

“Son Dönem Türkiye Sinemasında Gerçekçilik ve Sinemada Masalın Kullanılması,” *International Golden Boll Congress on Cinema*, Altın Koza Yayınları, 2011, No: 83, 171-174.

## **Son Dönem Türkiye Sinemasında Gerçekçilik ve Sinemada Masalın Kullanılması**

*Ayşe Lucie Batur*

### **Özet:**

Sanat tarihinde 19. yüzyıldan bu yana defalarca yeniden tanımlanan gerçekçilik kavramı Türkiye'de edebiyatta olduğu gibi sinemada da “toplumsal gerçekliğe uygunluk” anlamında dar bir şekilde algılanagelmiştir. Çeşitli gerçekçi akımlardan beslenen bu anlayış uzun zamandır hem eleştiride hem de sanatsal üretimde yaygındır. Günümüzde sinemada gerçekçilik varsayımlarımızı bozan filmlerden yola çıkarak, sanatsal bir kavram olan gerçekçiliğin “gerçeğe uygunluk”tan nasıl farklı olduğunu tartışıyorum. Gerçekçilik, “gerçeğe uygunluk” olarak yüzeysel bir biçimde anlaşıldığında, kurmacayı belgeselin, kurguyu gerçekliğin, hayalî olanı görünür olanın ve nihayetinde, politik ifadeyi eğlenceli olanın karşısına koymakta bir çekince kalmaz. Türkiye'de son yıllarda yapılan *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Min Dît – Gözlerimin Önünde* (Miraz Bezar, 2009) ve *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) gibi yetkin ilk filmler, Türkiye Sinemasındaki değişimin yalnızca niceliksel olmadığını gösteriyor. Bu filmlerin, konuları ve dramatik yapıları farklı olmakla birlikte Türkiye Sinemasında yeni bir gerçekçilik arayışı sergilediğini ileri sürüyorum. Bu arayışın temel ve ortak özelliklerini inceledikten sonra *Min Dît*'te kullanılan masal ögesinin gerçekçilikle ilişkisini tartışıyorum ve *Min Dît*'te masalın bir çerçeve sunarak gerçekliği görünür kıldığını söylüyorum.

**Anahtar Kelimeler:** Gerçekçilik, Masal, *Min Dît*,

### **Sinema ve Gerçekçilik**

Ari Folman'ın yazıp yönettiği 2008 yapımı *Beşir'le Vals*'ta, İsrail ordusunda askerken 1982 Lübnan Savaşı'na katılmış olan ve bugün Lübnan'a dair hiçbir şey hatırlamayan ana karakter, o sırada asker olan arkadaşlarıyla konuşarak kayıp belleğinin izine düşer. Gerçek kişilerle yapılan röportajların çizgi film olarak aktarıldığı film, sözlü tarih ve belgesel sinemayı animasyonla birleştirir. Kişisel belleğin yeniden inşası, kolektif bir edime dönüşür; anlatılanlar, rüyalar, dile dökülemeyenler, belleğin gerçeklikle olan savaşını göz önüne serer. Ari Folman'ın bu filmi animasyon halinde yaratması, bir yandan travmanın gösterilemez olduğunun altını çizirken, diğer yandan da savaşın vahşetinin seyirliğine perde indirir. Görsel yaratisıyla övgüler almasına rağmen filmin, Lübnan Savaşı'nda, Sabra ve Şatilla katliamında İsrail ordusunun rolüne dair yaklaşımı çok tartışıldı. Savaşın yıkımını ve sorumluluğunu kişisel travmalara odaklanarak etkisiz hale

getirdiği şekilde eleştirildi (Levy, 2009). Filmde konunun nasıl ele alındığı tartışmalarını bir kenara bıraktığımızda bu film, sinemada gerçekçilik üstüne kimi varsayımlarımızı bozduğu için önemli.

