

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA – TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ**

**SİNEMATOGRAFİK ZAMAN VE MEKÂN'IN
OLUŞUMUNDA FELSEFİ ARKA PLAN**

**Hazırlayan
MERAL ÖZÇINAR**

**Danışman
Prof. Dr. OĞUZ ADANIR**

İZMİR-2010

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “**Sinematografik Zaman Ve Mekân’ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Meral Özçınar

İmza

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisi' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖZÇINAR

Adı: Meral

Tezin/Projenin Türkçe Adı: “Sinematografik Zaman Ve Mekân’ın Oluşumunda

Felsefi Arka Plan”

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Philosophical Bacground in the Formation

of Cinematographic Time and Space

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:254.

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 325.

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: OĞUZ Soyadı: ADANIR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Zaman

2- Mekân

3- Anlatı

4- Birey

5- Türk Sineması

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Time

2- Space

3- Narration

4- Individual

5- Turkey’s Sinema

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Zaman ve mekân varoluşun temel kategorilerindedir. Gündelik hayatın hemen her alanında varolan, kendini hissettiren ama sorgulanmayan kavramlardır. Zaman, çoğunlukla ölçü birimlerine indirgenirken (gün, ay, yıl, saat, takvim vb), mekân ise; gündelik hayatın içinde eriyip gider. Her ne kadar gündelik hayatın içinde zaman ve mekân sorgulanmasa da, dış dünyayı algılamamız, kendimizi konumlandırmamız zaman ve mekân kategorilerinden ayrı düşünülemez. Gündelik hayat ve onun dışavurumları üzerine yorum üreten felsefe ve sanat için zaman ve mekân, üzerine yorumlar ürettiği, tarihi değişimleri onlar üzerinden kategorilendirdiği temel referans noktasıdır. Mekân ve zaman, algının objesi olarak değil, dış dünyanın algılanma biçimleri olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla zaman ve mekânı açıklama çabası dış dünyanın algılanması üzerine odaklanmalıdır. Dış dünyayla ilişkide felsefe kavramlarla, sanat duyumlarla bilim fonksiyonlarla iş görür. Mitry, Sanatın ilk çağlardan bugüne zaman mekân sanatları olarak sınıflandırıldığını ve sinemanın daha genç bir sanat dalı olarak, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, plastik sanatlar gibi farklı sanatlardan parçalar taşımanın ötesine geçerek, kendi estetik yapısını oluşturduğunu belirtir. Sanat, insan yaşamını soyutlarken farklı araçlar kullanmakta ve sanat dalları kendi olanaklarıyla bağlantılı olarak zaman ve mekândan yararlanmaktadır. Sanat ve zaman mekân arasındaki yakın ilişki, zaman ve mekânın çok boyutlu bir şekilde incelenmesini zorunlu kılmaktadır. Zaman mekân kavramları teorik olarak felsefenin, toplumsal olarak sosyal bilimlerin ve estetik olarak sanatın ve sinemanın alanı içine girer. Sinemada zaman ve mekân, kamera aracılığıyla dönüştürülmesi nedeniyle estetik açıdan, anlatı, içinde bulunduğu toplumun siyasi, kültürel, toplumsal ve gündelik hayatından etkilenmektedir. Bu nedenle sinemada zaman mekân kullanımını anlayabilmek için disiplinlerarası bir bakış açısı zorunludur. Bu çalışma, zaman ve mekân kavramlarına bütünsel bir yaklaşım geliştirebilmek amacıyla, felsefe ve sinema arasındaki ilişkiyi sorgulamakta ve yaratıcı zaman mekân imgesi oluşturabilmenin yöntemlerini tartışmaktadır. Bu nedenle Türk Sineması, Yeşilçam Sineması ve Günümüz sineması üzerinden zaman mekân kişi ve anlatı bağlamında incelenmektedir. Türk Sineması, dramatik yapı ve batılı sinematografik anlayış çerçevesinden değerlendirildiğinde, farklı ve yetersiz bir

sinematografik anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Bu alışma, Türk sinemasında özgün bir sinemasal anlatı geliştirilmesinin önündeki engelleri tartışmakta ve farklılıkların zgnlğn yolunu aacak anahtar kavramlar olup olmayacağı üzerinde durmaktadır.

ABSTRACT

Time and space are the essential categories of existence. They are the concepts present in all fields of everyday life, felt but not questioned. While time is usually expressed in units of measurement (day, month, year, hour, calendar etc.), space dissolves in the everyday life. Even though time and space are not questioned in the everyday life, it is impossible for us to perceive the external world and position ourselves without the categories of time and space. For art and philosophy that produce interpretations of everyday life and its manifestations, time and space are the main reference point; of which interpretations are produced and over which historical transformations are categorized. Space and time can not be defined as the objects of perception but as manners of perceiving the external world. Therefore, attempts to explain time and space should focus on the perception of the external world. In the relationship with the external world, philosophy works through concepts, art works through senses and science works through functions. Mitry states that arts have been categorized as time-space arts since the early ages, and cinema, as a younger branch of art, has moved beyond being a combination of different branches of art such as music, dance, theatre, literature and plastic arts, and has formed its own aesthetic structure. Art uses different instruments while abstracting human life, and branches of art benefit from time and space depending on their possibilities. The close relationship between art and time-space necessitates the multi-dimensional analysis of time and space. The concepts of time and space fall in the scope of philosophy theoretically, in the scope of social sciences socially, and in the scope of arts and cinema aesthetically. Since time and space are transformed in cinema through camera, the narrative is, aesthetically, influenced by the society's political, cultural, social and daily life. Therefore, an interdisciplinary approach is necessary in order to understand the usage of time-space in cinema. This study, in order to develop a holistic approach to the concepts of time and space, investigates the relationship between philosophy and cinema and discusses methods to create a creative time and space image. Thus, the Turkish Cinema is examined through Yeşilçam Cinema and the contemporary cinema within the contexts of time, space, individual and narrative. It can be argued when the Turkish Cinema is considered in terms of the dramatic

structure and the western cinematographic approach that it has a different and incompetent cinematographic structure. This study discusses the barriers to develop an original cinematographic narrative in the Turkish cinema and discusses whether differences are the key concepts that pave the way for originality or not.

ÖNSÖZ

Zaman-mekân algısını, toplumsal, kültürel ve estetik bir olgu olarak ele alan bu çalışma, sinematografik anlatı inşasında zaman- mekân ve birey ilişkisinin yerini tartışmaktadır. Sinematografik imge ve felsefi kavramın “düşünce üretimini” temel bir sorun olarak ele alması, bu iki disiplini birbirine yaklaştırır. Bu bağlamda, Türk sinemasında özgün bir sinematografik anlatı dilinin oluşturulması üzerinde duran bu çalışma, söz konusu süreçte felsefi arka planın önemini tartışmaktadır. Türk Sinemasında özgün bir sinematografik anlayışın gelişmeme nedenlerini sorgulayan çalışmada, felsefi geleneğin sinematografik anlatım dili üzerindeki etkisini ortaya koyabilmek amacıyla Batılı Sinematografik Anlatı ile karşılaştırma yapılmıştır. Türk Sineması ise; belirli bir anlatım kalıbının olduğu tek dönemin Yeşilçam Sineması olmasından dolayı, Yeşilçam Sineması ve Yeşilçam sonrası Türk Sineması olarak ele alınmıştır. Zaman ve mekân algısının Türk Sinematografik anlayışındaki yeri, dönemin filmleri üzerinden incelenmiş ve günümüz sinemasında yaşanan değişimler ortaya koyulmuştur. 90 sonrası Türk Sineması’nda, Yeşilçam Sinemasından farklı anlatı denemeleri yapılmış ancak özellikle 2000’lerden sonra bu değişim netlik kazanmıştır. Bu nedenle son bölümde, zaman-mekân ve kişi anlayışında belirgin bir değişim yaşanan filmler ele alınmıştır.

Bu çalışma sırasında, felsefi düşüncenin ve soru sormanın önemli olmadığı bir toplumda felsefi geleneğin oluşup oluşmadığını ve bunun sinematografik anlatıdaki gerekliliğini araştırmak oldukça karmaşık bir süreç ortaya çıkarmıştır. Türk Sineması’yla ilgili olarak ve özellikle de son dönem sinema ile ilgili az sayıda çalışma olması ve bu çalışmaların çoğununda yönetmen filmografisi şeklinde olması, çalışma sırasında sıkıntı yaratmıştır. Ancak özellikle, toplumsal kültürel zihniyet yapısı üzerine yapılmış olan nitelikli çalışmalar ve felsefi geleneğin önemini vurgulayan temel referans metinleri, bu çalışmanın önünü açmıştır.

Bu süreçte, yaratıcı bir kuramsal çalışmanın ön koşulu olarak öncelikle soru sormayı öğreten ve sorular çoğaldıkça çözüm yollarını işaret eden danışman hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır’a teşekkür ederim. Onun çalışmaları olmasaydı böyle bir tez olmazdı.

Ayrıca eğitim hayatım boyunca bütün sorularına büyük bir özenle cevap veren hocam Prof.Dr. Ertan Yılmaz'a, bölüme ilk girdiğim günden bugüne desteğini hep hissettiğim hocam Yrd.Doç Dr. Zuhâl Çetin'e, çalışma konumun belirlenmesi, gelişmesi ve sonuçlanması konusunda büyük katkıları olan hocam, Yrd.Doç.Dr.Aslıhan Ünlü'ye, karmaşık felsefi metinlerin çevirisinden dolayı Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Özçınar'a, redaksiyon aşamasındaki özverili çalışmasından dolayı Advıye Öztürk'e, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün değerli çalışanlarına (Hanife Gürbulak, Filiz Aygün, Ayşe Çavdar), Sinema Televizyon okumam konusunda geç ikna olan ama tam destek veren babama ve son olarak akıllı ve sevgisiyle yaşamı güzelleştiren Mehmet Eşli'ye teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM:	
TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE ESTETİK BİR OLGU OLARAK	
ZAMAN-MEKÂN.....	9
1.1.Sinemanın Felsefi Arka Planı.....	9
1.1.1.Zaman-Mekân.....	18
1.1.2.Zaman.....	20
1.1.3.Zaman Anlayışını Belirleyen Toplumsal ve Kültürel Faktörler.....	28
1.1.4.Perspektife Dayalı Görme Kültürü ve Mekan Anlayışı.....	35
1.1.5.Görme Kültürünün Yarattığı Farklı Mekân Anlayışları.....	39
1.2. Zaman-Mekân Algısı Bağlamında Sinemasal Anlatı.....	44
1.2.1.Sinemasal Zaman ve Araçları.....	47
1.2.2.Sinemasal Mekân ve Araçları.....	51
2. BÖLÜM:	
TOPLUMSAL ZAMAN-MEKÂN ALGISI VE FARKLI	
SİNEMATOGRAFİK ANLATI BİÇİMLERİ.....	58
2.1.Batılı Sinematografik Anlayışta Zaman ve Mekan.....	58
2.1.1. Sinema Tarihinin Düşünsel Açından Yeniden Yorumlanması.....	59
2.2. Türk Sinematografik Anlatısında Zaman ve Mekan.....	75
2.2.1.Türk Sinemasının Görsel İşitsel Anlatı Kodları.....	92
2.2.1.A.Öykü Kodları.....	93
2.2.1.a.Anlatı, Anlatım Yapısı ve Gerçeklik.....	93
2.2.1.b.Karakter.....	114
2.2.1.c.Zaman-Mekân.....	118
2.2.1.B.Görsel Kodlar.....	121
2.2.1.a.Yeşilçam Sinemasında Mizansen.....	121
2.2.1.b.Oyunculuk-Ses.....	124
2.2.1.c.Yeşilçam Sineması'ndan İki Örnek:	
Vesikalı Yarım ve Gurbet Kuşları.....	131

