



Publication of Association Esprit, Société et Rencontre
Strasbourg/France



The Journal of Academic Social Science Studies

JASSS

Volume 5 Issue 8, p. 1371-1384, December 2012

KRACAUER'İN BASİT ANLATI SİNEMASI VE SONBAHAR

BASIC NARRATION CINEMA OF KRACAUER AND SONBAHAR

Yrd. Doç. Dr. Zehra YİĞİT

Akdeniz Üniversitesi, GSF, Sinema TV Bölümü

Abstract

Classic cinema theorists engorge with two traditions: formalist and realist. We see the reality at the starting point of both forms. Formalist tradition says that cinema must reconstruct the reality by intervening into the reality and commenting it because according to formalist tradition, it's impossible to reflect the reality. Realist tradition says that cinema can reflect the substantial objectively without intervening into the reality. The important representatives of this tradition are Kracauer and Bazin.

Cinema in Turkey mostly engorges with oral literature such as tale, saga, folk dances and this circumstance hinders cinema in Turkey from proceeding in the way of reality. It is known that cinema in Turkey has losen notably time to find its own reality. It is determined that some directors have tried to reflect the reality in the society with all faults in their films and they have engorged with realist tradition in terms of form and meaning since the middle of 1990s. Most directors such as Nuri Bilge Ceylan, SemihKaplıanoğlu, DervişZaim who make their names with particularly minimal cinema can be analyzed with this theoretical point view. ÖzcanAlper is one of the young directors and his film named *Sonbahar* (2008) is worthy of consideration as one of the films in this tradition.

The theory providing a film to be understood in the rights way offer a common language and background to reviewers, directors and onlookers. This study engorges with realist approach at the point of this common language. It is also aimed to trace the realist cinema in Turkey with *Sonbahar* through the theoretical pointview of Kracauer specifically. In this context, after the reality in cinema is defined, the relation between cinema and reality in Turkey is going to be assessed. Semiotic method is going to be used in the analysis of the film. As a result, the basic narration Kracauer states, the found story, photographic image, the perception of objective reality take part in the filmic narration of *Sonbahar*.

KeyWords: Kracauer, *Sonbahar*, Özcan Alper, Realist Tradition, Turkish Cinema

Öz

Klasik film kuramcıları, biçimci ve gerçekçi olmak üzere iki gelenekten beslenmektedirler. Her iki geleneğin çıkış noktasında gerçeklik bulunmaktadır. Sinemada biçimci gelenek, gerçeği yansıtanın mümkün olmadığından hareketle, sinemanın gerçeğe müdahale ederek, onu yorumlayarak gerçeği yeniden kurması gerektiğini söylemektedir. Gerçekçi gelenek ise filmin, gerçekliğe müdahale etmeden, objektif bir şekilde var olanı yansıtabileceği savından hareket etmektedir. Bu geleneğin önemli temsilcileri Kracauer ve Bazin'dir.

Türkiye'de sinema daha çok masal, destan, halk oyunları gibi sözlü edebiyat geleneğinden beslenmekte, bu durum ise Türkiye sinemasının gerçeklik yolunda ilerlemesinde ona ket vurmaktadır. Diğer yandan Türkiye sinemasının kendi gerçekliğini bulma yolunda epeyce vakit kaybettiği bilinmektedir. 1990'lı yılların ortalarından itibaren bazı yönetmenlerin filmlerinde toplumdaki gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı denediği, biçim ve içerik anlamında gerçekçi gelenekten beslendiği saptanmaktadır. Özellikle minimal sinema ile adını duyuran Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplıanoğlu, Derviş Zaim gibi pek çok yönetmen, bu kuramsal bakış açısının içerisinde incelenebilmektedir. Genç yönetmenlerden Özcan Alper'in *Sonbahar* (2008) adlı filmi de bu gelenekteki filmlerden bir tanesi olarak dikkate değerdir.

Bir filmin doğru okunmasını sağlayan kuram, eleştirmenlere, yönetmenlere ve de izleyicilere ortak bir dil ve alt yapı sunmaktadır. Çalışma, bu ortak dil noktasında gerçekçi yaklaşım perspektifinden beslenmekte, daha özeldir Kracauer'ın kuramsal bakış açısıyla Türkiye'deki basit anlatı (slightrnarrative) sinemasının izlerini *Sonbahar* filmi ile sürmeyi amaçlamaktadır. Böylece geçmişle bugünün modern sineması arasında bağ kurmak istenilmektedir. Bu bağlamda Kracauer'ın kuramsal bakış açısı özetlendikten sonra, Türkiye'deki sinemada, gerçeklik ve basit anlatı ilişkisine bakılacaktır. Filmin analizinde göstergebilimsel yöntem kullanılacaktır. Sonuç olarak, Kracauer'ın belirttiği basit anlatı, bulunmuş öykü, fotoğrafik görüntü, nesnel gerçeklik anlayışı *Sonbahar*'ın filmsel anlatısında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler:Kracauer, *Sonbahar*, Özcan Alper, Gerçekçi Kuram, Türkiye Sineması

Giriş

Sinema ve gerçek ilişkisi sinemanın ilk günlerinden itibaren tartışılmaktadır. 20. yüzyıl sineması gerçek ile yansımaların sınırlarını yeniden tanımlamaya çalışırken iki kutuplu kabul ettiği sinemada Hollywood ve modern sinemanın gerçekliğe bakış açısını kendisine temel almaktadır. Sinemada gerçek kavramı, çoğunlukla gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin yansıtılması ve gerçeğin sorgulanması olmak üzere üç farklı bakış açısından hareket etmektedir.

Sinemada gerçekçilik, var olan nesnel gerçekliğe ulaşma ve onu nesnel bir tutumla pelikül üzerine yansıtmadan hareket etmektedir. Bu yaklaşım, bizlere sinemada gerçekliği temsil eden filmler arasındaki ortak noktaların neler olduğu ya da olması gerektiği üzerine bir sınıflandırma yapma şansını vermektedir. Ancak var olan gerçekliği filmlerine yansıtmayı deneyen Flaherty, Vertov, Stroheim, Godard ya da Bunuel gibi yönetmenlerin gerçekliği yansıtışları farklılaşmaktadır. Rossellini'nin yaşamın doğrudan, belgesel tarzında gösterdiği filmleri, Flaherty'nin belgesel düşüncesine gerçeklik algısı olarak benzese de gerçekliğin yansıtılması noktasında iki yönetmen ayrışmaktadır.

Mağara resimlerinden, resme, fotoğrafa ve sinemaya doğru giden süreçte, sinemanın görüntünün yanında ses ve hareketi de devreye sokmasıyla, bu sanat güncel yaşamda farklı ve ayrıcalıklı bir konumda bulunmaktadır. Ayrıca aracın sahip olduğu özellikler dolayısıyla gerçeğin olduğu gibi aktarılması özelliği de sinemayı oldukça önemli duruma getirmektedir. Sigfried Kracauer, Andre Bazin ve V. F. Perkins gibi kuramcılara göre sinema fark edilebilir bir gerçeklik sunmaktadır. Bu yüzden etkileyicidir. Bu kuramcılar yaşamdaki gerçekliğin algılamasal düzeyde yansıtılabileceği tezinden hareket etmektedirler.