Sinema tarihyazımında sinema, iki kutup arasında kendini konumlandığı şeklinde algılanır: yani Lumière'in tek plan günlük olaylar (*actualité*) filmleriyle (örn. *Arrival of a Train*, 1895) Méliès'nin sinemayla sihirbazlık yaptığı filmleri (örn. *Voyage à travers l'impossible*, 1904) arasında. Sinemanın başlangıçları bir yandan 19. yüzyılın endüstri toplumlarında ortaya çıkan dünya fuarları, panorama, sihirbazlık gösterileri, fenerle ışık oyunları gibi kitlesel eğlence biçimlerine dayanırken, bir yandan da fotoğrafın varsayılan nesnelliğiyle, yani olanı dolaysız gösterme gücüyle ilişkilendirildi. Sinema tarihyazımında sihirle nesnellik arasındaki bu kutuplaştırma aslında son yıllarda sorgulanıyor ve tersyüz ediliyor. Örneğin, aslında Méliès'nin aldatmaca içeren filmlerinin yanı sıra aktüalite filmleri de yapmış olması, Lumière'in güncel olay filmlerinin gösterim sırasında geriye doğru da oynatıldığı ve böylece aktüalite filminin bir hile filmine dönüştüğü bilgisi, sinemanın çıkışında böylesi bir kutuplaşmanın varsayılmasını zorlaştırır (Marcus, 2007: 178). Yine de sinemanın teknolojik olanaklarıyla hile yaratma ile doğrudan gösterme arasındaki bu karşıtlık, sinemayı algılayışımızda ve sinemada gerçekçiliği değerlendirmemizde etkin olmayı sürdürüyor. *Beşir'le Vals*, özellikle fotoğrafla gösterme olanağını ortadan kaldırarak, belgesel ile kurmaca, anlatı ile doğrudan aktarma, olmuş olan ile hatırlanan arasındaki karşıtlıkları sorunlu hale getiriyor.

Yakın zamanda dünya sinemasında, belgesel ile kurmaca arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştıran *Beşir'le Vals*, *Analar* (Milcho Manchevski, 2010) ve *Yasak Bölge 9* (Neill Blomkamp, 2009) gibi eserler, sinemasal gerçekçilik beklentilerini hedef alarak, bizi gerçekliğin aktarımındaki zorluklarla yüzleşmeye davet etti. 19. yüzyıldan bu yana sanat tarihinde defalarca yeniden tanımlanan gerçekçilik kavramı, Türkiye'de edebiyatta olduğu gibi sinemada da “toplumsal gerçekliğe uygunluk” yani genel olarak “gerçekte olana sadık” anlamında yüzeysel bir şekilde algılanagelmıştır. Dünyadaki çeşitli gerçekçi akımlardan beslenen bu anlayış uzun zamandır hem eleştiride hem de sanatsal üretimde etkilidir. Öyle ki sinemada gerçekçi örneklerin azlığı ya da üretilen eserlerin gerçekliğe yeterince sadık olmaması, neredeyse yalnızca piyasa koşulları ve talepleriyle açıklanmıştır. Türkiye sinemasının bir yüzü, sinema salonlarında ve

sonraki yıllarda televizyon kanallarında görece daha fazla seyirciye ulaşmış olan melodram türü ise, diğer yüzü de *auteur* sineması (yönetmen sineması) oldu. Ender örneklerine sıkı sıkı tutunulan gerçekçi sinema ise Türkiye'de bağımsız bir sinema arzulayanların hayaleti olageldi.

Sinemada gerçekçilik tartışmaları, bir yandan sinemanın ne olduğu ve işlevine dair farklı anlayışlarla tercihleri, diğer yandan ise “gerçeklik”ten ne anlaşıldığına ve gerçekliğin nasıl aktarılabileceğine dair felsefi ve estetik yaklaşımları yansıtır. Dolayısıyla bir sanat terimi olarak gerçekçilik ile “gerçeğe uygunluk” arasındaki ayrımı vurgulamak gerekiyor. Bir yandan kitlesel bir sanat olarak piyasayla ilişkileri, diğer yandan bir “karma medya” (Mitchell, 2002: 170) olması dolayısıyla pek çok zanaatı bir araya getirmesi, sinemanın sadece fotoğrafsal gösterme özelliğine dayanma iddiasını güçleştiriyor. (Stan Brakhage'ın 1963 yapımı *Mothlight* gibi deneysel filmler elbette sinemanın karma medya olmasına istisnadır.) Dolayısıyla sinema, dramatik yapıya ve anlatım tekniklerine dayalı olan edebiyat ve tiyatro gibi dallarla etkileşim içindeyken, televizyon ve internet gibi yine karma ama görsele dayalı medyaların yarattığı yeni görsel anlatım biçimlerinin ortasında kendisini yeniden tanımlamakla yüzleşiyor. Sanatta gerçekçilik iddiası daima, var olan gerçekliğe ve yapılan sanata dair bir memnuniyetsizliği içermiştir, çünkü Walter Benjamin'in dediği gibi, “Kitlelere göre gerçekliğe ayar çekilmesi ile gerçekliğe göre kitlelere ayar çekilmesi, hem düşünce hem de algı açısından sınırsız ölçekte bir süreçtir” (Benjamin, 2007: 223).

