıl önce Cudi Dağı'nda bir eşkya çetesi jandarma tarafından yakalandı. Bu 35 yıl içinde ya hastalıklardan ya da hesaplaşmalardan dolayı şakilerin hepsi cezaevlerinde can verdi. Biri dışında..." yazısıyla başlamaktadır. Yönetmen bu yazıyla 35 yıl öncesini, kısaca özetlemiş ve günümüze getirmiştir. Eşkya elinde valiziyle kapısında Viranşehir Ceza ve Tutukevi yazan bir hapisaneden çıkmaktadır. Hapishanenin yalnızca dış cephesi görüntülenmiş, iç çekime gidilmemiştir.

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

Filmde olaylar daha çok doğal mekanlarında geçmektedir. Bu mekanların kullanılmasının nedeni, özellikle arka mahallede yaşayan insanların hayatlarının daha iyi yansıtabilmek açısından önem arz etmektedir. Filmin ilk sahnelerinden de anlaşılacağı gibi olayın başlangıcının geçtiği yerler ise doğal mekanlarında, Urfa'dadır. Baran'ın köyüne gittiğinde sular altında kaldığı yerleri gösterebilmek için Atatürk Barajı'na batık bir kent kurulmuştur. Filmde, genellikle dış ve gündüz çekimleri tercih edilmiştir.

Eski zaman eşkıyalarının önem verdiği tek değer vardı: dostluk. Birbirlerinin ihtiyaçları olduğunda arkadaşının yardımına koşarak hayatının kurtarmaktaydı. Eşkîya, şehre indiğinde de bir anlamda eski günlerini tekrar yaşamaktadır. Özellikle kaldığı otelin çatısına çıktığında Cudi'nin Dağı'nın doruklarında olduğunu hissetmektedir.

### **3.6. Filmin Teknik Yönden İncelenmesi**

Eşkîya filmi, Türkiye'de şimdiye kadar kullanılan en ileri teknolojiyle gerçekleştirilmiştir. Özellikle filmin montaj çalışmasında kullanılan Avid tekniği hem hataları en aza indirgemedi hem de işlerin kolaylaştırılmasında avantajlar sağlamıştır. 256 kutu negatifle çekilen Eşkîya için 30 saatlik data öngörülmektedir. Bu ise klasik montajla aylar sürececek bir çalışma anlamına gelmektedir. Bunun için

Avidle çalışılmasına karar verilmiştir. 13 kanal ses yapılmış ve en az iki kanal olarak çekilmiştir. Kullanılan montaj time-koda dayalı bir montajdır. Bunun için kullanılan planların hangisinin olduğuna, hangi kareden girip hangi kareden çıktığına dair bir liste çıkarılmaktadır. Avid’le çok çeşitli listeler almak mümkündür. Avid montaja paralele olarak pozitif kurgu yapılmıştır. Bu kurguda olan birkaç hata yüzünden az sayıda değişim yapılmıştır ve bir iş kopyası elde edilmiştir. Filmin final sahnesinde havai fişek patlamaları Avid’in olanaklarından yararlanılarak yapılmıştır. Filmin müziği, final sahnesindeki Baran ve havai fişekler ayrı ayrı çekilip bindirilmiş görüntülerdir. Omni Dolby-Dijital ile ses bantlarının direkt çözülerek üstüne yüklenmiştir. Film kısım kısım bölündükten sonra her kısım için bütün kanallar ayrı olarak kaydedilmiş ve 20 data kadar ses elde edilmiştir. Eşkuya sesli kayıt yapılmış ilk dolby-dijital filmidir. (Broadcast,1997:49).

Seksen kişilik bir ekiple tamamlanan film için İngiltere’den özel olarak patlayıcı ve silah uzmanları getirilmiş, zor sahneler üzerinde titizlikle durulmuştur. Filmin hareketli sahnelerin çekilmesinde de polis ekiplerinden yardım alınmıştır. (Dağıstanlı,1996:4)

### 3.7. Filmin Genel Değerlendirmesi

Eşkuya filminin temelinde zaman zaman tek, zaman zaman birbiriyle iç içe geçmiş öyküler yer almaktadır. Bunlar içinde aşk ve doğu teması masalsi bir anlatımla ifade edilmektedir. Yavuz Turgul’un hem senaryosunu yazdığı hem de yönettiği bu filmin en belirgin özelliği, ilk kez değişimi bu kadar eşit ve yetkin biçimde bir araya getirmesidir. *Züğürt Ağa*’dan bu yana Yavuz Turgul filmlerinde ana karakterlerin değişim karşısında aldıkları tavırlar oldukça belirgindir. Değişime bilinçli değinen *Muhsin Bey*; değişime ayak uydurmaya çalışan ancak başaramayan *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*; *Gölge Oyunu*’nunda değişimin farkında olmayan kahramanlar Abidin ve Mahmut gibi Eşkuya filminde de Baran ile Cumali, Muhsin Bey ve Ali Nazik’in bir başka versiyonudur. Yavuz Turgul’un diğer filmlerinde olduğu gibi Eşkuya’da da yiten değerlere, yozlaşmışlıklara ve ahlaki

değerlerin kaybolmasına değinilmektedir. Eşkya, bozuk bir düzen içerisindeki saflığı, iyiliği ve güzelliği simgelemektedir. Demircan'ın dediği gibi "Eşkya artık şehirde"dir. Değişmiş düzene karşı dağlarda eşkıyalık yapanların yerini, düzenin adamı olmuş şehir eşkıyaları almıştır. Eşkyalık şekil değiştirmiş, dağ eşkıyalarının yerine ekonomi eşkıyaları almıştır. Yavuz Turgul, filmde bu değişimi sıkça vurgulamaktadır. Baran ile Cumali'nin buluşturulması ile bir anlamda iki ayrı dünyadan insanın nasıl farklılaştığının gösterilmesidir. Hem kültürel hem de yaşam biçimi açısından toplumun nereden gelip nereye gittiğini göstermektedir. Toplumun durumunu yansıtmada, tinerci çocuklar, araba hırsızları, uyuşturucu satıcıları, fahişeler, gençlerin birbirleriyle geçen konuşmaları, toplum içinde sanatçının değer görmemesi, mutsuz insanların durumu gösterilmektedir. Filmde, yalnızca iki kuşak arasındaki kültürel değişmeden değil, geçmişle şimdiki zaman arasındaki sevgi anlayışının çarpıklığından da bahsedilmektedir.

Eşkya'daki değişim temasına, ilk kez *Gölge Oyunu*'nda karşılaşılmakta ve bu masalsi anlatıma doğulu bir tavır eşlik etmektedir. Filmin gerek öyküsü, gerekse üslubunda masalsi öğeler ağır basmaktadır. Eşkya, sevdiği adam yerine bir başkasıyla evlendiği için 35 yıldır konuşmayan kadınların, sular altında kalan ve köylerini terk etmeyen, bile bile deliliğe soyunanların, sokakta kurşun yağmuruna tutulduktan sonra çatıda ölen gencin ve her yıldız kayışını bir eşkiyanın ölümüne benzettikten sonra kendisi de öldükten sonra yıldıza dönüşen eşkıyaların yer aldığı masalsi anlatımlarla doludur. Masaldaki herkes ayrı bir hikayeyi anlatsa da hepsi bir hikayede buluşmakta ve her biri de insanlara kıssadan hisseler vermektedir (Sinema Dergisi,1997:27). Yönetmen özellikle Baran tiplmesiyle insanların geçmişleriyle var olduğunu, bunun saklanamayacağını ve geçmişin insanın peşinden ayrılmayacağını göstermektedir.

*Eşkya* filminin finali, filmin doğulu kimliğine katkıda bulunmaktadır. Eşkya'nın diğer Yavuz Turgul filmlerinin aksine hüznle bitmesi filmi daha duygusal ve hüznü kılmaktadır. Filmin bu kadar başarı kazanmasında masalsi bir anlatım da olsa ayakları yere basan ve günümüz gerçekleriyle bağdaşan bir konusu olmasının etkisini aramak gerekmektedir. Günümüz gerçeklerine bağlı kalmaya



çalışan Yavuz Turgul, filmde çatışan değerlerini, iyilik – kötülük kavramlarını günümüz koşulları içinde değerlendirmektedir. Eşkiya, sinemalardaki Hollywood egemenliğinin sarsılabileceğinin, en azından bu konuda çalışmak isteyen genç sinemacılara örnek olabilmesi açısından önemli bir filmidir. Geçmişle bugün arasındaki uçurumu ve kuşak çatışmalarının anlatmaktadır. Kuşaklar değiştikçe insanların değer verdiği kavramlar da değişmektedir. Filmin geneline bakıldığında hem toplumsal hem de kişisel sorgulama görülmektedir. Özellikle Cumali'nin babasının iyi olmasını eleştirir yönündeki “Babam iyi oldu da ne oldu” sözleri dikkat çekicidir. Yönetmenin sık sık değindiği noktalardan biri de paranın gücüdür. Toplumda insanın parasının olduğu sürece var olduğu ve güçlü olduğu, para için insan hayatına kolaylıkla son bile verileceği ve menfaat ilişkileri anlatılmaktadır. Eşkiya'nın başarısında iyi bir tanıtımın ve olumlu eleştirilerin yanında seyircinin beğenisine seslenmesi de yatmaktadır. Film, dram ve komedi dengesini çok iyi kurmaktadır. Filmde Şener Şen ve Uğur Yücel'in tv reklamlarında canlandırdıkları güldürü sanatçısı kimliklerine ters düşmeden, seyircinin duygusal yanına da hitap eden bir yön bulmak mümkündür.