Çalışma kendisine Kracauer'ın gerçekçilik kuramını referans almaktadır. Klasik kuramcılar arasında çalışmasının merkezine gerçeği ve öykülü sinemayı koymasıyla Kracauer farklı bir noktada duran önemli bir kuramcı, sosyolog ve tarihçidir. Bazin, gerçekliği temel

alan çalışmaları ile Kracauer'e göre daha çok bilinen, Türkiye'de ve dünyada oldukça çok çalışma yapılan bir kuramcıdır. Çalışmaya özellikle Kracauer'in seçilme nedeni, Türkiye'de Kracauer ile ilgili yapılmış çalışmaların sayısındaki yetersizliktir. Çalışmada, Kracauer'in kuramını 1960'larda geliştirdiği, diğer yandan sinema kuramlarının günümüze kadar geliştiği ve kendini bulduğunu gerçeği reddedilmemektedir. Örneğin biçimci ve gerçekçi geleneğin peşinden çağdaş kuramcıların (Jean Mitry, Christian Metz) iki kuram arasındaki etkileşimi geliştirip, bir sentez noktası buldukları bilinmektedir. Ancak bugün ki gerçeklik algısının kökeninde geleneksel kuramcıların önemli rol oynadığı dolayısıyla onlarla bugün arasında bir bağ kurmanın gerekliliği makalenin temel çıkış noktasıdır. Çalışmada *Sonbahar* filmi tek açıdan Kracauer'in bakış açısını ortaya çıkarmak amacı ile incelemenin sıkıntılarının farkında olunmakla beraber, yine de bu bağın kurulması anlamında çalışma önem taşımaktadır.

Makalede, *Sonbahar* adlı filmde gerçekliğin kurgulanışı incelenecek, Kracauer'in saptadığı bulunmuş öykü, fotoğrafik gerçeklik, hayatın doğal akışının yansıtılışı gibi özelliklerin sinemasal anlatıya nasıl yansıdığına bakılacaktır. Kracauer, fotoğrafik ve filmsel görüntülerin göstergebilimsel biçimler aracılığı ile ortaya çıkarılabileceğini ifade etmektedir. Kracauer'in savından hareketle filmsel analiz noktasında göstergebilimsel yöntem kullanılacaktır.

1. Kracauer'in Kuramsal Bakış Açısı ve Basit Anlatı Sineması

Sinemada gerçeklik, klasik film kuramcılarının üzerinde durdukları en temel konu durumunda bulunmaktadır. "*Klasik film teorisi dönemi boyunca sadece iki gelenek bulunmaktadır: Gerçekçi ve Gestaltist*" (Dudley, 1984: 34). Her iki geleneğin çıkış noktası gerçeklik olmakla beraber iki gelenek, gerçeğin yorumu ve sunumu noktasında farklılaşmaktadır.

Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Béla Balazs yapısalcı yaklaşımı ve gestalt psikolojisini benimseyen biçimci geleneğin temsilcileridir. Biçimci gelenekteki kuramcılar Aristo, Kant ve Platon'un gerçeklik kavramlarından beslenmekte, dolayısıyla gerçeğe ulaşmanın çok da mümkün olmadığı tezinden hareket etmektedirler. Biçimci geleneğe göre gerçeklik çok yönlüdür, bu yüzden her sanat dalı kendi gerçeklik algısıyla ilgilenmelidir. Bu gelenek, gerçeğin yorumlanması, biçiminin bozulması ve yeniden kurulması gerektiğini belirtmektedir. Şöyle ki; onlara göre görünüm biçimseldir. Bu yüzden öncelikle eserin biçimsel özellikleri dikkate alınmalıdır. Örneğin film yapımcısı resimsel bir çerçeve gibi olan ekran içerisinde konuyu düzenlemelidir (Arnheim) ya da montajla gerçeği yeniden inşa etmelidir (Eisenstein). Bu yüzden biçimci gelenek filmsel anlatı ve gerçeklik arasında pek çok fark saptamakta; filmin, bir yandan yapımcının diğer yandan izleyicinin bakış açısı içerisinde öznel bir gerçeklik algısı sunduğu noktasında birleşmektedir.

Biçimci geleneğin neredeyse karşıt ucunda bulunan gerçekçi film kuramının önemli temsilcileri Kracauer ve Bazin'dir. Bu gelenek, temel olarak gerçeği yansıtmının mümkün olduğu savından hareket etmektedir. Gerçekçi kuramcılara göre film, gerçekliği algılamasal düzeyde, yaşamda olduğu gibi sunmalıdır. Dolayısıyla gerçek, yorumlanmamalı ya da bozulmamalıdır. Bu yüzden bu gelenek, gerçekle ilişki kuramı olarak tanımlanmaktadır. Flaherty belgesel sinema düşüncesini, Dzigo Vertov mutlak gerçekliği filmleri aracılığıyla ortaya koymaya çalışmaktadırlar. "*'Sinema-Göz' gözümüze yansıyan dünyanın belgesel bir çözümdür*" (Onaran, 1994: 216). Paul Rotha ve John Grierson gibi İngiliz Belgeselcilerin, gerçekçi filmler çekerken bu filmlerde eğlence amacı aramadıkları bilinmektedir. Gerçekçi film kuramları, sanatın sosyal işlevleri noktasında sinemanın, dünyada var olanı olduğu gibi gösterme zorunluluğunda hem fikir olmaktadır. Stroheim'in gerçekçi kurmacası, Renoir'nun Şiirsel gerçekliği, Rossellini'nin Yeni Gerçekçiliği, Zavattini'in Sinema-Gerçeği yaşamda olanı gerçekliği ile peliküle aktarma kaygısındadır.

Kracauer'e göre sinema, yaşamı olduğu gibi yansıtmalıdır. (...) Bu, sınırsız çeşitlilikteki fiziksel ve maddi dünya bizim algılarımızın referans noktasını oluşturmaktadır (Koch, 2000: 105). Gerçeklik öylece, her yerde bulunmaktadır. Sinema bu gerçekliği ortaya çıkarmalıdır. Yani "Kracauer, sinemayı, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araç olarak görür" (Dudley, 2000: 123). Onun daha sonraki çalışmalarında gerçeklik, fiziksel gerçeklik=kamera gerçekliği=doğa olmak üzere paradoksal bir eşitlik olarak, belirsiz bir ortak paya indirgenmiş durumdadır. 'Kamera gerçekli'ğinin, gerçekliği ikincil olarak yeniden yaratması artık tasarlanamaz durumda bulunmaktadır (Witte, 1975: 65). Bu bakış açısı biçimcilerin yaklaşımını reddetmekte, gerçekliği tasarlamak, değiştirmek yerine gerçekliği olduğu gibi yansıtmanın ve onu keşfetmenin mümkün olduğu savından hareket etmektedir.