Seyircinin gerçeğe uygunluk beklentilerini ve alışkanlıklarını bir kenara bıraktığımızda, Türkiye'de sinemada gerçekçilik konusunda sıklıkla karşımıza çıkan “toplumsal gerçekçilik” teriminin, düşünsel ve sanatsal göndermeleri belirsizdir. Toplumsal gerçekçilik eğer romantizmin, öznenin öznelliğini ve algı dünyasını öne çıkarmasındaki idealizm karşısında gündelik durumları yüceltmeden ve idealize etmeden yansıtmayı ifade ediyorsa, bu zaten 19. yüzyılın ortalarında görsel sanatlarda ortaya çıkan gerçekçiliğin temel unsurlarından biridir. Yok eğer daha çok materyalist dünya görüşünde ifadesini bulan, bireyin kendi zamanının toplumsal koşullarından ve içinde bulunduğu üretim ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceği fikri ise, bu açıdan gerçekçilik zaten toplumsal açıdan algılanıyor demektir; yani, “toplumsal” nitelendirmesi gereksiz bir fazlalık olarak kalır. Sanat tarihinde toplumsal gerçekçilik (*social realism*), ABD'de 1930'un Buhran yıllarında ağırlık kazanan, özellikle resim ve fotoğrafta güzelleştirmeden kaçarak gündelik yaşamın görmezlikten gelinen yanlarını, işçi sınıfının ve yoksulların yaşamını olduğu gibi yansıtmayı ve böylelikle bir toplumsal bilinç yaratmayı amaçlayan bir gerçekçilik akımıdır. Bu

akıma dahil edilen sanatçıların bir kısmı sosyalist olmalarına rağmen bu eğilimi, Sovyetlerin kurulmasından sonra 20'lerin sonunda bir doktrin halini alan toplumcu (sosyalist) gerçekçilikten ayırmak gerekir. Toplumcu gerçekçi sanat, gerçekliği olduğu gibi aktarırken, “gerçekliği devrimsel gelişiminde gösteren” (Taylor, 2007: 143), dolayısıyla devrimci amaçlara hizmet eden ve geleceğe dair umut veren bir sanatsal tavır olarak formüle edilmişti. Kısacası toplumcu sanatın, var olan çelişkileri keskinleştirirken bir yandan bu çelişkilerin devrimci yanlarını vurgulaması ve bu çelişkilerin nihayetinde çözümleneceği umudunu göstermesi bekleniyordu. Bu yaklaşım kemikleştikçe giderek daha kuralcı ve tahammülsüz bir doktrin halini aldı. Dolayısıyla “toplumsal gerçekçi” terimi, muğlak bir şekilde, birbiriyle tam örtüşmeyen bu sanatsal ve düşünsel kaynaklara gönderme yapıyor görünüyor. Sinemada gerçekçilikten bahsedildiğinde bir nitelendirme yapma gereği duyulduğunda kullanılan “toplumsal gerçekçi” ifadesinin göndermelerinin belirsiz olduğundan, bu terimle tam olarak neyin kastedildiği açık değil. Bu nedenle gerçekçilikten bahsederken böyle bir açıklama zorunlu hale geldi.