2.3.Zaman-Mekân Algısının Estetik İfade Biçimleri ve Düşünsel İmge Üretimi.....	148
3. BÖLÜM:	
YEŞİLÇAM SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ZAMAN- MEKÂN - KİŞİ VE ANLATI.....	154
3.1.Yeşilçam Sonrası Türk Sinemasında Farklı Anlatı Denemeleri.....	166
3.1.1.Semih Kaplanoğlu Sineması: Zaman Mekan Deleuze.....	166
3.1.2.Derviş Zaim Sineması: Döngüsel Zamanın İzinde.....	188
3.1.3. Minyatür Estetiği ve Derviş Zaim Sineması	205
3.1.4.Reha Erdem ve Taşranın İzinde: Beş Vakit.....	207
3.1.5.Ümit Ünal ve Zamanın Kuytusunda İnsan Ruhı: Gölgesizler.....	218
3.2. Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı.....	228
SONUÇ.....	238
KAYNAKÇA.....	243
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Bir ormanda dolaşmanın iki yolu vardır. İlkinde, bir ya da daha fazla yolu denersiniz (oradan olabildiğince çabuk çıkmak ya da büyükannenin, Parmak Çocuk'un veya Hansel ile Gratel'in evine ulaşabilmek için), ikincisinde, ormanın yapısını ve neden bazı patikalara girip, diğerlerine girilemediğini anlamaya çalışırsınız. Umberto Eco, "Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti" adlı çalışmasında, metinleri ormana benzetir. Eco'ya göre; ormanlar anlatının eğretilmesidir.

Türk Sineması üzerine yapılan çalışmalarda da tıpkı ilk yöntemde olduğu gibi; filmsel anlatıların dramatik yapıya uymayan noktaları, (sakil görüntüleri, zamansal sıçramaları, filmler değişse de değişmeyen mekânları, zengin kız, fakir oğlan şablonlarını, hemen her filmde duyduğumuz klişeleşmiş replikleri vb.) eleştirmek üzerine kuruludur. Bu tarz bir yaklaşım, bu filmlerin hiç de ilgilenmedikleri bazı özelliklerine bakılarak "eksik tanımlanmaları"na yol açmaz mı? Farklı zihniyetlerin ürünü olan sanatsal üretimlerin benzer şekilde değerlendirilmesi, zamanın, mekânın ve öznenin farklı düzenlemelerine ilişkin algıları aynılaştırmakta ve birini diğerinin terimleriyle açıklamaya zorlamaktadır.

Klasik sinemadan türetilmiş ölçütlerle değerlendirildiğinde ya da Modern toplumların sinemalarıyla karşılaştırıldığında hep eksik duran filmler için, yönetmenlerin Klasik yapıyı bilmemelerinin dışında nedenler üretebilmek bu çalışmanın amaçlarından birisidir. Bu nedenle bu çalışma, yeni sorular ve farklı ölçütler geliştirebilmek amacıyla yola çıkmıştır. Dolayısıyla, ormanın yapısını, patikaları inceleyen anlatı ormanlarındaki ikinci gezintiyi benimsemiştir.

Türk Sinemasını görsel işitsel anlatı kodları bağlamında incelediğimizde; modern toplumlardaki sinemadan oldukça farklıdır. Sanatsal anlatılar, içinde buldukları toplumun zihniyetlerini yansıtır bu nedenle de o kültürün görsel işitsel yansıması olarak kabul edilirler.

*"Toplumsal olan kültürel, politiktir, ekonomiktir. Kültürel olan politiktir, ekonomiktir, toplumsaldır, vs. öyleyse bu alanları birbirinden soyutlamak olanaksız olduğu gibi bir alandan yapılacak herhangi bir değişikliğin diğer alanlara zorunlu olarak yansıtılması ve aktarılması gerekmektedir."*¹

¹ Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, +1 Yayınları, İstanbul, 2007, 10 s.

Bugün modern toplumlar ile modern olmayan toplumlar arasındaki derin uçurumun ve aynı olayların farklı şekilde yorumlanmasının en önemli sebeplerinden biri, onların zamanı ve mekânı farklı biçimde duyumsuyor ve algılıyor olmalarıdır.

“Mekân ve zamanın simgesel düzenlemeleri, bireyin deneyimlerine, toplum içindeki kimliğini ve yerini saptayabileceği bir çerçeve oluşturur. Bireyin kolektif ritimlere uymasının böylesine şiddetle istenmesinin nedeni şudur: zamanın aldığı biçimler ve mekânsal oluşumlar, bir grubun dünyayı betimleyişini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda, grubun kendini bu betimlemeye göre yeniden düzenlemesini sağlar.”²

Toplumsal mekânlar, bireylerin, grupların, farklı cinslerin ve ırkların kimliklerini oluşturdukları maddi bir alt yapı sağlar, zaman ise, söz konusu deneyimler üzerine egemenlik kurar. Dolayısıyla zaman ve mekân toplumun kurucu öğeleridir. İnsanın yaşadığı dünyayı anlaması ve kendisini o dünya içinde konumlandırabilmesinin anahtar kavramları zaman ve mekândır.

Zaman ve mekân nesnel olgular değil, tarih içinde değişime uğrayan kültürel olgulardır. Doğayla iç içe yaşayan, etkileşimin kaybolmadığı, doğanın kutsallığını kabul ederek yaşayan, zamanı doğanın kendi içindeki bir işleyiş olarak kabul eden toplumlarla, doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışan zamanı mekândan bağımsız hale getiren modern toplumlar arasında belirgin fark olduğu açıktır.

Rönesans, zaman ve mekân hakkındaki görüşlerin köklü bir dönüşümüne neden olur. Coğrafi keşiflerle birlikte insanların dış dünya hakkındaki bilgileri olağan üstü bir hızla değişmiş ve yerküre bilinebilir bir hal almıştır. Haritacılık, bilinebilir yerkürenin somutlaşmış bir biçimidir. Batlamyus’un yaptığı çalışmalar coğrafi bilginin artması, düzenlenmesi için olanak sağlar. Batlamyus çalışmalarında, Perspektivizm (perspektife dayalı bakış açısı) kurallarını göz önünde bulundurur ve yerkürenin kendisine dışarıdan bakan insan gözüne nasıl görüneceğini hayalinde canlandırır. Bu bakış açısı da, yerküreyi bilinebilir bir bütünsellik olarak görülmesine olanak sağlar. Yerküre, matematik sayesinde bir düzleme yerleştirilebilmektedir. Kopernik, Newton, Galileo bu ortamda mekânsal algıda bir devrimin gerçekleşmesini sağlarlar. Artık mekân, matematik olarak hayal edilebilen, mülk edinebilen, ele geçirilebilen bir nitelik kazanmıştır.

² Bourdieu Akt. David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 214 s.

Perspektif, 15.yüzyılın ortalarında Alberti ve Brunelleschi'nin eserlerinde şekillenmeye başlar. Görme kültürünü şekillendiren perspektif kuralları, Ortaçağ anlayışından köklü bir kopuşun göstergesidir. Egemenliğini uzun süre koruyan söz konusu anlayış, toplumsal yaşamın bütün katmanlarına etki eder ve bu nedenle Rönesans'ın büyük başarısı olarak kabul edilir.

Perspektif kurallarına göre düzenlenmiş mekân tasarımı; bireyi tek bir noktada konumlandırarak ona özne vasfı yükler, yaratılan uzamsallıkla, önündeki faaliyet alanını temsili olarak gösterir, kendisini belirgin bir noktada konumlandıran özne, bu uzam içinde zamanı farklı algılamaya başlar ve onu geçmişe, şimdiki zamana ve geleceğe bölerek etkinliğin gelişim yelpazesini ortaya çıkarır.

Rönesans'ın zaman mekân kavramlarında yarattığı devrim, Aydınlanmanın temelini oluşturur. Mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi birey anlayışının ve modernleşme projesinin önemli bileşenleridir. Artık mekân ve zaman, Tanrı'nın gücünü değil, aklıyla doğayı dönüştürebilen insanın gücünü yansıtmak için tasarlanır.

Zamanın kronometreyle birlikte düşünülmesi, mekanik bir bölünme üzerinden algılanması, eylem birliği sağlaması açısından bütünleştirici bir etki yaratmaktadır. Rönesans'tan önce koordine etme işlevi krallara ve rahiplere verilse de, Rönesans'la birlikte topluma verilir.

Özne, zaman kontrolünü, sosyal olarak düzenlenmiş bir modern zaman örgütlemesi içinde belirler. Modern zaman düzenlemesi bireyin önüne, geçmiş-şimdi ve gelecekte oluşan bir doğrusal zaman çizelgesi koyar. Bu doğrusal zaman anlayışına odaklanan birey, ölçülmüş zamansal değerlere (saat, takvim) göre kendi zamanını örgütler.

Zaman anlayışında gerçek bir değişim getiren modernlik, gücünü sosyal ve ekonomik değişimden almaktadır. Zamanın doğrusal biçimde örgütlenmesi birçok bilimsel ve tarihsel gelişime sebep olur. Ayrıca kapitalist sistem için zaman, iş gücü ve ücret orantısı kullanılarak kar oranını artıracak hesaplamalar geliştirilir. W.Taylor "Time Studies" adlı çalışmasında; zamanın, iktisadın vazgeçilmez bir parçası haline gelmesinin öneminden bahseder.

Zaman ile ilgili bir diğer önemli nokta zamanın bir süreklilik olarak tasarlanmasıdır. Birbirini takip eden zaman parçaları, sayısal olarak süreklilik arz

eder. Ardıl bir şekilde ilerleyen zaman anlayışı aydınlanmanın vazgeçilmez ilkesi ilerleme anlayışının bir sonucudur.