Biçimsel anlamda sanat ve özelde sinema, gerçekliğin keşfi yolunda yalnızca bir araç rolünü üstlenmekte, gerçekliğin yansıtılması noktasında yönetmen ya da yapımcıya yeni görevler düşmektedir. "Burada, Kracauer iki farklı işlemi devreye sokmaktadır: İlki tekniktir, bu kameranın temel donanımından kaynaklanır (lens, film, ışık hassasiyeti), diğeri ise algısal aletin duyusal, kültürel ve psikolojik yaradılışının bir sonucu olarak kişiseldir. Bu iki işlem, iki alt eğilime dönüşmektedir: Biri gerçeklik, diğeri ona form verilmesidir" (Koch, 2000: 105). Kracauer'in materyalist estetiği filmin teknik yeterliliği ve gerçeklik bölgesi olmak üzere iki bölge üzerine kurulmaktadır. "Kracauer'in görüşüne göre, film yapımcısının işlevi hem gerçekliği hem de onun aracını okuyacak ve böylece uygun konu maddesi üzerinde, uygun tekniklerin kullanılması sağlanmış olacaktır" (Dudley, 2000: 123). Yani Kracauer için filmsel anlatıda içerikle beraber biçim de önemli durumda bulunmaktadır. Ancak kuramsal öncelikle öyküye dikkat çekmekte, ya/ ya da durumundan hem/hem de durumuna geçmeyi ve aradaki durumu bulanıklaştırmayı önermektedir. "Böylelikle yönetmen hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır; hem gerçekliği kaydedebilir hem de onun iç yüzünü ortaya çıkarabilir; hem gerçekliği içine almalıdır hem de yönetmenin kullandığı tekniklere nüfuz etmelidir. Ancak tüm bu durumlarda baskın olması gereken ilk terim olan gerçekçiliktir" (Dudley, 2010: 200). Elbette Kracauer, özellikle uygun konu maddesi ve bu maddeye uygun film tekniğinin ne olacağı üzerine eğilmektedir ki bu noktada fotoğraf sinemanın kurtarıcısı olmaktadır.

Sinema, fotoğrafın mirasçısıdır. Bu yüzden de temel özellikleri tartışmasız bir şekilde fotoğrafa bağlıdır. Kracauer'e göre, film yaşamdaki gerçekliği keşfetmeli, bu keşifte ise kendisine en uygun gerçeklik olan fotoğrafik gerçekliği temel almalıdır. Ayrıca sinemanın gerçeklik anlayışı gibi estetik anlayışı da fotoğraftan beslenmektedir. Kracauer'e göre, "filmin fotoğraftan farkı iki noktadadır. Sinema zamanı içererek gerçekliği sunmakta ve bunu sinemasal teknik ve cihazlar yardımı ile yapmaktadır" (Kracauer, 2009: 262). Biçimciler teknik sınırlamaları saptayarak, sanatın bu teknik sınırlamalar ile yapılması gerektiğini iddia etmekteyken, Kracauer onlardan farklı olarak, bu teknik sınırlamaları dikkate almamakta, biçimci kurama ait bu düşünceleri tamamen reddetmektedir. "Kracauer, sinema teknolojisindeki gelişmeleri, gerçekliği daha mükemmel yansıtmaya olanak verdiği için destekler" (Çoşkun, 2009: 194). Yani kurgu, yakın çekim, mercek yanığı, optik efektler, aracın sahip olduğu özelliklerdir. Bu teknik özellikler öncelikle işlevi desteklemektedir. Film yapımcısı yaratıcılık ve teknik yeterlilik konusunda da var olan sınırları aşmaya çalışmalıdır.

Kracauer daha çok sinemanın içeriği üzerine düşünmekte, öykünün seçkin olmasının aracın özünü genişleteceğini düşünmektedir. "Sinemanın konu maddesi, fotoğrafın hizmet etmek için keşfettiği dünyada bir yerlerde olmalıdır" (Dudley, 2000: 124). Yani film yapımcısı için var olan her türlü gerçeklik, dünya ya da bireyin yaşamı, uygun madde durumunda

bulunmaktadır. Diğer yandan Kracauer için filme seçilecek gerçeklik kadar bu gerçekliğin nasıl kaydedileceği ve ayrıca gerçekliğin açıklanması da önem taşımaktadır.

SiegfriedKracauer gerçekçi filmin önemli özelliklerini tanımlarken beş güçlü özelliğe vurgu yapmaktadır. “*Kracauer'in kullandığı birleştirici terimler; pozlanmamış gerçeklik, bulunmuşluk, sonsuzluk/devamlılık, belirsizlik, yaşamın doğal akışı olarak tanımlanmaktadır*” (www.avila.edu). Bu özellikler filmsel anlatıda kendisine yer bulduğu takdirde film, gerçekçi film kategorisi içerisinde değerlendirilebilecektir. Onun fikirlerini daha önceki pek çok akımdan ayıran en temel özellik, öykünün filmsel anlatının merkezine konulmasından kaynaklanmaktadır. Kracauer'egöre“*öykü sinemanın gelişiminin sağlanması için bir şanstır*” (Dudley, 2000: 135). Kracauer belgesellerde öykünün bulunmayışını bir noksanlık olarak görmekte, ideal sinemasal bir tür olarak da bulunmuş öyküyü önermektedir. “*Böylesi filmler kurmacadır ama bunlar icat edilmekten ziyade keşfedilirler*” (Monaco, 2003: 377). Kracauer bulunmuş öyküyü gölün yüzeyindeki halkalara benzetmektedir. O halkalar orada bulunmaktadır ve dikkatli bakıldığı takdirde fark edilmektedir. İşte bu gerçeklik ideal sinema türüdür. Yaşamın doğal akışını ifade eden bulunmuş öykü ya epizodik yani birbirinden bağımsız kısa öykülerden oluşmaktadır ya da kendisine hayatın sıradan yanını yansıtan basit anlatıyı seçmektedir.

Bulunmuş öykü, gündelik yaşamı oldukça az müdahale ile ve fotoğrafla iç içe anlatmaktadır. İşte Kracauer'inpozlanmamış gerçekliği, gerçeği olduğu gibi, var olan haliyle aktarmaktan geçmektedir. Ayrıca bu sinema anlayışında giriş, gelişme, sonuç bölümleri bulunmamakta; yani öykü açık uçlu olarak kurulmaktadır. Öykünün bir sonla bitirilmemesi, dümdüz bir çizgide sonsuza kadar devam edebilme yetisi, onu yaşama benzetmektedir. Basit anlatı sinemasında oyuncunun, tiyatrodaki olduğu gibi abartılı oyunculuktan uzak durması, ya kendisini oynaması ya da minimal bir oyunculuk sergilemesi gerekmektedir. Sinemanın minimal bir yapıta dönüştürüldüğü bu anlayışta filmin müziği de ya minimal olmalı ya da hiç olmamalıdır. Kracauer için bir diğer önemli nokta da diyalogdur. Görselliğin büyük önem taşıdığı bu film anlayışında mümkün olduğu kadar az diyaloga yer verilmelidir. Gerçeklik, diyalog, müzik ya da oyunculukla bozulmamalıdır.

Bütün bu gerçeklik algısı bir ülkenin zihniyetini de yansıtmaktadır. Kracauer'e göre filmler her şeyden önce toplumsal bir semptomdur. *Caligari'den Hitler'e* adlı kitabında Kracauer, filmler aracılığı ile Almanların psikolojik durumlarını ve dönemin toplumsal ve politik gerçekliğini analiz etmektedir. Dolayısıyla Kracauer'i temel alacak bir çalışmanın film analizi noktasında filmsel anlatının altında yatan toplumsal gerçekliğin ortaya çıkarılmasına dikkat edilmelidir.

Türkiye'de Nuri Bilge Ceylan filmleri ile İran Sinemasında Abbas Kiyarostemi, Cafer Penahi, SemiraMakhmelbaf gibi yönetmenlerin filmleri Kracauer'infotoğrafik sinema anlayışına ve bulunmuş öykü tanımına uygun örnekler teşkil etmektedir.

2. Türkiye Sinemasında Gerçekçi Sinema ve Basit Anlatı Sineması

Toplumları birbirinden farklı kılan önemli özelliklerden biri, o toplumlara ait zihniyet yapıları olarak bilinmektedir. “*Zihniyet, bir grup insanın ortak psikik referans örtüsüdür*” (Mucchielli, 1991: 23). Toplumdaki bireylerin düşünme tarzlarından hareketlerine kadar her alanda kendisini hissettirmektedir. Zihniyet, toplumun yaşam tarzına yansıdığı gibi sanatına özelde sinemasına da yansımaktadır. Dolayısıyla Türkiye toplumunun zihniyeti, kendini ifade etme tarzı, gerçeklik algısı her ne ise sinemasında da bunların izini sürmek olasıdır.