### **3.8. Filmin Künyesi :**

**YÖNETMEN:** Yavuz Turgul

**OYUNCULAR:** Şener Şen (Baran), Uğur Yücel (Cumali), Sermin Şen (Keje), Özkan Uğur (Sedat), Kayhan Yıldızoğlu (Artist Kemal), Yeşim Salkım (Emel), Kamuran Usluer (Berfo/Mahmut Şahoğlu), Ülkü Duru (Emel'in annesi), Necdet Mahfi Ayral (Andrey Mişkin), Güven Hokna (Sevim Abla), Kemal İnci (Mustafa), Melih Çardak (Demircan), Settar Tanrıoğen (Laz Naci), Celal Perk (Del Selim), Ümit Çırak (Cimbom), Rıza Sönmez (Avarel), Romina (Sekine), Kezban Altuğ (Fatma), Kurtcebe Turgul (Jilet Kemal), Can Yılmaz (Hakan), Yurdan Edgü (Cumali'nin Babası), Zübeyde Erden (Ceran Ana), Cevat Çapan (Sokaktaki Adam), Selim Erdoğan - Hakan Kiremitçi - Hakan Bilgin (Polisler), Yaşar Uzel - Yosi Mizrahi - Konuralp Sunal (Sivil Polisler), Nazım Sütüoğlu - Erkan Kara -

Erdal Atik- Suat Tok - Mahmut GÜNGÖR - Ahmet Erciyes - Tarkan Oğuz Yaşlı  
(Demircan'ın adamları), Hakan Sütüoğlu (Dj), Burç Bakan (Bodyguard)

**SENARYO:** Yavuz Turgul

**GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:** Uğur İçbak

**SANAT YÖNETMENİ:** Mustafa Ziya Ülkenciler

**YARDIMCI YÖNETMEN:** Tolgay ZİYAL

**MÜZİK:** Erkan Oğur

**YAPIM:** Filma-Cass

**SORUMLU YAPIMCI:** Ömer VARGI

**ORTAK YAPIMCILAR:** Yavuz TURGUL, Şener ŞEN, Uğur YÜCEL

**YAPIM YARDIMCILARI:** İnci ÖZSOY, Tamer BAŞARAN, Oğuz PERİ

**YABANCI ORTAK YAPIM ŞİRKETLERİ :** ARTCAM (Fransa),

GEOLPOLY ( Bulgaristan)

**CASTING:** Sema HELVACI

**MONTAJ:** Hakan AKOL

**SES STÜDYOLARI:** İmaj – İstanbul BOYANA Film – Sofya

**JENERİK VE GÖRÜNTÜ EFEKTLERİ:** Sineoptik

**LABORATUVARLAR:** Sinefekt – İstanbul LTC - Paris

**POST PRODÜKSİYON:** Ayhan AKAD

**MAKYAJ:** Derya ERGUN

**KOSTÜM TASARIM:** Gülay DOĞAN

**GÖSTERİM TARİHİ:** 26 Kasım 1996

## SONUÇ

Çağdaş kültürün en etkili araçlarından biri olarak nitelenen sinema, ne yazık ki Türk sinemasında istediği yere ulaşamamıştır. Kültür taşıyıcısı olması bir yana, eğlence ve sanat dalı olarak bile belirli bir yere gelememiştir. Başlayışından bugüne sinemaya, sanatsal veya ticari açıdan bakılmıştır. Türkiye’de sinema ne yazık ki ilk yıllarından itibaren eğlence aracı olarak görülmüş, amaç olmaktan çok araç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle yapımların kaliteli olup olmadığına çok önem verilmemiştir. Özellikle Türk sinemasında 1970’lere kadar yalnızca kar getiren bir araç olmaktan öteye gidememiştir. Zamanla yabancı sinemada gelişen her türlü yenilik denenmiş, bu temalar, konuya ve oyunculara yansımıştır. Bu nedenle Türk sineması belirli kalıplar içerisinde sıkışıp kalmıştır.

Türk izleyicisi belirli bir düzeyin üstüne çıkmadığı sürece Türk sineması da kendini aşan çalışmalara imza atmayacaktır. Bu konuda hem ülke aydınlarına hem de eleştirmenlere görev düşmektedir. Ancak batılılaşma çabaları sonrasında sinemacılar ile izleyici ve aydınlar ile yerli sinema izleyicisi arasında yabancılaşma ortaya çıkmıştır. Aydınlar yoluyla, halk sinemaya yönelebilir, sinema sanatı yaygınlaştırılabilir.

Sinemanın sağlam temellere oturtulabilmesi için, sinema oyuncularının yetiştirilmesine özen gösterilmelidir. Bugünkü usta-çırak ilişkisinin yerine bilimsel eğitimin ve uygulama alanının sağlanabildiği sinema eğitim merkezi kurulmalıdır. Sinema eğitim merkezi ile tüm olanaklara sahip stüdyoların meydana getirilmesi, belgesel ve kısa filmlerinin yapıma yönelmesi, sinemacıların yetişmesi için onlara olanak sağlanması, filmlerde gişe başarısının yanında sanat değerinin de taşınmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Bir diğer dikkat edilmesi gereken nokta ise, sinema endüstrisini düzenleyen mevzuatın oluşturulması gerekmektedir. Bu mevzuatta, sinema salonlarının durumu

(Ücret saptaması), meslekte çalışanların iş güvencesinin sağlanması, denetleme ve sansürün düzenlenmesi gibi konular yer almalıdır.

Türk sineması, günü kurtarma çalışmalarından vazgeçmelidir. 2000'li yıllarda yapımına geçilmiş ve geçilecek olan pek çok film, yalnızca film yapmış olmak için yapılan çalışmalardır. Sinemacılar kendi sorunlarının cevabını yine kendi içlerinde aramalıdır. Belirlenen kısa vadeli çözümler yerine daha radikal çözümler üretilmeli ve uygulanmalıdır. Aksi takdirde çözüldü sanılan problemler bir başka sorunda kendini gösterecektir. Sinemanın sağlam temellere oturtulması yerleşmiş bir sinema anlayışının kazanılmasına bağlıdır. Belirli bir sinema anlayışından yoksun yapımlar yerine, izleyicinin ne istediğini bilerek ve sadece kar elde etme güdüsü gözetilmeden, ucuza mal etme anlayışından uzak durulmalıdır. Kalite gözetilmeden (oyuncu, teknik ve konu) yapılan çalışmalar izleyicinin Türk filmi izleme isteği ile izlenirse de bu durum fazla uzun sürmeyecek ve gerekli çalışmalar yapılmazsa sinema tekrar gerileyecektir. Sinema okulları ve iletişim fakülteleri teknik olarak eleman sağlamakta ancak Türk sinemasında oyuncu ve konu sorunları hala çözüm aramaktadır. Sorunların çözümü Türk insanının istediği yapımlardan geçmektedir. Yıllardır kendi sinemasında yabancı filmler izleyen Türk izleyicisi artık kendinden yapımlar izlemek istemektedir. Bu nedenle yapılan filmlerin Türk insanının kültürüne yabancı olmaması, diğer toplumların değerlerini taklit etmemesi ve yabancı yapımların tekrarı olmaması gerekmektedir. Türk yapımları günün gelişen değerlerine de ayak uydurmalıdır. Önemli bir sorun olarak görülen izleyici-yapımcı arasındaki iletişimsizlik, sinemadaki dönüşe bağlı olarak aşılmış görülmektedir. Sanat için sinema anlayışı yerine izleyici faktörünün de göz önüne alındığı ve sinemaya onların da dahil edilebildiği bir Türk sineması anlayışı devam etmelidir. Amerikan yapımlarına karşı Avrupa sinemasının yaptığı gibi, Hollywood yapımlarına karşı da Türk sineması kendinden, kendi kültüründen yapımlara ağırlık vermelidir. Türk sineması, özentili içermeyen, seyircinin konuya uzak olmadığı yapımlarla devam etmelidir. Seyirci iyi yapımla kötü yapımları birbirinden ayırarak, verilmek istenen mesajı almaktadır. Bu nedenle seyirci küçük görülmemelidir.

Önemli bir nokta da sinemanın gerçekçilik ilkelerine uygun olmasıyla ilintilidir. Türk sineması bu güne kadar belirli kalıpların sineması olmasından dolayı gerçekçilikten uzaklaşmıştır. Ancak sinema, gerçekçi olmak zorundadır. Gerçekçi bir sinema anlayışına sahip olabilmek için dış dünyayı kavrayabilecek ve kavradığını yorumlayabilecek bilgi, anlayış, bunu aktarabilecek sanat gücü, açık yüreklilik gerektirmektedir. Gerçeklik beraberinde inandırıcılığı da getirecektir.

Türk sinemasının canlanması için, devlet sinema alanında yasal düzenlemeler yapılmalıdır. Sinema endüstrisini oluşturacak film yapımevleri ve çalışanlarıyla çağdaş sinema yasası çıkarılmalıdır. Film dağıtımlarıyla ilgili yabancı film tekelleri kırılmalı, Türk filmlerini koruyucu bir sistem oluşturulmalıdır. Üretilen filmlerin pazarlanmasına ve reklamlarına önem verilmesi gerekmektedir

Türk sinemasında zaman ve mekanın kullanımı önemsenen bir konu olmamıştır. Filmlerde olayın geçtiği mekan ve zaman net olarak izleyici tarafından anlaşılammakta, zaman ve mekan kargaşası yaşanmaktaydı. 1980'lere kadar Türk sinemasında sadece belirli yerlerde çekimler yapılmaktaydı ve neredeyse tüm filmlerde aynı mekanlar kullanılmaktaydı. Ancak Eşkîya filmine bakıldığında olayların nerede ve ne zaman geçtiği net olarak anlaşılmakta, zaman ve mekan problemi görülmemektedir. Eşkîya'nın çekimleri bir şehirle sınırlı kalmamış, olaylar Urfa ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde, doğal mekanlarda geçmiştir.

Türk sinemasının en önemli problemlerinden olan oyuncu seçiminde görülen yanlışlıklar, Eşkîya filminde görülmemektedir. Tiyatro sanatçıların ve medyatik insanların filmde yer almasına rağmen, oyunculuk yönünden başarılıdırlar. Her ne kadar filmin başrol oyuncularıyla yardımcı rollerdeki oyuncular tiyatro kökenli veya ses sanatçısı olmasına rağmen filmdeki karakterlerle uyum sağlamışlardır. Yeşilçam döneminde oyuncuların abartılı makyaj yapmaları, gereksiz el kol hareketleri, uzun süren bakışları, sürekli değişen giysileri Eşkîya'da görülmemektedir.

Eşkya filmine konu açısından bakıldığında, titiz bir çalışmanın ürünü olduğu göze çarpmaktadır. Senaryonun uzun süren bir çalışmanın sonucu ortaya çıkması ve başarıyla uygulanması, filmin de başarısını getirmiştir. Filmin yönetmeni oyuncu seçimi, senaryoya göre zaman ve mekanın kullanımında başarılıdır. Eşkya insanların her an sokakta görebileceği sıradan bir insandır. Eşkya gibi diğer karakterlerde günlük yaşamdan seçilmiştir. Bu da izleyicinin filmi daha kolay anlamasını, benimsemesini sağlamıştır.

Bütün bu değerlendirmelerden hareketle; sinemanın sorunlarının çokluğu, karmaşıklığı bilinmektedir. Ancak sorunların çözümüne büyük bir gayret ve sabırlı çalışmalar sonunda ulaşılabileceği unutulmamalıdır. Seyircinin güveninin kazanılmaya başlandığı bu dönemde, tekrar bir hayal kırıklığı yaşatılmamalıdır. Seyirci Eşkya filminde olduğu gibi, düşünülenin aksine iyi ile kötü yapım arasındaki farkı çok iyi anlayabilmektedir.

