

Received-Makale Geliş Tarihi 01.07.2024
Published-Yayınlanma Tarihi 30.09.2024
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 11(111), 1725-1738

Research Article / Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.13864083

Dr. Öğr. Üyesi Erdiñç Yılmaz

<https://orcid.org/0000-0003-1693-3481>

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü / TÜRKİYE

ROR Id: <https://ror.org/020vvc407>

Kitchen Sink Gerçekçiliği Bağlamında *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) Filminin Tematik Analizi

Thematic Analysis of the Film *The Third Page* (Demirkubuz, 1999) in the Context of Kitchen Sink Realism

ÖZET

Sinema toplumsal gerçeklikle yakından ilişki kuran ve her dönem bağlı olduğu coğrafyanın sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerini yansıtan bir sanat olmuştur. Aynı zamanda sinema birçok disiplinden beslenen ve hem görsel olarak hem de anlatı bakımından kendini yenileyen bir sanattır. Görsel olduğu kadar edebi bir tür olan tiyatro ile sinema arasında da yakın bir bağ vardır. Her iki disiplin de birbirinden yararlanmış ve çeşitli ortak akımlar üretmişlerdir. 1950'lerin ikinci yarısında İngiltere'de popüler bir tiyatro ve sinema akımı olan kitchen sink gerçekçiliği de bu yakın ilişkinin bir ürünüdür. Kitchen sink gerçekçiliği, işçi sınıfı yaşamının elverişsiz gerçeklerine odaklanması ve karakterleri günlük mücadeleler içerisinde tasvir etmesiyle karakterize edilmektedir. Bu çalışma, 1990'ların ikinci yarısından itibaren yükselişe geçen Yeni Türk Sineması ve kitchen sink gerçekçiliği arasında bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda Zeki Demirkubuz'un 1999 yılında yönettiği *Üçüncü Sayfa* filmi amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiş ve filmin kitchen sink gerçekçiliği ile benzerlikleri ortaya konmuştur. Bu doğrultuda, filmin anlatı ve tematik yapısının, görsel üslubunun ve mekân kullanımının incelenmesi için tematik analiz yöntemi seçilmiştir. 1990'larda Türkiye'nin sosyo-ekonomik ikliminde gerçekleşen ekonomik mücadeleleri, yabancılaşmayı, işçi sınıfının öfkelerini ve toplumda yükselen iktidar döngülerini filmin nasıl betimlediğini analiz eden bu çalışma, yabancı sinema akımları bağlamında üretilen temalar ve yerel anlamların nasıl ilişkilendirilebileceğine dair yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Gerçekleştirilen tematik analiz sonucunda *Üçüncü Sayfa* filminin ekonomik buhran ve toplumsal eşitsizlik, işçi sınıfının ekonomik çıkmazlar karşısında duyduğu öfke, bir iktidar alanı olarak ev mekânının temsili ve kadının toplumsal cinsiyet normları bağlamında sunumu çerçevesinde kitchen sink gerçekçiliği ile benzer temaları içerdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Gerçekçi Sinema, Kitchen Sink Gerçekçiliği, İşçi Sınıfı, Sosyal Eşitsizlik, *Üçüncü Sayfa*.

ABSTRACT

Cinema has always been a closely related art form to social reality, reflecting the social, economic, and cultural characteristics of its geographical context throughout different periods. At the same time, cinema is an art form that draws from various disciplines and continuously renews itself both visually and narratively. There is also a strong connection between cinema and theater, which, like cinema, is a visual and literary art form. Both disciplines have influenced each other and have produced various shared movements. Kitchen sink realism, a popular theater and cinema movement in the second half of the 1950s in England, is a product of this close relationship. Kitchen sink realism is characterized by its focus on the harsh realities of working-class life and its depiction of characters amidst everyday struggles. This study aims to establish a connection between the New Turkish Cinema, which gained prominence in the late 1990s, and kitchen sink realism. To this end, Zeki Demirkubuz's 1999 film *The Third Page* was selected through purposeful sampling, and the similarities between the film and kitchen sink realism were identified. In this context, thematic analysis was chosen as the method to examine the narrative and thematic structure, visual style, and use of space in the film. This study analyzes how the film depicts the economic struggles, alienation, working-class anger, and the rising cycles of power in society that took place in Turkey's socio-economic climate in the 1990s. The study aims to offer a new perspective on how themes produced within the context of foreign cinema movements can be related to local meanings. As a result of the thematic analysis, it was concluded that *The Third Page* shares similar themes with kitchen sink realism, such as economic crisis and social inequality, working-class anger in the face of economic dead-ends, the representation of the home as a site of power, and the portrayal of women within the context of gender norms.

Keywords: Social Realist Cinema, Kitchen Sink Realism, Working Class, Social Inequality, *The Third Page*.

1. GİRİŞ

Sinemanın 1895 yılında çekilen ilk filmle toplumsal alana eklenmesinden bu yana kesintisiz biçimde sosyal gerçeklikle derin bir bağ içerisinde olduğu söylenebilir. Sinema, yaklaşık 130 yıllık tarihi boyunca, ulaştığı her coğrafyada insanın kendi yaşamından bir parça ile kendisine iletilen imajlar arasında bağ kurabildiği önemli bir araç olmuştur. Sinemanın bu özelliği bazen onun yaşamın bir aynası ve hatta bazen de yaşamın ta kendisi olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla, sinemanın toplumsal gerçeklikle yakından bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sinemanın toplumsal gerçeklikle kurduğu bağın yanı sıra başka sanat dallarıyla da etkileşim içerisinde olduğu bilinmektedir. Sinema, müzikten ritmi, resimden görsel estetiği ve tiyatrodan performans tekniklerini ödünç alarak seyirciye sunduğu görsel ve işitsel çeşitliliği zenginleştirmektedir. Bunun yanı sıra sinema ve edebiyat arasında güçlü bir bağ vardır. Sinema, edebiyatın yüzyıllarca yılda oluşturduğu anlatı yapısından yararlanarak insanlara alışkın oldukları öykü anlatım yöntemini görsel bir dille aktarmaktadır. Edebiyatın öyküler ve romanlar aracılığıyla sinemaya sunduğu hazır metinler, sinemanın bu metinleri kendi özgün anlatım araçlarıyla çeşitli biçimlerde yorumlamasına olanak tanıyarak, iki sanat dalını birbirine yaklaştırmaktadır (Özkantar, 2024, s. 407). Görsel bir sanat olduğu kadar edebi bir tür olarak da nitelendirilen tiyatro ile sinema da çoğu zaman birbirlerinden yararlanan disiplinler olmuştur. Birçok tiyatro oyunu sinemaya uyarlanmıştır ve hatta tiyatrodan çıkan bazı akımlar sinemada da varlığına devam etmiştir. Bunlardan biri kitchen sink gerçekçiliği olarak adlandırılan tiyatro ve sinema akımıdır. 1956'da John Osborne'nin *Look Back in Anger* oyunu ile İngiltere'de ortaya çıkan kitchen sink gerçekçiliği, sanat, roman, tiyatro ve televizyonu kapsayan sanatsal ve kültürel bir hareketi ifade etmektedir. Sosyal gerçekçiliği kullanarak işçi sınıfının yaşamlarını ev ortamlarında tasvir eden bu akım, ekonomik kaynaklara erişmekte zorlanan bireylerin günlük yaşamına odaklanmaktadır (John & Chilvers, 2009, s. 370). *Look Back in Anger* II. Dünya Savaşı sonrası gençliğin durumunu gerçekçi bir şekilde ele almıştır. İlgili oyun, protagonist Jimmy Porter özelinde 1950'ler İngiltere'sinin ekonomik sorunları içerisinde genç bireylerin kendilerini gerçekleştirme konusunda başarısız olmaları ve bu sebeple yaşama karşı bir öfke geliştirmelerini konu etmektedir. Bu nedenle, bu tiyatro eseri hegemonya karşıtı bir toplumsal gerçekçilik olarak kabul edilmiştir (Rabey, 2003, s. 32). Bu türün en önemli etkisi sinemada görülmüştür. *Look Back in Anger* oyununun 1959 yılında Tony Richardson tarafından sinemaya uyarlanmasıyla birlikte benzer temaları izleyen birçok film çekilmiş ve kitchen sink gerçekçiliği kendine has kodları olan bir sinema akımı olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla, geniş bir toplumsal gerçekçi sinema tarihi içerisinde kitchen sink gerçekçiliği önemli bir yer tutmaktadır.

İlgili akımın İngiltere'de en etkili olduğu 1950'lerin sonu ve 1960'larda, Türkiye'de kasıtlı olarak kitchen sink gerçekçiliğinin özelliklerini takip eden bir akımla karşılaşılmanmıştır. Ancak özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında yeni bir bağımsız anlatı biçiminin inşa edilmesiyle birlikte, bireysel ve kişisel öyküler ön plana çıkmış ve bazı filmlerde bu akımla benzer temaların işlendiği görülmüştür. Bu benzerliklerin, filmlerde tesadüfi veya bilinçli bir tercih olarak yer alması mümkündür. Ekonomik buhranların zaman ve mekândan bağımsız olarak bireylerde benzer duygulara ve davranışlara yol açtığı ve sinemada bu durumun gerçekçi bir şekilde temsil edildiği varsayımından yola çıkılarak yapılan bu çalışmada, kitchen sink gerçekçiliği ve Yeni Türk Sineması arasında bir ilişki kurulması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda kitchen sink gerçekçiliği ile tematik benzerlikler taşıdığı gözlemiyle Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı *Üçüncü Sayfa* (1999) filmi amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Amaçlı örnekleme, "Araştırmacının kendi kişisel gözlemlerinden hareket ederek araştırma sorusuna uygun geldiğini düşündüğü belirli özellikleri taşıyan deneklerin seçildiği" örnekleme tekniğidir (Gürbüz & Şahin, 2017, s. 132). Örnek filmin kitchen sink gerçekçiliği bağlamında ele alındığı bu çalışmada betimleyici araştırma prensiplerine uygun bir şekilde tematik film analizi yöntemi kullanılmıştır. Betimleyici araştırma, bir örneklemin veya bu örneklemin alındığı popülasyonun öne çıkan özelliklerini ortaya koyan bir araştırma türüdür (Gray, Williamson, Karp, & Dalphin, 2007, s. 398). Betimleyici araştırma desenine uygun bir şekilde, literatür taramasında II. Dünya Savaşı sonrası İngiltere'nin toplumsal durumu incelenmiş ve hem İngiliz hem de Türk sinemalarında toplumsal gerçekçi akımlar tanımlanmıştır ve ardından dönemin toplumsal gerçekliğinden hareketle kitchen sink akımının özellikleri ve örnekleri ortaya konmuştur. Yapılan literatür taramasında kitchen sink gerçekçiliğinin özellikleri kategorilendirilmiş ve bu kategoriler esas alınarak örnek film tematik analize tabi tutulmuştur. Tematik analiz, örüntüleri veya "temaları" belirleyerek nitel verileri düzenlemeye ve yorumlamaya yönelik bir yöntemdir. Bu temalar, hem basit hem de karmaşık modeller içerisinde göstergeleri ayırt etmeye yarar. Bir tema, gözlemlerin tanımlanmasına veya yorumlanmasına yardımcı olur ve bazen doğrudan bazen ise saklı anlamları iletebilir (Boyatzis, 1998, s. vii). Bu tanımdan hareketle, kitchen sink gerçekçiliğinin