Zamanın biriken yapıyla ilerleme anlayışına verdiği destek ve bir biriktirme aracı olması, zamanı gizemli, dinsel noktasından uzaklaştırmaktadır. Doğayı kesin bir biçimde dönüştürmeyi hedefleyen modernlik, doğa ile insan arasında kesin bir sınır çizmektedir. Modernlik, öznenin karşısındaki her şeyi nesne olarak ortaya koyar. Felsefi bağlamından kopan ve tamamen fiziksel bir olguya dönüşen zaman anlayışı buna destek verir. Ancak, zaman diğer taraftan süreklilik, ardıllık ve ilerleme gibi kavramlarla birlikte anılsa da, Elias, böyle içeriklere ait bir kavramın oluşturulması, insanın en yüksek genelleme ve sentezleme yetisine ulaştığını gösterir tezi üzerinde durur. Zamanın bir süreklilik içinde düşünülmesi, olguların bir olaylar dizisi içinde görülmesi, neden-sonuç ilişkisinin oluşmasına neden olmuştur. Bireyin kendi yaşam alanını düzenlemesine yarayan söz konusu anlayış, aynı zamanda olayları belirli bir mantık çerçevesi içinde ve neden sonuç ilişkisi üzerinden düşünmesine imkân vermiştir.

Aydınlanma, mekânın kesintili bakışının yerine geometrinin sürekli mekânını geçirirken, takvimle, pratik zamanı, doğrusal türdeş sürekli bir zamana ikame eder. İdealleştirilmiş, mekân ve zaman anlayışları ile insan deneyimini rasyonelleştirme çabası içine giren aydınlanma, baskıcı olması nedeniyle eleştirilmektedir. Mekânın fethi ve denetimi, mekânın kullanılabilir, şekillendirilebilir dolayısıyla da insan emeği ile kontrol altına alınabilir olarak düşünülmesine sebep olur.

Ortaçağ'ın bakışına son veren bu göz merkezci bakış açısı, Camera Obscura'nın gelişmesini sağlar. Camera Obscura, Lacan tarafından özel mülk betimi olarak tanımlanır. İmgenin satılabilir ve satın alınabilir bir metaya dönüşmesi, perspektifin keşfi, Camera Obscura'nın icadıyla paralel olarak gelişmiştir. Gözü-bedenden, özneyi- nesneden, iç uzamı- dış uzamdan ayıran bu alet, Descartes'a göre dış dünyanın gerçek yani perspektifsel var oluşunun bir sunumudur.

Merleau- Ponty "Algının Fenomonolojisi" adlı metninde yeniçağa özgü bu bakış açısını Kartezyen dünyanın bir uzantısı olması ve dünyayı karşıdan bakılabilir, denetlenebilir bir uzama dönüştürmesinden dolayı eleştirir. Ehlileştirilen bu uzama,

bedende dâhildir. Florenski'nin tanımladığı gibi göz, resim mekânını kendisinden kopmuş bağımsız bir mekân olarak algılar.

Florenski bu nedenle, söz konusu bakış açısını modernizmin kendi söyleminin aksine öznellikten yoksun bir dünya kurmakla suçlar. Buna, perspektifin egemenliğini sarsacak, sanatın çocukluk evresi olarak tanımladığı tersten perspektifi önererek karşı çıkar.

Merkezi perspektifin Mısır'dan başlayarak bilindiğini, farklı kültürlerin bunu kullanmama nedenini bilmemekten ya da beceriksizlikten dolayı değil, modernliğin aksine bir dünya görüşünden kaynaklandığını vurgular. *“Amaç, görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümranlık kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir.”*³

Kültürel coğrafyamızda, Avrupa'daki gibi bir Rönesans'tan söz edilemez. Temsili sanat ve onun uzantısı olan görme biçimleri tam olarak egemenliğini ilan edememiştir. İslami geleneklerin izini süren bu coğrafyada görme biçimleri köklü bir değişim geçirmemiştir. Zaman içinde yaşanmaya başlanan bir değişimden bahsedilebilir ancak bu, hiçbir zaman algıyı değiştirip dönüştürebilecek düzeyde olmamıştır. İslam dini zaman ve mekânın kavramına açıkça müdahale etmiştir ve İslami Sanatlar, merkezi perspektifi kullanmaktan kaçınmıştır.

Minyatürlerde, aynı resimde farklı mekânların ve dolayısıyla değişik zamanlara ilişkin sahneler görmek mümkündür. Diğer taraftan belirgin zemin çizgileri arasında yer alan bu mekânlar, sanki tek bir büyük mekânın parçaları olarak görülmektedir. Ona bakan gözü egemen kılmaz ve yakın- uzak, figür-arka plan gibi karşıtlıkları ortadan kaldırır. Yazı resimlerde ve minyatürlerde, beden merkezi perspektifte görülemeyecek yerleri de görülür. Önden bakıldığında görülemeyecek pek çok ayrıntı (mesela, saçın önden bakılarak görülemeyeceği ancak yukarıdan bakıldığında görülebilecek yerleri) bu resimlerde rahatlıkla görülebilir. Gözü sabitlemeyen birçok merkezlilik söz konusudur.

“Yazı resimlerin ve minyatürlerin ardında farklı yerlerde odaklanan merkezler, göze farklı bir etkinlik bahşetmiştir. Gerçi seçeneklerin sonsuz sayıda olduğu bir etkenlik değildir bu;

³ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 10 s.

ama sunulan seçenekler doğrultusunda göz, farklı perspektifler arasında gidip gelmektedir.”⁴

Göz, resim üzerine egemenlik kurmaktan uzak hatta gözün sürekli şaşırtıldığı ve egemenliğinin kaldırıldığı bir bakış söz konusudur.

Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonalarında ve Anadolu’da ortaya çıkan minyatürlerde benzer bir kaygıya rastlanır: resmettikleri nesneyi temsil etmek değil, onun içinde yitip gitmek istemektedirler. Bu nedenle gözden çıkıp resme değil, resimden çıkıp göze yönelir. Tanrısal bir aşkınlığa öykünülen bu görsel evrende, mekân içinde yitmek hatta mekânın kendisine dönüşmek söz konusudur. Yukarıda bahsedilen aydınlanmanın koordinatlarıyla belirlenen rasyonel mekâna rastlamak mümkün değildir. Şu açıktır ki bu iki ayrı mekân anlayışı bize farklı zihniyetlerin ürünü iki ayrı dünyayı işaret eder.

Resimde perspektifin inkârıyla, hikâyede zaman ve mekân kaydından azade oluş aynı estetik prensiplerin değişik tezahürleridir. Hikâye kahramanı, dünyanın bir ucundan diğer ucuna, hatta insanların bilemediği bir başka dünyaya rahatça gidebilir. Perspektifin inkârıyla, mekân ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için, böyle bir sahnede her şey imkân dâhilindedir. Hikâyede her şey yaratının isteğine göre hareket eder. Zaten hikâyede gerçeğe benzerlik gayesi güdülmediği için, okuyucu ya da izleyiciyi ne kadar şaşırtırsa o kadar iyidir. *‘İslamiyet’te tasavvufta dış dünyanın akılla kavranamayacağını ortaya koyar. Duyularla ve akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı gerçekliği kavramak mümkündür. Hâlbuki gerçek bilgi mutlak hakikatin bilgisidir.*⁵ Bu nedenle hem anlatıda hem de görsel temsilde gerçeğe benzerlik söz konusu değildir. Sanatçının böyle bir amacı yoktur.

Sanayi öncesi toplumlarda, gündelik hayatı doğanın ritmi belirler. Doğanın ritmine göre belirlenen döngüsel zaman sözlü kültür evreninin zamanıdır. Çizgisel zamandaki ilerlemeci bakış açısı yoktur. Zaman, ölçülen, denetlenen ve müdahale edilen bir olgu olmaktan öte içinde yaşanan ve kaybolunan bir ögedir. Burada gündelik hayat tekrarlar üzerinden döner. Yaşam, doğumdan ölüme doğru doğrusal olarak ilerleyen bir süreç olarak görülmez, mevsimlerin ve doğanın döngüsüyle tekrarlanan, canlanan bir süreçtir.

⁴ y.a.g.e., 26 s.

⁵ Beşir Ayvazoğlu, **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, S.25.

“İlkel insanlar anılarla yaşamazlar ve genellikle doğum günleri ve yaşlarını ölçme gibi konularla ilgilenmezler. Gelecek konusunda ise, henüz var olmayı kontrol altına almaya pek hevesli değildirlere, tıpkı doğayı egemenlik altına alma niyetinde olmadıkları gibi. Onların, doğal dünyanın değişkenliğine ve akışına an be an katılışları, mevsimlerin farkında olmalarına engel değildir, ama bu, mevcut anı onlardan çalan yabancılaşmış bir zaman bilincine dönüşmez”⁶

Yaz-kış, ölüm-yaşam, gündüz- gece gibi doğanın çevriminin gündelik hayata yansması olan döngüsel zaman geri çevrilebilir. Doğayla birlikte insanlarda yenilenir. Geriye dönüp hataları düzeltilebilir. Çizgisel zamanın tersine zaman geriye döndürülebilir ve tekrarlanabilir bir yapı içindedir.

Döngüsel zamandan çizgisel zamana geçişin en önemli nedeni yazılı kültürdür. İlk çağlarda sözlü kültür ve mitsel düşünce bütün topluluklara egemendir. Batılı toplumlarda yazılı kültüre geçişle birlikte rasyonel bir düşünce sistemi ve bireysellik önem kazanır.

W.Ong, “Sözlü ve Yazılı Kültür” adlı çalışmada; iki toplumun farklılıkları üzerine durur. Sözü egemen olduğu toplumda belleği canlı tutmak için tekrarlar üzerine kurulu bir anlatı yapısı vardır. Kalıplaşmış düşünce ve tekrar unutmaya karşı geliştirilmiş yöntemlerdir. Benzer durumlarda aynı tanımlamalar ve sıfatlar kullanılır. Güzeller güzeli prenses, ulu çınar vb. Olayların akılda kalabilmesi için bol sözle anlatılır. Yazı ile birlikte zihin büyük bir özgürlük kazanır ve soyutlama yeteneği gelişir.

Yazı ve matbaa kültürüne ait modern okur ya da izleyici anlatıda olayların Freytag Pramidi diye adlandırılan, yükselişi ve inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesini bekler, tıpkı piramitteki gibi anlatıda önce olaylar yokuşa sürüldükten sonra gerilim artarak, doruk noktasına ulaşır. Bu noktada bir olayla bilinç aydınlanır, olayların akışı ters yüz olup (peripeti) inişe geçilir ve düğümün çözülmesiyle anlatı noktalanır. Aristoteles’e göre insanın eylemini anlamlı yapan, bu eylemin gerçeğe, akla, sağduyuya, vicdana uygun nedenlerden kaynaklanması ve gene böyle bir amaca yönelmesidir.