Film, olay gişe başarısı, medyanın kayıtsız şartsız coşkulu katkısı, yalnızca eleştirmenlerce değil çok geniş bir çevre tarafından da beğeniyle karşılanmıştır. Filmin tanıtımlarına övgüler yağdırılmıştır. Yönetmene göre *Eşkya* eski Türk filmleriyle bugüne köprü niteliğindedir. Masal, ihanet, aşk, şiddet ve olabildiğince Türk halkından öğelere yer vermektedir. Ancak teknik açıdan bakıldığında dünya sineması standartlarında çekilmiş ve kurgulanmıştır. Eşkya filmi vizyona girdiği tarihten itibaren Türk sinemasına canlılık getirmiştir. Bu canlılık hem seyircinin tekrar sinemalara akın etmesinden hem de filmin gündemde çok kalmasından kaynaklanmaktadır. Eşkya ve filmin başarısı üzerine çok konuşuldu ve yazıldı. O döneme kadar sinemaya en yüksek seyirciyi toplayan film olma başarısını göstermiştir. Gösterimde kaldığı dönemde 2,5 milyondan fazla kişi tarafından izlenmiş, 750 milyardan fazla hasılat elde etmiştir. Eşkya'nın bu rakamlar dışındaki en önemli özelliği, Türk sineması için umut ışığı olması ve öldü denilen Türk sinemasının var olduğunu göstermesidir. Bütün bu veriler ışığında da Türk sinemasında bir çok açıdan incelenebilecek önemli bir yere sahiptir. Filmde dönemin son teknolojik gelişmeleri kullanılsa da müziğinden konusuna, oyuncu

tiplerinden mekanlarına kadar hiçbir şey Türk insanına yabancı değildir. Filmin başarısında bunun önemi büyüktür.



## EKLER

### EK 1: ÖMER VARGI İLE EŞKIYA FİLMİ ÜZERİNE YAPILAN RÖPORTAJ

#### ÖMER VARGI: Eşkuya Filminin Yapımcısı

##### 1. Eşkuya nasıl doğdu?

Eşkuya Yavuz Turgul'un 10 senelik projesiydi bize geldiğinde. Senaryosunu 1986 yılında yazmış. Biz Şener Şen'le 1993 yılında *Amerikalı* filmini yapmıştık. Aradan iki sene geçtiğinde Şener Yavuz Turgul'un böyle bir projesi olduğunu ve projede bizleri bir araya getirmek istediğini söyledi. Yavuz Turgul çok eski bir arkadaşımız zaten, sevdiğimiz birisi. Şener'in teşvikiyle bir araya gelip netleştirdiğimiz bir proje.

2. Eşkuya gösterime girdiği dönemde çok fazla ilgi gördü, küsmüş olan seyirciyi tekrar toparlamaya başladı ve her kesimden insan da filmi izlemeye geldi. Eşkuya'da izleyicinin bulduğu neydi?

Bunu söylemek zor. Eşkuya'dan sonra kendi çektiğim film *Her Şey Çok Güzel Olacak* ta da 1.5 milyon insan geldi. Niye geldi bilmiyorum. Bilmiyorum derken şunu söylemek istiyorum, çok şey biliyorum aslında ama 50 tane unsur var. Yani bu unsurların hangisi önceliklidir dersiniz bunu bilemem. Sosyal yapıya uyumu var, yönetmenin başarısı, sesin başarısı, kamera açıları, pazarlama ve tanıtım başarısı, bütün bu unsurların bir araya geldiği bir bütün içerisinde bunlardan birini çekip almak söz konusu değil. Biz de zaten yaptığımız işlerde ön plana çıkartılacak bir unsurla değil, bütün konular bazında bu tarz yenilikleri yapmaya çalışıyoruz.



**3. Eşkıya'nın bu kadar başarılı olmasında reklamcı bir bakış açısının etkisinin olduğunu söyleyebilir miyiz?**

Bu tarz ayırımlar yapmak çok zor. Yani çay içiyorsunuz, içinde şeker de var ne kadar şeker var diye ancak bir laboratuvar ortamında incelemekle söz konusu olabilir. Böyle bir şey yapmak konumuzda olmadığımız için değerlendirme yapamıyorum. Mutlaka ki olmuştur ama bunun payı ne kadardır, bunu bilmek mümkün değil.

**4. Eşkıya'da bazı problemlerle karşılaştığınızı söylediniz, nedir bu problemler?**

Sadece Eşkıya'da değil. Her filmci her filmde bir çok problemle karşılaşiyor. Hem finansal hem de teknik problemlerle karşılaştık. Sanatsal anlamdaki problemleri yönetmen daha iyi yanıtlayabilir. Finansmanını oluşturmak, alınan riskler, çok büyük sıkıntılar taşıyordu. Dönemi içinde çok büyük gişe hasılatı yapmış iki Amerikan filmi vardı. O rakama ulaşması bile bizi ekonomik olarak kurtarmıyordu. Dolayısıyla gerçekten büyük bir riskti. Bunun dışında teknik olarak da filmde dönemine göre teknik yenilik vardı. Sesli çekilmesi, efektlerin olması, dolby dijital olması gibi. Derinlemesine acısını çektiğimiz çok büyük sıkıntılar oldu.

**5. Türk sinemasında temelden yetişen kişilerdensiniz ve sinemanın sorunlarını da iyi bilenlersiniz. Türk sinemasının problemi nedir?**

Özel bir sorundan bahsetmek söz konusu değil. Bir sürecin içinde yer alan bir kişi olarak yıllar içinde değişik sorunlarla karşı karşıya kalıyoruz. Bunları 3 ana başlık altında toplamak mümkün. Bu da sektörün tamamını kaplıyor. Birincisi ekonomik, yani finansman ve ekonomik yapısıyla ilgili sorunlar vardır Türkiye'de. Çok derinlemesine araştırılacak yapılması gereken ve yapılabilecekler konusunda çok derin konuşulabilecek bir konu. Diğeri teknik alt yapı ve teknik yaklaşım konusu. Üçüncüsü de sanatsal konu. Bunların üçüyle ilgili de sorunlarımız var, bazı

avantajlarımız var. Her biri ayrı ayrı değerlendirilebilecek bir noktada olduğumu sanmıyorum.

**6. Bir sinemacı olarak sinemacı olmayan oyuncular hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Ben sinemada böyle bir oyuncu ayrımı yapmayan bir kişiyim. Herkesin bir başlangıç noktası vardır. Örneğin yönetmenlerin de geçmişleri asistanlıktan, yazarlıktan, montajcılıktan ya da okuldan gelmesi önemli değildir. Yönettiği işle ne vereceği, başarılı olup olmadığı önemlidir diye düşünüyorum. Onun için de oyuncu oradan buradan olmalı diye bir ayrımım yok.

**7. Türk sineması yeni bir dönemece girmiş bulunmakta. Sizde aynı dönemden geçiyorsunuz. Hem izleyicide hem de yönetimde yenilikler görülmekte. Bundan sonra Türk sineması nereye gidecek?**

Bilmiyorum, şu anda bir kriz dönemi sonrasını yaşıyoruz. Biz sadece bunun içinde yer alıyoruz. Nereye gideceği konusunda da sadece başarılı işler yapma savaşı veriyoruz. Bu savaşın içinde savaşın sonuçlarının ne olacağını değerlendirmek bize düşmüyor. Sadece savaşçıyız diye bakıyorum.

**8. Verdiğiniz bilgiler için teşekkür ederim.**

Rica ederim.

## EK 2: ATILLA DORSAY İLE TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE YAPILAN RÖPORTAJ

### ATILLA DORSAY: Sinema Eleştirmeni

#### 1. Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu değerlendirir misiniz?

Ben genelde iyimser bir insan olduğum için Türk sinemasının en kötü durumlarında bile umutsuz değildim. Hele son dönemde iyimser olmak için çok fazla neden var.

İki açıdan Türk sineması iki noktayı çözümlemiş görünüyor. Birincisi seyirciyle kopmuş olan bağı, ki bu bağ 1980'lerle 1990'ların başında kopmuştu, yeniden kurdu. Eski seyirciyi yakalamıştır, demiyorum. Çünkü eski seyirci, bir hayli yaşlandı, sinemaya gitmiyor, ama yeni bir seyirci, daha geniş bir seyirci kitlesi yaratmış olmasıdır, bu çok önemli. Son yıllardaki filmler büyük ölçüde iş yapıyor, hatta yabancı filmlerin önüne geçiyor. İkincisi, başka tür bir sinemada, yaratıcı sinema dediğimiz daha kişisel bir sinemada da üst üste büyük başarılar kazanmaya doğru gitmesidir. Son yıllarda pek çok dış festivallerde ödüller aldı. Örneğin *Mayıs Sıkıntısı* filminin 12'yi aşan, 14 olması lazım, ödülü var. Bu 14 ödül dünya festivallerinde kazanıldı ve de değerli ödüllerdir.

Diğer bir gelişme yaratıcı sinemanın gelişiştir olmasıdır. Her ne kadar Türkiye'de çok fazla seyirci bulunamıyorsa da belli bir seyirciye eriştiği kesindir. Bir de Türkiye'de çok geniş bir seyirci kitlesine ulaşıyor. Dış satışlarda, festivallerde, pek şansı olmasa da eğlendirici türden yapımlardır. Onların da yapılması çok doğal, hatta gerekli. Ancak beni endişelendiren. Özellikle son haftalarda ortaya çıkan bir durum. Adına ticari sinema veya eğlendirici sinema denilebilecek şeyin, birdenbire karşı saldırıya geçmesi, kendisinin onaylamayan, kendisini ağır eleştirenlere, eleştiri kurumunu tahrip etmeye ve Türk basınından soyutlamaya çalışması ve de adına yaratıcı sinema dediğimiz o daha kişisel

sinemaya çok ciddi biçimde saldırıda bulunmaya başlaması. Üstelik bu saldırı yalnızca o filmleri yapanlardan gelmiyor. Medyada da çok üst kademede yer alan bazı kişiler, ağır biçimde yaratıcı, özgün, kişisel sinemayı karşlarına almış bulunuyorlar. Bunun en ciddi örneği, hemen bu konuşmayı yaptığım gün Türkiye'nin en büyük gazetesinin baş yazarının yazdığı yazı. Bu baş yazar bütün 70 sonrası Türk sinemasını tek kelimeyle sıkıcı bir sinema ve de halka erişemeyen sinema olmakla niteleyip, aldığı bütün ödülleri de küçümseyip, üstelik Türk sinemasının yeniden eski Yeşilçam'a döndüğünü veya benzediğini ve yeniden kitleyi yakaladığını söylüyor. Bunun söylerken de ayrıca daha vahim bir şey yapıyor bence. İletişim okulları -ki onlar yarınların medya çalışanları, medya sorumluları, sahipleri, sinemacıları, yazarları çizerleri olacak. Onlara da bir anlamda göz dağı vererek ama sakın bu 70 sonrası bir takım ukala insanların düştüğü tuzağa düşmeyin, hemen piyasa ile anlaşın. Piyasada başarı kazanan işler yapmaya çalışın. Kitleye erişin, halka erişin ve bu yolda her şeyi yapın mesajı veriyor. Bunu tabii son derece vahim görüyorum. Gençlere de üstelik okul aşamasından itibaren piyasaya dönük işler yapmaya çağırarak, Türkiye'deki sinemanın da medyanın da yarın, öbür gün, özgür bağımsız, isyancı, kural dışı, kişilikli ne dersiniz deyin, bütün bu çabalara girişmesini adeta kaynağında boğmaya çalışan bir davranış. Bunu son derece vahim buluyorum. Sinema da bundan payını alacak tabii. Önümüzdeki yıllarda, sanıyorum ki Ömer Kavur, Erden Kral, daha yenilerden Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reis Çelik, Nuri Bilge Ceylan gibi kişilikli yönetmenlerin film yapmaları belki daha zorlaşacak. Çünkü medyadaki bu genel tavır takınma dalga dalga yayılıyor ve hemen tüketime anlık zevke, keyfe, eğlenmeye dönük yapımlar cesaretlendiriliyor. Ben bunu çok vahim görüyorum.