özelliklerini tanımlar şekilde “Ekonomik Buhran, Toplumsal Hiyerarşi ve Eşitsizlik”, “Öfkeli ve Umutsuz Bir Genç Adam Olarak İsa Karakteri”, “Bir İktidar Alanı Olarak Ev” ve “Toplumsal Normlar Tarafından Hapsedilmiş Bir Kadın Karakter: Meryem” başlıkları oluşturulmuş ve *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) filmi belirtilen temalar bağlamında incelenmiştir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. İngiliz ve Türk Sinemalarında Toplumsal Gerçekçilik ve İşçi Sınıfı Temsilleri

Sinemada sosyal gerçekçilik, özellikle işçi sınıfının ve dışlanmış toplulukların deneyimlerini ve günlük yaşamını tasvir etmeye odaklanan bir akım olarak tanımlanabilir. Bir sinema anlayışı olarak sosyal gerçekçilik, toplumda var olan yoksulluk, işsizlik ve sınıf mücadeleleri gibi gerçekliklerin, sinemanın kendine özgü araçları vasıtasıyla yeniden üretilmesi ve vurgulanmasını içermektedir. Sosyal bilimler çerçevesinden bakıldığında ise sinemanın konuyu ele alış biçimine benzer bir şekilde sosyal gerçekçiliğin temelinde toplumsal sınıf kavramı yer almaktadır. Dolayısıyla, sinemada toplumsal gerçekçilik ve işçi sınıfının nasıl temsil edildiğine geçmeden önce toplumsal sınıf ve çalışma/emek kavramlarını ele almak gerekmektedir.

Sınıf, toplumu farklı sosyal düzeylerden oluşan bir hiyerarşi içerisinde kategorize eden bir sosyal tabakalaşma sistemi olarak tanımlanabilir. Ayrıca bu hiyerarşik sistem, alt sınıf, işçi sınıfı, orta sınıf, üst sınıf veya diğer benzer sınıflandırmaları içermekte ve toplumsal bireylerin ait olduğu belirli bir sosyal statüyü temsil etmektedir. Bu sosyal sıralama sistemi, zenginlik, nüfuz, kültür, zevk, kimlik, fırsatlar ve sosyal dışlanma gibi faktörleri kapsamaktadır (Vitt, 2009, s. 533). Sosyal sınıfların oluşumunu bir sistem olarak tanımlamak, aynı zamanda ilgili sınıfların bir sosyal mekanizma içerisinde yaratılmış ve tasarlanmış olduğunu akla getirmektedir. Bu durumda, sosyal yapı içerisinde tabakalaşma süreci, insan topluluklarının oluşturduğu çeşitli toplumlarda hiyerarşik olarak yapılandırıldığına inanılan farklı katmanları veya sosyal grup düzeylerini tanımlamaktadır. Bu tabakalar toplumda kendisini farklı şekillerde gösterebilmektedir. Toplumda bazı gruplar diğerlerinden daha fazla servete, daha yüksek statüye veya daha fazla güce sahiptir ve bu da onların daha kısıtlı olanaklara sahip olanlar üzerinde tahakküm kurmalarına olanak tanır (Saunders, 1990, s. 1). Örneğin, varlıklı ve yoksul bireylerin karşılıklı ilişkisi çoğu zaman gerilimlidir. Asil ailelere mensup kişiler ve siyasi elitler ile ekonomik kaynaklara erişimi kısıtlı olduğu için emirleri takip etmek zorunda kalan topluluklar özellikle 19. yüzyılda hız kazanan sanayileşme süreci boyunca çatışmalı bir ilişki kurmuşlardır. Marx'ın (2000, s. 246) “Tarih boyunca var olan tüm toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir” cümlesi üst sınıf ve işçi sınıfı arasındaki bitmeyen çatışmayı gösterir niteliktedir. Bu bilgiler ışığında sınıf ve tabaka olmak üzere iki temel kavramın toplumsal teoride hâkim olduğu görülmektedir. Marx'ın sosyal teorisinde sınıf kavramı diyalektik bir bakış açısıyla incelenmektedir ve toplumun bileşenlerinin ilişkisel bir yapı oluşturduğunu savunmaktadır (Ollman, 2015, s. 32). Marx'a (2011, s. 39) göre toplumsal yaşamın inşası üretim ilişkilerinin yapısıyla koşut bir şekilde gerçekleşmektedir. Marx, “Maddi yaşamın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır” önermesiyle ekonomik yapının toplumsal alanın oluşumunu temelden etkilediğini vurgulamıştır. Bu karşılıklı ve gerilimli ilişki sadece günümüz kapitalist toplumlarında değil sosyal yaşamın bütün evrelerinde yaşamış olan bütün topluluklarda görülmektedir. Dolayısıyla, tüm toplumlar temelde, antik çağlarda efendiler ve köleler, feodalizm döneminde lordlar ve köylüler ve kapitalizm döneminde burjuvazi ve proletarya olmak üzere iki ana karşıt sınıfa bölünmüştür. Her tarihsel dönemde, üretim için gereken emek her zaman alt sınıfa ait olan çoğunluk tarafından sağlanmıştır (Hunt, 2009, s. 538). Görüldüğü üzere, bu ilişki, sermayeyi elinde bulunduran burjuva sınıfının ve emeğiyle sermayenin sürdürülebilirliğini sağlayan işçi sınıfının karşıtlığını içermektedir. Dolayısıyla, Marx'ın sosyal teorisi, toplumsal süreçlerin karşıt güçler arasındaki çatışmalar yoluyla örüldüğü fikrine dayanmaktadır. Sınıfların tanımlanması her zaman bir diğeriyle ilişkili şekilde anlamlı olmaktadır. Başka bir ifadeyle, sınıf ilişkisel bir kavramdır ve “sınıflar kendilerini ancak birbirleriyle ilişkileri içinde var ederler” (Durand, 2015, s. 66). Bu fikre göre, sınıf kavramının oluşumunda egemen sınıf (burjuvazi) ile işçi sınıfı (proletarya) arasındaki gerilimin yer aldığı görülmektedir. Diğer taraftan, tabaka kavramı ise toplumsal ayrımları ifade ederken sınıfsal çatışmayı dışarıda bırakmaktadır. Sınıf kavramını tabaka kavramıyla değiştirenler, toplumsal mücadelelerin toplumu yönlendirdiği fikrini reddetmektedir. Tabakalaşma teorisyenlerine göre, bireyler mesleklerine veya gelirlerine göre bir toplumsal hiyerarşi içinde konumlandırılmaktadır. Bu yaklaşım, basitçe statü ve işlere ve kaynaklara erişimdeki farklılıkları tanımlamakta ve sınıfsal anlaşmazlıkları konu dışı bırakmaktadır (Aronowitz, 2003, s. 1). Sosyal tabakalaşma ile ilgili araştırmalar, sosyal tabakalar arasındaki farkların nasıl ortaya çıktığını, zaman içinde nasıl sürdürüldüğünü veya değiştiğini ve sosyal yaşamın diğer kısımlarını nasıl etkilediğini anlamaya odaklanmaktadır (Saunders, 1990, s. 2).

Görüldüğü üzere, sosyal bilimlerde sosyal gerçekçi akım çoğunlukla eşitsizlik, sınıf mücadeleleri ve toplumsal güçlerin marjinalleşmiş topluluklar üzerindeki tahakkümü gibi konulara odaklanarak insanların hayatlarını şekillendiren toplumsal yapıların, ekonomik koşulların ve güç dinamiklerinin incelenmesini içermektedir. Sinemada da benzer bir şekilde sosyal gerçekçi akımlar toplumsal bireylerin karşılaştığı mücadeleleri ve zorlukları, genellikle üst sınıfların sahip olduğu ayrıcalıklarla tezat oluşturarak betimlemekte ve sınıf ayrımlarını tanımlayan ekonomik ve sosyal eşitsizlikleri görünür kılmaktadır. İlgili sinema anlayışı, işçi sınıfı yaşamının gerçekliklerini yakalayarak, eşitsizliği sürdüren yapılar hakkında imajlar üretmektedir. Bu durumda, sosyal gerçekçilik, toplum tarafından sıklıkla dışlananların seslerine ve hikâyelerine dikkat çekmeyi amaçlamakta ve bu da onu sınıf dinamiklerini anlamak için önemli bir araç haline getirmektedir. Dolayısıyla, sinemanın sosyal gerçekliği yansıtmaya, yeniden üretme ve yorumlama imkânının olduğu ve izleyiciyle gerçekçilik çerçevesinde bir ilişki kurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sosyal gerçekçilik, çevresel faktörlerin karakter gelişimini nasıl etkilediğini göstermeyi amaçlayan filmleri tanımlamak için film eleştirmenleri tarafından kullanılan bir terimdir ve konum ile kimlik arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Bu sinema yaklaşımı, Britanya'da geleneksel olarak reformist veya bazen devrimci politikalarla ilişkilendirilmekte ve olumsuz sosyal koşulların iyileştirilmiş sosyal politikalar veya toplumsal yeniden yapılanma yoluyla değiştirilebileceğini vurgulamaktadır. Bu filmler genellikle gözlemsel bir kamera çalışması stiline sahiptir, epizodik bir anlatı yapısıyla durumları ve olayları vurgulamaktadır. Özellikle kitchen sink dramalarında ve kentsel yaşamın daha karanlık yönlerinin sert tasvirlerinde bu yaklaşımın izleri net bir şekilde görülebilmektedir (Hallam & Marshment, 2000, s. 184). İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının önemli bir temsilcisi olan yönetmen Roberto Rossellini ise sinemada gerçekçiliği "...gerçeğin sanatsal biçimidir. Gerçeği yeniden kurarsanız, ona ifade verirsiniz" sözleriyle yorumlamıştır (Williams, 1980, s. 32). Görüldüğü üzere, sosyal gerçekçi sinema anlayışı sosyal dönüşüm süreçleriyle temelden bağlantılıdır ve gerçekliği sinemanın sahip olduğu araçlarla yeniden uyarlayarak yeni bir formda seyirciye sunmayı hedeflemektedir.