Aristotelesçi dramın eylem anlayışı; olayların düğümler aracılığıyla yükselmesi, doruğa ulaşması ve çözümlerle inişe geçmesini, bilinçli olarak

⁶ John ZERNAN, **Gelecekteki İlkel**, Kaos Yayınları, İstanbul, 2000, 27 s.

hesaplanmış çizgisel bir ilerleyişi kapsar. Böylece insan, olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtılır ve doğanın bozulan dengesi yeniden kurulur.

Sözlü kültürde ise çizgisel zaman anlayışı yoktur. Ozan önce durumu anlatır sonra dönüp ayrıntılarıyla durumun gelişimini aktarır. Doğuda, batıdaki aksine çizgisel değil, döngüsel bir zaman anlayışı vardır. Süre içinde kavranmayan gerçeklik (çünkü süre yok, sadece an ve bu anın devamlı tekrarlanması vardır) eğer yaşanan hayat süre içinde kavransaydı, o zaman şüphesiz İslam sanatlarında da Batılı manada bir gerçeklikten söz etmek mümkün olabilirdi. Süreyi inkâr eden, gerçekliği parçalayarak kendi kültüründen bağımsız parçalar elde eden ve sonra bu parçaları gerçekte olduğundan çok farklı kompozisyonlar halinde bir araya getiren Müslüman sanatçı, asıl gerçeğe ulaşmaya çalışmaktadır.

Pamuk, Doğu ve Batı romanını karşılaştırırken bunu, biçimsel bir fark olarak değil, iki ayrı dünyanın ruhu olarak algılanması gerektiğini vurgular. Pamuk, Lukacs ve diğer Batı romanı kuramcılarının tam tersi bir yaklaşım geliştirir.

“Batı romanı yazarının tasvir ettiği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusuyla hareket ettiğini ve bu nedenle görevinin sürekli tasvir etmek olduğunu söyler. Türk romancısı ise tasvir ettiği şeylerin, olguların açık seçik birer anlamı olduğunun fazlasıyla bilincinde olduğu için nesnelere ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymaz.”⁷

Tanpınar, Orhan Pamuk’un roman üzerine yaptığı incelemeyi maddenin algılanışı üzerinden yapar. Doğu’da Batıdaki aksine madde, olduğu gibi kabul edilir. Batı ise o madde ile ilgili bilgi edinmeye, onu bilmeyi amaç edinir. Bu nedenle doğu maddeyi aynen olduğu gibi kabul eder, onu değiştirmeyi aklına bile getirmez. Bu zihniyet estetik ve sanatsal dışavurumlarda da açığa çıkar.

Batı Sinematografik anlayışında ki zaman mekân anlayışı ile Türk Sineması oldukça farklıdır. Bu çalışma, Batılı sinematografik anlatılar ile Türk sinemasını karşılaştırarak anlatsal farklılıkların oluşma nedenleri üzerine odaklanmaktadır. Toplumsal, kültürel zihniyet yapısının belirlediği zaman mekân anlayışı ve sinematografik anlatı üzerine odaklanarak, bugüne kadar yaratıcı zaman mekân imgesine dayalı özgün bir sinematografik anlatı geliştiremeyen Türk Sineması’nın “yeni bir sinema estetiği” geliştirebilme olasılığını ve yöntemlerini araştırmaktadır.

⁷ Orhan Pamuk, “Türk Romanının Ruhu Üzerine”, **Yeni Düşün Dergisi**, Sayı: 63, 1990, 23 s.

1.BÖLÜM

TOPLUMSAL, KÜLTÜREL VE ESTETİK BİR OLGU OLARAK ZAMAN-MEKÂN

1.1. Sinemanın Felsefi Arka Planı

“Düşüncenin anlatımı sinemanın temel sorunudur.”

Alexandre Astruc

Bazin’in o ünlü “Sinema nedir?” sorusuna “Sinemada önemli olan nedir?” ve “Sinemasal yaratıcılığı belirleyen öğeler nelerdir?” gibi daha gelişmiş ancak aynı ölçüde önemli yeni sorular eklenmiştir. Bu soruların cevaplanabilmesi için sinema ve diğer disiplinler arası ilişkiyi sorgulamak gereklidir. Sinema “düşünce” yaratma özelliğinden dolayı felsefe ile yakın bir ilişki içindedir. Sinemanın düşünceyi yaratma biçimleri üzerine odaklanmak, yapılandırılmış görme tarzlarını sorgulamamıza olanak sağlar. Bu nedenle bu çalışma, Deleuze, Bergson ve Husserl’in geliştirdiği görüşler üzerinde durmayı hedeflemektedir. Kuşkusuz bu bize sinemada neyin önemli olduğu ya da yaratıcı eylemin belirleyenlerini veremez ancak yeni bir okuma önerisinin-dolayısıyla farklı bir bakış açısının anahtarlarını verebilir.

Deleuze’e göre, insanın kaosla girdiği ilişki sonucunda; felsefe sanat ve bilim doğmuştur. Bu üç düşünce sistemi, kaosa düzen vermek amacıyla ortaya çıkmıştır ve her birinin kaosa verdikleri tepki farklıdır. Kaosa karşı alınan tavırda felsefe “kavram”, larla, sanat” “duyum” larla bilim ise “fonksiyon” larla çalışır.*

Felsefi etkinlik, kavramlar ve kavramlar arasındaki ince ayrımların belirlediği yaratım dünyasıdır. Kavram;

“nesnenin zihne ait bir tasarımı, soyut düşünme faaliyetlerinde kullanılan ve belli bir somutluk ya da soyutluk derecesi sergileyen bir düşünce. Soyutlama yoluyla elde edilen zihinsel tasavvur olarak kavram, ortak özellikleri paylaşan bir nesnel kompleksinin ve ya söz konusu nesnelere paylaştığı ortak özellik ya da zihinsel tasarımına karşılık gelir.”⁸

Teoriler, kavramlardan oluştuğu için, kavram teorisinin önemli bir parçasıdır. Bu nedenle sadece felsefe değil, bilim ve sanatta kendi “ne” liklerine cevap arayabilmek için kavramlara ihtiyaç duyar.

*Ayrıntılı Bilgi için Bkz. Gilles Deleuze&Felix Guattari, **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, 150-177 s.

⁸ Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, 82 s.

Duyum ise; “*Duyu organlarını harekete geçiren bir dış uyarının sınırlar yoluyla sinir merkezine iletilmesi sonucunda meydana gelen dolaylı zihinsel ürün*”⁹ olarak tanımlanabilir. İnsanın zihinsel yaratımlarının sonucu olan kavram ve duyum arasındaki ilişkiyi belirleyen fikirdir. Kavram ile duyum arasındaki ilişki, her iki yaratımın birbirinden bağımsız olmadığını gösterir. Kavram ve duyum öz bakımından aynıdır ancak, dışavurum biçimlerinden dolayı farklılaşırlar.

Sanat, haz veren, hoş giden bir etkinlik olmasının yanı sıra insanın zihinsel bir yaratımıdır. Sanatta, farklı yöntemlerle olsa da düşünce üretir ve bu nedenle felsefe ile yakın bir ilişki içindedir. Deleuze bunu daha da ileri götürerek, sanat olmaksızın düşünceye ilişkin her türlü kavrayışın eksik olacağını belirtir. Hegel’de “Estetik” adlı kitabında sanatın önemi üzerinde durur ve sanatı, “düşünce yaratma” eyleminden dolayı över. Sanatçı da tıpkı filozof gibi yaratıcıdır. Birisi “kavramlar” yoluyla dünyayı algılamaya ve değiştirmeye çalışırken diğeri “duyumlar” yoluyla bunu yapmaya çalışır. Nietzsche’de sanatçının ve filozofun olduğu yerde hiç atlamayan doğanın, birden bire ileriye doğru sıçradığını ve bunun “neşe” nin sıçraması olduğunu belirtir.

Sinema, bir bütün olarak düşünce imgesinin dönüşümüne ve düşüncenin yeni bir ifade tarzı olarak ortaya koyuluşuna katkı sağlaması bakımından önemlidir. Bu nedenle, sinema imgelerinden yoksun (hareket ve zaman imgesi) bir düşünce imgesi düşünülemez.

Sinema, düşünceyi yansıtan ve harekete geçiren bir sistemdir. Bir disiplin olarak ortaya çıkışı, teknolojik bir yenilikten çok düşünceyi farklı bir yöntemle sunabilme becerisidir. Sinema, kökenini düşüncenin dönüşümüne, içkinlik düzleminin tarihsel olarak kendisini farklı tarzda sunumunda bulmuştur. Tarkovski bunu şu şekilde açıklar:

*“ Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir tarzını yansıtmak üzere doğmuştur. ”*¹⁰

Sinema, tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan bir sanatsal yaratım ve bu yaratıma ulaşıncaya kadar insanın bilinçsel dönüşümüyle ortaya çıkan bir algısal

⁹ y.a.g.e., 271-272 s.

¹⁰ A.Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, Afa Yayınları, İstanbul, 1986, 88 s.

değişim sonucu ortaya çıkmıştır. İlki fotoğrafın gelişimi, projektörün ortaya çıkması ve kameranın bu imgenin yaratımına olanak sağlaması, ikincisi ise sinemanın görsel işitsel bir yaratım olarak ortaya çıkışında insanın zihinsel olarak uğradığı dönüşümdür.

Deleuze'a göre sinemanın üzerinde durulması gereken yönü hareket ve zaman imgeleriyle düşünce tarihine getirdikleridir. Felsefe ve sinema, kavram ve imge üzerine kuruludur ki bu da, içerik olarak aynı şeye yani düşünceye ve düşüncenin içkinlik düzlemine göndermede bulunur. Deleuze, aralarındaki farkın felsefenin aklın ilkeleriyle, sinemanın ise görseelliğin gücüyle çalışması olduğunu belirtir. Felsefe kavramları içkinlik düzleminden çıkarırken, sinema böyle bir yöntemle çalışmaz. Sinema seyirciyi doğrudan doğruya düşüncenin düzlemiyle baş başa bırakır.

Sinema, kamera-çekim, kurgu gibi teknik öğelerle kendisini ifade eder ancak onun düşünceyle ilişkisini geliştiren şey, bir yaratım olan filmsel imgedir. İmge, dış dünyadaki nesnelere resmi, gerçek ya da gerçek dışı olayların zihindeki tasarımı olarak tanımlanabilir.

Sinema "imge"nin soyut, kuralsız yaratımını ortadan kaldırmış ona bambaşka bir yapı kazandırmıştır. Bu nedenle, sanatın diğer alanlarında kullanılan "resim imgesi" ya da "fotoğraf imgesi"nden farklıdır. Bu imgelerin durağanlığının yerine sinemasal imge hareketlidir.