### **Son Dönem Türkiye Sinemasında Gerçekçilik Arayışı**

Türkiye'de, son yıllarda üretimi artan kurmaca filmler arasında genç sinemacıların ilk yetkin eserleriyle karşılaşyoruz. Bu eserlerin bir kısmı, Türkiye'deki ve yurtdışındaki festivallerde başarı kazandı. En belirgin olarak *Min Dît – Gözlerimin Önünde* (Miraz Bezar, 2009), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) gibi çeşitli ittifaklarla üretilen bu filmlerin sinemada yeni bir gerçekçilik arayışını sunduklarını ve her birinin bir politik duruş sergilediğini düşünüyorum. Bu yeni sinemasal gerçekçiliğin temel göstergeleri (ve aynı zamanda saydığım filmlerin ortak noktaları), konu olarak ev içi melodramlarından ve aydın bunalımlarından uzaklaşılması; bu uzaklaşmayla paralel olarak egzotikleştirilmemiş ya da sembolleştirilmemiş dış mekân çekimlerine yer verilmesi; filmin dramatik yapısının, yapıyı hikâyesine ezdirmeksizin, minimal bir anlatımla, mümkün olan en az diyalogla kurulması; bu dramatik yapının seyirciyi aktif bir izleyici olarak konumlandırması; ve filmin konuya dair duruşunun diyaloglar ya da karakterler yoluyla değil, sinematografi yoluyla aktarılmasıdır (Batur, 2011). Elbette sayılan filmlerin dramatik yapısı birbirlerinden farklı olmakla birlikte bu filmlerde, özellikle dış çekimlerin egzotik bir arkaplan olarak ya da fotografik özellikleri nedeniyle değil de filmin yapıtaşısı olarak kullanıldığını görüyoruz. Genellikle yönetmenlerin büyüdükleri yerde

geçen, *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997) gibi “yönetmenin memleketi” filmlerini belki de ayrı bir grupta değerlendirmemiz gerekir. *Sonbahar* da yönetmenin doğduğu yerde geçmesine rağmen mekânların filmin dramatik etkisine katkısı, memlekete dönüş filmlerindeki iç yolculuk ve anlam arayışı, veya şehrin kaosundan bir süreliğine kaçış gibi şiirsel gerçekçiliği (örn. Jean Renoir, *Partie de Campagne* [*A Day in the Country*], 1936) anımsatan temalar içermiyor. *Sonbahar* filminde uzun planla ve derin netlikle çekilen Doğu Karadeniz dağları görüntüleri şiirsellikten uzak; filmin kasvetli ve neredeyse klostrofobik atmosferine katkıda bulunuyor. *Min Dît* ise Diyarbakır'ın ara sokaklarını ve boş alanlarını, meydanlarını, çarşı sokaklarını filmin ana karakteri olan ve sokakta yaşayan iki çocuğun gözünden yansıtıyor.

Sayıdığım bu filmlerde, konuya dair seyircinin bilgisine ve hafızasına dayanarak minimal bir anlatım seçilmesi ve filmin politik duruşunun diyaloglar üzerinden sinematografik yolla aktarılması, son dönem sinemasında gerçekçilik arayışının bilinçli olduğunu gösteriyor. Minimal bir anlatımdan kastım, anlatımın diyaloga çok az bağlı olarak gelişmesi, diyalogların mümkün olduğunca ekonomik kullanımı ve ayrıca olay örgüsünün, boşlukları doldurma, karakterlerin arkaplanını verme gibi telaşlara kapılmadan, boşluklardan korkmaksızın kurulmasıdır. Karakterlerin hikâyelerini tam olarak öğrenmeyiz, durumların açıklamaları en az ölçüde sunulur. Örneğin *Sonbahar*'da Yusuf'un politik mahkûm olarak hapse düştüğünü öğreniriz ama başka bir ayrıntı sunulmaz; filme yerleştirilen, gösterilerdeki polis müdahaleleri ve Hayata Dönüş Operasyonu'ndan gerçek haber görüntüleri, bağlantıları kurmayı seyircinin bilgisine bırakarak seyirciyi aktif konuma yerleştirir. Dahası, olay örgüsünde seyirciye bırakılan boşluklar, Türkiye'nin 90'lardan Hayata Dönemeyen politik atmosferinin halen sürdüğünü, aynı havayı soluduğumuzu/soluyamadığımızı ima eder. *Çoğunluk*'ta ise bu ekonomik anlatım ve minimum diyalog aynı zamanda filmin yansıttığı orta sınıfın iletişim kopukluğunu, yabancılaşmış, tutkuları ve arzularıyla değil çevrenin beklentilerine göre hareket eden çatışmasız karakterlerini yaratmaya da yarıyor. Benzer bir şekilde *Min Dît* de seyircinin bilgisine ve belleğine dayanarak filmi kurgular: Gülistan ile Fırat'ın teyzelerinin politik muhalif, babalarının gazeteci, anne ve babalarını gece pusuda öldürenin JİTEM'ci olduğu, mümkün olan en az işaretle gösterir. Ayrıca *Sonbahar* ve *Çoğunluk*'ta dramatik yapının mümkün olduğunca düz olduğunu, yani dramatik çatışma ve çözülmeden yoksun olduğunu da eklemek gerekir. *Çoğunluk*'ta olası bir dramatik zirvenin ön