Birçok ülke sinemasının tarihinde, sosyal dinamiklerin gerçekçi yansımaları görülmektedir. Örneğin, 1940'lar ve 1950'lerde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 1930'dan 1950'lere kadar Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği, 1960'lardan itibaren Türkiye'de yükselen sosyal gerçekçi akım ve 1990'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan Yeni Türk Sineması veya 1990'lardan günümüze kadar Yeni İran Sineması gibi akımlar gerçekçi bir üslup kullanarak sosyal sınıfların ve marjinal grupların var olma mücadelesini yorumlayarak ekrana taşımıştır. Bu noktada çalışmanın konusu olan İngiliz ve Türk Sinemalarında sosyal gerçekçilik akımları ve işçi sınıfı temsillerine değinmekte yarar vardır.

İngiliz sineması sosyal gerçekçilik konusunda zengin bir içerik sunmaktadır. İngiliz sinemasında gerçekçi gelenek, 1930'larda belgesel film hareketinden ortaya çıkmış ve daha sonra II. Dünya Savaşı sırasında kurgusal öğeleri benimseyerek kurmaca filmlerde de etkisini göstermiştir. İngiliz sosyal gerçekçi sinema, öncelikli olarak ana akım kültür ürünlerinde yeterince temsil edilmeyen toplumsal gruplara odaklanmaktadır. Böylelikle, işçi sınıfının ekonomik güvencesizlik ile karakterize edilen günlük yaşamları ve toplumsal alanda kapladıkları dezavantajlı konumla mücadeleleri ile beyaz perdede kendilerine bir yer edinmişlerdir. Başka bir ifadeyle, İngiliz gerçekçiliği belgesel ve kurgusal teknikleri harmanlayarak, ana akım temsillerde sıklıkla göz ardı edilenlerin hayatlarını görünür kılmayı, özellikle de işçi sınıfının en dezavantajlı kesimlerinin karşılaştığı zayıflıkları ve güvencesizliği vurgulamayı amaçlamaktadır (Hill, 2022, s. 325).

İngiliz sinemasında ise sosyal gerçekçilik anlayışı 1930'lardan itibaren çeşitli toplumsal hareketlerin etkisiyle dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümler, İngiliz sinemasının toplumsal süreçlerin gerçekliğinden derin bir şekilde etkilendiğini ve bu süreçlerle her zaman paralel bir şekilde geliştiğini göstermektedir. İngiliz sinemasında sosyal gerçekçi akımın tarihçesini tanımlamak adına bir dönemselleştirmeye gitmek gerekirse, ilgili sinemanın dört dönemi olduğundan bahsedilebilir. İngiliz sinemasında gerçekçi adımların ilkinin 1930'larda Grierson'un belgesel sinemasıyla hız kazanan belgesel anlayışıyla atıldığı görülmektedir. Dönemin belgesel filmlerinin kitlelere ulaşacak şekilde popüler olmasıyla beraber, geleneksel tiyatrodan, doğal davranışın sinemada önemli bir unsur olarak değerlendirildiği ve sesin yalnızca gerçekliği kopyalamak yerine yaratıcı bir şekilde kullanıldığı gerçek yaşam durumlarına doğru bir kayma olmuştur (Rotha, Road, & Griffith, 1952, s. 79). Bu yaklaşım belgesel film yapıcılığının temelini oluşturmakta ve toplumsal sorunları ve gündelik deneyimleri ön plana çıkaran belgeseller aracılığıyla gerçek yaşamı, özellikle sıradan insanların yaşamlarını anlatmaya odaklanmaktadır. 1930'larda İngiliz belgesel sinemasının gerçekçilik iddiası seyirci tarafından o kadar büyük bir kabul görmüştür ki bu sinema hareketi çoğunlukla muhafazakâr olan sinema sektöründe gerçekçiliğin ve radikal fikirlerin tek kaynağı olarak tasvir edilmiştir. Bu dönemde toplumsal alanda etkin bir iz bırakmış filmler arasında 1935 yapımı

Housing Problems (Elton & Anstey) sayılabilir (Aldgate & Richards, 2009, s. 5). On dört dakikalık film, Doğu Londra'nın Stepney semtindeki gecekodu kiracılarının karşılaştığı zorlu yaşam koşullarını vurgulamakta ve anlatımı kiracı röportajlarıyla harmanlamaktadır. Şehrin değişen barınma olanaklarının mahalle sakinleri tarafından yorumlanmasını içeren film, yerel yetkililer tarafından planlanan konut projelerinin mimari modellerini sergilemektedir (Chapman, 2015, s. 80). Görüldüğü üzere, 1930'ların İngiliz Belgesel Hareketi, gerçekçilik ve toplumsal sorunları vurgulayarak modern belgesel film yapıcılığını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Bunun yanında, ilgili sinema hareketi anlatımı röportajlarla ve yerinde çekimle birleştirerek yoksulluk ve barınma gibi toplumsal koşulların otantik tasvirlerini sunan yenilikçi teknikler sunmuştur. İngiliz sinemasında sosyal gerçekçilik çerçevesinde ikinci önemli gelişim ise 1950'lerin sonu ve 1960'larda yaşanmıştır. 1960'lar, Britanya'da daha modern, dinamik ve kosmopolit bir topluma doğru önemli bir kültürel değişime işaret etmiştir. Bu dönüşüm, dönemin anti-kuruluş tutumlarını ve toplumsal hareketlerini yansıtmaya başlayan İngiliz sinemasını büyük ölçüde etkilemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan İngiliz Yeni Dalga sineması, hırslı ve bağımsız yapımcılardan oluşan yeni bir nesil tarafından yönlendirilmiş ve bireysellik ve yeniliği yansıtacak şekilde inşa edilmiştir. Gençliğin artan etkisi, anlatılan yeni ve çeşitli hikâyelerde yansıtılmış ve hem film endüstrisinin hem de anlatı ve oyunculuk anlayışının değişmekte olduğunu vurgulamıştır (Farmer, Mayne, Petrie, & Williams, 2019, s. 4). İlgili sinema yaklaşımı, Britanya'daki işçi sınıfına mensup bireylerin günlük yaşamlarına odaklanmasıyla karakterize edilen bir film hareketidir. Bu sinema yaklaşımıyla üretilen filmler, toplumsal sorunları ve kişisel mücadeleleri vurgulayarak, kentsel yaşamın gerçekçi ve sert yönlerini tasvir etmektedir. Bu dönemin sinemacıları, daha önceki endüstriyel ve popüler İngiliz sinemasının göz alıcı ve gerçekleri görmezden gelen tarzından uzaklaşarak, hayatın gerçek ve ham bir tasvirini yaratmak için doğal bir hikâye anlatımını takip etmiş ve gerçek mekânlar kullanmışlardır. Bu dönemin karakteristik özellikleri “siyah beyaz fotoğraflar, kuzeydeki mekânlar, işçi sınıfı karakterleri ve ortamlarının doğru bir şekilde gözlemlenmesi” olarak tanımlanabilir (Aldgate & Richards, 2009, s. 141). İngiliz sinemasında sosyal gerçekçilik akımının üçüncü evresi, 1970'ler ve 1980'lerde üretilen politik içeriği ile öne çıkan filmlerden oluşmaktadır. Çoğunlukla politik olarak çalkantılı ve ekonomik olarak zorlu bir dönemi işaret eden 1970'lerde yatırımların kısıtlı olması sebebiyle sinema sektörü ekonomik bir darboğaza girmiş olsa da sinemacıların yenilikçi yöntemler denemeleri için yaratıcı bir ortam oluşmuştur. Örneğin, stüdyo kiralama maliyetlerinin artması, daha ucuz ve daha hafif kameralar kullanılarak yerinde çekimlerin tercih edilmesine yol açmış ve bu da üretilen filmler üzerinde büyük bir etki yaratmıştır (Barber, 2019, s. 1). 1970'lerde İngiliz sineması, dönemin çalkantılı ekonomik ve politik iklimini yansıtarak giderek daha fazla toplumsal ve politik bilince odaklanmaya başlamıştır. Ken Loach ve Mike Leigh gibi yönetmenler, yoksulluk, işsizlik, sosyal güvencesizlik ve sınıf eşitsizliği gibi acil toplumsal sorunları ele alan filmler yaparak dönemin sinema sahnesinde önemli bir konuma yükselmişlerdir. Özellikle Loach, dönemin sosyal gerçekçi İngiliz sineması denince akla ilk gelen isimlerden olmuştur. Loach, geleneksel hikâyelerden kaçınarak karakter gelişimine ve karakterlerinin olaylardan nasıl etkilendiğine ve onlara nasıl tepki verdiğiine odaklanmıştır (Newland, 2013, s. 128). Bu yönetmenlerin filmleri genellikle sıradan insanların mücadelelerini özgün bir şekilde tasvir eden gerçekçi bir üslupla bezenmiştir. Dönem, toplumsal adalete yönelik derin bir endişe ve hükümetin ekonomik ve toplumsal sorunları ele alış biçimine yönelik eleştirel bir bakış açısıyla tanımlanmıştır. Bu durum ise, ekonomik kısıtlara rağmen sinemayı politik ifade ve toplumsal eleştiri için güçlü bir ortam haline getirmiştir. 1980'lerde neo-liberal politikalara geçiş, endüstrilerin gerilemesi ve artan işsizlik gibi ekonomik dönüşüm süreçleri, dönemin filmlerinin çoğunu şekillendirmiştir. Bu filmler, odak noktaları farklı olsa da, cinsiyet ve etnik köken, kötüleşen çalışma koşulları, iş kaybı korkusu, artan ekonomik güvensizlik, sosyal güvenlik ağlarının gerilemesi, uygun fiyatlı konutlara erişimin azalması ve geleneksel topluluk bağlarının zayıflaması dâhil olmak üzere sınıf dinamiklerindeki değişiklikleri incelemiştir (Hill, 2022, s. 344). 1990'larda ve 2000'lerde ise İngiliz gerçekçi sineması, ırk, göç ve cinsiyet kimliği gibi daha geniş bir yelpazedeki toplumsal sorunları kapsayacak şekilde genişlemiştir. *Trainspotting* (Boyle, 1996) ve *This Is England* (Meadows, 2006) gibi filmler, sadece işçi sınıfının gerçekliğine değil aynı zamanda gençlik, ırk ve cinsiyet odaklı sorunlara da ışık tutmuştur.