*"Sinematografik imgenin kendisi hareketi yaptığı için, diğer sanatları talep etmede (ya da söylemekte) sınırlandığı şeyi yaptığı için, sinematografik imge, diğer sanatlarda özsel olan şeyi bir araya getirir; onu miras olarak alır, o sanki çeşitli imgelerin kullanımı için yönler sağlar, yalnızca mümkün olan şeyi potansiyel hale dönüştürür."*¹¹

Resim ve fotoğraf imgesinde hareketi yaratmak için zihinsel bir çabaya ihtiyaç vardır. Ancak imge sinemayla birlikte bir bağımsızlık kazanmıştır. Bu bağımsızlık ve otonom yapı, imgeyi tümüyle sanatsal bir öze kavuşturur.

Düşünsel boyutu bakımından sinema da felsefe kadar önemlidir. Bu iki disiplinin ortak yönü, birinin diğeri üzerinde düşünmesi değil, bir disiplinin diğeri disiplinin de çözümlenmek zorunda olduğu bir problemi kendi olanakları ölçüsünde

¹¹ G. Deleuze, **Cinema 2: The Time Image**, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, University of Minnesota, Minneapolis 1989, 156 s.

çözümlemeye girişmesidir. Bu noktada hareket, zaman ve mekân hem felsefi düşüncenin hem de filmsel imgenin konusu olması nedeniyle, filmsel imgenin yaratımını çözümlmek, felsefi bir bakışı zorunlu kılmaktadır.

“Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler nitelikseldir ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlarda nicelikseldir ve yer kaplar. Fakat bir düzenden diğerine geçmek nasıl mümkün olmaktadır?”¹²

Hareket ve imge ilişkisini aynı dönemlerde çalışan iki filozof; Husserl ve Bergson iç içe geçirmeye çalışmıştır. *“Husserl ‘her bilinç bir şeyin bilincidir derken’; Bergson, ‘Her bilinç bir şeydir demektedir’.”¹³* Her iki filozofun da amacı imge ile hareket arasındaki kopukluğu gidermektir. Bunun gerçekleşmesi için de, hareketin imgenin içine, imgenin de dışsal dünyanın içine yerleşmesi gerekir. Deleuze, imge-hareket ya da bilinç-şey ikiliğini ortadan kaldırmaya çalışan her iki filozofa da şu soruyu sorar: *“Tam da bu anda, gelişmekte olan ve hareket imgesi hakkında kendi kanıtını meydana getiren sinemayı dikkate almak mümkün müydü?”¹⁴*

Bergson, bilinci maddeyle özdeş olarak görür bu nedenle felsefesi madde ve zaman arasındaki devamlılığı ortaya koyma üzerine kuruludur. Husserl ise, bilinçten yola çıkarak içten dış dünyaya doğru bir anlayışla bilinci ve dış dünyayı anlamının mümkün olamayacağı vurgusunu yapar. Bu nedenle kendi felsefesini yapılandırırken dış dünyadan bilince doğru ilerleyen bir bakış açısı ortaya koyar. Husserl için asıl belirleyici olan dış dünyayı açıklayabilmektir. Husserl’in felsefesi fenomenlerin olduğu gibi ortaya konulması üzerine yapılandırılmıştır.

Fenomonoloji, Alman filozof Husserl tarafından ortaya konulmuş olan, bilincin çok çeşitli formlarını inceleyen doğrudan deneyimi analiz edip betimleyen bir bilim dalıdır.

“Husserl’e göre, insan zihni bir takım arizi ve rastlantısal öğelerle, ya da olumsal olana ilişkin inançlarla doludur. Öyleyse, bu özlere, olumsal olanla ilgili bu inançları, paranteze alarak yaklaşabilir ve söz konusu paranteze alma sürecinden sonra, saf bilinçte kalanları araştırabiliriz. Buna göre fenomenoloji anlamı, esas konusu olarak öne sürer. Bununla birlikte, bu anlam, dilde yatan anlam değil, fakat daha çok yaşamın anlamıdır.”¹⁵

¹² G. Deleuze, **Cinema 1: The Movement Image** Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, University of Minnesota, Minneapolis 1986, 56 s.

¹³ Akt. Özcan Yılmaz Sütçü, **a.g.e.**, 72 s.

¹⁴ G. Deleuze **a.g.e.**, 56 s.

¹⁵ Ahmet Cevizci, **a.g.e.**, 343 s.

Fenomen kavramı daha önce, zaman ve mekân içinde olup bitenler için kullanılmaktadır. Ancak Husserl “fenomen”i bir olay bilgisi olmaktan çok bir “öz” bilgisi olarak kabul eder. Öz fenomenlerin özelliği ise, refleksiyonel bir tavra dayanmasıdır. *“Fenomonoloji, özleri varoluşun temeline yerleştiren bir felsefedir. Çünkü fenomonoloji olgulardan yola çıkılmadan, insanın ve dünyanın bütünüyle kavranılmasının mümkün olmadığını ileri sürer.”*¹⁶ Fenomonoloji algılayan, düşünen özneye varoluşsal bir zemin kazandırır ve bir yer edinmesini sağlar. Dolayısıyla da *“her bilinç bir şeyin bilincidir”* sözüyle algısal alanı bilincin alanına dâhil eder. Bilince öz fenomenlerle ilişkisinden dolayı bir öncelik verir.

Merlau –Ponty’ye göre Fenomonoloji, yönelmek istediği alanla örtüşmeye çalışır. Bilim gibi soyut yöntemler kullanmaz bu nedenle de bilimden daha ötedir. Fenomonolojide önemli olan bilimsel bir analiz değil, betimlemedir. Dolayısıyla fenomoloji, dış dünyayı bölüm bölüm parçalayarak ya da soyutlayarak değil bütünsel bir betimleme yoluyla anlama çabasıdır. Merlau-Ponty insan ile dünya arasındaki ayrıma dikkat çeker. Descartes ve Kant gibi Kartezyen gelenekten gelen filozoflara karşı çıkarak, algılamının temeline insanı koymaz. Kartezyen gelenek, özne- dış dünya ayrımına giderek, özne olmadan dış dünyanın olmayacağı sonucuna varmıştır. Merlau Ponty, Husserl’in bu noktada yeniden okunması gerektiğini söyler ve ilişkiye girilen bir dünya olmazsa kişinin de hiçbir şey ifade etmeyeceğini söyler. Dünya, doğal olanın betimlemesine dayalı bir gerçekliktir ve bunu elde etmenin en iyi yöntemi algıdır. Ancak burada sözü edilen şey kişisel izlenimler değildir. Fenomonolojik kavramanın temeli bilinçten geçmektedir. İşte bu noktada Merlau Ponty algıyı şu şekilde tanımlar:

*“Algı, dünyanın bilimi değildir; hatta bir edim, kesin durumun bir dayanağı da değildir; o, üzerinde bütün edimlerin birbirine bağlandığı ve onlar tarafından varsayılan bir temeldir. Dünya, kuruluşunun yarasını kendimde tanıdığım bir nesne değil, tüm düşüncelerimin ve açık algılarımın alanı ve doğal ortamıdır.”*¹⁷

Fenomonoloji, bizi şeylerin kendilerine dönerek, bilincin şeylere yüklediği tanımlardan arınmış bir dünyayla karşı karşıya bırakır. Bu şekilde, imge ile hareketi

¹⁶M., Merlau Ponty, **Algının Fenomonolojisine Önsöz**; Çev. Medar Atıcı, Afa Yayınları, İstanbul, 1994, 21-22 s.

¹⁷ y.a.g.e., 31 s.

içkin kılmaya çalışır. Bergson'un ise aynı konuya yaklaşımı farklıdır. Bergson, "Matter and Memory" adlı çalışmasında sinema- düşünce ilişkisine yer verir. Bergson'un sinemayla ilgilenme nedeni, imge- hareket ilişkisinin felsefeyle olan yakın bağıdır. Bergson, sinemayı algılama yoluyla edindiğimiz bilgiyle benzer görür. Gündelik bilgi direk dış dünyayla ilgili bilgi veremediği gibi, sinemada dış dünyanın sunumu dolaysız olarak yapamaz. Felsefe ve sinema realiteyi yeniden üretme gücüne sahiptir bu nedenle de onlarla realiteye ulaşmak imkânsızdır. Ancak Bergson iki nedenle sinemayı önemser: birincisi, sinema onun felsefi yaratımın merkezinde duran "süre" yi kavrama şansına sahip bir araç olması diğeri ise, dış dünyayla ilgili algımızın sinematografik bir zeminde gerçekleşmesidir.

Rasyonel düşünceyi redderek onun yerine sezgiyi koyan Bergson, pozitif bilimleri tamamen reddetmez ancak en doğru bilginin kavramsal bilgi olduğu tezine karşı çıkar. Pozitivist bilimlerin, analizci yönteminin şeylerin etrafında dolandığını sezginin ise ona nüfuz etmemizi sağlayacağı vurgusunu yapar.

Bergson felsefesinde gerçekliği algılamanın kilit noktası madde değil "süre" dir. Süre bize sezgi yoluyla sunulur ve imgelerle temsil eldir. Sezgi süre içinde yakalanabilir. Bergson sinemayı, sezgiyi imge yoluyla temsil ettiği için önemser. Sinema, bir bilgi edinme yönteminden çok bizim dış dünyayla ilişkimizin teknik bir yöntemidir. "Dolayısıyla bu daha önceden algı, dil ve düşünce tarafından yapılmıştır."¹⁸ Sinema imgeye hareket, hareketin oluşabileceği bir uzam ve zaman kazandırır. Bütün bunlar sonucunda oluşana da "sinematografik illüzyon" adı verilir.

Deleuze, sinema üzerine yaptığı çalışmalarda; Bergson'un felsefesinden yola çıkarak sinemada hareket, uzam ve zamanı çözümler ve bunlara dair bir takım formüller geliştirir.

*"..araya giren imgedir,(intermediate image) ki bu imgeye hareket eklenmez, tersine; hareket dolaysız biçimde verilmiş olan olarak araya giren imgeye aittir...Kısaca sinema bize kendisine hareketin eklendiği bir imge vermez. O doğrudan doğruya bize hareket imgesini verir. Sinema da bize hareketli bir bölüm verir, hareketsiz bölüm+ soyut hareketi değil."*¹⁹

¹⁸ y.a.g.e., 391-392 s.

¹⁹ G.Deleuze, **The Movement Image**, 2 s.

Deleuze “araya giren imge” kavramıyla Bergson’un felsefede yapmaya çalıştığını sinemada yapar. Sinemada uzay ve zaman bölünebilir ancak hareket bölünemez. Hareket homojendir ve onun yeniden üretilebilmesi için “an” lar ve “duyum”lara dayalı parçaların birleştirilmesi gerekir. Zaman ne kadar bölünürse bölünsün, hareket kendi niteliksel süresine sahiptir.