Türkiyelinin zihniyet kalıpları, toplumun dram yerine melodrama yönelmesinin nedenini açıklamakta, dolayısıyla gerçeklik algısı da bu kalıplara uygun olarak kurulmaktadır. “*Biçimde sözlü kültürün özelliklerinin baskın hale gelmesi sonucu melodram türü*

benimsenerek, hem bu türün hem de geleneksel anlatı türlerinin özelliklerini içeren melez bir anlatım kalıbına ulaşılmış olduğu söylenebilir[mektedir]” (Bilgiç, 2002: 125–126). Yeşilçam sineması, sözlü anlatı geleneğinin izlerinin en kolay sürülebildiği alandır. Nezih Erdoğan *Yeşilçam’da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar* adlı yazısında Türkiye’deki alt yapının daha çok söze ve seyirliğe dayandığını ifade emekte, bunda da Doğu ve İslam düşüncesinin etkilerini ve izlerini sürmenin mümkün olduğunu saptamaktadır. Erdoğan’a göre Karagöz, meddah ya da orta oyunu hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi yaratmamaktadır. Örneğin Yeşilçam’ın oyuncularının aynı kişiler tarafından konuşturulmasının, bütün tiplerin Karagözcü tarafından seslendirildiği gölge oyununu andırıldığını ifade etmektedir (Erdoğan, 1998: 181). Adanır da (1994: 129-130) anonim bir anlatım biçimine sahip olan masallarla Türkiye sinemasının benzerliğini ifade etmekte, masallarda anlatıcıların değil kahramanlar ve yaptıkları şeylerin önemli olduğunu belirtmektedir.

Bu noktada Türkiye sinemasından Batılı bir gerçeklik izleniminin çıkması Türkiye sinemasının beslendiği kaynaklar dolayısıyla mümkün olmadığı, izleyicinin kendisine ait olan kültürün izlerini, popüler bir eğlence aracı olarak görülen sinemada da sürmeyi istedikleri saptanmaktadır. Benzer fikirde olan Ayça da düşüncelerini şöyle ifade etmektedir; “*Seyircinin hayatında tekrarlamalar bulunmaktadır: Yüzyıllardır aynı masallar, aynı türküler dinlenmekte, çünkü halk o masalın içinde kendisini bulmakta, kendini bulduğu sürece sevmektedir. Sinemada da benzer konular bu izleyiciyi rahatsız etmemekte, bu yüzden tekrara dayanmaktadır. Bizde dramatik bir kültür yok, prototip tip var. Fransız sinemasında karakterler var. Bizim yapımızda bu yok*” (Ayça, röp: 2008). Bu bağlamda Türkiye sinemasında gerçeklikten uzak, tekrara dayalı prototip filmler çekilmesinin, bir alt yapı sorunu olduğu kadar bir zihniyet sorunu ve sinemanın sözlü kültürün uzantısı olması ile ilintilidir.

1950’lerden itibaren Türkiye sinemasında melodram geleneğinin dışında gerçekçi filmler yapan Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin sinemaya girdikleri bilinmektedir. Bu yönetmenlerle Türkiye sineması küçük insana yönelmekte, yönetmenler kırsalın sorunlarını anlatmakta, kameranın ilk kez sokağa çıkması ile gerçeklik algısı yaşamda olana yaklaşmaya başlamaktadır. Diğer yandan “*1965 yılında kurulan Sinematek Derneği’nin İtalyan Yeni Gerçekçi, İngiliz Özgür Sinema, Fransız Yeni Dalga sinemasından etkilenerek, Türkiye sinemasında bir akımın temsilcisi olduğu görülmektedir*” (Kıraç, 2008: 79). Bu amaçla yeni gerçekçi yönetmenler, toplumu, yapı ve kurumları eleştiren özgün eserler üretmeye çalışmaktadırlar. Yılmaz Güney, filmlerinde gerçekliğin bir izlenimini sunması ile dikkatleri çekmektedir. Özellikle *Umut* (1970) filmi tüm yalınlığı ile eleştirmenlerin dikkatlerini çekmeyi başarmıştır.

Türkiye sinemasında gerçeklik algısının özellikle 90’lı yıllarla beraber değişmeye başladığı saptanmaktadır. Bu yıllarda film çekmeye başlayan ve 2000’li yıllarda da yönetmenliğe devam eden yeni kuşak yönetmenlerinin filmlerindeki anlatının, karakterlerin, mekanın, oyuncuların, kamera, kurgu gibi teknik özelliklerinin dönem sinemasından farklı çizgide olduğu görülmektedir. Bu yönetmenler, dışarıda, köşede bucakta kalan küçük insanların öykülerini gerçekçi bir üslupla Türkiye sinemasına taşımaktadırlar. Türkiye sinemasında kendisine pek yer bulamayan sıradan insanların basit yaşamları üzerine öyküler üreten, oyuncularını popüler ya da tecrübeli oyuncular arasından seçmeyen, ışık, renk ve müzik kullanımında giderek hayatın doğal akışını yakalamayı deneyen yönetmenler, 1990’lardan beri kendi tarzlarını oluşturmaya devam etmektedirler. Bu yönetmenler, çoğunlukla seyircilerin beklentilerine ya da popüler olma kaygısına kapılmadan, çağdaş anlatı

sineması çerçevesinde filmler üretmekte, böylece kendi dillerini oluşturma ve birer *auteur* olma yolunda ilerlemektedirler. Ancak ine de gerçekliği yakalamaya çalışan bazı yönetmenlerin melodram kalıbından kaçamadıkları, minimal sinemalarında geleneksel sinemanın içeriği ile modern sinemanın biçimini birleştirdikleri görülmektedir. 2000'li yıllarda Özcan Alper, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran gibi genç yönetmenlerin kendilerini bu yönetmenlerden ayırtırmak için *Yeni Türkiye Sineması Manifestosu*'nu yayınladıkları görülmektedir.

Türkiye sinemasındaki gerçekçi, minimal ya da bağımsız olarak kabul edilen yönetmenler arasında Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Ümit Ünal, Tayfun Pirselimoglu gibi yeni nesil yönetmenler yer almaktadır.

3. Kracauer, Gerçeklik ve Sonbahar

3.1. Yöntem ve Kuram

Çalışmaya örneklem olarak Özcan Alper'in ilk filmi olan *Sonbahar* (2008) yeni nesil yönetmenlerin gerçekçi filmleri arasından dikkat çekmesi dolayısıyla seçilmiştir. Analiz noktasında filmin künyesi belirtildikten sonra, filmsel öykü anlatılacak, sonrasında filmsel anlatı yapısına yansıyan gerçekçi motiflerin Kracauer'in bakış açısına uygun olarak nasıl ortaya konulduğuna bakılacaktır. Kracauer'in kuramının temelindeki unsurlar (fotoğrafik gerçeklik, bulunmuş öykü, basit anlatı, sonsuzluk, belirsizlik, yaşamın doğal akışı, vb.) saptanarak filmsel anlatı incelenecektir.