## **2. İzleyici Türk sinemasından neden kopmuştu?**

Onun çok değişik nedenleri var. Kitap bile yazılabilir. Bir kere 1974'lerde TRT ilk genel anlamda Türkiye çapında yayına başladığında koptu. Öyle bir koptu ki sinemaya gidilmez oldu ve onun yerini seks filmleri aldı. 1980'lerin başlarında bir video salgını başladı Türkiye'de ve TRT kanalları ikiye çıktı. İlk renkli yayınlar

başladı. O zaman da yeniden eve kapanıp televizyon izleme dönemi başladı. Bütün bu şoklar atlatıldı diyelim. 1980'lerin sonlarında, 1989'ların başlarından itibaren yasa alt yapısı hazırlanmamış olduğu halde özel kanallar devreye girdi. İnterstar ve Show tv başladı. Yine aynı yıl, 1989 da kilit bir tarihtir, Warner Bros denilen Amerikan firması, Türkiye'de ilk kez kendi şubelerini açtı. Hemen arkasından UIP geldi ve Amerikan filmleri onların geldiği andan itibaren Amerikayla ve dünyanın geri kalan kısımlarıyla hemen hemen aynı anda, büyük bir reklam kampanyasıyla Türkiye'de de gösterilmeye başlandı. Bütün bunlar tabii adına globalleşme denen kavramın kaçınılmaz aşamalarıydı. Ayrıca bu aşamaları da eleştiriyor değilim. Tabii ki Amerikan şirketleri olacak ve burada kendi şubelerini açacaklar vs.vs. ama Türk sineması ve Türk medyası çok hazırlıksız yakalandı. Öyle ki bütün bu olaylarda birden bire seyirci öncelikle Türk sinemasından ellini eteğini çekti. Hele 1989 - 1990'larda parlak Amerikan filmleri gelmeye başlayınca zaten sinemamızın çok zayıf olduğu bir dönemdi, 90-91-92 yıllarında Türk filmleri sinemalara hiç gelemedi. Geldiyse bile 3-5 günde kalktı ve 3-5 yıl olay gerçekten dibe vurdu. Daha sonra kilometre taşı oluşturmuş filmler geldi. *Berlin In Berlin*, *Amerikalı*, *İstanbul Kanatları Altında*, biliyorsunuz *Eşkıya* derken bu filmler tekrar izleyicinin nabzını yakalamayı ve tekrar Türk sinemasına tekrar seyirci çekmeyi başardı. Bu da çok olumlu bir gidiş aslında. Buna da karşı değilim. Bu tür filmler mutlaka yapılmalı ama dediğim gibi bu tür filmleri yapanların kendilerini sinemanın tek sahibi olarak görmeler, herkesin bu tarz filmleri onaylamasını, beğenmesini, eleştirilerin yalnızca olumlu olmasını istemeleri çok yanlış bir tavır. Bu sinemayı güdükleştirmeye, tek boyutlaştırmaya götürebilir. Bundan kaçınması lazım.

**3. Peki, izleyicinin son dönem filmlerde bulduğu nedir?Örneğin, Eşkıya, gösterime girdiği dönemde çok fazla bir izleyici kitlemesini çekti.**

Şimdi, her filmin ayrı bir hikayesi var. Her film ayrı ayrı ele alınmalı. Nitekim ben son çıkan *Düşen Yapraklar Geçen Yıllar* adlı kitabımda sadece *Eşkıya* filmi ele alıp, onun başarısının anatomisini çıkarmaya çalıştım. Bütün filmler için genel yapılabilir ama genel şeyler de söylenebilir. O genel de şudur: tabii çağın nabzının

yakalamak, özellikle genç bir seyircinin nabzını yakalamak, bu filmlerin çoğu komedi tarzı filmler, farkındasınız. Birtakım magazin dergilerinde de büyük ilgi bulan ve televizyon kanallarından taşmış olan çağdaş mizah anlayışı var. Çok yüksek düzeyde bir mizah değil, ama leman ekolü de denilebilir, fakat gençlerin ilgi gösterdiği bir mizah. Filmlerin önemli bir bölümü bu mizah anlayışını yakaladılar ama bazıları - ki bence onlar daha kaliteli, *Eşkıya* gibi, onlar bu mizah anlayışını değil, Türk insana özgü, çok kişisel bazı şeyler yakalamaya başladılar. *Eşkıya*'da dramla komedinin iç içe olması ve de ayakları son derece yerde bir masal anlatılmasıydı izleyiciye. Çünkü seyirci masalları sever ama Türk izleyicisi öyle uçuk masalları sevmez, masalları mutlaka ayaklarının yere basmasını ister. *Eşkıya* o anlamda bir masaldı. İşte böyle bir takım şeyler seyircinin nabzını yakaladı. Bir de genel olarak bakıldığında 1990'lı yıllar hep biliyoruz bütün dünyada ulusalcılığın birden şahlandığı yıllar. Yani eski büyük imparatorlukların, Sovyet İmparatorluğu ya da Yugoslavya İmparatorluğu gibi ilmek ilmek çözüldüğü bütün halkların kendi öz benliklerini, kendi kimliklerini ve oradan yola çıkarak kendi bağımsızlıklarını aramaya başladıkları yıllar. Sanıyorum bu aynen globalizasyon gibi - ki bu bir anlamda globalizasyonun bir alternatifi oldu gibi, sanki onu tamamlayan ama aslında zıt bir unsur oldu. Bu olay Türkiye'ye de yansdı ve Türk insanı kimlik arayışına girişti. Yani son yıllarda aynı biçimde tarihe ilişkin yayınların artması, gazetelerde Pazar günleri tarih sayfalarının verilmeye başlanması, bütün bunlar da filmlerimizin kazandığı başarıların sosyolojik anlamda bir açıklaması bence. Bu Türk insanının kimlik arayışından kaynaklanmaktadır.

**4. Son dönem Türk sinemasına bakıldığında Sinan Çetin'in başlattığı ve *Eşkıya* ile devam eden bir değişim görülüyor. Siz bu değişimi nasıl görüyorsunuz?**

İyi görüyorum tabiki. Esas olan izleyiciyi yakalamaktı. Ama bu değişimin abartılmaması, bunun tek sinema yapma biçimi olarak sunulmaması, bu değişimin de eleştiriye açık olması, bu değişimin kendisinden farklı şeyler yapmaya çalışan, adını andığım daha kişisel yönetmenlere de hoş görüyle bakmasını, onlara da hayat

hakkı tanmasını, onlara baş yazar düzeyinde hakaretler, öfkeler kusmamasını diliyorum. Olayların belirli bir dengeye kavuşmasını diliyorum.

**5. Bugünkü Türk sinemasını değerlendirdiğimizde genelde tiyatro oyuncularının ya da gündemde olan insanların filmlerde yer aldığını görüyoruz. Bunun sebebi ve sinemamıza yansımaları nedir?**

Bunun bir kaç sebebi var. Bir kere Yeşilçam öldüğü için az sayıda film yapılıyor ve halkın beyaz perdeden gelen starları benimsemeye imkanı ve fırsatı olmuyor. Eskiden 200 film yapıldığında yılda 10-15 film yapan ya da en az 7-8 film yapan sanatçı, 2-3 yılda benimsenirdi, halk onu bağrına basardı. Bugün çok az film yapıldığı için beyaz perdeden gelen insanlar star olamıyorlar. Ne kalıyor starlık için açık kapı; televizyon ve mankenlik kalıyor. Bunlar zaten iç içe. Bir de mankenler hemen televizyona atlayıp sunuculuk vs. yapıyorlar. Dolayısıyla oradan eleman alınıyor. Bir de Türkiye’de oyunculuğun İngiltere - Fransa’daki gibi geleneği yok. Yani bir oyunculuk geleneği yok. Konservatuar falan var ama hiç bir zaman Türk oyuncu tarzı teessüs etmemiş. Böyle bir temel yok. Yeşilçam da iflas edince, filmler azalınca, konservatuar kökenli veya tiyatro kökenli ciddi oyunculuk alanı neredeyse kapandı. Dolayısıyla oyuncular artık televizyondan atılıyorlar ve televizyonda genelde görünüşe, gençliğe, güzelliğe prim verdiği için Türk sinemasındaki insanlar ya manken oluyor ya da manken olmasa da güzellikleriyle ilgi çeken, aslında belki de çok iyi ailelerden gelen insanlar oluyor. Mesela Pelin Batu gibi. Burada insanların kökenine eğilmek, onların manken veya diplomat kızı olup olmadıklarını veya bunun filmlere ne getirip ne götüreceğini araştırmak önemli değil. Burada tek önemli olan kıstas; yetenek. Bir manken de yetenekli olabilir. Hatta hiç oyunculuk yeteneği olmadığı halde bir-iki filmde sonra çok başarılı da olabilir. Ama her zaman böyle olmuyor. Hatta çoğu yeteneksiz çıkıyor. Pelin Batu’nun da madem adını verdik, daha iyi bir aileden gelmesi ve diplomat kızı olması, iyi oyuncu olmasını gerektirmiyor. Nitekim bence de çok kötü bir oyuncu, bunların aşılması lazım. Köken ne olursa olsun önemli değil. Mankenler de gelsin ziyarı yok. Ama

bir denetimden geçmeliler, hatta bir eğitimden geçmeliler. Ve askeri oyunculuk gereklerini öğrenmeliler.