Bergson ve Deleuze, dış dünyayı algılayış tarzının sinematografik bir mekanizma üzerinden gerçekleştiği düşüncesinde ortaklaşırlar. Çünkü zihnimizde tıpkı sinema gibi uyarıcı enstantaneleri seçer ve onları mantıksal bir montajla birleştirerek bir bütün oluşturur. Demek ki algının kendisi bir illüzyondur. Ancak doğal illüzyon ile sinematografik illüzyon arasındaki ayrımları koymak gerekir. Her ne kadar benzer bir yanılsama üzerine kurulu olsalar da aralarında büyük bir fark vardır. Doğal algıda illüzyon, algıyı mümkün kılan özne tarafından kendisinde oluşur. Sinematografik illüzyonda ise; tüm özne (seyirci) için önceden belirlenmiştir.”*Doğal algıda illüzyon tek bir merkezden gerçekleştirilirken, sinematografik illüzyonda birden çok merkezle gerçekleştirilir.*”²⁰ Deleuze, “The Movement Image” adlı çalışmasında “tek merkezlilik” tanımlamasına şu şekilde açıklama getirir:

*“Eğer sinema bir model olarak doğal öznel algıya sahip değilse, bunun nedeni, onun merkezlerinin hareketliliğinin ve çerçevesiz alanları oluşturmaya şevk ediyor olmasıdır. Bu bakımdan sinema, hareket imgesinin ilk rejimine; evrensel değişime, bütünsel, nesnel ve dağınık algıya geri dönme eğilimindedir. Aslında her iki yönde hareket eder. Şu anki bakış açımızdan, biz şeyden ayırtılamayan bütünsel, nesnel algıdan, basit bir eleme ya da çıkarma yolu ile şeyden ayırtılabilen öznel algıya gideriz. Tam olarak ifade edersek, algı olarak adlandırılan şey, işte bu tek merkezli öznel algıdır.”*²¹

İki algı nitelik olarak birbirinden farklıdır ancak sinema, kamera ve montaj teknikleriyle hareket imgesini verebilmesinden dolayı doğal algıdan daha avantajlıdır.

Sinema, Lumiere’lerin ilk filmlerinde ve onu takip eden benzer filmlerde doğal algıya öykünmüştür. Kamera, projeksiyon cihazıyla sabitlenen görüş açısıyla, hareket halindeki kişilerin yeniden yaratımını üretmiştir. Sınırlı bir mekânda bir tiyatro oyunu gibi hareket edenleri kaydetmiştir. Oysa sinemanın sanat oluşu, sabit

²⁰ y.a.g.e., 2 s.

²¹ y.a.g.e., 64 s.

çekime dayalı mekânın parçalanmasıyla gerçekleşmiştir. Kamera özgürleştiği andan itibaren mekânın ve zamanın parçalanmasını üretmiş bu da sinemasal anlatının merkezini oluşturmuştur.

Sinema, eylem ve hareketlerdeki ayrıcalıklı anları öne çıkartmıştır. Eisenstein, sinemada ayrıcalıklı anları öne çıkarıp bunları montajda yönlendirerek anlam yaratır. Onun sineması için montajda yaratılan bir çatışmalar sineması demek daha doğru olur. Sinemanın ilk ortaya çıkışında hareketli görüntünün kaydı önemliydi ancak Eisenstein ve çağdaşları ile birlikte ayrıcalıklı anlar ön plana çıkar.

Bergson iki tür hareket tarzına vurgu yapar. Birincisi, dizinin sunduğu harekettir, yani nesnelere ya da parçalar arasında meydana gelen hareket, bu sürenin anlık parçalar olarak kesilip algılanması anlamını taşır diğeri ise, bütündeki değişimi ifade eden harekettir. Bu da şu anlama gelir; hareket hem bütündeki değişime, hem de dizideki hareket halindeki nesnelere arasındaki ilişkiye yöneliktir. Bergson'un harekete yönelik olarak ortaya koyduğu bu saptama Deleuze'un zaman imgesini geliştirmesine sebep olur.

Bergson felsefesindeki "süre" değişimi kapsadığı için önemlidir. Sinema, imgenin diğer imgelerle ilişki kurması üzerine kuruludur. Sinemada imge bir önceki imgeye tepki verir ve bir sonraki imgeyi oluşturur. İmge diğer imgelere tepki verdiği gibi kendisine de tepki verir. Bu durumda imge etki ve tepkiyle işlediğini söyleyebiliriz.

*"Sinema üç imge türüne göre çalışır. Deleuze "montaj: algı, eylem ve duygulanım imgelerinin birleşimidir. Öte yandan her montajda bu imgelerin üçü de devrede olmasına karşın her filmde bunlardan sadece biri baskındır. Deleuze'e göre, örneğin, Lubitsch'in The Man I Killed- Öldürdüğüm adlı filmde baskı imge, algı imgesi; Fritz Lang'ın Dr. Mabius Ders Spieler- Dr. Mabius adlı filmde baskı imge, eylem imgesi, Carl Dreyer'in La Passion de Jeanne D'Arc- Jan Dark'ın Tutkusu adlı filmde baskı imge, duygulanım imgesidir."*²²

Deleuze bu imgeleri şu şekilde somutlar: duygulanım imgesi yakın çekime, eylem imgesi orta çekime ve algı imgesi de uzak çekime karşılık gelir.

Hareket ve zaman imgeleri, sinemada anlamı oluşturan temel kategorilerdir. Her iki imge de düşünce imgeleridir ve bu nedenle de sinemayla felsefe arasında bir benzerlik kurulabilir. Zaman ve mekan, Deleuze'un sinema tarihini, bu iki kavram üzerinde okumasından çok önce Bakhtin tarafından anlamı oluşturan iki temel

²² Özcan Yılmaz Sütçü, a.g.e., 105-106 s.

paradigma olarak ele alınmıştır. “Zaman- uzamsal anlatılar olmaksızın, soyut düşünce bile imkânsızdır. Bu yüzden, anlamlar alanına her giriş, ancak ve ancak zaman-uzamın kapısından geçer.”²³ Anlamlar, deneyimimizin bir parçası olabilmek için bir göstergeye dönüşmek zorundadır. Bakhtin, bu alana dilsel bir anlatımdan tutunda resme kadar her şeyi dâhil eder. Zaman ve mekân soyut kavrayışımızın bir nesnesidir. Soyut kavramsal bir figürleştirmedir. Biz tüm fenomenlere bir anlam kazandırmaya çalışarak, onları zaman-mekânın alanına dâhil ederiz.

Buraya kadar geliştirdiğimiz bütün argümanlar kavram-imge ilişkisini ortaya koymaya yöneliktir. Her ikisi de düşünce için birer zorunlu edimdir. Sinema tüm diğer sanatlardan avantajlı yapısıyla bu ilişkinin en iyi örneğidir. Sinemanın felsefeden çok daha avantajlı yanı ise, imgelerle ani olarak alımlayıcıyı etkileyebilmesidir. Sinema ne diğer sanatlardaki gibi sadece haz alma duygusuna hitap eder ne de felsefenin mantıksal düşünme yöntemini verir. Bu bağlamda sinema düşünebilme potansiyelini tümüyle açığa çıkartır.

“Özü montaj olan sinematografik hareket, psikolojik ve zihinsel olarak düşüncede bir ani etki yaratır. Düşünce burada bir güç ya da potansiyel olarak değil, daha çok maddi bir kuvvet olarak kavranılır.”²⁴

Sinema düşünce için kullandığı somutlamalarda, hareket ve zaman imgesine ihtiyaç duyar. İnsan her zaman birbirini takip eden fikirler üzerinden hareket eder. Bu takip insanda değişime sebep olur. Sinemanın fikir yaratması; hareket ve zaman içinde olur. Birbirini takip eden hareketlerin yerini, sinemada birbirini takip eden kareler alır. Sinema da hareket imgesi kesintisiz olarak devam ederken, bizde de onu takip eden fikirler yaratır. Pierce’in belirttiği gibi her gösterge kendinden önceki ve sonraki sayesinde anlam kazanır. Bunun en açık örneğini de Hitchcock sinemasında görürüz. Hitchcock sineması, gerilimi, nedensellik ve zorunluluk bağlantısı içinde oluşturur. Dolayısıyla Hitchcock filmlerinde hemen her öge bu nedenselliğe hizmet eder. **Psyco** adlı filminde, tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi görünür ve evi gezdirdiği sahnede “ *mutlaka başından itibaren görmeniz gereken bir film.. Yoksa hiç görmeyin*” der. Hitchcock sinemasında bir imge diğerini

²³ Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 333 s.

²⁴ D.N. Rodowick, **Gilles Deleuze’s Time Machine**, Duke University Press, Durham and London 1997, 182 s.

takip eder ve bu arada bütünselliğe hizmet eder. Buda onun filmlerinin iyi kurulmuş bir gerilim filmi olmalarına neden olur. Hitchcock sineması düşünce-ime ilişkisinde böyle bir yöntem kullanır. Bu konu Deleuze'cü sinema okuması bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Sinemada imge, iki önemli noktaya ulaşmıştır. Birisi imgenin hareket otomasyonunu gerçekleştirmesi diğeri ise, zamansal perspektifi kazanmasıdır. Hareket imgesi hareketi, zaman imgesi zamanı düşünceyle ilişkilendirdiği için söz konusu kavramlar zihinsel haritanın oluşumu için oldukça önemlidir.

Deleuze, hareket imgesini eleştirir çünkü bu tıpkı Eiseinstein ve propaganda sinemasında olduğu gibi kitleleri otomasyona sürükler. Kitleleri harekete geçirecek heyecansal bir tepki yaratırken diğeri taraftan, propagandaya, slogana itaat eden psikolojik bir tepki yaratır. Bu iki durum da oldukça tehlikelidir. Hareket imgesinin yerini zaman imgesinin almasıyla bu tehlikenin ortadan kalktığı düşüncesi Deleuze ve bu çalışmanın II. Bölümünde ele alınan modernist sinema ile ilgili yaptığı radikal çalışmalarıyla tanınan “Sinema ve Modernlik” kitabının yazarı John Orr’u birleştirir.

Deleuze, hareket ve hareketin betimlediği mekân ile zaman imgesini sinema tarihini biçimlendiren iki temel öge olarak alır. Sinema alanıyla ilgili olmasa da anlam dünyasının kapılarını aralayan imgelerin zaman ve mekân olduğu vurgusunu yaparak M. Bakhtin’de çözümlenmeleriyle bu görüşe destek verir.

1.1.1. Zaman Mekân

“Mekân zamanın büzüşmesi, zaman ise mekânın genişlemesidir.”