Ayrıca Kracauer, çalışmasında göstergebilimsel çözümlenmeye dikkat çekmektedir. Göstergebilim, göstergelerin çalışma ve anlamlandırma biçimi üzerinde durmaktadır. "*Göstergebilim, gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle incele[mekte] ve betimle[mektedir]*" (Yengin,1996: 96). Göstergebilimsel analizlerde dikkat öncelikli olarak metne yönlendirilmektedir. Bu yüzden çalışmada bir okur olarak text (filmsel anlatı) okunmaya çalışılacaktır. Çalışmada temel alınan göstergebilimci Roland Barthes'e göre anlamlandırmanın birinci düzeyi düz anlam iken ikinci düzeyi yan anlam, mit ve simgeden oluşmaktadır. Farklılığı yaratan ise anlamlandırmanın ikinci düzeyidir. Böylece öykünün düz anlamda gösterdikleri ile yetinmek yerine, ikinci düzeydeki derin anlamsal yapıyı da çözerek çok katmanlı yapısının ortaya çıkarılmalıdır.

3.2. Filmin Künyesi ve Özeti

Sonbahar adlı filmin yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Özcan Alper, yapımcılığını Serkan Acar yapmıştır. Filmde Onur Saylak, Megi Kobalagze, Serkan Keskin, Raife Yenigül rol almaktadır. Artvin'in bir köyünde çekilen film, 2008 yılında Türkiye'de yapılmıştır.

Sonbahar'ın filmsel öyküsü, 19 Aralık Hayata Dönüş Operasyonu ile başlar. Ardından kamera Yusuf'u hapisanede görür. Revirde doktorla konuşan Yusuf'un sayılı günü kaldığı öğrenilir. Hapishanenin doktoru, Yusuf'a 309. maddeye göre salıverilmesini istemesini önerir. Yusuf, hapisten çıkınca Artvin'e doğru yolculuğa başlar. Yağmurlu bir günde köyüne, annesine kavuşur, annesi oğlunun dönüşüne çok sevinir. Cezaevinde iken babasının öldüğünü, ablasının evlenip kente taşındığını öğrenir.

Yusuf, daha çok yaşlıların kaldığı bu köyde yalnızca çocukluk arkadaşı Mikail ile görüşür. Mikail ile birlikte gittikleri bir meyhanede fahişelik yapan Gürcü kızı Eka ile tanışır ve ona aşık olur. Aşk, hayata tutunma, yalnızlıktan kurtulma gibi bir savaşa dönüşürken, Yusuf diğer yandan aşktan korkar. Birlikte olmak için iki tarafın da şartları uygun değildir. Yusuf geçmiş, bugünü ve yaptıkları ile bir tür yüzleşme içine girer. Arkadaşları evlenmiş, çocukları olmuştur, üstelik arkadaşlarıyla karşı çıktıkları düzen hala aynıdır. Yusuf, Eka ile Batum'a

gitmeyi ister ancak hastalığı yüzünden bunu gerçekleştiremez. Vize süresi dolan Eka kendi düzenine dönerken, Yusuf için ölüm zamanının gelmiştir.

3.3. Kracauer'ın Kuramsal Bakış Açısı Çerçevesinde *Sonbahar* Film Analizi

Türkiye’de özellikle 90’lı yıllar sonrası yoğunlaşan bağımsız kuşak olarak adlandırılan yönetmenler çektikleri minimal sinema anlayışları ile dikkat çekmektedir. Özcan’ın *Sonbahar* filmi de Yeni Türkiye Sineması içerisinde gerçekliğe bakışı ile dikkat çekmektedir. Özcan filminin öyküsünü üst metinde Yusuf’un öyküsü üzerine kurmaktadır. Kracauer’e göre sinemanın gelişimi noktasında öykü önemli durumda bulunmaktadır. “*Kracauer, belgesel filmle çok az ilgilenir ve dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipine, yani anlatı filmine yöneltir*” (Monoco, 2010: 377). Anlatı filmi için ise basit anlatı sinemasının özelliklerini tanımlamaktadır. (Bknz: Bölüm 1) *Sonbahar* filmi, Kracauer’ın ideal sinemasal bir tür olarak ortaya koyduğu bulunmuş öyküyü perdeye taşımakta, filmsel anlatıda Yusuf’un gündelik yaşamı, neredeyse hiçbir müdahaleye uğramadan, yaşamda olduğu haliyle perdeye yansıtılmaktadır. Filmsel anlatı birey olarak Yusuf üzerine yoğunlaşmakta, onun geçmişle ve bugünle yüzleşmesini perdeye taşımaktadır. Ancak filmsel anlatı insan ögesinin arkasına 1990’ların öğrenci olaylarını, Doğu Bloğunun yıkılışını, F Tipi cezaevlerini, Karadeniz’e gelen Rus ve Gürcü hayat kadınlarının hikayelerini eklemekte, böylece filmsel öykü Yusuf’un gerçekliğinin yanında Yusuf’un yaşadığı topluma, zihniyet yapısına ve dünyaya ait gerçekliği de ortaya koymaktadır.

Özcan, filmsel anlatısını basit anlatı üzerine kurmakta, diğer yandan göstergebilimsel kodları da başarılı bir şekilde kullanmaktadır. Kracauer “*içeriğin biçim üzerinde üstünlüğe sahip olması gerektiğini öne sürer*” (Monoco, 2010: 377). Özcan’ın kullandığı bütün göstergeler öyküsüne hizmet etmekte, Özcan anlatısından biçim için vazgeçmemektedir. Hapsolmuşluk, düz anlamda ve yan anlamda filmsel anlatının başından sonuna kadar önemli bir gösterge olarak perdeye yansımaktadır. Filmsel anlatının başında iç içe kilitli kapılardan doktorun yanına, revire doğru yürümekte olan Yusuf, ilk olarak düz anlamda haps hanesi içerisinde görülmektedir. Yusuf, revirdeyken, gözleri pencerenin dışında yuva yapmış kargaya takılmakta, bu karga onu filmsel anlatı boyunca takip etmektedir.

Haps hanesi şartlarının sonuçlarına açlık grevinin eklenmesi ile ciğerleri artık iflas eden Yusuf, madde 309’a göre salıverilmeyi istemektedir. Mahkumiyetinin sona ermesi ile hapsolmuşluk simgesine yolculuk simgesi de eklenmekte, filmsel anlatı süresinde yolculuk, yan anlamda Yusuf’un ölümünün habercisi durumuna gelmektedir. Yusuf yolculuğuna gece karanlıkta başlamakta, bu simge Yusuf’un yolunun çok da aydınlık olmayacağını haberini vermektedir. Yusuf Artvin’e ana evine dönmektedir. Özgentürk, bu dönüşün *kudreti baki kalmış bir “babaevi”ne değil de, yoksul ve yorgun bir “anaevine”* olduğu için belki de bir yenilgi ya da teslimiyet içermediğini ifade etmektedir (Özgentürk, www.cumhuriyet.com.tr, 2008). Bu evin çevresi yine dağlarla çevrili durumda bulunmaktadır. Yusuf’un annesi divanın üzerine oturmuş sanki bir hücre içerisindeymiş gibi dışarıyı izlemektedir. Annesinin için de çevresindeki dağ, taş, ev yan anlamda onun hapsoldüğü hücreye dönüşmektedir. Yusuf’un odası da yan anlamda Yusuf’un hapsolmuşluğunun sürdüğü bir alan olarak saptanmaktadır. Yusuf dışarıda iken bir çerçeve içerisinde ilerleyen kamera, yan anlamda onun dışarıdaki sınırlarının ve hapsolmuşluğunun altını çizmeye devam etmektedir. Diğer yandan mizansen de bu durumu onaylar niteliktedir. Pencere pervazları, telefon kulübeleri, otel odaları, minibüsler giderek daha açık alanlar ve tüm dünya yan anlamda filmsel anlatının karakterlerini kapatan, içine hapseden hücrelere dönüşmektedir. Dolayısıyla yönetmen Türkiye’ye dair eleştirilerini

seyirciye iletmektedir. Ayrıca Yusuf, çerçevelemede hep kıyıda köşede, küçücük kalmakta, asla çerçeveyi tek başına tam olarak dolduramamaktadır. Bu çekimler Yusuf'un kıyıda köşede kalmış biri olmasına gönderme yapmakta, ancak belki de küçük insanların büyüklükleri ironileşmektedir. Yönetmenin yine eleştirdiği toplum, siyaset eleştirisi çözümünü sıradan insanda bulmaktadır.