belirtileri vardır, örneğin Mertkan, babasıyla kız arkadaşı yüzünden çatışacak mı, taksi şoförüyle bir yüzleşme olacak mı gibi, ama her defasında gerçek bir çatışma olmaksızın, hayat aynı yatağında akmaya devam eder. Bu minimal anlatım tercihi, filmlerin çetrefil konuları belli bir duruştan bakarak çerçevelemesini ve filmin, hikâyesinin altında ezilmemesini sağlıyor. Saydığım filmlerin son anda karakterlerine çıkış kapısı sunmayıp ucuz bir iyimserlikten kaçınmaları, hatta her birinin gayet karamsar bir sonla bitmesini de açıklamaya çalıştığım gerçekçilik arayışıyla tutarlı buluyorum.

Bu saydığım filmleri yetkin kılan en belirgin özellik ise, almaktan sakınmadıkları politik duruşlarını, toplumcu gerçekçi eserlerimizde alışlageldiğimiz gibi karakterlerle diyalog üzerinden değil, filmin bütünüyle, sinemanın araçlarını kullanarak aktarmalarıdır. *Çoğunluk* filmi, alışılmadık bir şekilde, filmin adını en sona saklayarak filmin ifadesini filmin adına taşıyor. Filmin adı farklı olsaydı filmin yaptığı ortasınıf çözümlemelerine dair önermesini seyirci kendi başına çıkaracaktı, ama filmin sonunda karşımıza çıkan başlık, filme ünlem işareti ekleyerek bir yargıda bulunuyor: bu izlediğiniz çoğunluktur! Filmin sonunda gelen bu ünlem işareti, seyirciye filmin tümünü yeniden değerlendirip kendisiyle yüzleşme çağrısıdır aynı zamanda. Seyirci sahneye müdahale edememesine rağmen (veya tam da bu nedenle) Mertkan'ın aile sofrasında dördüncü kişidir. Kameranın konumu sayesinde seyircinin bu şekilde filme dahil edilmesi, yabancılaştırıcı bir özdeşleştirmeye yol açar. Öte yanda, faili meçhullerin Türkiye'sinde *Min Dît*, hikâyeleri duyulmayanların hikâyesini, hem anlatım hem kamera kullanımında çocukların gözünden anlatırken, izleyiciyi tanık konumuna yerleştiriyor: seyirci için Gülistan'ın gördüğünü görmemenin tek yolu bu tanıklığı reddetmektir. Film boyunca Gülistan'ın gözlerini ve gördüklerini takip eden kamera, filmin son karesinde yine Gülistan'ın gözlerine döner, Gülistan kameranın içine bakarak seyircinin bakışını yanıtlar. Şimdi Gülistan'ın gördüğü seyircidir: seyirci bu son bakışla filmin gerçekliğine sadece bir tanık değil, bir taraf olarak dâhil olur.

### ***Min Dît: Gördüm***

Son dönem Türkiye'de üretilen sinemada hem konuları hem de ustalıkları ile Türkiye sinemasındaki değişimin sadece niceliksel olmadığını muştulayan bu filmlerin her biri, ileri sürdüğüm gerçekçilik arayışı açısından kendi başına incelenmeye değer. Bununla birlikte, *Min Dît*, gerçekçiliğini masal kullanarak kurduğu için diğerlerinden ayrılıyor. *Min Dît* filminde

masalın kullanımını ve masalın gördüğü işlevi incelediğimizde gerçekçiliğin, belgesel ile kurmaca, görünür olan ile hayali olan, gerçek ile fantezi arasında bir karşıtlığı varsaymak zorunda olmadığını daha iyi anlayabiliriz. Burada masaldan, fantastik unsurları ya da gerçekliğin karşısında kurmaca kastedilmiyor; dar anlamıyla masal, yani sözlü kültürün fantastik öğeler içerebilen anlatıları kastediliyor. Masallar kimi zaman çocukları hayatın gerçekleriyle tanıştırmamanın dolaylı bir yolu iken, kimi zaman da bir ahlâk ders veya kıssa sunmasıyla daha genel bir dinleyiciye yönelik olabiliyor. Masallar bu pedagojik yönleriyle, bir taraftan ahlâki bir değeri öğrettiği, diğer yanda da var olan değer sistemini onayladığı şeklinde yorumlanmaya açıktır.