## **6. Devlet sinemaya destek vermeli mi?**

Tabi. Amerika dışında bütün devletler sinemaya destek veriyor ülkelerinde. Biz yeniden Ayı keşfetmeyeceğiz.

## **7. Türk sineması içinde bulunduğu durumdan nasıl çıkar?**

Valla, bu Türkiye'nin içinde bulunduğu durumdan çıkmasına bağlı. Çünkü Türkiye, şimdi çok kötü bir dönemden geçiyor. Yalnız ekonomik bunalımı kastetmiyorum ama ekonomik bunalım bahanesiyle gazetelerde ilk azaltılanlar, feda edilenler, gözden çıkartılanlar kültür sanat sayfaları oluyor. Yani çok açık, pek çok büyük gazetenin kültür sanat sayfası kalktı. Diğerlerinin sayfası azaltıldı. Birtakım dergiler ortadan kalktı. Şimdi sinema eleştirisi aşağı yukarı basından dışlandı. Yani kültür ve sanat ortamı olamayınca, işin alt yapısı olmayınca, hele hele eleştiri kurumu da dumura uğrayınca iyi film yapılması mümkün değil. Bu genel olayın bir parça düzelmesi, bir kısır döngünün kırılması ve sanatın ve kültürün yeniden gündeme girmesi gerekiyor. Yoksa iyi ile kötüyü ayırt edecek bir takım kurumlar işlemezse, eleştiri kurumu, üniversiteler, sinema okulları, ne bileyim objektif bakışlar, bunlar olmazsa, işler gerçekten bir magazin tavrıyla yapılan promosyona kalırsa, sözüm ona eleştiri adıyla anılan promosyona kalırsa, ben Türk sinemasının geleceğinden hiç umutlu olmayacağım.

**Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.**

Ben teşekkür ederim.



### **EK 3: REKİN TEKSOY İLE TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE YAPILAN RÖPORTAJ**

#### **REKİN TEKSOY: Sinema Eleştirmeni**

##### **1. Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu değerlendirir misiniz?**

Şimdi Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu pek çok açıdan değerlendirebiliriz. Evvela ne yaptığı ve ne yapmakta olduğu açısından, bir de ekonomik koşulları açısından bir de dünya sineması karşısındaki konumu açısından değerlendirebiliriz.

Bence Türk sinemasının en büyük zaafı veya noksanı, Türkiye'nin 20 yıldır yaşamakta olduğu toplumsal olayların gizli kalmasıdır. Türk insanları maça giderken döner bıçağıyla gidiyorlar, sahada namaz kılıyorlar, Türk sineması futbol üzerine film yaptığında hiç bunlardan bahsetmiyor. TBMM Başkanı, karakolda falaka buluyor, Türk sineması karakol filmi yaptığında Pamuk Prensesi oynatıyor. Bir kere böyle bir kopukluk var. Yahut televizyonla ilgili film yaptıklarında televizyonu lanetliyor, götürüyor. Yani Türkiye'nin 20 yıllık toplumsal çalkantıları o kadar sinematografik ki, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde çeşitli mücadeleler verilirken bunun Türk sinemasına yansması olmuyor. Filler ve Çimen'i bunun dışına koyuyorum. Onun sineması da tartışılabilir bir sinema da olsa yine Türkiye'deki politikanın yozlaşmış yanlarına değinme yürekliliğini gösteriyor. Şimdi Türk sinemasının bugünkü durumu şu; televizyon kökenli insanların televizyon programlarını çağrıştırır biçimde yaptığı filmler, televizyon seyircisine yadırgamadığı bir örnek sunduğu için çok ilgi görüyor. İlginin temelinde televizyondan tanıdığı kişilerin filmlerde rol alması etkili oluyor. Bu filmler seyirciye ne veriyor, bilmiyorum. Ama şunu veriyor belki, sinemaya gitme alışkanlığının yeniden gündeme gelmesini sağlıyor. Bir filme yatırılan paranın kat kat geri dönebileceğini gösteriyor. Böylelikle de yeni yapımcıları yüreklendiriyor.

Ama 10 yıl sonrasının sinema tarihçilerinin yapacağı araştırmalarda bulacakları önemli bir film herhalde bunlar içinde çıkmayacaktır.

**2. Türk sinemasının oyuncu problemi var kabul ediliyor pek çok eleştirmen tarafından. Siz bu konuda ne diyeceksiniz?**

Diğer sinemalarda olduğu gibi Türk sinemasında da oyuncu problemi ikinci sıradadır. Bir filmi film yapan oyuncu değil, yönetmendir ve yönetmenin ele aldığı konudur. *Bisiklet Hırsızları* filminin oyuncusu mu vardı, fabrika işçileriydi. Yahut *Kaldırım Çocukları*'nın oyuncusu mu vardı? Mahalle çocuklarıydı. Dolayısıyla oyuncu problemi diye bir şey yok. Yalnız şu var. Demin dediğim gibi televizyonda çok ünlenmiş kişilerin oyunculuk yeteneğine bakılmaksızın onun üzerinden yararlanmak yoluyla sinemaya getirilmesi var. Bunda başarılı oluyorsa şayet söylenecek laf yok. Hatta yazarları, gazetecileri oynatmaya kalkıyorlar. Yani oyunculuk sorunu yok. Oyuncu seçimi yanlışları var. Türk tiyatrosu oyuncu dolu. Herkes kendi Evinde filminde gayet iyi oyuncular var.

**3. Oyuncu seçimindeki problemler kimin suçu?**

Bu yalnızca yönetmenin değil, prodüktörün de hatası olabilir. Türk sinemasındaki temel noksanlardan biri de senaryodur. Bir yönetmen kendi senaryosunu kendi yazıyor. Oysa biraz sinema tarihine baksalar görecekler ki, sinema tarihinin önemli filmlerinin hemen hemen hepsi aralarında yazarların da bulunduğu 4-5 kişilik bir ekip tarafından yazılmıştır. Yeni gerçekçilik kendiliğinden mi geldi, hayır. İtalyan edebiyatının en önemli kalemleri senaryoları yazdığı için İtalyan sineması oldu. İtalyan sineması dedik, 60'tan bu yana bütün önemli senaryolarını 4-5 kişi yazmıştır. Bizim edebiyatımız sinemamızın çok ötesinde ve ilerisinde. Niye yararlanmıyorlar? Ben soruyorum. Diyalogların, biliyorsunuz Amerika'da senaryo yazılır, sonra diyalog yazarlarıyla diyaloglar yeniden yazılır. Oldu, bitti, tamam, kahretsin gibi bir diyalogu televizyon dizilerinde İngilizce'den Türkçe'ye çevirirken *kahretsin* diyorlar. Siz hayatınızda kahretsin der misiniz? Allah kahretsin dersiniz. Kahretsin şimdi bizim filmlerimizde de var. Bir diyalog

yazarından bir edebiyatçıdan yararlanılmalı. Bu senaryoların, hiç değilse diyalogların edebiyatçılar tarafından yazılması, iyi Türkçe bilen bir edebiyatçı tarafından yazılmasının doğru olacağını düşünüyorum.

**4. 60'lı yıllardan 90'lı yıllara kadar bir göz gezdirildiğinde gerek konu gerek teknik ve daha pek çok açıdan farklar göze çarpıyor. Siz nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Bu durumdan şikayet edilemez tabi. Türkiye'deki sinema tekniği ile dünyanın başka ülkesindeki teknik arasında fark yok. Gelişmiş ülkelerdeki sinema tekniği adına her şey var. Yani 60'lı yılların ilkel stüdyoları yerini bugün 2001 yılının tekniği almış. Hollywood'daki teknik yok ama Avrupa tekniği var.

Bu değişimi elbette olumlu buluyorum. Ellinizdeki malzemeyi iyi hazırlayabilmek için tekniğe ihtiyacımız var. Ama diğer konulardaki değişim, ülkenin sorunlarına bakmamak ise bunu olumlu görmek mümkün değildir. Sizin ülkeniz 20 yıldır, 10 yıldır, 2 yıldır olağanüstü olaylarla sarsılıyor. Siz bunu yansıtmıyorsanız bu gelişme midir, siz değerlendirin.

**5. Türk sinemasının siyah beyaz dönemlerindeki aşk hikayeleriyle şimdinin örneğin *Eşkya*'daki aşk hikayesine bakıldığında daha güncel, çağımıza daha uygun olduğu görülüyor.**

60'larda aşk hikayesi yanında toplumsal filmler de vardı. *Yılanların Öcü*, Yılmaz Günay filmleri gibi pek çok film vardı. Aşk hikayesi Yeşilçam'ın konusuydu. İyi yaparsanız güzel olur. *Eşkya* seyirci tarafından çok beğenildi, bu açıdan çok yararı var.

## 6. Seyirci ne buldu bu filmde?

Seyircinin ne bulduğu belli olmaz. Seyirci teknik yenilik buldu, iyi çekilmiş bir film. Bir de sevdiği oyuncularını buldu. Onun için gitti. Seyirci *Vizontele* 'de ne buldu da gitti? *Vizontele* 'de bildiği adamları buldu. Televizyona alışkın olduğundan televizyondan tanıdığı isimleri buldu ve hiç yadırgamadı. Çünkü seyircilerin büyük bir kısmı televizyon izliyor.

**Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.**

Zevkti, ben teşekkür ederim.



## **EK 4: OĞUZ PERİ İLE YAPILAN RÖPORTAJ:**

### **OĞUZ PERİ: Eşkuya Filmi Yapım Yardımcısı**

#### **1. Önce kendinizden ve Filma Cass'tan bahseder misiniz?**

Ben Oğuz Peri. Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri 1993 yılı mezunuyum. 1992 yılında stajyer olarak Filma-Cass'ta çalışmaya başladım. Bunda Eskişehir Anadolu Üniversitesi mezunu arkadaşlarımızın çalışıyor olmasının etkisi oldu. Filma-Cass'ta böyle bir yapı var. 1993 yılında okul bittiğinden itibaren de fiilen çalışmaya başladım.

Filma-Cass, çoğunlukla reklam filmleri çeken yapım bir yapım şirkettir. Piyasanın en köklü şirketlerinden birisidir. 1993 yılında ilk uzun metraj çalışması oldu, Şener Şen'in oynadığı Amerikalı ile. 1996'da Eşkuya, 1997-1998'de *Her Şey Çok Güzel Olacak* çekildi. Demek ki 1993'ten bu yana üç uzun metraj film çalışması olmuş. Ancak esas anlamda yaptığımız reklam filmidir, her iki üç yılda bir de uzun metraj çalışması gerçekleştirmekteyiz.

#### **2. Eşkuya nasıl doğdu?**

Eşkuya, Yavuz Turgul'un senaryolaştırdığı bir hikayedir. Biz yalnızca filmin yapım kısmını gerçekleştirdik.