Filmsel anlatının başından itibaren Yusuf'un hatırladıkları, *19 Aralık Hayata Dönüş Operasyonu*'na ait gerçek görüntülerden oluşmaktadır. Yönetmen; *"Filmin büyük bölümü sinematografik zaten. O yüzden biraz daha cesur davranıp, var olanı göstermek daha doğru geldi"* (Bozdemir, 2008; www.cinedergi.com) demektedir. Dolayısıyla gerçeği yansıtmak, gerçeğe müdahale etmeden, biraz da belgeselci bir tavır içerisinde perdeye yansımaktadır. Yusuf'un geçmişine dair olarak sunulan görüntülerden, olayların onun psikolojisini ne denli etkilediği seyirciye sunulmaktadır. Yusuf kitaplarının arasından çıkan mektubuyla geçmişiyi yüzleşmekte, yaşadıklarının yanında ülkenin durumu karşısında hiçbir yere sığamamaktadır. İçeride uyuyamayan Yusuf, evin önündeki sedirde uyumaya çalışmakta, dağlar yan anlamda onu çevreleyen sınırlara dönüşmektedir.

Yusuf, tavan arasındaki sandıktan eski eşyalarıyla bir tulum çıkarmakta, tulumu tamir etmeye çalışmaktadır. *"Kracauer'in 'gerçekçi' sinema anlayışında, kişiler kadar eşyalar ve diğer çevresel unsurlar da büyük önem taşır. Çoğu kez film, karakterler ve onları yansıtan temel nesnelere (mesela belli başlı mobilyalar) arasında bir kaynaşma olduğu hissi verilir"* (Daldal, 2003: 261). Yusuf ile tamir etmeye çalıştığı tulum, bahçede yattığı sedir ve matematik öğrettiği çocuk arasında böyle bir kaynaşma bulunmaktadır. Yusuf'un ölüme inat yaşama bağlılığı gözler önüne serilmektedir.

Yusuf'un kasabaya gittiği sahnede Yusuf, dolmuşu beklerken köylülerinin yanına oturmakta, beden dili yan anlamda Yusuf'un ayrıksılığını, buradaki insanlardan farklılığını ifade etmektedir. Yaşlılar konuşurlarken Yusuf onların sohbetleri ile ilgilenmemekte, yerde yavaşça kıvrılan bir solucan buradaki değişimin ne denli yavaş olduğunun gösterilene olmaktadır. Böylece, izleyici buralarda on yıl önce de aynı şeylerin konuşulduğunu anlamaktadır. Yusuf, hayatı daha güzel yapabilmek için yaklaşık on yılını hapishanede geçirmiştir ancak insanların böyle bir derdi olmadığını görüp üzülmemekte, üstelik rasyonel tavır, irrasyonel bir toplumda anlaşılabilir duruma gelmektedir. Köylülerin Yusuf'u ziyarete geldikleri sahnede de her şeyin aynı kaldığına dair muhabbetler sürmektedir.

Mikail, Yusuf'un kafasını dağıtmak için onu meyhaneye götürmekte, Yusuf lavaboya gittiğinde ona jest yapmak için yan masada oturan Eka ve arkadaşını masaya davet etmektedir. İki Gürcü fahişe rolünü, Gürcistan'dan gelen oyuncuların oynaması filmsel anlatıyı daha sağlam hale dönüştürmektedir. Filmsel anlatıda birkaç eğitimli oyuncu dışında yöre halkı kendisini oynamaktadır. Yusuf'un annesi yöre halkından hemşince konuşan bir kadındır. *"Kracauer'e göre, iyi bir sinema oyuncusu, neredeyse hiç oynamıyormuş havası vermeli ve doğal halinde yaşarken kameraya yakalanmış kadar kendiliğinden olabilmelidir"* (Daldal, 2003: 260). Basit anlatı sinemasında oyuncunun, tiyatrodaki olduğu gibi abartılı oyunculuktan uzak durması, rol yapmaması gerekmektedir. Filmsel anlatıdaki mekanlar da örneğin Yusuf'un yaşadığı evde yine doğal mekanlardan biridir ve dolayısıyla Kracauer'in önerdiği gerçeklik anlayışı ile uyumaktadır. Ayrıca yönetmen, filmin öyküsünü; *"Benimde 90'lı yıllara denk gelen hayat hikayemden ve arkadaşlarımla hayat hikayelerinden esinlendim"* (Bozdemir, 2008; www.cinedergi.com) diyerek anlatmakta, öykünün gerçeklik zeminini ifade etmektedir. Örneğin Yeni Gerçekçilik akımının içerisindeki Roberto Rossellini, bizatihi yakın geçmiş deneyimlerini kullanarak *Roma Açık Şehir* (1945) filmi yapmaktadır. Bu durumu biraz daha ileri götüren Sinema-Gerçek akımı içerisindeki Cesare Zavattini ise amatör oyuncularla kendi öykülerini anlatmalarını istemiştir. (Armes, 2011; 71-77)

Yusuf lavaboya gittiğinde aynaya bakmakta, belki de kendisiyle, hastalığı ile yüzleşmektedir. Mikail'in önerisi üzerine köye dönmeyip otelde kalan Yusuf ve Mikail'in yanına Gürcü kadınlar gelmekte, Yusuf tarafından salt cinsellik için reddedilen Eka, Yusuf'la sabaha kadar oturup, sohbet etmektedir. Filmsel anlatıdaki karşılaşmaların öneminden bahseden Çelenk, Eka ile karşılaşmanın "*sosyalizmin Sovyet tecrübesine en ağır bedeli ödeyen kadınların dramıyla karşılaşma*" olduğunu ifade etmekte, "*Eka sosyalizm uğrunda on yılını hapiste geçirmiş Yusuf'a "delisin sen" diyerek aralarındaki bu çelişkiyi açığa vur[maktadır]*"(Çelenk, www. radikal.com.tr: 2008). Bir diğer ironik durum da "*sosyalizme inandığın için mi ömrünün en güzel yıllarını hücrede geçirdin?*" diye soran Eka'nın sözlerine yansımaktadır. Eka pencereden dışarı bakarken denizde bir gemi görmekte, martı sesleri işitilmekte, Eka'nın görüntüleri Yusuf'un yayla görüntüleriyle birleşmektedir. Görüntü onların yolunun kesişeceğinin habercisi durumunda bulunmaktadır.