Görüldüğü üzere, İngiliz sinemasında sosyal gerçekçilik akımı bahsi geçen dört dönem içerisinde gelişerek ve genişleyerek bir dönüşüm sürecinden geçmiştir. Bu dönüşüm sürecinin en önemli sorumlusu, ekonomik ve sosyal gerçekliğin değişmiş olmasıdır. Dolayısıyla, sinema toplumsal dönüşümden etkilenerek tematik, estetik olarak ve anlatı bakımından dönüşüme uğramıştır. Başka bir ifadeyle, gerçekçilik hakkındaki fikirlerin gelişmesi ve temsil etmenin baskın yollarında görülen değişimler, sanatsal uygulamaları şekillendiren sosyal ve ekonomik gerçekliklerde yaşanan değişimlerle paralel ilerlemektedir (Hill, 2022, s. 325). İngiliz sinemasında da 1930'ların belgesel geleneğinden, günümüzdeki çok katmanlı sinemasına

kadar geçen süreçte gerçekliğin temsili noktasında büyük bir değişim dikkati çekmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden birkaç on yılda, toplumsal alandaki ekonomik süreçlerin de etkisiyle işçi sınıfının mücadelesinin ön planda olduğu görülmektedir. Ancak, 1980'lerden itibaren kimlik politikalarının çeşitlenmesiyle birlikte, daha önce söylemsel gücü sınırlı olan etnik grupların, cinsiyet ayrımcılığına uğrayan kadınların ve LGBTQI+ topluluklarının seslerinin yükseldiği görülmüştür. Bu dönüşüm, İngiliz toplumsal gerçekçi sinemasında da kendini göstermiştir. 1950'lerden sonraki birkaç on yıl boyunca bu sinema türünde çoğunlukla işçi sınıfının mücadelesi ele alınırken, günümüzde çeşitli dezavantajlı grupların hikâyelerinin anlatılarının önemli bir parçası olduğu görülmektedir.

İngiliz gerçekçi sinemanın toplumsal alanda gerçekleşen mücadelelerle paralel anlamlar üretmesine benzer olarak, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal alanın çeşitli sancuları, Türk sinemasının gerçekçi kanadında önemli bir temsil olanağı bulmuştur. Toplumsal gerçekçi sinemanın Türkiye'deki başlangıcı, hızlı kentleşme, göç ve sosyo-ekonomik zorlukların damgasını vurduğu 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Gerçekçi film yapımındaki küresel akımlardan ve sıradan insanların mücadelelerini yansıtmaya arzusundan etkilenen Türk yönetmenler, işçi sınıfının ve kırsal kesimdeki göçmenlerin karşılaştığı zorluklara odaklanmaya başlamıştır. *Yılanların Öcü* (1961), *Susuz Yaz* (1963) gibi eserleriyle Metin Erksan ve *Hudutların Kanunu* (1966), *Umut* (Güney, 1970) gibi filmleriyle Yılmaz Güney ve Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu gibi daha birçok sinemacı, sinemayı toplumsal eşitsizlikleri eleştirmek ve Türkiye'deki yaşamın genellikle sert gerçeklerine dikkat çekmek için bir araç olarak kullanarak bu türün kurulmasında önemli bir rol oynamışlardır. Bu noktada Türk toplumsal gerçekçi sinemasının ortaya çıkışını hazırlayan bazı toplumsal gelişmelere yer vermekte yarar vardır.

Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin dışavurumu çoğunlukla 27 Mayıs 1960 tarihinde gerçekleşen darbe ve ardından yürürlüğe giren 1961 Anayasası ile ilişkilendirilmektedir. Darbe sonrası yayınlanan bildiri de görülmektedir ki silahlı kuvvetlerin hükümete el koymasının sebebi o sırada hükümette bulunan Demokrat Parti'nin vadettiği demokratik emelleri yerine getiremediği düşüncesidir (Aydın & Taşkın, 2016, s. 62-63). Darbe sonrası Demokrat Parti'nin faaliyetlerine son verilerek parti kapatılmıştır ve akabinde Türkiye'nin önde gelen hukukçuları yeni Anayasa üzerine çalışmak için görevlendirilmiştir. 1961 yılında uygulamaya giren Anayasa'ya göre "Türkiye Devleti öncelikle insan hak ve özgürlüklerini gerçekleştirmeyi amaçlamıştır" (Sencer, 1986, s. 119). Yeni anayasanın özgürleşme ve demokratikleşme vaadi sonrası Türk sinemasında da toplumsal sorunların geçmiş dönemlere göre daha gerçekçi ve özgürce ifade edildiği bir dönem başlamıştır. 1950'li yıllarda bir anlatı dili inşa etmiş olan Türk sineması 1960'lara gelindiğinde toplumsal sorunların daha cesur ve gerçekçi bir şekilde dile getirildiği bir araç haline gelmiştir (Özön, 1995, s. 32). Bu özgürlükçü ortamdan hareketle 1960'larda Türkiye'deki toplumsal gerçekçi sinema, işçi sınıfının mücadelelerine, kırsal yoksulluğa ve o dönemde ülkeyi karakterize eden toplumsal eşitsizliklere odaklanarak hayatın sert gerçeklerini tasvir etmeyi amaçlamıştır. Bu dönemde, kırsal alanlardan şehirlere göç eden çok sayıdaki insanın hikâyesi gerçekçi bir şekilde Türk sinemasında temsil alanı bulmuştur ve hızlı kentleşmenin insan yaşamını nasıl inşa ettiği üzerine birçok film üretilmiştir. Bu dönemde kırsal kesimden gelen işçi sınıfı ve şehirde yaşayan orta sınıf ve burjuva sınıfının aynı toplumsal alanı paylaşmaları çeşitli entegrasyon sorunlarını ortaya çıkarmış ve yeni bir toplumsal yapının da temelini oluşturmuştur. Bu entegrasyon sorunları 1960'larda ve 1970'lerin özellikle ilk yarısında gerçekçi bir şekilde ele alınırken, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren arabesk filmlerin ortaya çıkmasıyla beraber bir melodram teması haline gelmiştir (Yılmaz, 2022, s. 139). 1970'lerin ikinci yarısında Türkiye'de sadece bağımsız sinema değil endüstriyel sinema da bir durgunluk dönemine girmiş ve ülkede üretilen film sayısı azalmış, aynı zamanda filmlerin kalitesi de düşmüştür. Bunun önemli sebeplerinden birisi Türkiye'nin bir devalüasyon sürecine girmesiyle birlikte sinemanın finansman sorunu yaşaması ve 1977'de Film Denetleme Kurulu ve Film Denetleme Yüksek Kurulu'nun kurulması sonucu sansür politikalarının özgür söylemi kısıtlamasıdır. Bu dönemde Ulusal ve Milli sinema yönetmenlerinin filmleri, komisyon ve kurullardan geçerek vizyona girmekte genellikle zorluk yaşamazken, devrimci sinema örnekleri olarak değerlendirilebilecek bazı filmler ise çeşitli değişikliklere ve yasaklamalara maruz kalmıştır (Lüleci, 2020, s. 521). 1970'lerin ikinci yarısından itibaren üretkenliğini kaybetmeye başlayan Türk sineması, 1980'lerde ülkeye hızlıca giriş yapan liberal politikalar ve değişen ekonomik şartlarla yeniden bir yapılanma sürecine girmiştir. Dönemin önemli gelişmeleri olarak depolitizasyon süreci ve Amerikan film ve dağıtım şirketlerinin Türkiye'deki sinema salonları üzerinde hâkimiyet kurması filmlerin temalarını da derinden etkilemiştir. Bu dönüşüm süreci ile birlikte toplumsal alanda tartışma yaratan konular göç ve işçi sınıfı mücadelesinden kimlik politikalarına kaymış ve bu durum da sinemanın tematik içeriğine sirayet etmiştir. Bu dönemde, daha önce sessiz kalan toplumsal grupların sinema bünyesinde söylem alanı açtıkları görülmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyet tartışmalarının alevlenmesiyle birlikte bu dönemin gerçekçi filmlerinde kadın ve LGBTQI+ temaların hâkimiyeti görülmektedir (Suner, 2005, s. 4). 1990'ların

yarısından itibaren ise Türkiye’de gerçekçi sinemanın toplumsaldan bireysele doğru bir dönüşüm geçirdiği gözlemlenmektedir. Çoğunlukla Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde hem temalar ve içerik hem de yapım yönetim disiplini bakımından önemli bir değişim yaşanmıştır. Yeni Türk Sineması, genç bir yönetmen kuşağı tarafından şekillendirilen, daha bireysel temalara odaklanan ve özel görüntü, ses efektleri ile dinamik kamera kullanımı gibi yenilikçi biçimsel özelliklerin öne çıktığı bir sinema akımıdır. Bu dönem, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi alanlarından da faydalanmış, özellikle 1994’te Özel Radyo ve Televizyon Yasası’nın yürürlüğe girmesiyle birlikte özel radyo ve televizyon kanallarının çoğalmasıyla bu etkileşim daha da güçlenmiştir. Ayrıca, bu sinema anlayışı içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımı belirgin hale gelmiştir (Sevinç, 2014, s. 99).

2.2. İngiliz Sinemasında Kitchen Sink Gerçekçiliği ve John Osborne’nin *Look Back in Anger* Oyunu/Filmi

Kitchen sink drama ya da kitchen sink realizm (mutfak lavabosu realizmi), 1950’lerin sonları ve 1960’lı yılların başlarında İngiltere’de ortaya çıkmış ve tiyatro, roman ve film gibi kültürel disiplinler üzerinde etkili olmuş bir akımdır (Gandal, 2023, s. 300). Bu akımın John Osborne’nin 1956 yılında kaleme aldığı ve *Look Back in Anger* ismini verdiği oyun ile başladığı bilinmektedir. Osborne, oyunun sahnelenmesi için başvurduğu birçok prodüksiyon şirketi tarafından reddedilmiştir. Oyunun sahneye konulmasını kabul eden Royal Court Theater’in sahibi George Divine tıpkı Osborne gibi bu dönemde finansal problemler içindedir ve oyunu bir risk olarak görmüştür. Oyun, açılış gecesinden sonra karışık yorumlar olsa da bazı etkili tiyatro eleştirilenleri oyuna yönelik övgü dolu eleştiriler yapmış ve böylece Osborne İngiliz tiyatrosunun en çok umut vadeden genç yazarlarından biri haline gelmiştir. Dolayısıyla, bu oyun kitchen sink drama türünün katalizörü olmakla kalmamış aynı zamanda egemen sınıfların zengin üyelerinin konu edildiği Victoria dönemi tiyatrosundan oldukça farklı yeni bir akımın ortaya çıkmasını da sağlamıştır (Zaman, 2018, s. 77-78).