H.Bergson

Mekân ve zaman gündelik hayatın her alanında varolan, kendini hissettiren ancak sorgulanmayan kavramlardır. Varoluşun temel kategorilerinden olan mekân ve zaman, gündelik hayatta nesnel bir varlık olarak ele alınır ve üzerinde düşünülmez. Zaman çoğunlukla, ölçü birimlerine yıl, hafta, gün, ay, saate indirgenir. Mekân ise gündelik hayatın içinde eriyip gider. Her ne kadar zaman içinde mekânda değişimler olsa da, insanlar değişime uyum sağlarlar. Oysa bizim dış dünyayı algılamamız ve kendimizi konumlandırmamız, dış dünyanın bizde yarattığı izlenimlerin hepsi mekân ve zaman kategorilerinden ayrı düşünülemez.

Zaman ve mekân felsefe için, üzerinde çokça düşündüğü, kuramlar ürettiği, tarihi değişimleri onlar üzerine kategorilendirdiği özel bir öneme sahiptir. Gündelik hayat ve onun dışavurumları üzerine yorum üreten felsefe ve gündelik hayatı anlatılar içinde üreten sinema, bu iki kavrama bakış açısında ortaklaşırlar.

Bugün modern toplumlar ile modern olmayan toplumlar arasındaki farklılığın temel nedenlerinden birisi, zamanı ve mekânı farklı biçimde algılıyor ve duyumsuyor olmalarıdır. Dolayısıyla zaman ve mekân nesnel bir olgu olmaktan çok kültürel olgulardır. Farklı bir zaman mekân algısı düşünce dünyasını etkilediği için, hayatın hemen her alanına yayılan geniş bir etki gücüne sahiptir.

Mekân ve zaman aynı bütünün insan tarafından algılanan farklı tezahürleridir. Aynı bütünün değişik boyutları, birbiriyle ilişkili ancak farklı kavramlarla algılanır. İnsanın dış dünyayı kavrama yöntemi, mekân ve zaman kavramları üzerine genel tespitler yapılmasına olanak sağlar.

“İnsanın dış dünyayı algılayışı, zihninde yapılandırması ve bunları belleğinde saklayabilmesi gibi, aslında bütüncül bir deneyimi ifade eden ancak yine insanın çözümleyebilmek ve ifade edebilmek için ayırıştırarak tariflediği süreç, dış dünyanın mekân ve zaman kavramları ile tariflenmesi sonucunu doğurur.”²⁵

Mekân ve zaman, algının objesi olarak değil, dış dünyanın algılanma biçimleri olarak tanımlanır. Dolayısıyla zaman ve mekânı açıklama çabası, dış dünyanın algılanışı üzerine odaklanmalıdır. İnsan dış dünyayı belleğinde saklayabilmesi, ifade edebilmesi ya da çözümleyebilmesi için bütüncül bir deneyimi zaman ve mekân kategorilerine ayırmak zorundadır. *“Söz konusu sürecin algılama-işleme-dönüştürme-saklama-tekrar dönüştürme işlemleri ‘nesne’ varlığı, fiziksel dünyanın sınırlarından sıyrıp insan zihninin sınırlarına taşıyarak ‘varlık’ ve ‘varoluş’ kavramlarını da maddesel katmanın üzerine taşır.”²⁶*

Sonuç olarak; zaman ve mekân, birbirinden ayrı kavramlar olarak değil ama aynı gerçekliğin farklı algılanış biçimleridir. Mekân ve zamanın birbiriyle bütünlüğünü göz önünde tutarak “mekân” ve “zaman” kavramlarını ayrı ayrı incelemek, toplumsal ve kültürel uzantılarını ortaya koymak açısından önemlidir.

²⁵ Hüseyin Kahvecioğlu, Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman, **Zaman-Mekân** (içinde), Yayına Haz.(Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez, Yem Yayınları, İstanbul, 2005, 142-149 s.

²⁶ **y.a.g.e.**, 144 s.

1.1.2. Zaman

“Beni oluşturan tözdür zaman”

J.L. Borges

Zaman felsefe sözlüğünde;

“1 -ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süre. 2- Şimdinin geçmiş olmasına yol açan (ve genellikle süre olduğu düşünülen) kesintisiz değişme, hareket; geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün. 3-Olayların Birbirlerini izledikleri sonsuz bir ortam olarak düşünülen soyut kavram. 4 fiil ya da eyleme bağlı olarak doğal sürenin çeşitli dilbilimsel bölümlerini gösteren kategori.”²⁷

olarak tanımlanan zaman, farklı özellikleri bir arada barındıran kompleks bir yapıya sahiptir. Bağlama göre farklı anlamlar taşıyabilir. Nesnel olarak ölçülebilir bir zamandan bahsedebiliriz ancak bu yine de onun anlamını sınırlamaz. Zaman, bağlama göre yani kişiye, yere, topluma ve çağa göre değişen farklı anlamlar içerebilir. Zaman tek başına bir sanat eserine ayrı bir anlam katabilir. Örneğin mimari bir eserin 300 yıllık olduğunu söylemek ona olan bakış açımızı değiştirebilir.

Bu noktada karşımıza önemli bir soru çıkıyor: “Zaman kavramı bağlamına göre nasıl değişir? bizim dışımızda, bizden bağımsız olarak ve nesnel olarak ölçülebilen bir zaman varsa bağlamına göre anlam nasıl değişebilir?” Zamanın ölçülebilir olması dolayısıyla nesnel bir anlamı vardır. Ancak aynı zamanda insanın algılaması devreye girdiği için öznel bir yönü de vardır.

Bu karmaşa zamanın farklı biçimleri üzerine yapılan tespitlerle giderilir. Zamanın fiziksel, biyolojik, psikolojik ve sosyal yönleri vardır. Bu dört ayrı zaman türünü birbirine indirgemek yanlış olur. Zamanın nesnel yönü (ölçülebilir olması) bu farklılıkları ortadan kaldırmaz.

Psikolojik zaman, kişiye ve kişinin içinde bulunduğu ortama göre değişebilir. Üzüntülü anların geçmemesi, sevinçli anların hızla geçmesi gibi naif örnekler verilebilir. Sanatın farklı alanları psikolojik zamanı anlatan çeşitli eserler ortaya koymuştur. Modernist eserler bunlar için iyi örnekler oluşturabilir; Proust’un ya da James Joyce’un romanları, psikolojik zaman anlayışının farklı örneklerini sunarlar.

²⁷ Ahmet Cevizci, **a.g.e.**, 943 s.

Biyolojik açıdan zaman, yaşanan ritm duygusudur. Bedenimizde yaşanan değişikliğin farkına varmaktır. Uyku düzeni, periyodik olarak acıkma gibi örnekler verilebilir.

Fiziksel zaman ile psikolojik zaman arasındaki fark “an” kavramıdır. Fiziksel zamanda an kavramına yer yoktur. Fiziksel zamanda, saat bize geçen süreyi verir. “An”ın oluşumunda ise bilinç ile farkına varılabilen bir süre önemlidir. Ölçülebilen süre, uzlaşımına bağlı bir geçme hızını verir ancak bilinç tamamen öznel karakterlidir. Kişinin süre içinde hissettikleri sürenin öznel ölçüsüdür.

Sosyolojik zaman ise, toplumsal gelişmelerin zaman bilincini değiştirmesi üzerine odaklanır. Kavramı ilk kez H.Lefebvre, “The Production of Space” adlı çalışmasında kullanır. Sosyolojik zaman, sanatsal yaratımlarda zamanın kullanımını anlamak için kilit bir öneme sahiptir.

Modernlik zaman anlayışında büyük bir algı değişimi yaratmıştır. Modernliğe kadar zaman çalışmaları, tanrısal yasaların işleyişini anlamak, evrenin başlangıcını bulabilmek amacı taşımaktadır.

Bilindiği kadarıyla zaman anlayışı, Babil, Mısır ve Çin uygarlıklarına kadar uzanır. Zaman gökyüzündeki cisimlere ve doğa olaylarına göre saptanmaya çalışılır. Zamanı hesaplayabilmek için kullandıkları bazı matematiksel işlemler günümüzde bile kullanılmaktadır. Takvimi Babil uygarlığı bulur, eski Yunan’da güneşin konumuna göre bir saat düzenlenmiştir ve 14. 15. yüzyıllarda mekanik saatler kullanılmaya başlanmıştır.

“Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla birlikte zamanın başlangıcına ve dolayısıyla da sonuna inanç gelişir. Bu da zamanın artık döngüsellikten çıkıp çizgisel anlayışa geçtiğini gösterir. (...) Çizgisel zaman tek tanrılı dinlerle, özellikle de Yahudi Hıristiyan geleneğinin yaradılış, kıyamet, kurtuluş günü söylemiyle belirginleşmiştir.”²⁸

İnsana verilen yaşam ölümle dünya ise kıyamet ile son bulacak ve sonsuz bir öte dünya yaşamı başlayacaktır. İslamiyet’te, insan doğuştan iyi ya da kötü sayılmaz, bu dünyadaki yaptıkları onu sorgu gününe hazırlayacaktır.

“Tek tanrılı dinler, mit ile tarih arasındaki, halen üretime hükmeden döngüsel zaman ile halkların karşı karşıya geldiği ve yeniden birleştiği geri dönüşsüz zaman arasındaki bir

²⁸ Aslıhan Ünlü, **Merkeze Dönmek- Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, 16 s.

uzlaşmaydı. Yahudilikten doğan dinler, demokratikleşmiş, her şeye açık ama yanılısama içinde olan geri dönüşsüz zamanın soyut anlamda evrensel kabulüdürler.”²⁹

Yaradılıştan bu yana geçen süreyi hesaplamaya çalışan takvim anlayışı ve saatin geliştirilmesi gündelik dini hayatı düzenleme amacı taşır. Burada asıl önemli olan zamanın ilahi boyutudur. Mekanik saat, kilise çanlarının görevini yapar.

Ortaçağ zaman felsefesi ise, kronolojiyi esas alan çalışmalar yapar. Mesih’in dünyaya gelişini tarihin başlangıcı olarak sayan ve buna yönelik olarak bir düzenleme yapan zaman felsefesi, bilimsel verilerin eksikliği nedeniyle bir takım karmaşalar yaşar. 16.yüzyılda “yüzyıl” kavramının bulunmasıyla birlikte kronolojik bakış açısı gelişir. *“Amaç, zamanın tanrısal ya da doğal düzenini, kaynağını ve hedefini tespit etmek değildi artık; önemli olan olayların tarihini kaydetmektir.”³⁰*

Kronoloji, tarihi olayları bir zaman oku üzerinde yerini saptamaya çalışır. Sıralama yaparak yer gösterir. Ancak bu sadece basit bir yer gösterme işleminden çok farklı yorumları da beraberinde getirir. Kronoloji belirli bir zaman anlayışına işaret eder. Dolayısıyla nesnel bir tespit gibi görünen kronoloji, tarihi ve sosyal olaylara yönelik bir yorumu da beraberinde getirir.