Köye dönerlerken Mikail, yaptığı kaçamaktan dolayı Yusuf ise, gündüz kitap alırken görüp etkilendiği Eka ile sohbet etme fırsatı yakaladığı için, belki de Eka'ya aşık olduğu için keyiflidir. Yusuf her an öleceğinin bilincinde bir daha göremeyecekmiş gibi yaylaya çıkmak istemektedir. Mikail'e hafta sonu yaylaya çıkmak istediğini söyler. Bu yüzden artık Yusuf, dağlara bakarken de karga sesi işitilmektedir. Biraz sonraki sahnede karga evlerinin yanında ötmekte, anne oğlunun üzerine düşen ölümü kovmak istermiş gibi kargayı kovmaya çalışmaktadır. Filmsel anlatının en başından itibaren karga, kötü şeylerin habercisi olarak Yusuf'un çevresinde ötmekte, giderek ona yaklaşmakta, karganın sesi Yusuf'un evinin önünde yattığı sedirden bile duyulmakta, filmsel anlatının sonunda ise karganın Yusuf'un ölümünün habercisi olduğu anlaşılmaktadır.

Filmsel anlatıda iklim, Yusuf'un içinde bulunduğu ruhsal durumu simgelemekte, yağmur, sis, kar gibi öğelerin yanında denizin hırçın ya da sakin oluşu da Yusuf'un psikolojisinin bir yansıması olmaktadır. Örneğin Yusuf, Artvin'e geldiğinde hava dinginleşmekte, köyüne ulaştığında kuş sesleri gelmekte ancak Yusuf kabus görürken dışarıda şimşek çakmakta, yağmur yağmaktadır. Deniz de Yusuf'un ruh halinin temsilcisi durumunda bulunmaktadır: Eka ile konuştuğu sahnelerde deniz sakin, Eka ile ayrılma sahnesinde, Yusuf'un içinde kopan fırtınalar gibi, denizin boyu Yusuf'un boyunu geçmekte, denizin dalgası, şiddeti yan anlamda Yusuf'un iç dünyasını yansıtmaktadır.

Filmsel anlatıda bir diğer simge filmin de adı olan sonbahardır. Yönetmen, "*Bir kuşağın sonbaharıydı*" (İşeri, www.evrensel.net: 2008). derken de, sonbahar bir diğer anlamda bir kuşağın da ölümü, sonu anlamına gelmektedir. Diğer yandan hava ile ilgili diyaloglar da sonbahar simgesi altında toplanabilmektedir. Örneğin anne tepelere kar yağacağını söylemekte, Mikail havanın döndüğünden bahsetmektedir. Sonbahar mevsimi bu anlamda Yusuf'un ölümünü simgelemekte, sonbahar geldikçe yan anlamda Yusuf'un ölüm vaktinin geldiği anlaşılmaktadır. Ayrıca sonbahar düz anlamda Yusuf'un da yaşadığı sonuncu bahar anlamına da gelmektedir.

Bir diğer sahnede Eka denizi, dalgaları izlemektedirken Yusuf evde, camdan dışarısını izlemektedir. Aynı kentte aynı iklimde farklı karelere bakmaktadırlar. Diğer yandan Yusuf'un annesi bir oğlan torun istediğini komşularına söylemekte, oğlunu evlendirme hayalleri kurmaktadır. Yusuf, annesinin söylediklerini duyduğunda başında saat sesi duyulmaktadır. İzleyici bu saat sesinden yan anlamda Yusuf'un çok da zamanının kalmadığını anlamaktadır. Yusuf da çok zamanının kalmadığının farkında, belki de ilk kez aşık olduğu için isyan etmektedir. "*Keşke her şeyi geride bırakıp uzun bir yolculuğa çıksaydık seninle*" diyen

Eka'yla Yusuf, Batum'a yolculuk yapmak istemektedirler. Daha önceki sahnede ise Yusuf ve Eka'nın sevişme sonrası çırılçıplak bedenleri, anne karnındaki birer cenin gibi, huzurla uyumaktadırlar. Yatakta cenin şeklinde yatmaları, onların en saf en masum hallerine, belki de bir üst okuma ile yeniden doğuşlarına gönderme yapmakta, bu anlamda sahne bir umut içermektedir. Yusuf bu yolculuğa heveslenmekte, pasaportunu almakta ancak Eka'yla olan hayallerini gerçekleştirmeye gücü yetmemektedir. Eka ülkesine dönerken sınırdaki demirlerin arkasından yapılan çekim, Eka'nın hapsolmuşluğuna bir kez daha gönderme yapmaktadır.

Yusuf, tek başına limana yürümekte, dalgalar Yusuf'un ruh halinin simgesi haline gelmekte, hırçın, öfkeli, asi Yusuf'un ruh halini müzik de yükselerek anlatmaktadır. Kracauer'e göre sinema, minimal bir yapıt olarak ya hiç müzik kullanmamalı ya da mümkün olduğu kadar az film müziği kullanılmalıdır. Benzer şekilde yönetmenin diyalogları da zaman zaman çok uzun ve açıklayıcı olmakta, belki de filmde müzik ve diyalog kullanımı ile izleyicinin bilinci zayıflatılmaktadır. Kracauer'e göre "*Derdini anlatmak için söze başvuran yönetmen, görüntünün işlevini azaltır; onu basit bir arka plan resmi haline sokar. Gerçekliği olduğu gibi aktarmak amacı taşıyan sinemanın en temel özelliği 'görsel bir dil' olmasıdır*" (Daldal, 2003: 262). Diğer yandan özellikle Hollywood'da hakim olan geleneksel sinema anlayışı reddi üzerine temellenen modern sinema anlayışı, bu kalıpları ters yüz etmekte, örneğin alışlageldik diyalog süresini ya çok aşmakta ya da neredeyse hiç denilecek kadar az diyaloga yer vermektedir. Bu duruş aynı zamanda var olan sistemin ve düzenin de reddini içermekte, bir tür karşı duruş olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla izleyicisinin empati kurup, katharsise ulaştığı geleneksel anlatı yapısının karşısında modern sinema izleyicisinden aktif olmasını beklemekte, eleştirilen bir tutumla hayatı sorgulamasını istemektedir.

Yusuf öğrencisine söz verdiği bisikleti aldıktan sonra saat sesi bir kez daha duyulmakta, Yusuf elindeki pasaporta bakıp, onu bir kenara atmaktadır. Çünkü artık mevsim kıştır. Bir ağıt sesi arkasından saatin sesi tekrar duyulmaktadır. Ağıtın giriş sesinin müziği, Yusuf'un çaldığı tulumdan gelmektedir. Yusuf filmsel anlatının sonunda tulumu tamir etmiştir. Annesi oğluna "*çal durma*" derken, yerinden kalkmakta, pencereye yaklaşmaktadır. Alttan kötü haberin simgesi durumunda bir müzik yükselmekte, bir gümbürtü kopmaktadır. Sonra annenin "*Yusuf, oğlum*" diyen Hemşince ağıtı duyulmaktadır. Perdede dağların arkasında insanların cenaze taşıdıkları görülmektedir. Bu çekim Kracauer'ın gerçekçi yaklaşımı için fazla biçimci kaçmakta ise de her iki türü de uzlaştırma çabası içerisinde olan çağdaş yaklaşım için, oldukça başarılı olduğu da rahatlıkla söylenebilmektedir.