#### **3. Yani senaryo aşamasında yoktunuz.**

Hayır, senaryo aşamasında yoktuk. Orada sadece Yavuz Turgul ve onun ekibi vardı. Uğur Yücel ve Şener Şen çok sık bir araya gelerek çalıştılar. Filmin temeli onların bu çalışmalarında oturdu. Titiz bir çalışma sebebiyle senaryo aşaması çok uzun sürdü. Çekim öncesi bir yıl tamamen bu projeye konsantre oldu Yavuz

Turgul. Ama bunun öncesi de var, onun öyküyü kafasında kurduğu çok uzun bir süre olduğunu biliyorum.

**4. Eşkîya aslında bir aşk hikayesi. Ama filmin verdiği de pek çok mesaj var, nedir bunlar?**

Ben bu soruyu bir seyirci olarak yanıtlayabilirim. Filmde arkadaşının ihbarı üzerine 35 yıl hapis yatmış ve aşkının peşinden İstanbul'a gelmiş bir insan ve onunla hayatı kesişen insanlar anlatılmakta. Aslında temel olarak her insanın içinde hem kötü hem de iyi vardır. Önemli olan neyin ne için yapıldığıdır. Filmin başından itibaren kötü olarak değerlendirmemiz gereken kişilerin mutlaka bir gerekçeleri olduğu açıktır. Bu kişiler bizim yolda, sokakta karşılaşılabileceğimiz, bizden insanlardır. Hayatta görünen her şey görüldüğü gibi değildir.

**5. Eşkîya'yı diğer filmlerden ayıran nedir?**

Sizin de dediğiniz gibi Eşkîya temelde bir aşk hikayesi. Ama farklı sunulan bir aşk hikayesi. Öyle bir aşk hikayesi ki filmde sevdiği için herkes her şeyi yapabilmekte. Ama bu bizim alıştığımız aşk hikayelerindeki sunumdan çok farklı. Bir de buradaki insanlar bizim yaşamımızda normalde karşılaştığımız insanlardır. Artı konu da yaşamın ne kadar acımasız olduğunu anlatmaktadır. Filmin gösterime girdiği dönemde biz sinema salonlarına giderek seyirciyi ve insanların tepkilerini görmek istedik. Orada normalde sinemaya gitmeyen bir seyirci kitlesi vardı. Her türden insan yanına kocasını, kardeşini, komşusunu alarak gelmişti. Oradaki karakterleri kendi sokaklarındaki insanlara benzettiler. Reklamın da yapılmasının çok etkisi var ama ben günümüz sinema seyircisine baktığımda Eşkîya'daki insanları göremiyorum.

Filmde, Cumali gibi mafyaya girmeye çalışan, gece kondu mahallerinde yaşayanlar, ekonomik sebeplerle kısa yoldan zengin olmaya çalışanlar hep bizim gerçeklerimiz. Onların ateş etmesine baktığımızda bir Amerikan polisi edasıyla ateş

etmiyor. Normalde o raconun gerektirdiği, öyle mahallelerde yaşayanlar gibi ateş ediyor. Eşkıya'da her şey bizden. Konudan tutun da orada yaşayan bir kişinin nasıl yürüyüp nasıl konuştuğuna kadar.

**6. O zaman izleyici profiline baktığımızda her kesimden kişi görebilmek mümkün.**

Evet, filmin en iyi reklamı da bu. Bu reklamcılıkta da etkili bir yoldur. En iyi reklam ürünü kullananın, tüketicinin yaptığı reklamdır. Tüketicinin çevresine o ürünü övmesiyle de etkili bir reklam yapabilirsiniz. Biz Eşkıya'da bunu gördük. İzleyenler tekrar tekrar gelmelerinin yanında eşlerine ve dostlarına da tavsiye etmektedirler. Bir istatistik yapılırsa hayatında hiç sinemaya gitmemiş insanları en fazla sinemaya çeken ve bu insanları sinemadan mutlu ayıran filmlerden biri Eşkıya çıkar. Bu Türk sinemasına çok büyük bir katkıdır. Yalnızca küsen izleyiciyi değil, sinemayı bilmeyen insanları da çekmiştir.

**8. Filmin bütçesi ne kadardı?**

1 milyon Dolar.

**9. Bu bütçenin üzerine çıktınız mı?**

Hayır. Çıkmadık.

**10. Filmin çekim yerlerine baktığımızda daha çok kenar mahalleler.**

Mekanlar, Beyoğlu, Eyüp, Tarlabahçe'ydi. Senaryoya uygunluk nedeniyle buralarda çekimler yapıldı. Verilmek istenen temaya uygunluğu nedeniyle seçilmiş yerler. Yani İstanbul'un güzide mekanlarında o filmdeki kişileri göremezsiniz.

**11. Eşkya'da Türk sineması için yeni teknikler kullanıldı. Bundan bahseder misiniz?**

Bu teknikler elbette ki yapımı zenginleştirmek için kullanıldı. İzleyici açısından bakıldığında çok gerek yoktur belki ama kalitesi açısından yansıması ve izleyiciye hissettirilmesi açısından şöyle önemi vardır. bir proje için para harcanması gerekiyorsa, orada bir helikopter sahnesinin olması veya reklam filmi için yurt dışından getireceğiniz farklı bir teknik destek ekibi prodüksiyonca tercih edilmeyebilir. Bu projenin zenginleştirilmesi için başvurulacak bir şey olabilir. Bu izleyici için yapılmış dürüst bir davranış gibi geliyor. İzleyiciye daha zengin ve görmediği ne verebiliriz?bu anlamda olumlu bir katkıdır. Örneğin Eşkya'daki patlama sahneleri için yurt dışından bir ekip getirildi. Siz işinizi bu kadar ciddiye alırsanız sizden sonraki çalışmalar için de çitayı yükseltmiş olursunuz. Bu hem kendi işlerinizde hem de başkalarının çalışmalarında geçerlidir.

**12. Reklam çekimlerinde kullandığınız tekniklerden yararlandınız mı?**

Temelde aynı malzemeyi kullanıyorsunuz zaten. 35 mm çekildi. Biz reklam filminin de 35 mm çekiyoruz. Çok seyrek olarak video kullanırız reklam çekimlerinde.

**13. Sinemaya yakın olan insanlar reklam filmlerini de aynı formatta çekiyorlar diyebilir miyiz?**

Sinema reklam sektöründen çok daha eskidir, görüntüsel anlamda. Kökünde sinema vardır. reklam önce video, sonra sinema formatı kullanılmaya başlandı. Örneğin bir stadycam uzun metrajda da kullanılıyor, biz reklam çekimlerinde de kullanıyoruz. Bunun en büyük nedeni finansı. Uzun metraja bu kadar film, bu kadar malzeme harcamak istemiyordu Yeşilçam. Ama reklam sektöründe bütçenizde bir kaç günlük bir çalışma sizi zorlamaz. Ne yazık ki günümüzde ucuza mal edilmek istenen pek çok film var.



#### **14. Neden uzun metrajlı bir film çalışmasını girdiniz?**

Bundaki temel sebep Filma-Cass'ın sahibi ve Her Şey Çok Güzel Olacak filminin yönetmeni Ömer Vargı'dan kaynaklanmaktadır. ODTÜ'de mühendislik okurken sinemaya olan tutkusundan dolayı etlerde kablo taşıyarak başladığı sinema hayatına gönül vermesinden kaynaklanmaktadır. Tabi ki bir diğer neden de bu işten para kazanılacağını görmüş olmasıdır.

#### **15. Bu filmin bu kadar ilgi görmesinde ve başarı kazanmasında dedik ki her şeyin bizden olmasının etkisi var. Peki diğer etkenler nelerdir?**

Öncelikle Yavuz Turgul faktörü. Yavuz Turgul'un bu çalışmada olması büyük bir şanstır. Benim kişisel görüşüm, Yavuz Turgul'un bu filmin başarısına etkisi %50'dir. Filmin başarısına ek olarak tabi ki müziklerini yapan Erkan Oğur'un da bu çalışmada olmasını da saymak gerekmektedir.

#### **16. Promosyon çalışması olarak neler yaptınız?**

Reklam yapıldı elbette. Şu anda yapılan filmlerin reklamlarına bakıldığında o kadar yoğun değildi. Ama o dönemdeki filmler arasında yoğun promosyon çalışmaları yapıldı. Bu yoğunluk sonraki filmler için de örnek oldu. Şimdi çekilen pek çok filmin oyuncusu ya da yönetmeni talk-showlara ya da pek çok programa katılarak filminden bahsetmektedir. Bizim insanımızın en çok tükettiği araç televizyondur. Ona da inanmaktadır. Bence Sevin Okyay'ın bir gazetede filmi övmesi, bir talk-show programına katılan birinin orada filmi övmesinden daha etkilidir bence. Köşe yazarlarının az okunmasının yanında bir de zaten çok az olan sinema okuyucusu eklenince sayı oldukça azalmaktadır. Film için bu tip programlara katılmamasının yanında gazetelerde, sinema eleştirmenlerinin sayfalarında çokça yer aldı. Uğur Yücelle Şener Şen'in setten fotoğrafları basına yansıdı. Bir sinema dergisi Eşkıya'ya özel bir sayı çıkardı. Film haftalarca

gösterimde kaldı. Ama en büyük reklam bizim için halkın yaptığı reklam oldu. İnsanlar aradıklarını buldular.

**17. Sinema eleştirmenleri bazen filmleri çok yersiz eleştirmektedirler. Böylelikle de halkı yanlış yönlendirebilmektedirler. Eşkîya'yı nasıl eleştirdiler?**

Sinema eleştirmenleri filmlerin eleştirmesini kişiselleştirebiliyorlar. Baktığımızda ben kendimde de aynı şeyi görebilmekteyim. Bir film, bir eleştirmen tarafından çok güzel ya da çok kötü olarak değerlendirilebiliyor. Ama filme gittiğimde eleştiriyle çok farklı bir filmle karşılaşabiliyorum. Bu yüzden de o eleştirmenin iyi dediği filme gitmiyorum. Ama eleştirmenler Eşkîya için çok olumlu yazdılar, film için olumlu eleştirilerde bulundular. Filme giden insanlar da eleştirmenlerle aynı düşünceleri paylaştılar.

**18. Şener Şen - Uğur Yücelle Yavuz Turgul'u daha önce de izlemiştik. Bu ekip her yapıma giren, her sinema filminde oynayan kişiler değil. Bu ekibin tekrar bu yapımda beraber olmasının özel bir sebebi var mı?**

Yavuz Turgul, çok disiplinli bir yönetmendir. Daha önceki çalışmalarında da beraberdiler. Çok da iyi anlaşıyorlar. Yavuz Turgul çok sert bir yönetmen. Reklam projelerinde de çok titiz çalışıyor. O oyuncularını gözlerindeki pırıltılarından yakalar. Bir kişiye bakarak onun işine yarayıp yaramayacağını çok iyi bilir. Gerçi bu durum Şener Şen ve Uğur Yücel için geçerli değildir, onlar zaten bu kıstasları çoktan aşmışlardır. Beraber çalışmalarındaki sebep kaliteli bir filmde en iyisini yapmak ve buna Şener Şenle Uğur Yücel'in çok uygun olmasıdır.