Kitchen sink gerçekçiliği temelde sınıfsal ayrımlar ve yoksulluk temalarını ele alan bir akımdır, ancak bu akım sınıf ayrımını vurgularken bu ayrımın sosyal alanda yarattığı sorunlara veya olumsuz sonuçlara ve bunların çözümüne öyle sıkı bir şekilde odaklanır ki sınıfsal ayrımların çeşitli görünüşleri arka planda kalır. Dolayısıyla geriye karakterlerin bireysel mücadeleleri kalır (Wright, 2003, s. 6). Kitchen sink gerçekçiliğinin amacı gerçekçiliği kullanarak ev içi sosyal ilişkileri yine ev içi mekânlarda anlatmaya çalışmaktır ve türün en önemli özelliği “öfkeli genç adam” arketipidir. Osborne eserinde, işçi sınıfının ham duygularına, onların toplumsal hoşnutsuzluğuna ilgiyi çekerek modern yazın dönemine büyük bir yenilik getirmiştir. *Look Back in Anger* adlı oyunun ana karakteri Jimmy Porter, savaş sonrasında gençlerin sözcüsü olarak görülmüştür (Gandal, 2023, s. 300-301).

Kitchen sink drama türünün özelliklerini anlamak dönemin arka planını incelemeyi gerektirmektedir. 20. yüzyılda I. ve II. Dünya Savaşlarının ardından İngiliz toplumunda sosyal, politik ve dini alanlarda değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişimler, özellikle gençler arasında işsizlik, güvensizlik ve yılmaya sebep olmuştur. 1945 yılında İngiltere’de İşçi Partisi iktidara gelmiştir. İnsanlara özellikle refah vaat eden parti, banka, demiryolu ve endüstrilerin millileştirilmesini de taahhüt etmiştir. Ayrıca, konut, istihdam, eğitim, ücretsiz sağlık ve çalışan hakları gibi alanlarda da halkın refaha ermesini sağlayabilecek vaatler verilmiş fakat hükümet bu vaatleri gerçekleştirmek konusunda başarısız olmuştur. Böylece, beklentileri karşılanmayan insanların umutları kırılmış ve istenmeyen koşullar altında yaşamak zorunda kalan gençler arasında bu hayal kırıklığının yarattığı bir öfke durumu ortaya çıkmıştır (Heidarzadegan & Kurt Yıldız, 2020, s. 140). Savaş dönemi sonrasında, toplumda ortaya çıkan sorunlar Osborne’un eserinde öfkeli neslin temsilcisi olan Jimmy Porter üzerinden anlatılmıştır. Jimmy Porter eğitilmiş olmasına rağmen tatmin edici bir iş bulamamış ve topluma uyum sağlayamamıştır. Bu durum, hayatının kontrolünü elinde bulunduramayan karakterde evliliğe hükmetme isteği uyandırmıştır. Diğer bir ifadeyle Porter, iki önemli insan faaliyetini yerine getirmek konusunda başarısız olduğundan ilgisini evlilik üzerine yoğunlaştırmıştır. Porter’ın duyduğu öfke hem toplumun yozlaşmış değerlerine hem de İngiliz kast sistemine verilen bir tepkidir (Gandal, 2023, s. 301).

Victoria dönemi dramaları genellikle belli kişilerin, yerleşik karakterlerin kamusal yaşamlarını anlatırken kitchen sink drama bu duruma taban tabana bir zıtlık gösterecek biçimde duygu ve eylemi kamusal yaşamdan alarak en mahrem görülen alanlara taşımıştır. Daha çok sol görüşlü bir ideolojiyi veya sosyal mesajları içeren bu dramalarda mekânlar, Victoria döneminde olduğu gibi muhafazakâr bir görüşe sahip zengin ve egemen sınıfların hayatlarını tasvir eden alanlar değil işçi sınıfına ait olan yerlerdir. Bu dönemde işçi sınıfının güç, sanayi ve toplumsal homojenleşme mücadeleleri arasında kalan yaşamları kitchen sink drama aracılığıyla sahneye aktarılmıştır. Bu insanların gerçek yaşamları, toplumsal eşitsizlikler ve egemen

sınıfın statükosuna karşı duyulan memnuniyetsizlik açık bir şekilde bu dramalarda sahnelenmiştir. Mekânlar da bu dramalardaki sosyal gerçekliğe vurgu yapacak şekilde seçilmiştir. Dar kiralık konutlar ve işçi sınıfının boş zamanlarını geçirdiği kirli barlar bu mekânlardan bazılarıdır. Mekânlarla birlikte tartışılan meseleler sosyal ve politik konulardan evsizlik ve kürtaja kadar uzanmaktadır (Zaman, 2018, s. 78).

Kitchen sink gerçekçiliği özellikle erkek karakterlere odaklanmaktadır. *Look Back in Anger* (Richardson, 1959) filminden örnek vermek gerekirse filmin protagonisti 1950'ler İngiltere'sinde erkek olmanın nasıl bir şey olduğunu gösterir niteliktedir. *Look Back in Anger* (Richardson, 1959), bir zamanlar kahraman olarak görülen erkeklerin artık ekonominin güçlerine karşı mücadele eden güçsüz bireyler haline geldiği savaş sonrası İngiltere'sinde erkeklikteki değişimi vurgulamaktadır. Bu dönemde erkekler zalim aristokratlarla mücadele etmek yerine, kendilerini önemsiz ve saçma zorluklarla yüzleşirken bulmuşlardır. Alt-orta sınıfın hayal kırıklığı, geleneksel kahramanlık ve güç kodlarının yerini iktidarsızlık ve hayal kırıklığı duygusunun aldığı ve erkekleri toplumda net bir rol veya amaçtan yoksun bırakan daha geniş bir krizi yansıtmaktadır (Kiberd, 2006, s. 29). Bu kriz çoğunlukla bireyde bir öfke duygusuyla açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda, Guy Standing'in (2011, s. 18) "prekaryalaşmış bir zihin" olarak ifade ettiği toplumsal bir durum, toplumdaki erkek bireylerin yaşamına hâkim olmaktadır. Standing'e göre bu durumdan ortaya çıkan öfke, anlamlı bir yaşama giden yolların tıkandığını hissetmekten kaynaklanan hayal kırıklığı ve göreceli yoksunluk duygusu ile bağlantılıdır.

İngiliz dramalarında uzun süre boyunca göz ardı edilen işçi sınıfının hayatı kitchen sink dramalarda aslında baskın ideolojiye göre kadınlara ait olduğu düşünülen ev içi alanlar yoluyla sergilenmiştir (Heidarzadegan & Kurt Yıldız, 2020, s. 146). Bu dramalarda her ne kadar kadınlara ait olduğu düşünülen mekânlar kullanılsa da yine de kitchen sink dramalarda erkek egemen bir bakış açısı olduğu görülmektedir çünkü kadınların duyguları ya da problemlerine fazla odaklanılmamıştır. Hatta kadınların genellikle erkeklerle hizmet ettiği varsayılmakta ve herhangi bir çatışma durumu olduğunda acı çeken ve empati kurulması beklenen kahramanların erkekler olduğu görülmektedir (Jadhav, 2015, s. 3). Bu dramalarda kadın karakterler pasif ve daha aşağıda tasvir edilmekte ve kadınların çektikleri acılar bile erkeklerin çektikleri acıların sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Fakat sonuç olarak mutfak, Victoria dönemindeki dramaların anlatmaktan kaçındığı, kadınlara ve hizmetçilere ait ev içi bir mekân iken kitchen sink dramalarda bu durum tamamen tersine dönmüş ve mutfak aile hayatı ve sosyal yaşamın merkezi haline gelmiştir (Gandal, 2023, s. 301).

Kitchen sink gerçekçiliğini esas alan filmler ise aynı adı paylaşan tiyatro akımına benzer olarak, Midlands ve Kuzey İngiltere'nin sanayi bölgelerindeki yaşamın filtersiz bir tasvirini beyaz perdeye yansıtmıştır. Kasvetli ev mekânlarını arka plana alan bu filmler, gerçekçi diyalogları ve belgesel tarzı sinematografileriyle öne çıkarak dönemin daha geleneksel İngiliz filmlerinden ayrılmıştır. Tony Richardson, Lindsay Anderson ve Jack Clayton gibi yeni yetenekler tarafından yönetilen ve Tom Courtenay, Albert Finney, Rita Tushingham ve Richard Harris gibi yükselen yıldızların rol aldığı bu filmler, genellikle nefret ettikleri durumlara hapsolmuş karakterlerin kasvetli yaşamlarını keşfetmeyi amaçlamıştır (Shafer, 2001, s. 4).

3. BULGULAR

3.1. Kitchen Sink Gerçekçiliği Bağlamında *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) Filminin Tematik Analizi

Zeki Demirkubuz'un 1999 tarihli *Üçüncü Sayfa* filminde, ekonomik bakımdan zor durumdaki bir televizyon dizisi figüranı olan İsa, başkasının yerine gittiği kısa süreli bir işte para çalmakla suçlanınca kendisini çaresiz bir durumda bulur. Mafyavari patronu tarafından fiziksel şiddet gören, aşağılanan ve ölümle tehdit edilen İsa, çalınan parayı bir gün içerisinde patronuna ödemek zorundadır. Hayatı bir çıkmaza giren İsa önce iş yerinden bir silah çalar ve evine gidip intihar etmeye kalkışır ancak tam bu sırada kapının çalmasıyla bu girişiminde başarısız olur. Film, İsa'nın intihar girişimi sırasında ev sahibinin kapıya dayanıp kaba bir şekilde kira talep etmesi, ona tepeden bakması ve hakaret etmesiyle daha karanlık bir hal alır. İsa, öfke ve hayal kırıklığı içinde ev sahibini öldürür; bu eylem, protagonistin ahlaki belirsizliğe ve öfkenin kontrolsüzlüğüyle tanımlanabilecek bir ruh haline doğru dönüşümünde önemli bir ana işaret eder. Bu şiddet patlaması onun derinleşen umutsuzluğunu ve içinde bulunduğu koşulların boğucu baskısını yansıtır. Bu olayın ardından İsa, istismarcı bir evliliğin içinde sıkışıp kalmış bir kadın olan komşusu Meryem'le tanışır. Meryem, İsa'yı kocasını öldürmesine yardım etmesi için ikna eder ve İsa'nın yaşamı bir kez daha kontrolden çıkar. Film, İstanbul'un kasvetli fonunda çaresizlik, ekonomik buhran, ahlaki çöküntü ve toplumun çeperlerinde yaşayanların karşılaştığı sert gerçekler gibi temaları işlemektedir. Bu bölümde

Üçüncü Sayfa (Demirkubuz, 1999) filminin tematik özellikleri kitchen sink gerçekçiliği bağlamında değerlendirilecektir.