Sonuç

Sinemada gerçekçi akımdan beslenen kuramcılar var olan gerçekliği, olduğu gibi yansıtmamanın mümkün olduğu savından hareket etmektedirler. Kracauer, gerçekçi yaklaşım içerisinde önemli bir isimdir ve o, sinemanın görsel-işitsel yanı ile gerçekliği aktarmaya en uygun araçlardan biri olduğunu düşünmektedir. Kracauer'ın gerçekçilik anlayışı, öykülü anlatım ve fotoğrafik görüntüyü merkezine almaktadır. Kracauer, ideal form olarak bulunmuş öykü denilen hayatın sıradan, doğal gerçeğini aktaran basit anlatıyı önermektedir. Gerçeği aktarırken de, gerçek mekanların, gerçek insanların, gerçek zamanın kullanılması gerektiğini belirtmekte, daha az konuşup daha çok göstererek filmsel anlatıyı kurmaktan bahsetmektedir.

Sonbahar, Kracauer'ın bulunmuş öykü dediği küçük insanın sıradan yaşamına, onun iç dünyasına eğilmektedir. Filmsel öykünün insani boyutunu Yusuf ve onun dünyası oluşturmakta iken F Tipi Cezaevi, 90'lar Türkiyesi, Doğu Bloğunun yıkılması ve Karadeniz bölgesindeki Gürcü kadınlar gibi geniş ve nesnel toplumsal ve politik durumlar da öyküye eklenmektedir. Diğer yandan Kracauer çalışmasının temeline, sinemanın fotoğrafı örnek alması gerektiğini eklemekte, fotoğrafa ait estetik unsurların da sinemaya yansiyebileceğinden bahsetmektedir. Ancak fotoğrafın sahip olmadığı hareket ve sesin de önemine değinmektedir.

Özcan da filmsel anlatısında özenle düzenlenmiş çekimlerle fotoğraflık görüntülerin estetik algısından beslenmektedir. Kracauer'ın yaklaşımındaki doğal mekanlar, Karadeniz'in bir köyü olarak perdeye yansımakta iken oyuncuların bir kısmının yöre halkından seçilmiş olması da bu bulunmuş öyküyü desteklemektedir. Diğer yandan filmsel anlatıda müzik modern sinema için fazlaca anlatıya dahil olmuş görülmekte, izleyiciyi yönlendirmekte ve etkilemektedir.

Kracauer anlatının yanında biçimi tamamen dışlamamakta, göstergebilimsel incelemelerin uygunluğundan bahsetmektedir. Özcan, çekimlerinde biçimi ustaca kullanmakta, ayrıca hapsolmuşluk, yolculuk, ölüm, sonbahar, saat, karga gibi içeriğe hizmet eden göstergeleri kullanmaktadır. Filmsel anlatıda Yusuf ölümüne, Eka fahişeliğine, anne yalnızlığa, Mikail köyün tekdüzeliğine hapsolmuş durumdadır. Filmsel anlatıda yolculuk yan anlamda ölüm anlamına dönüşmekte, çalan saat zamanın azalışı anlatmakta, Yusuf'un evinin dibine kadar gelen karga ise, ölümün haberci olmaktadır. Diğer yandan iklim ve deniz Yusuf'un ruh halini temsil etmekte, sonbahar da çok katmanlı anlama dönüşerek bir ölümü simgelemekte, aynı zamanda bir neslin de sonunun habercisi durumunda bulunmaktadır. Filmsel anlatıda Kracauer'ın tabiriyle biçim içeriğe hizmet etmektedir. Üstelik çok anlamlı yapısıyla öykü oldukça güçlü durumda bulunmaktadır.

Sonuç olarak, *Sonbahar* filmi Kracauer'ın ifade ettiği gerçekçi yaklaşımda basit anlatı sinemasına pek çok yönü ile örnek teşkil etmektedir. Giderek gerçekle ilişkisi kopan bir dünyada yaşanıldığı düşünüldüğünde belki de fiziksel dünya ile onun gerçekliği arasında tekrar ilişki kurmak gerekmektedir. Sinema, gerçekle birey arasındaki ilişkiyi yok edebileceği gibi, o bağları tekrar kurabilme ya da güçlendirme kudretini elinde bulundurmaktadır. Kracauer'ın ifade ettiği gibi sinemanın gerçeğe olan bağlılığından hareket edildiği takdirde ortaya çıkan çalışmalar vesilesiyle, yönetmene olduğu kadar izler kitleye de çıkış sağlanabilecek, belki de bu filmler gerçekle bağları tekrar kurabileceklerdir. Ayrıca yalnızca eğlenmek ve katarsise ulaşmak için film izlenen Türkiye'de, gerçekçi çalışmalar daha sağlam çalışmalar için de referans oluşturacak, yol gösterecektir. Bu noktada ise geçmiş kuramcılar ile bugünün yönetmenlerinin birleştirilme çabasının önemi dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları
- ARMES, Roy (2011) *Sinema ve Gerçeklik*, İstanbul: Doruk Yayınları
- AYÇA, Engin (2008). Röportaj: "Türkiye Sinemasının Modernleşmesi", 7 Nisan 2008, Afyon
- BİLGİÇ, Filiz (2002). *Türk Sineması'nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Erek Ofset
- BOZDEMİR, Banu (01.07.2008). Röportaj: Özcan Alper, www.cinedergi.com. Sayı:3. 24-30, Erişim Tarihi: 2010
- ÇELENK, Sevilay (21.12.2008). *Sonbahar'a Ağıt*. <http://www.radikal.com.tr>, Erişim tarihi: 2010
- ÇOŞKUN, Esin (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix

- DALDAL, Aslı (2003). "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması". *Doğu Batı*, Yıl:7. Sayı:25. Ankara: Doğu Batı
- DUDLEY, J. Andrew (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Çev., Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları
- DUDLEY, Andrew (1984). *Concepts in Film Theory*, Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 1984.
- DUDLEY, J. Andrew (2000). *Sinema Kuramları*, Çev., İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm
- ERDOĞAN, Nezih (1998). "Yeşilçam'da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar", *Doğu-Batı*, Yıl: 1, Sayı: 2, Ankara: Doğu-Batı. 175-185
- İŞERİ, Gülşen (22.12.2008). "Ölümden çok yaşamı öne çıkartmalıyız", <http://www.evrensel.net>, Erişim tarihi: 2010
- KIRAC, Rıza (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, Ankara: De Ki
- KOCH, Gertrud (2000). *SiegfriedKracauer: An Introduction*. Ewing, Translator; Gaines, Jeremy. NJ, USA: Princeton University Press.
- KRACAUER, Siegfried (2009). *Film Theory&Critisim*, Ed.:LeoBraudy, Marshall Cohen, "TheEstablishment of PhysicalExistence", 262-273, Oxford University Pres, (Seventh Edition)
- KRACAUER, Siegfried (2010). *Caligari'den Hitler'e*, Ankara: DeKi Yayınları.
- MUCCHIELLI, Alex (1991). *Zihniyetler*, Çev., Ahmet Kotil, İstanbul: İletişim Yayınları
- ONARAN, Alim Şerif (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle Yayınları
- ÖZGENTÜRK, Işıl (22 Aralık 2008), *Al Gözüm Seyreyle, Bir Davayı Ölesiye Sevmek* <http://www.cumhuriyet.com.tr>. Erişim Tarihi: 2010
- WITTE, Karsten (1975). *IntroductiontoSiegfriedKracauer's "TheMassOrnament"*, Translatedby Barbara CorrellandJackZipes, *New GermanCritique*, No. 5.,pp. 59-66. <http://www.links.jstor.org>. Erişim tarihi: 2010
- WUSS, Peter, (2004). <http://www.avila.edu>, *AnalyzingtheRealityEffect in Dogma Films*, Erişim Tarihi: 2010
- YENGİN, Hülya (1996). *Medyanın Dili*, İstanbul: Der Yayınları.