### **19. Özkan Uğur'u da gözündeki bir ışıltıdan fark etmiş, değil mi?**

Evet, aynı şekilde. Ne kadar isabetli bir karar olduğu ise sonradan ortaya çıktı. Bir çok projede de Özkan Uğur yer aldı. Pek çok insan Özkan Uğur da çok iyiydi diye ayrılabilirdi.

### **20. Filmin dağıtımını nasıl gerçekleştirdiniz?**

Warner Bross, Türkiye'deki dağıtımını yaptı. Film öncesinde yapılan anlaşmayla kararlaştırıldı. Ünlü oyuncuların yanında Yavuz Turgul'un imzası var. Bununla beraber senaryo çok iyi. Yurt dışından da UERO İmaj da bu çalışmaya girdi - ki UERO İmaj da bir projeye destek verirse yüzde ile karşılığını bekler. Filmin yapımını Mine vargı üstlendi. Eşkîya'nın şöyle bir artışı daha var; Uero İmaj'a beklentisinin üstünde dönüş yapan ilk film. Bizim sonraki çalışmalarımıza da gözü kapalı destek verdi. Eşkîya'dan sonra Ömer Vargı'nın masasında yığınla proje oluşmaya başladı. Aklınıza gelebilecek bütün yönetmenler ve bütün senaristler geldiler. Projelerin çok iyi değerlendirilmesi gerekiyor.

### **21. Film için devletten destek almadınız sanırım?**

Kültür Bakanlığı her tür çalışmayı destekliyor. Film bittikten sonra bir telif oraya yolluyorsunuz, telif veriyor. Ama çok cuz-i bir miktardı. Telif verilirken film ayırımı yapılmıyor. Eşkîya'ya bu kadar, diğer yapıma şu kadar denilmiyor. Bir standart var. Alt yazı var mı, başka dillere çevrilmiş mi? Gibi. Bir de ödeme günü var. Yılbaşına bir - iki kala paranızı alabiliyorsunuz. Biz sanırım 2 milyar almıştık.

### **22. Başarılı bir filmin yapılabilmesi için yabancı ortaklığı gerekli mi?**

Bence değil, finans sağlandığı sürece gerekli değil, ama şöyle avantajı olabilir: Yurt dışındaki ilişkilerinizi, filme para yatırdığınız için belki Fransa'da gösterimi kolay olur.

**23. Eşkya'daki giysiler de dikkat çekici. Ben bir eleştiri yazısında Eşkya gibi insanların dış hayata uyum sağlayan kıyafetler giyeceklerini belirtiyordu.**

Yani şöyle olabilir. Eşkya hapisten çıkmış ama davası bitmemiş. Ya da o tiplere geleneklerine çok bağlı bir insan. Hapisten çıkıp, başka amaçları varken giysisiyle uğraşmaz o karakterde bir insan. Tabi bunlar benim yorumum.

**24. Her şey Çok Güzel Olacak ve Eşkya'daki oyunculara bakıldığında hep gündemdeki oyuncular görülüyor. Örneğin Cem Yılmaz ya da Yeşim Salkım. Sinema oyuncusu olmayan kişileri filmlerde oynatmanın amacı nedir?**

En büyük amaç, o oyuncunun kendi seyircisini de sinemaya getirmektir. Sırf bunun uğruna Cem Yılmaz değil de arabesk söyleyen bir kişinin oynaması, isim vermeyeyim, onun seyircisinin de o filme gelmesini sağlar. Ama bizim için rolle bağdaşması gerekmektedir. başka bir oyuncu olamaz mıydı? Elbette ki olabilirdi. Ama Cem Yılmaz çok iyi oynadı ve kendi seyircisini getirdi.

**25. Pek çok kişi, Türk sinemasının içinde bulunduğu durumu yönetmenlere, teknik olanaklara, maddi olanaklara bağlayabilmekte. Sorun ortaya konulabilmesine rağmen çözüm üretilmemekte. Neredeyse 10 yılda bir kaliteli film üretilir hale gelindi. Size göre temel sorun nedir?**

Tabi ki finans. Bu işin para kazanılacak bir yapıya getirilmemiş olması en büyük etkidir. Örneğin bir seks furyası satmak, pazarlamak, çekmek maliyet açısından çok düşük ve kolay. Para kazanma anlamında ucuza mal edilip, çok tüketilebilecek hale getirilebilmiş. Şiddet ya da tarihi filmlerle insanları çekebiliyorsunuz. Veya bütün dünyada olduğu gibi seks filmleriyle de kazanabiliyorsunuz. Bunlar temel olarak finansa bağlıdır. Örneğin bir *Breaveheart* tarihten bir dönem, ancak prodüksiyona baktığımızda müthiş. Gladyatör de aynı

şekilde. Bizim çözümümüz Ömer Vargı'nın reklam işinden aldığı parayı sinemaya yatırmasıyla oldu.

**26. Size göre Türk sineması içinde bulunduğu durumdan nasıl çıkar?**

Çıkabilir tabii ki. Bunun en iyi örneğini *Eşkiya* verdi. Peşinden yine *Her Şey Çok Güzel Olacak* geldi ve seyirciyi çekti. Son dönem yapımlarından *Vizontele* seyircinin aradığını bulduğu filmlerden. Önemli olan insanların filmde mutlu ayrılımları ve aradıklarını bulmaları. İnsanlar verdikleri paranın karşılığını alırlarsa - ki almalılar, mutlu oluyorlar. Sinemaya insanlar sonuçta eğlenmeye geliyorlar. Seyirciyi hafife almadan güzel yapımlar ortaya çıkarılırsa, insanlar tekrar Türk Sinemasına inanacaklardır. Çoğu da ona özlem duymakta. Tabii iyi bir senaryo ve yeterli maddi olanaklara bağlı.

**27. Geçmişten günümüze baktığımızda müthiş bir değişim var. Zengin - fakir aşklarını artık Türk sinemasında göremiyoruz. Eşkiya da bu değişimi sürdürenlerden oldu. Siz bu değişimi nasıl görüyorsunuz?**

Bir kere değişim her alanda var. Bu değişimden de bahsetmek gerekmektedir. insanların alışkanlıkları değişti en başta. Tutumları değişti. Bu kadar çok değişim varken onları görmemezlikten gelmek yanlış olacaktır. Değişim kaçınılmaz ve gereklidir. Artık zengin fakir arasındaki aşkı izleyiciye satamazsınız. Günümüz gerçeğiyle bağdaşmıyor çünkü.

**28. Haklısınız. Peki 60 - 70 'li yıllarda çevrilen filmlerin hala beğeniyle izlenmesini nasıl karşılıyorsunuz?**

Onların ayrı bir tadı var. Ben de izliyorum. Bir Cüneyt Arkın'ın gençliğini görmek ya da eski İstanbul'u görmek, o insanlar arasındaki saflığa, günümüzde pek göremediğimiz aşklara tanıklık etmek zevk veriyor. Fakir gençle zengin kızın arasındaki aşk, o dönemin gerçeklerinden. Günümüzde bunlardan bahsedemeyiz.

**29. Verdiğiniz bilgileri için çok teşekkür ederim.**

Ben teşekkür ederim.



**EK 5 : EŞKIYA FİLMİ ÜZERİNE GÖRÜŞLER** (Sinema Dergisi,  
1997:4)

**TOKTAMIŐ ATEŞ**

Siyaset Bilimci

EŞkiya, toplumumuzda çeliŐen statülerin ve öznel durumlarla nesnel durumlara arasındaki uyumsuzluğun çarpıcı bir biçimde dile getirilmesidir. Gerek konu, gerek reji, gerek oyuncular, gerek müzik ve gerekse üçüncü boyut açısından Türk sinemasının baş yapıtlarından biridir. Ayrıca EŞkiya'nın kazandığı ticari başarı, halkımızın iyi film den anlamaz diyerek kötü filmler yapan çevrelere verilmiş güzel bir yanittir. Filmin başarısı, insanların gündelik yaşamının hassas noktalarına dokunmasında yatıyor.

**MEHMET ALİ BİRAND**

Gazeteci

Türk film sanayinin iyi ürünler çıkarabildiğinin en tipik örneği. İşleniŐi ve oyunu ile son zamanların en çok saran filmlerinden biri. Filmin başarısı özellikle Güney Doğu'nun gerçeklerini son derece başarılı bir şekilde yansıtılmasında. İnsanlar bildikleri veya duydukları bir dünyaya girdikleri için filmi kucakladılar. Emeği geçen herkesin övünmesi gerekir.

**TUNA ERDEM**

Sinema Yazarı

Film çok başarılı. Teknik kalitesi bugüne kadar yapılmış Türk filmlerinden daha yüksek. Gerçek sinemadan uzaklaŐan, fanteziye yaklaŐan bir tarzı var, sanıyorum başarısını buna borçlu.

ÖMER KAVUR

Yönetmen

Teknik düzey çok yüksek, çok profesyonelce yapılmış bir çalışma. Filmin başarısının sırrı, seyirci kitlesiyle bir iletişim kurmasında.

ATIF YILMAZ

Yönetmen

Güzel, özenli bir film. Türk sinemasını izleyiciye yeniden sevdirmesi açısından önemli bir film. Filmin başarısı çok kaliteli ve özenli bir yapım olmasından kaynaklanıyor. Yönetmenin ve oyuncular başarıya katkısı var.

HAŞMET BABAOĞLU

Yeni Yüzyıl Kültür Sanat Editörü

Eşkîya'yı sevdik. Sanki bir türlü seyredeemediğimiz, gösterilmesine izin verilmeyen bir filmi uzaktan uzağa çağrıştırıyordu. Eşkîya'nın öyküsünden etkilendik. Çünkü yazılması engellenen, dile getirilmesinden ürkülen başka öyküleri çağrıştırıyordu. Eşkîya'yı sevdik, çünkü kahramanları çok tanıdık. Oysa çıkıp bu kahramanların adlarının bile palavra olduğunu, karakterlerin gerçeklikle ilişkilerinin gülünç derecede kopuk olduğunu yazıp çizebilir, kanıtlayabilirsiniz. Ama o palavranın içimizdeki varlığını, bizi yıllardır popüler kültürle harmanlanarak oyaladığını unutursak filmin başarısını anlayamayız. Eşkîya iyi ya da kötü olduğu için değil, içimizdeki eşkıyanın telini titrettiği için etkiledi bizi.