3.1.1. Ekonomik Buhan, Toplumsal Hiyerarşi ve Eşitsizlik

Üçüncü Sayfa (Demirkubuz, 1999) filminde ekonomik buhan, sosyal adaletsizlik ve eşitsizlik, karakterlerin hayatlarını şekillendiren yaygın güçler olarak temsil edilmektedir. Filmde, temelde ekonomik buhan içindeki karakterlerin yaşamlarının nasıl kısıtlandığı ve bu kısıtlar içerisinde karakterlerin nasıl sürüklendiği ve aynı zamanda özgür bir faillik yaratmak için ne tür eylemlere yöneldiği işlenmiştir. *Üçüncü Sayfa*'nın (Demirkubuz, 1999) anlatısının büyük bir bölümü İstanbul'un yoksul semtlerinden birinde yer alan bir apartmanın bodrum katında geçmektedir. Buna uygun olarak, ana karakterler yoksul, sosyal güvencesiz, çoğu zaman çaresiz ve gelecekte umudu olmayan bireylerdir. İsa'nın sadece günlük işlerde çalışabilmesi, içinde bulunduğu ekonomik alanın tahmin edilemez olmasına neden olmakta ve geleceğini planlamasını imkânsız hale getirmektedir. İsa barınma, beslenme ve eğlence gibi temel ihtiyaçlarını gidermekte zorlanmaktadır. Filmde yer alan en büyük ekonomik gösterge, İsa'nın kirasını ödeyememesi ve yiyecek almak için gereken parayı kazanamamasıdır. Bazı sahnelerde İsa'nın sadece komşusu Meryem'in davetiyle yemek yiyebildiği görülür. Dolayısıyla, ekonomik alanın zorlu şartları İsa'nın yaşamını sürdürebilecek kaynaklara ulaşımını engellemektedir ve İsa hayatını istediği gibi idame ettirmek konusunda başarısız olmaktadır.

İsa'nın yaşamını çevreleyen ekonomik alan adeta onu bir çemberin içine hapsedmekte ve hareket alanını kısıtlamaktadır. Örneğin, İsa'nın ödemezse öldürüleceği borç sadece 50 Dolar'dır ve bu para miktarının az olması filmde bir çeşit mizah öğesi olarak kullanılmaktadır. İsa'nın bu küçük miktarda parayı bile bulamaması onu ev içi mekâna hapsederek kamusal alandan izole eder. Karakter, borçlu olduğu mafyavari insanlardan kaçmak için eve saklanmak zorunda kalır. Bu durum, genç adamın güçsüz, umutsuz ve öfkeli hissetmesine sebep olur. Karakter bu kısıtlama karşısında bir faillik yaratmak için hırslanır ve kendisine zarar verecek davranışlarda bulunur. Bu davranışlar, karakteri içinde bulunduğu dezavantajlı konuma daha çok bağlayarak içinden çıkılması zor bir çember yaratır.

Aynı zamanda filmde ana karakterlerin yaşamını derinden etkileyen ve çoğunlukla onların özgür iradelerini kısıtlayan, onlardan ekonomik olarak daha güçlü karakterler mevcuttur. İsa'nın işvereni ve ev sahibi bu karakterlere örnek gösterilebilir. Bu iki karakter aracılığıyla toplumsal eşitsizlik görünür olmaktadır. İsa'nın patronu, ortadan kaybolan küçük bir miktar para için İsa'yı darp eder ve aşağılar. Aynı zamanda, İsa'nın ev sahibi kirayı talep ederken aşağılayıcı bir dil ile onu küçük düşürür. Bu iki sınıfın çarpışması filmde bir karşıtlık oluşturur ve toplumsal eşitsizliklerin net bir şekilde görülebilmesini sağlar. Ekonomik kaynakları elinde bulunduranlar iktidar figürü olarak resmedilmekte ve dezavantajlı sınıf üzerinde tahakküm kurmaktadır.

Bu ekonomik zorluk sadece kişisel bir sıkıntı değil, işçi sınıfının yukarı doğru hareketlilik için umutsuzca yoksulluk döngüsüne hapsediği daha geniş toplumsal sorunların bir yansımasıdır. *Üçüncü Sayfa*'da (1999) Demirkubuz, alt sınıfları sistematik olarak ezen, güçsüzleştiren ve ötekileştiren, onları sınırlı kaynak ve fırsatlarla baş başa bırakan bir toplumun gerçekliğini filmine yansıtmaktadır. Filmde İsa'nın maddi sıkıntıları ele alınırken, onun gibi bireylerin kendi başlarının çaresine bakmak zorunda bırakıldığı ve sosyal güvenlik ağlarının çalışmadığı acımasız ve kayıtsız bir ekonomik alan yaratılmaktadır. Keskin ekonomik uçurum, karakterler arasındaki etkileşimlerde, özellikle de İsa'nın ev sahibi ve patronu gibi iktidar ve servet sahiplerinin kendilerinden aşağıda olanlar üzerinde kurdukları tahakküm konusunda belirgindir. Bu sömürü, sosyal adaletsizliği sürekli hale getirerek eşitsizliğin derinlemesine yerleştiği ve neredeyse aşılabilir olduğu bir ortam yaratmaktadır. İsa'nın içinde bulunduğu mali durumdan kurtulamaması nedeniyle yaşadığı çöküş, işçi sınıfının ihtiyaçlarını karşılamadaki toplumsal başarısızlığı simgelemektedir. Sonuç olarak filmde, bireyleri haksız durumlarda bile uzlaşmacı davranmaya zorlayan ve değişim için hiç umut vadetmeyen adaletsiz bir sistem içinde başarısızlığın sürdürüldüğü bir ekonomik alanın varlığı net bir şekilde görülmektedir.

Üçüncü Sayfa'da (Demirkubuz, 1999) resmedilen ekonomik buhan, işçi sınıfı yaşamının acımasız tasviriyle bilinen İngiliz sinema akımı kitchen sink realizminin özellikleriyle yakından bağlantılıdır. Görüldüğü üzere, ilgili film, tıpkı bu akımın filmlerinde olduğu gibi, ekonomik kaynaklara ulaşmakta zorlanan bireylerin ekonomik mücadelelerine odaklanmakta ve ekonomik zorlukların varoluşun her yönünü belirlediği bir dünyayı tasvir etmektedir. İsa'nın düşük ücretli, istikrarsız bir işte çalışması ve iktidar sahiplerinin sürekli tehditleriyle şekillenen güvencesiz yaşamı, kitchen sink filmlerindeki karakterlerin karşılaştığı kasvetli ekonomik gerçeklerle paralellik göstermektedir. Filmde yer alan klostrifobik mekânlar ve yıkık dökük kentsel çevreleriyle örülü ortamlar, gelişme fırsatlarının yok denecek

kadar az olduğu bu ekonomik alanın baskıcı doğasını vurgulamaktadır. Kitchen sink gerçekçiliğinin toplumsal eşitsizliğin bireylerin yaşamları üzerindeki etkisini vurgulamasına benzer olarak, *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) da İsa ve Meryem karakterlerinin kendilerini çaresiz ve yıkıcı kararlara iten bir yoksulluk döngüsüne nasıl hapsediklerini seyirciye iletmektedir.

3.1.2. Öfkeli ve Umutsuz Bir Genç Adam Olarak İsa Karakteri

Filmin kitchen sink gerçekçiliği ile bağlantısı konusunda dikkati çeken başka bir nokta İsa karakterinin çoğu zaman hem kendine hem de çevresindeki insanlara zarar veren öfkeli davranışlarıdır. İsa'nın tecrübe ettiği zorluklar onun yaşama karşı büyük bir öfke duymasına yol açmakta ve bu öfke şiddeti doğurmaktadır. İlgili filmde, öfke yalnızca kişisel bir başarısızlığın sonucu olarak değil, işçi sınıfının sistematik bir şekilde boyun eğmek zorunda bırakıldığı baskılara ve sosyal adaletsizliklere bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır. İsa'nın artan hayal kırıklığının, ekonomik mücadelelerinden, güçsüzlüğünden ve her gün karşılaştığı aşağılanmalardan kaynaklandığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu öfkenin dışavurumu olarak tasvir edilen bazı davranışları incelemekte yarar vardır.

Bilindiği üzere filmin serim bölümünde İsa'nın yaşamını değiştiren ve anlatıyı başlatan eylem, karakterin patronu tarafından aşağılanması ve darp edilmesidir. Bu sahnede şiddet eyleminden önce İsa'nın patronu tarafından görmezden gelinmesi önem taşımaktadır. İsa odaya girdiğinde patron karakteri bir futbol maçı izlemekte ve İsa'nın odadaki varlığını yok saymaktadır. İsa'nın görmezden gelinmesi onun değersizleştirildiği anlamına gelmektedir. Ardından patron karakteri ayağa kalkıp İsa'ya hakaret etmeye ve onu darp etmeye başlar. Bu eylem sadece bir insanın diğeri üzerinde kurduğu fiziksel iktidarla sınırlanmayacak, arka planında ekonomik eşitsizliklerin olduğu bir eylemdir. Patron karakteri başka bir insanın özgürlüğünü kısıtlayan ve onurunu kıran şiddet eylemini gerçekleştirecek gücü, sahip olduğu ekonomik iktidardan almaktadır. Bu durumda ekonomik eşitsizlik, dezavantajlı olanın ezilmesine ve buna maruz kaldığı şiddete bile ses çıkaramamasına sebep olmaktadır. İsa'nın içinde bulunduğu bu maduniyet, şiddet eyleminden sonra kendisi çalmamasına rağmen parayı geri ödemeyi kabul etmesinde net bir şekilde görülmektedir. Aynı zamanda İsa'nın çaresizliği kendisi üzerinde tahakküm kuran kişiye, aşağı yukarı aynı yaşlarda olmalarına rağmen, *baba* diye hitap etmesinde ifade bulur. İsa güçsüzlüğünü kanıksayarak içinde bulunduğu zor durumdan kurtulabilmek için bu zorba davranışı gerçekleştiren kişiyi yücelten bir söylem kullanmaktadır. İsa'nın maduniyeti ve toplum içindeki görünmezliği patronun odasından çıktıktan sonra önce sokakta yaralı bir şekilde yürüdüğünde ve sonra figüranlık yaptığı iş yerine ulaştığında bir kişi dışında kimsenin ona yardım etmemesiyle de sürdürülmüş olur. Bütün bu süre boyunca İsa sessizdir ancak arkadaşıyla konuşurken kendisini darp eden patronuna küfredmesiyle öfkesini dışavurmaya başlar ve ev sahibini öldürerek bu duyguyu devam ettirir. İsa'nın ev sahibini öldürmesiyle sonuçlanan şiddet patlamaları, derin bir yabancılaşıma ve çaresizlik duygusunu yansıtmaktadır. İsa'nın öfkesini şiddet davranışıyla dışa vurması, Meryem karakterinin sarf ettiği bir sözle haklı çıkarılmaktadır. Ev sahibinin öldürülmesiyle ilgili Meryem "Herkes köşeye sıkışmış. İnsanı bu kadar sıkıştırırsan ne yapar? Saldırır..." diyerek İsa'nın öfkesinin anlaşılır olmasını sağlamış ve öfkenin kaynağının sadece failin kendisinde değil dış dünyada da aranması gerektiğini vurgulamıştır.