Senaryosunu Miraz Bezar'ın Evrim Alataş ile birlikte yazdığı *Min Dît* (Miraz Bezar, 2009), hem bir faili meçhul cinayet hikâyesi, hem de Diyarbakır'da sokak çocuklarının hikâyesidir. Film, anne ve babası gözleri önünde öldürülen Fırat (Muhammed Al) ve Gülistan'ın (Şenay Orak), kardeşleri bebek Diloğan öldükten ve evlerinden sokağa atıldıktan sonra Diyarbakır sokaklarında yaşama mücadelesini anlatır. Film sinematografisi ile, Gülistan ile Fırat'ın bakış açısından olayları yansıtır. Film hikâyesini anlatırken seyircinin bilgisine yaslanır ve bu hikâyeyi bir masalla çerçeveler. Filmdeki masal, ölmeden önce Fırat ile Gülistan'ın annelerinin onlara uyumadan önce anlattığı, ve kasete kaydetmiş olduğu bir kurt masalıdır. Masalda, sürüye musallat olan bir kurdu köyün yaşlısının alt etmesini anlatılıyor. Köylere musallat olan kurttan kurtulmak için köylüler silaha sarılır ve dışarı çıkar. Kurdu bir kaya kenarında bulurlar. Köyün yaşlısı silahları indirmelerini söyler ve bir parça etle kurda yaklaşır, kurt eti yerken usulca boynuna bir zil takar ve sonra köye geri döner. Kurt boynundaki zille sürüye yaklaştığında çoban, ceylan uyanır: “Bundan sonra bu kurt hiçbir canlıya zarar veremeyecek”. Aç dolaşan kurt sonunda ölür. Masaldaki bu ince zekayla kurdu etkisiz hale getirme meseli, filmin sonunda sokak çocuklarının, Gülistan ile Fırat'ın anne ve babasını öldüren JİTEM üyesi Nuri'yi (Hakan Karsak) ifşa etmeleriyle koşuttur. Filmin sonunda bu ince zekayla gerçekleştirilen intikam planı aslında filmin olay örgüsünün düzenleyici unsurudur: filmdeki bütün ayrıntılar bu son oyunu inşa etme ve bu planı filmin dünyasında inandırıcı kılma işlevini taşır.

Filmin öyküsünü bir bütün olarak ele aldığımızda, teyzeleri politik muhalif, babaları gazeteci olan çocukların Diyarbakır'da tek başlarına kalmaları, onlara bakacak çevrelerinin

olmaması pek inandırıcı, yani gerçekçi görünmüyor. Öte yandan, filmin en başında meydana gelen cinayet, Diyarbakır'da çocukların sokakta yaşamlarını sürdürmelerine bir çerçeve görevi görüyor. Çocukların hikâyesinin arkaplanına dair ayrıntıları filmin belirsiz bırakması, örneğin Teyze Yekbun'un (Berîvan Eminoğlu) neden yurtdışına gitmek üzere çocukları bırakıp, sonra neden yakalandığı gibi bilgilerin verilmemesi, filmin odak noktasına çocukların hikâyelerini yerleştirmesiyle ve çocukların bakış açısından filmi kurmasıyla tutarlıdır. Türkiye'nin son otuz yılının politik koşullarını aşına olan izleyici bu boşlukları kendisi doldurur: bu da filme eklemeler yapmaksızın özetlemeyi zor hale getiriyor. Kısacası filmin aktardığı gerçeklik, çocukların gözlerinden aktarılan bir gerçekliktir.