GANİ MÜJDE

Yönetmen

Teknik kalitesi çok etkili. Türk insanına "Vay be! Bizimkiler de Amerikalılar gibi film çekebiliyorlarmış", dedirten bir film. Hikaye çok iyi anlatılmış. İyi



oyuncular var. Duygusal bir hikaye olması çok önemli. İnsan kalplerine çekilmiş bir film olduğu için başarılı.

UĞUR VARDAN

Sinema Yazarı

Eşkya'nın başarısını neye bağlamak gerek? Önce medya: Filmin start aldığı dönemde özellikle Radikal ve yeni yüzyıl gibi hem entellektüelleri, hem de Türkiye'nin yeni yüzünü kavrama iddialarında olan iki yayının olumlu yaklaşımları filme ilk medya desteği oluşturdu. Eleştirmenlerin çoğundan ve Hıncal Uluç, Hasan Pulur gibi yelpazesi geniş isimlerden gelen okey işaretleri, bu cephede savaşın kazanıldığına en önemli işaretleriydi. Bilmiyorum Yavuz Turgul kabul eder mi Eşkya Amerikan filmi formatlarında ilerleyen bir yapıya sahiptir. Üstüne Şener Şen faktörünü eklemek isterim. Evlere kapanmış ve sinema zevkini Tv'den tatmin eden annemin kuşağı da Şener Şen isminin getirdiği albeniyle salona gitmekte sakınca görmediler.

TÜRKAN ŞORAY

Oyuncu

Eşkya, Türk seyircisini yine sinema salonlarına bağladı. Türk sinemasına küstüğü sanılan seyircisini yeniden salonlara toplayıp, Türk filmi izletmeyi başardı. Bu yüzden önemli bir yapım. Film bizim insanımızı Anadolu insanını anlatıyor. Ekipteki bireylerin çalışmaları, kolektif çalışma çok iyi. Kurgu, senaryo çok iyi. Çok severek ve duygulanarak izledim. Bu açıdan da benim için çok önemli bir yapım.

## KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün; (1989) **Sessiz Sinema**, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları  
\_\_\_\_\_ ; (1994) **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitabevi  
\_\_\_\_\_ ; (1995) **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık
- AÇAR Mehmet; (2001) “90’larda Türk Sineması Üzerine Notlar”, Sinema Dergisi,  
S 72, İstanbul: 1 Numara Hearst Yayıncılık
- ARIJON Daniel; (1983) **Film Dilinin Grameri**, Çev:Yalçın Demir,Nazlı  
Bayram,Uğur Demiray, Nazmi Ulutak, Murat Barkan, Eskişehir: Anadolu  
Üniversitesi Yayınları
- BAZIN Andre; (1995) **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön İstanbul:  
Bilge Yayınevi  
\_\_\_\_\_ ; (2000) **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm  
Yayınları
- BRECHT Bertolt; (1997) **Epik Tiyatro**, Çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem  
Yayınevi
- BROADCAST; (1997) Aylık Radyo, Tv, Sinema Teknolojisi Dergisi S1, İstanbul:  
İletim Yayıncılık
- BÜKER Seçil; (1992) **Tenisten Sonra Sodsız Viski**, Ankara: İmge Kitabevi  
\_\_\_\_\_ ; (1995) **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara: Dost Yayınları
- BÜYÜK LAROUSSE ; (1986) Gelişim Yayınları, C 14, İstanbul
- CARRIERE Jean Claude; (1989) **Sinemanın Gizli Dili**, Çev: Simten Gündeş,  
İstanbul: Der Yayınları
- CHION Michel; (1987) **Bir Senaryo Yazmak**, Çev: Nedret Tanyolaç, İstanbul:  
Afa Yayınları
- ÇOMAK Nebahat Akgün; (1998) “Türk Sinemasında Ordu Merkezli Sinema  
Dairesinin Önemi”, Yeni İletişim Fakültesi Dergisi, S7, İstanbul: İstanbul  
Üniversitesi Yayınları
- DAĞISTANLI Müge; (1996) “Baran, Keje ve Cumali” S2, İstanbul: Radikal  
Gazetesi Film Eki

DEMİR Yalçın; (1994) **Filmde Zaman ve Mekan Üzerine**, Eskişehir: Turkuaz Yayınları

DMYTRYK Edward; ( 1990) **Sinemada Yönetmenlik**, Çev: Ülkü Uzun İstanbul: Afa Yayınları

\_\_\_\_\_ ; (1993) **Sinemada Kurgu**, Çev: Zafer Özden İstanbul: Afa Yayınları

DMYTRYK Edward, DMYTRYK Jean Porter; (1984) **Sinemada Oyunculuk** Çev: Levent Cinemre, İstanbul: Afa Yayıncılık

DOMENACH Jean Marie; (1995) **Politika ve Propaganda**, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul: Varlık Yayınları

DORSAY Atilla; (1989) **Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakış**, İstanbul: İnkılap Kitabevi

\_\_\_\_\_;(1999) “Oyuncular, Starlar, Tartışmalar”, Sinema Dergisi, S 54 İstanbul: 1 Numara Hearts Yayıncılık

ERDOĞAN Nezihe; (1992) **Sinema Kitabı**, İstanbul. Ağaç Yayıncılık

\_\_\_\_\_ ; (1993) **Seyirci ve Sinema** İstanbul: Med-Campus Yayınları

ESEN Halim; (2000) “Anayurt Otelinde Zaman ve Mekan”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, S3 Konya: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları

EVREN Burçak; (1990) **Türk Sinemasında Yeni Konular**, İstanbul: Broy Yayınları

GÖRAL Burak; (1995) “Türk ve Dünya Sinemasında Oyuncular”, Sinema Dergisi, S8, İstanbul: 1 Numara Hearts Yayıncılık

GÜNGÖR Erol; (1999) **Kelami Sahada Estetik Yapı Organizasyonu**, İstanbul: Ötüken Yayınları

ILGAZ Sevil; (1997) **Çizgi Film Temel İlkeleri**, İstanbul: Leya Yayıncılık

KAPLAN Mehmet; (1997) **Kültür ve Dil**, İstanbul: Dergah Yayınları

KAYALI Kurtuluş; (1994) **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara: Ayyıldız Yayınları,

KILIÇ Levent, **Görüntü Estetiği**, Kavram Yayınları, İstanbul, 1995

KONURALP Sadi;(1998) “Sessiz Sinemada Müzik”, 25. Kare Dergisi, S11, Ankara

LOTMAN Yuriy M.; (1999) **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev: Oğuz Özügöl, Ankara: Öteki Yayınevi

MAKAL Oğuz; (1993) “Tarih İçinde İzmir’de Sinema Yaşantısı”, Sinema Yazıları, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları

MUTLU Erol, (1998) **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Ark Yayınları

ONARAN Alim Şerif; (1981) **Muhsin Ertuğrul Sineması**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

\_\_\_\_\_ ; (1986) **Sinemaya Giriş**, İstanbul: Filiz Yayınları

\_\_\_\_\_ ; (1994) **Sessiz Sinema Tarihi**, Ankara: Kitle Yayınları

\_\_\_\_\_ ; (1994) **Türk Sineması**, Ankara :Kitle Yayınları, 1.Cilt

\_\_\_\_\_ ; (1995) **Türk Sineması**, Ankara: Kitle Yayınları, 2.Cilt

ONARAN Oğuz, ABİSEL, Nilgün, KÖKER, Levent, KÖKER; (1994) Eser, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

ÖNGÖREN Mahmut Tali; (1993) **Senaryo ve Yapım**, İstanbul: Alan Yayıncılık

ÖZGÜÇ Agah; (1999) “Binnaz’dan Eşkiya’ya”, Sinema Dergisi S54, İstanbul: 1Numara Hearts Yayıncılık

ÖZÖN Nijat; (1964) **Sinema El Kitabı**, İstanbul: Elif Kitabevi

\_\_\_\_\_ ; (1968) **Türk Sineması Kronolojisi**, Ankara: Bilgi Yayınevi

\_\_\_\_\_ ; (1972) **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul: Gerçek Yayınları

\_\_\_\_\_ ; (2000) **Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi,

ÖZUYAR Ali; (1999) **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Ankara: Öteki Yayınevi

PARKAN Mutlu;(1983) **Brecht Estetiği ve Sinema**, Ankara:Dost Kitabevi Yayınları

PUDOVKİN W.I.; (1995) **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev: Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yayınevi

REFİĞ Halit; (1971) **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları

SAUSSURE Ferdinand; (1976) **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev: Berke Vardar, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

SİNEMA DERGİSİ; (1995) “Türk Sinemasında Tipler Karnavalı”, S 9, İstanbul: 1 Numara Hearts Yayıncılık

SİNEMA DERGİSİ; (1996) “Yeni Filmler” S 24, İstanbul: 1 Numara Hearts Yayıncılık

SİNEMA DERGİSİ; (1997) Eşkıya Özel Sayısı, İstanbul: 1 Numara Hearts Yayıncılık

SUBAŞI Ali; (1973 ) “Mısır Sineması”, Yedinci Sanat, S 7, İstanbul

ŞASA Ayşe; (1994) “Söyleşiler” Sinema Vakfı Yıllığı 93, İstanbul: TÜRSAK Vakfı Yayınları

ŞENER Erman; (1976) **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul: Koza Yayınları

ŞİRİN Uygur; (1999) “Türk Sinemasında Taşlar Yerine Oturuyor Gibi”, Sinema Dergisi, S 48, İstanbul : 1Numara Hearts Yayıncılık

ŞİRİN Uygur; (1997) Eşkıya Özel Sayısı, İstanbul: 1 Numara Hearts Yayıncılık

SCOGNAMİLLO Giovanni; (1997) **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul: Timaş Yayınları

\_\_\_\_\_;**Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998

TİLGEN Nurullah; (1973) “Türk Filmciliği Dünden Bugüne” Yıldız Dergisi, S 32, İstanbul

TEMEL BRİTANNICA; (1993) S 15 İstanbul: Alan Yayıncılık

TOYGAR Akman; (1977) **Bilimler Bilimi Sibernetik**, İstanbul: Milliyet Yayınları

TÜRSAK SİNEMA YILLIĞI; (1998) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

VAJDA Andrej; (1993) **Sinema ve Ben**, Çev: Füsun Ant, İstanbul: Afa Yayınları

VINCENTI Giorgia; (1993) **Sinemanın Yüz Yılı** Çev: Engin Ayça, İstanbul: Evrensel Basım Yayın

YILMAZ Ertan; (1997) **1968 ve Sinema** Ankara: Kitle Yayınları

YÜCEL Tahsin; (1991) **İletişimin abc'si** İstanbul: Simavi Yayınları