Öfke duygusuyla birlikte işçi sınıfının umutsuzluğu birkaç diyalog ve monologta vurgulanmaktadır. Örneğin, İsa'nın intihar teşebbüsü öncesi yazdığı notta "Bize başrolü vermedi bu hayat. Ölümünden kimse sorumlu değildir." yazısı görülmektedir. İsa, ekonomik alan içerisinde yaşamının kontrolünü elinde bulundurmasına yetecek kaynaklara yaşamı boyunca ulaşamamıştır. Bu sebeple, bir gelecek planı yapamamakta ve yaşamını sonlandırmaya çalışmaktadır. Başka bir sahnede ise İsa'nın ve diğer birkaç figüranın bir rol için katıldığı seçmelerde işçi sınıfının umutsuzluğu seyirciye net bir şekilde iletilmektedir. Bu seçmede beklentileri sorulduğunda, İsa "Benim hayattan büyük bir beklentim yok. En büyük hayalim, bir dizi veya filmde başrol oynamak... Acılarına rağmen başaran bir insanı oynamak isterim" cevabını verir. Daha sonra bu hayalini gerçekleştirebileceğine inanıp inanmadığı sorulduğunda ise İsa sessiz kalır. Seçmeye katılan diğer figüranların da İsa gibi geleceğe dair pek umutlu olmadıkları görülmektedir. Bu durumda, alt gelir grubuna mensup erkek bireylerin umutsuzluğu filmin önemli temalarından biri olarak sayılabilir.

Bu duygular, karakterlerin genellikle içinde buldukları koşulları değiştirme konusundaki yetersizlikleriyle boğuştuıkları kitchen sink gerçekçiliğinin ortak temalarıdır. Öfke, işçi sınıfını değersizleştiren ve marjinalleştiren bir dünyaya karşı bir protesto biçimidir ve işçi sınıfı odaklı gerçekçilik hareketinin özünde yatan duyguları yansıtmaktadır. Film, İsa karakteri aracılığıyla, bastırılmış öfke ve çaresizliğin, bireyler içinden çıkamayacakları dezavantajlı bir alana hapsedildiğinde nasıl patlak

verebileceğini göstererek, olumsuz bir duygu olan öfkeyi hem kişisel hem de toplumsal bir eleştiri haline getirmektedir.

3.1.3. Bir İktidar Alanı Olarak Ev

Üçüncü Sayfa (Demirkubuz, 1999) filminde mekân kullanımı, özellikle de ev ortamlarının tasviri, karakterlerin sosyo-ekonomik gerçeklerini ve iktidar ilişkilerini aktarmada önemli bir rol oynamaktadır. Filmde yer alan apartman, çürüme ve bakımsızlık hissi uyandıran eski ve harap bir yapı olarak tasvir edilmiştir. Bu ortam, orada yaşayanların elverişsiz ekonomik durumunu yansıtırken, aynı zamanda ev mekânının toplumsal kodları erkeklik nosyonu etrafında oluşan bir iktidar mücadelesini de görünür kılmaktadır. Dolayısıyla, ev mekânının kasvetli ve baskıcı atmosferi sadece karakterlerin zorlu koşullarını vurgulamakla kalmamakta, aynı zamanda özellikle İsa karakterinin içinde bulunduğu erkeklik ve iktidar krizinin de taşıyıcısı görevini görmektedir.

İsa'nın evi göz önüne bulundurulduğunda, köhne, yoksul, eski ve harap durumda bir mekânın temsili dikkati çekmektedir. İçerisinde sadece bir çekyat ve bir masa ile sandalyenin bulunduğu ev oldukça kişisel zevkten uzak ve derme çatma olarak tabir edilecek bir yerdir. Ancak İsa'nın duvara astığı bazı Yeşilçam filmlerine ait afişler evin kişisel bir mekân olmasına yardımcı olmuştur. Duvarda asılı olan *Dört Yanım Cehennem* ve *Küskünüm* filmlerinin afişleri İsa'nın dış dünyayla uyumsuzluğunu gösterir niteliktedir. İsa yaşamında aradığını bulamayan ve sürekli kaybeden bir karakter olarak dış dünyadan soyutladığı evini kendine ait bir mekân olması için kişiselleştirmiştir. Dolayısıyla, ev mekânının İsa'nın kendini ifade edebildiği bir alan olduğu düşünülebilir. Ancak bu ifade alanı bazen İsa'nın öfkelerini dışa vurduğu ve kendisini bir iktidar öznesi gibi hissetmek istediği bir alana da dönüşebilmektedir. İsa'nın ev sahibini evinde öldürmesi bunun bir göstergesidir. Kendisini evinde bir iktidar öznesi gibi gören karakter bu mekânda hakarete uğrayınca bir erkeklik krizi içerisinde öfkelenir ve iktidarı tekrar elde edebilmek için şiddete başvurur. Buna benzer olarak kadın-erkek ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda da ev bir iktidar mekânı haline gelmektedir. İsa, dış dünyadan uzak olan ev sınırları dâhilinde Meryem ile duygusal bir ilişki kurduğu andan itibaren daha umutlu ve dışadönük bir karakter olma yönünde dönüşmeye başlar. Burada İsa kendini ifade edebilmekte ve dolayısıyla bu ortam ona geçici bir otorite ve kontrol duygusu sağlayarak hayatının diğer yönlerinde yaşadığı güç eksikliğini telafi etme noktasında yardımcı olmaktadır.

Sonuç olarak, evin kapalı ve kasvetli doğası, dışsal olarak düşük sosyo-ekonomik statüsünü yansıtırken, paradoksal bir şekilde İsa'nın egemenlik kurduğu ve kişiselleştirdiği bir alan haline gelir. Bu alan içinde dış dünyanın kuralları uzak görünür ve İsa'nın yaşamının kontrolünü geri alabildiği bir mekânı temsil eder. Benzer bir şekilde, kitchen sink gerçekçiliğinde de ev mekânı, dış dünyada ezilen erkek karakterin otoriteyi deneyimleyebildiği bir alan olarak seyirciye sunulmaktadır. Kitchen sink gerçekçiliğinde görülen sıkışık ve kasvetli evler gibi, İsa'nın evi de alt sınıfların karşılaştığı sert ekonomik ve sosyal gerçekleri yansıtmaktadır. Yıpranmış iç mekânlar, evin karanlık atmosferiyle birlikte, hem *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) hem de kitchen sink filmlerinin merkezinde yer alan bir sıkışmışlık ve umutsuzluk hissi uyandırmaktadır. Daha önce bahsedildiği üzere, kitchen sink filmlerinde evler genellikle karakterlerin içinde buldukları koşulların dayattığı kısıtlamalarla boğuştukları, hayal kırıklığı ve bastırılmış hırsların mekânları olarak tasvir edilmektedir. Benzer şekilde, İsa'nın dairesi de mücadele dolu hayatının bir sembolü haline gelmekte ve içinde bulunduğu durum üzerindeki kontrol eksikliğini ve bundan kaçmaya yönelik nafil çabalarını yansıtmaktadır. Hem kitchen sink gerçekçiliği hem de filmin öne sürdüğü gerçekçilik, yoksulluğun, aile içi mücadelelerin ve duygusal çalkantıların yansıtılmasıyla belirginleşmekte ve ev, karakterlerin daha geniş toplumsal zorluklarının bir aynası olarak hizmet etmektedir.

3.1.4. Toplumsal Normlar Tarafından Hapsedilmiş Bir Kadın Karakter: Meryem

Meryem karakteri de aynı İsa karakteri gibi ekonomik çıkmazların şekillendirdiği bir yaşamı tecrübe etmektedir. Her ikisi de kendilerini sarmalayan ekonomik alanda bir üst basamağa çıkmak için mücadele vermektedir. Ancak Meryem'in, İsa'dan farklı olarak, mücadele ettiği başka bir kısıt ise toplumsal cinsiyet normlarıdır. İki çocuk annesi ev hanımı Meryem, istemediği, sürekli şiddet ve cinsel istismara maruz kaldığı bir evlilikte adeta hapsedilmiş gibi görünmektedir. Bu evliliğin oluşturduğu çemberden çıkmamanın yolunu eşini öldürtmekte ve başka biriyle evlenmekte arayan Meryem kendi failliğini kullanarak özgür bir birey olarak bu çemberden çıkmak yerine yine toplumsal normların kendisi için inşa ettiği rolü oynama yolunu tercih etmektedir. Dolayısıyla, Meryem kendisini kısıtlayan ve umutsuz bir yaşama sürükleyen evlilikten başka bir evliliğe geçerek kurtulma yolunu seçmektedir. Başka bir ifadeyle, Meryem'in baskıcı evliliğinden başka bir evlilik yaparak kaçmaya çalışması ve kocasını öldürmeyi düşünmek gibi radikal önlemlere başvurması, toplumsal normlar ve ekonomik gerçekler tarafından kısıtlanan ve kendilerini aşırı çözümlere yönelmiş bulan kadınların çaresiz eylemlerini yansıtmaktadır.

Meryem karakterinin ilgili filmdeki işlenişi, yoksulluk ve ev içi yükümlülük döngülerine hapsolmuş, özgürleşme arayışında olan ancak genellikle trajik ya da ahlaki açıdan karmaşık sonuçlarla karşılaşan kitchen sink kadın karakterlerinin mücadeleleriyle örtüşmektedir. Bu karakterler gibi Meryem'in de hayatı üzerindeki kontrolünü yeniden ele geçirme çabaları, evlilik gibi onu sınırlayan yapılar tarafından engellenmektedir. Bu durumda, Meryem karakterinin hem *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) hem de kitchen sink filmlerindeki kadın hayatlarının kasvetli, gerçekçi tasvirini yansıttığı söylenebilir.