Fırat ve Gülistan, yaşlı ve kör dedeleriyle sokakta yaşayan Zelal (Suzan İilir) ve Mikail (Mehmet İnci) ile yaşamaya başlar. Çocuklar sokakta selpak ve çakmak satarlar, filmin ilerleyen kısımlarında Fırat, biraz daha büyük çocuklardan oluşan bir yankesici çetesine dahil olur. Gülistan, fahişelik yapan, takma adı Dilara olan Dilan'a (Berîvan Ayaz) yardım eder, önce el ilanlarını dağıtır, sonra ona eşlik etmeye başlar. Gece uyumak için annelerinin kasete kaydettiği masalı dinlerler el tezgahındaki teypten. Gülistan ile Fırat'ın sokakta öğrendikleri yeni dünya, tanıştıkları insanlar, filmin sonundaki planı gerçekleştirebilmelerini sağlar. Bir gün Fırat, düğünden dönerken arabalarını durdurup anne ve babalarını gözleri önünde öldüren kişiyi, Nuri'yi görür, hiçbir şey söyleyemez, altına işer. Bir başka gün Nuri, Dilan'ın müşterisi olur, Gülistan Nuri'yle pastanede gözgöze gelir. Dilan, Gülistan'ı yanında Nuri'nin boş evine götürür. Filmin daha önce izleyiciye sunduğu Nuri'nin sıradan aile hayatının izlerine bu defa Gülistan tanık olur. Duvardaki fotoğraflara bakar, Nuri'nin tam adını öğrenir ve silahını alır. Dilan banyoya gittiği sırada silahla yatak odasına yaklaşır ve yatakta yüzükoyun yatmakta olan Nuri'ye yaklaşır, silahı doğrultur ama ateş etmez. Filmin sonunda Gülistan ile Fırat, sokaktaki arkadaşları ve yankesici çocuklarla birlikte el ilanları dağıtarak, caminin minaresinden sesli yayın yaparak Nuri'yi anne ve babalarının katili olarak ifşa ederler. Nuri'nin tabancasını bir mektup ile babalarının çalıştığı gazeteye bırakırlar. Böylece filmdeki masal, filmin dünyasında bu defa sokak çocuklarının işbirliğiyle tekrarlanır. Bir anlamda zilli kurt masalı, Gülistan'ın neden silahı kullanmadığını da açıklar. Filmin tüm olay örgüsü, bu son planda düğümlenir. Filmin son sahnesinde Gülistan ve Fırat, yankesicilerin topladığı diğer çocuklarla birlikte bir arabaya binip İstanbul'a doğru yola



çıkarlar. Dolayısıyla filmde çocuklar birlik olup adaleti kendi yollarıyla şiddete başvurmaksızın tesis etmelerine rağmen filmin mutlu sonla bittiğini söyleyemeyiz.

*Min Dît – Gözlerimin Önünde* filmi kendi başına, bir adaleti tesis etme fantazisi olarak okumak da mümkün. Filmdeki zilli kurt masalı ve filmin dünyasında masalın tekrarlanması, filmin kendisini meseli olan bir masala dönüştürüyor. Bu masalın yarattığı dünyanın gerçekçiliği ise, masalın içerisinden kendisini görünür kılıyor. Diğer bir deyişle film, gerçekliğin zaten ancak kurgulanarak anlatılabileceğini, her anlatı ve aktarımın gerçekliği nasıl algıladığımızı da yansıttığını bize hatırlatıyor. Sonuç olarak *Min Dît* filminde masal, bir çerçeve sunarak gerçekliği görünür kılma işlevi görüyor. Dolayısıyla filmin gerçekçiliğini yalnızca yansıttığı olayların “gerçekte” olma olasılığıyla değerlendirmek yerine, filmin görünür kıldığı gerçeklikle ve bu gerçekliğe olan duruşuyla değerlendirmek gerekiyor.

### **Kaynakça**

- Batur, A. L. (2011), “Filozofların Mağarasından Günümüz Türkiye Sinemasına”, yayımlanmamış bildiri, *Sinema ve Felsefe: 12. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı*, Kadir Has University, İstanbul.
- Benjamin, W. (2007), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Hannah Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and Reflections* (ss. 217-251) içinde. New York: Schocken Books.
- Levy, G. (2009, February 19), “‘Antiwar’ Film Waltz with Bashir is Nothing but Charade”, *Haaretz*, <http://www.haaretz.com/gideon-levy-antiwar-film-waltz-with-bashir-is-nothing-but-charade-1.270528>, (Erişim Tarihi: 28.08.2011).
- Marcus, L. (2007), “Cinematic Realism: 'A Recreation of the World in its own Image'”, Matthew Beaumont (Ed.), *Adventures in Realism* (ss. 177-193) içinde, Oxford UK: Blackwell.
- Mitchell, W. J. T. (2002), “Showing Seeing: a Critique of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165-181. doi:10.1177/147041290200100202
- Taylor, B. (2007), “Socialist Realism: 'To depict reality in its revolutionary development'” Matthew Beaumont (Ed.), *Adventures in Realism* (ss. 142-158) içinde, Oxford UK: Blackwell.