4. SONUÇ

Bu çalışmanın çıkış noktası, sinema ile gerçeklik arasında derin bir bağın var olduğu gözlemdir. Sinema, ulaştığı her yerde, orada yaşayan insanların yaşamı hakkında bazı ipuçları sunmaktadır. İzleyici bir filmi izlerken belli bir gerçekliğin temsiline tanık olup onu kendi gerçekliğiyle özdeşleştirebilir. Sinemada bir duruş olarak toplumsal gerçekçilik, toplumsal bireylerin günlük yaşamları ve mücadelelerini ve ekonomik alanla ilişkilerini ekrana yansıtmaktadır. Sinemanın gerçekliği yansıtma gücünün yanı sıra, edebiyat ve tiyatro gibi diğer anlatı biçimlerinden de beslenen çok yönlü bir sanat formu olduğu bilinmektedir. Bu disiplinler arası etkileşim, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda benzer temaların işlenmesine olanak sağlamıştır. Bu çerçevede, İngiltere'de 1950'lerin sonu ve 1960'larda popüler olan kitchen sink gerçekçiliğiyle ortaya çıkan temaların, 1990'lı yıllarda yükselen Yeni Türk Sineması'nda da kendine yer bulduğu görülmektedir. Önce tiyatrodaki, ardından sinemada popülerlik kazanan kitchen sink gerçekçiliği, işçi sınıfının günlük yaşamını gerçekçi ve çarpıcı bir şekilde ele alan bir akım olarak dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada Yeni Türk Sineması'nın önemli bir erken dönem örneği olarak *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) ile kitchen sink gerçekçiliği arasında belirgin bir ilişki kurmak hedeflenmiştir. Çalışmada, bu iki dönemin sinemasal yaklaşımları arasındaki tematik ve üslupsal benzerlikler incelenerek, farklı coğrafyalardaki ve farklı zamanlardaki toplumsal gerçekliklerin sinemaya yansıtılma biçimlerinde ortaya çıkan tematik benzerlikler üzerinde durulmuştur.

Belirtilen amaca uygun olarak yürütülen tematik analiz için öncelikle kitchen sink gerçekçiliğinin özellikleri hakkında literatür taraması yapılmış ve “Ekonomik Buhran, Toplumsal Hiyerarşi ve Eşitsizlik”, “Öfkeli ve Umutsuz Bir Genç Adam Olarak İsa Karakteri”, “Bir İktidar Alanı Olarak Ev” ve “Toplumsal Normlar Tarafından Hapsedilmiş Bir Kadın Karakter: Meryem” başlıkları oluşturulmuştur. Bu başlıklar aynı zamanda kitchen sink gerçekçiliğinin öne çıkan temalarını belirtmektedir. Daha sonra ilgili temalar *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) adlı filmde yorumlanarak kitchen sink gerçekçiliği ve örnek film arasında benzerlik içeren bir bağ kurulmuştur. Yapılan analizin sonuçlarına göre *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) filminin öne çıkan temaları ile kitchen sink gerçekçiliğinin öne sürdüğü anlamlar bazı benzerlikler taşımaktadır. İlk olarak, ilgili film ve sinema akımı arasında tasvir ettikleri sınıf ve ekonomik alan bakımından bir benzerlik vardır. Film, ekonomik sıkıntılarla boğuşan bireylerin zorlu yaşam mücadelelerine odaklanmakta ve düşük ücretli, güvencesiz işlerde çalışan karakterlerin umutsuz dünyasını resmetmektedir. İsa karakterinin güvencesiz yaşamı ve içinde bulunduğu dezavantajlı ekonomik durum, kitchen sink filmlerindeki kasvetli ekonomik gerçeklikleri çağrıştırmaktadır. Aynı şekilde, filmdeki karakterlerin yoksulluk döngüsüne hapsolmuş halleri, toplumsal eşitsizliğin bireyler üzerindeki yıkıcı etkisini ortaya koyarak ilgili sinema akımıyla benzer anlamlar üretmektedir. İkinci olarak, kitchen sink gerçekçiliğinin en önemli göstergelerinden biri olan öfkeli genç adam arketipi İsa karakterinde vücut bulmaktadır. İsa karakterinin ekonomik bir çıkmazda olması dolayısıyla hissettiği ve sıklıkla açığa çıkardığı öfke, bu ilişkiyi doğrular niteliktedir. Üçüncü olarak, örnek filmin büyük çoğunluğunun yoksul yaşam şartlarının bir göstergesi olarak nitelendirilebilecek bir evde geçmesi ve bu ev mekânının erkek iktidarının pekiştirildiği bir alan olarak temsil edilmesi kitchen sink gerçekçiliği ile bağdaştırılmıştır. Hem ele alınan filmde hem de incelenen sinema akımının diğer örneklerinde ev mekânı, ekonomik alanda başarısız olan erkek karakterlerin, tekrar kontrolü deneyimlemek için işlevselleştirdikleri bir ortam olarak temsil edilmektedir. Son olarak ise, kitchen sink gerçekliğinde olduğu gibi *Üçüncü Sayfa*'da (Demirkubuz, 1999) da kadın karakter yoksulluk, evlilik ve ev içi sorumluluklarla çerçevelenmiştir.

Yukarıdaki sonuçlar ışığında görülmektedir ki, farklı coğrafya ve zaman dilimlerinde ortaya çıkan toplumsal gerçeklikler, farklı sinema akımlarında ve örneklerinde benzer temalar üzerinden ifade edilebilmektedir. Bu çalışmada ortaya konulan kitchen sink gerçekçiliği ve Yeni Türk Sineması'nın önemli örneklerinden biri olarak *Üçüncü Sayfa* (Demirkubuz, 1999) arasındaki tematik benzerliklerin bu varsayımı geçerli kıldığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aldgate, A., & Richards, J. (2009). *Best of British: Cinema and society from 1930 to the present*. I.B.Tauris Publishers.
- Aronowitz, S. (2003). *How class works: Power and social movement*. Yale University Press.
- Aydın, S., & Taşkın, Y. (2016). *1960'tan günümüze Türkiye tarihi*. İletişim Yayınları.
- Barber, S. (2019). *The British film industry in 1970s: Capital, culture and creativity*. Palgrave Macmillan.
- Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming qualitative information: Thematic analysis and code development*. Sage Publications.
- Boyle, D. (Yöneten). (1996). *Trainspotting* [Sinema Filmi].
- Chapman, J. (2015). *A new history of British documentary*. Palgrave Macmillan.
- Demirkubuz, Z. (Yöneten). (1999). *Üçüncü sayfa* [Sinema Filmi].
- Durand, J.-P. (2015). *Marx'ın sosyolojisi*. (A. Aktaş, Çev.) İletişim Yayınları.
- Elton, A., & Anstey, E. (Yönetenler). (1935). *Housing problems* [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1961). *Yılanların öcü* [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1963). *Susuz yaz* [Sinema Filmi].
- Farmer, R., Mayne, L., Petrie, D., & Williams, M. (2019). *Transformation and tradition in 1960s British cinema*. Edinburgh University Press.
- Gandal, M. M. (2023). Kitchen sink realism in John Osborne's "look back in anger" and its relevance in the 21st century society. *International Journal of Novel Research and Development*, 8(8), 300-302.
- Gray, P. S., Williamson, J. B., Karp, D. A., & Dalphin, J. R. (2007). *The research imagination: An introduction to qualitative and quantitative methods*. Cambridge University Press.
- Güney, Y. (Yöneten). (1966). *Hudutların kanunu* [Sinema Filmi].
- Güney, Y. (Yöneten). (1970). *Umut* [Sinema Filmi].
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2017). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: Felsefe - Yöntem - Analiz*. Seçkin Yayıncılık.
- Hallam, J., & Marshment, M. (2000). *Realism and popular cinema*. Manchester University Press.
- Heidarzadegan, N., & Kurt Yıldız, Z. (2020). Kitchen sink drama and naturalism: Trends of post-war English theatre. *The Journal of Applied Linguistics and Applied Literature: Dynamics and Advances*, 8(1), 139-149. DOI:10.22049/jalda.2020.26818.1172.
- Hill, J. (2022). Working-class precarity and the social-realist tradition in British cinema. E. Cuter, D. Fairfax, G. Kirsten, & H. Prenzel (Ed.), *Precarity in European Film* içinde (s. 325-346). De Gruyter.
- Hunt, S. (2009). Class conflict. G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology* içinde (s. 537-539). Blackwell Publishing.
- Jadhav, S. (2015). A study of 'kitchen sink drama' with special reference to John Osborne's look back in anger. *Epitome Journals: International Journal of Multidisciplinary Research*, 1(2), 1-4.
- John, G.-S., & Chilvers, I. (2009). *A dictionary of modern and contemporary art*. Oxford University Press.
- Kiberd, D. (2006). Reinventing England. M. Luckhurst (Ed.), *Modern British and Irish Drama: 1880-2005* içinde (s. 22-34). Blackwell Publishing.
- Lüleci, Y. (2020). 1970'li yıllarda Türkiye'de iktidar ve sinema ilişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 495-528.
- Marx, K. (2000). The communist manifesto. D. McLellan (Ed.), *Karl Marx: Selected Writings* içinde (s. 245-272). Oxford University Press: Oxford.
- Marx, K. (2011). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı*. (S. Belli, Çev.). Sol Yayınları.
- Meadows, S. (Yöneten). (2006). *This is England* [Sinema Filmi].

- Newland, P. (2013). *British films of the 1970s*. Manchester University Press.
- Ollman, B. (2015). *Diyalektiğin dansı: Marx'ın yönteminde adımlar*. Yordam Kitap.
- Özkantar, M. Ö. (2024). 2000 sonrası Türk sinemasında Kafkaesk etkiler: Küçük kıyamet (2004), korkuyorum anne (2009), gişe memuru (2010) ve kerr (2021) filmlerine yönelik bir analiz. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 17(100), 405-424. DOI : 10.29228/JASSS.76866
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya*. Kitle Yayınları.
- Rabey, D. I. (2003). *English drama since 1940*. Longman.
- Richardson, T. (Yöneten). (1959). *Look back in anger* [Sinema Filmi].
- Rotha, P., Road, S., & Griffith , R. (1952). *Documentary film*. Faber and Faber.
- Saunders, P. (1990). *Social class and stratification*. Routledge.
- Sencer, M. (1986). *Türkiye'nin yönetim yapısı*. Alan Yayınları.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (40), 97-118.
- Shafer, S. C. (2001). An overview of the working classes in British feature film from the 1960s to the 1980s: From class consciousness to marginalization. *International Labor and Working-Class History*, (59), 3-14.
- Standing, G. (2011). *The precariat: The new dangerous class*. Bloomsbury.
- Suner, A. (2005). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. Metis Yayınları.
- Vitt, A. L. (2009). Class. G. Ritzer (Ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology* içinde (s. 53537). Blackwell Publishing.
- Williams, C. (1980). *Realism and the cinema*. Routledge & Kegan Paul.
- Wright, J. (2003). Rereading the British social realist film: Samantha Lay's British Social Realism. *Film-Philosophy*, 8(4), 1-20. <https://doi.org/10.3366/film.2004.0004>.
- Yılmaz, E. (2022). *Bağımsız Türk Sineması ve gençlik: Sosyolojik bir yaklaşım*. Detay Yayıncılık.
- Zaman, S. (2018). The influence of kitchen sink drama in John Osborne's "look back in anger". *IOSR Journal of Humanities and Social Science*, 23(9), 77-80. DOI: 10.9790/0837-2309077780