Reform hareketi ise, zamanın ilahi boyutunu yitirerek dünyevileşmesine neden olur. Protestanlığın ortaya çıkışı ile birlikte, insanın öte dünyaya nasıl ulaştığı sorusu gündeme gelir. Çünkü burada açıkça sorumluluk bireyindir. Bu nedenle Protestanlık “ben” bilincinin oluşumuna katkı sağlar. Max Weber’in tespiti ile Protestanlık kapitalist örgütlenmenin oluşmasına katkı sağlar. *“Zamanın dünyevileşmesi laik toplumların önünü açtığı kadar, sonucun bilinmeyen bir tarihe atılmadan bugün ve “şimdi” den gerçekleştirilmeye çalışılmasını ve ‘zamanın doğru kullanılması’ nı ön gören kapitalist üretim biçiminin ön koşuludur.”³¹*

Öncesinde zaman, koordine etme amacıyla kullanılmaktadır. Ancak çevrimseldir ve bir süreklilik olarak yaşanmaz. Belirli periyotlar olarak görülen zamanı koordine etme görevi krallara ve rahiplere aittir. Rönesans ve Reform hareketlerinin getirdiği en büyük yenilik, koordine etme görevinin halka verilmesidir.

²⁹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, Çev.Ayşen Ekmekçi,Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, 78 s.

³⁰ Arno Borst, **Computus: Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, 109 s.

³¹ Bkz. Max Weber; **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu**, Çev. Zeynep Aruoba, Hil Yayınları, İstanbul, 1983, 35 s.

Uygun ve doğru zamanı belirleme görevi artık tek bir kişinin elinde değildir. Modern birey, kendi zamanını kullanma özgürlüğüne sahiptir. Geçmiş-şimdi ve gelecek çizgisi standartlaştırılmış ve sayısal değerlerle ilişkilendirilmiştir. Standartlaşmış değerlere (takvim ya da saat) e göre kendi yaşam düzenlemesini yapabilir. *“Modern toplumda birey kendi yaşam süresinin özgül bir değişimler silsilesi içindeki devamlılığını algılayacak ve belirleyecek konumdadır. Bu belirleme ise; sosyal olarak yerleştirilmiş bir değişimler dizisinin (günlerin, saatlerin ya da dakikaların) akışına göre olacaktır.”*³²

Arno Borst, modernlikte birlikte değişen zaman anlayışını *“computus’tan computer’e geçiş”*³³ olarak değerlendirir. Farklı bir söyleyişle kronolojiden kronometreye geçiştir. Borst, zamanın metafizik öğelerden sıyrılarak tamamen ölçülebilen bir süreye dönüşmesi üzerinde durur. Zaman algılayışındaki bu büyük kopuş, modernlikle birlikte gerçekleşir.

Zamansal kopuş, belirli bir zihniyet dönüşümüne işaret eder. Bu zihniyet dönüşümünün arkasında yatan önemli nedenlerden birisi Endüstri devrimi ve uzak denizlerde yapılan ticaret ve fetihler için eş zamanın zorunlu olmasıdır. 18. yüzyılın İngiliz ve Fransız denizcileri geçmişin mekanik saatlerini terk etmiş, zamanı daha ayrıntılı örgütlemeye yarayan milimetrik zaman hesaplamaları kullanmışlardır. Kronometrenin ortaya çıkışı kronolojiye olan ilgiyi azaltmıştır. *“Geçmişin ve geleceğin saatin tiktaklarıyla doğrusal biçime bağlı olarak düşünülmesi, birçok bilimsel ve tarihsel anlayışın serpilip gelişmesine olanak kazandırıyordu. Bu tür bir zamansal şema remelinde geçmişe yönelik önermeler ile geleceğin öngörülmesi simetrik faaliyetler gibi görmek be geleceği kontrol etmek konusunda güçlü bir kapasitenin varolduğu duygusuna kapılmak mümkündü.”*³⁴

18. yüzyılda yaşanan gelişmeler ile birlikte zaman ilahi boyutunu yitirmiştir dolayısıyla yaradılışın tarihi soruları da önemini kaybeder. İlk kez 1840 yılında İngiliz Demiryollarında zamanın standartlaşması gündeme gelir, 1880’de Londra saati tüm ülke için geçerli sayılmıştır. 1884’te Greenwich başlangıç meridyeni olarak kabul edilir. Zamanın mükemmel bir şekilde hesaplanması ve saniyeleri ölçen saatlerin gelişmesi ile birlikte toplumsal hayatta bir takım değişimler yaşanır.

³² Norbert Elias, **Zaman Üzerine**, Çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 72-73 s.

³³ Arno Borst, **a.g.e.**, 115 s.

³⁴ David Harvey, **a.g.e.**, 214 s.

Zamanın hesaplanması, 18. yüzyılda işçinin emeğinin, ücretinin neye göre belirleneceğini belirler. Ücret işçinin çalıştığı süreye göre verilecektir. Zamanın kara dönüşmesi, işçinin el hareketlerinin kronometreye göre ölçülmesi ve buna uygun maliyet hesabının çıkarılması gibi çalışmalar W. Taylor “Time Studies” adlı çalışmasında zamanın iktisadın vazgeçilmez bir parçası haline gelmesi olarak tanımlanır.

İlginçtir ki “İngilizce’de *Ustabaşı kelimesi ile kronometre aynı adı – timekeeper-paylaşmaktadır.*”³⁵ Vaktin nakte dönüşebilmesi için zaman bir eşgüdüm kriteri haline gelmiştir.

Ekonomik faktörlerin başında yer alan zamanın birbirini izleyen sürelerle tabi tutulması modernliğin zaman anlayışının temelini oluşturur. Zamanın net bir şekilde geçmiş-şimdi ve geleceğe bölünmesi ardıllığına bağlıdır. Birbirini takip eden zaman parçaları, sayısal olarak süreklilik arz eder. Ardıl bir şekilde ilerleyen zaman anlayışı aydınlanmanın vazgeçilmez ilkesi ilerleme anlayışının bir sonucudur. Zamanın biriken yapıyla ilerleme anlayışına verdiği destek ve bir biriktirme aracı olması, zamanın gizemli, dinsel noktasından uzaklaştırmakta ve onu nesneleştirmektedir.

Doğayı kesin bir biçimde dönüştürmeyi hedefleyen modernlik, doğa ile insan arasında kesin bir sınır çizmektedir. Modernlik öznenin karşısındaki her şeyi nesne olarak ortaya koyar. Felsefi bağlamından kopan ve tamamen fiziksel bir olguya dönüşen zaman anlayışı buna destek verir. Bunun nedeni zamanın hem ölçülebilir hem de biriktirilebilir bir hal almasıdır.

Ancak, zaman diğer taraftan süreklilik, ardıllık ve ilerleme gibi kavramlarla anılsa da, Elias böyle içeriklere ait bir kavramın oluşturulması, insanın en yüksek genelleme ve sentezleme yetisine ulaştığını gösterir tezi üzerinde durur. Zamanın bir süreklilik olarak ele alınması, fenomenlerin ve olguların bir olaylar dizisi içinde görülmesi, algılanması ve yorumlanmasını getirmiş ve bunun sonucunda neden-sonuç ilişkisi aklın egemenliğinde gerçekleşmiştir.

“Gerek fiziki dünyada olup bitenleri anlamaya çalışırken, gerek tarihi olayları açıklamaya çalışırken kullanılan yöntemlerden birisi, olaylar arasında bir sebep sonuç ilişkisi oluşturmaktır. Gerçekten de hem fiziki dünyanın hem de tarihi olayların anlaşılmasında

³⁵ Arno Borst, **a.g.e.**, 124 s.

sebe-sonuç ilişkisinin çok temel bir rolünün olduğu, sebe-sonuç ilişkisinin ise içinde bir 'zaman' kavramı barındırdığı açıktır."³⁶

Zamanda oluşturulan standartizasyon, bireyin kendi zamanını düzenlemesine olanak sağlarken diğer taraftan, olaylara tarihsel bir perspektiften (geçmiş-şimdi-gelecek) bakabilmesine olanak sağlamıştır.

Taylor'un çalışması belki de en net bir şekilde ifadesini 1913 yılında Henry Ford'un araba yapımını on dört saatten iki saate düşüren hareketli montaj bandının geliştirilmesiyle bulur. Kelimenin tam anlamıyla vakit nakittir. Zamanın boşa harcanması kabul edilebilir bir şey değildir, toplumsal hayatın hemen her alanı buna göre örgütlenir. *"Bütün gezegenler üzerinde aynı gün olarak görünen şey, soyut eşit parçalara bölünmüş olan iktisadi üretim zamanı olmuştur."*³⁷ Zaman ve mekân biriktirilebilir, alınıp satılabilir bir hal alır. Gerçekte rasyonel zaman anlayışının en temel amaçlarından birisi "ilerleme" fikridir.

"İlerleme" sözcüğü anlam olarak gelişme ve sürmeye yakındır ancak bu kelimelerden daha fazla tarihsel bir sürece işaret eder. Kavram evrenselliği içerir ve tek tip bir insanlığı hayal eder. İyiye doğru bir gelişme, dinsel bir umut, doğrusal bir yön kavramı aynı zamanda planlama ve hızlanma gibi olguları da akla getirir. Koselleck, bunların tamamının aslında tek bir dünyayı tarif ettiğini ve bununda sanayileşmenin bir tezahürü olduğunu belirtir.

Sözcüğün anlamı antik dönemden günümüze değişmiştir. Önceleri yeniyi çağrıştırması ve eskinin gülünç olmasına odaklanır ancak kelime sanayileşmeyle birlikte sürekli bir ileriye gidiş anlamına gelir. *"Burada dikkat çekilen konu ise kavramın dinden bağımsızlaşması, bir anlamda laikleşmesi olacaktır. Böylelikle ilerleyiş tarihsel ve felsefi açıdan anlaşılan bir ilerlemeye dönüşmüştür."*³⁸

Koselleck ilerlemeye ilişkin terminolojiyi inceler: ilerlemenin üç gelişim aşaması olmuştur. İlk aşama, ilerlemenin öznesi evrensellik kazanır, ardından bir araç haline gelir ve kavrama zamanın ilerlemesine dayalı olarak tarihin ilerlemesi eklenir. İkinci aşamada özne ile nesne yer değiştirir. Tarihi ilerleten öznenin yerine,

³⁶ Şafak Ural, "İç İçe Geçmiş Zamanlar", **Zaman- Mekân**, 16-33 s.

³⁷ Guy Debord, **a.g.e.**, 83 s.

³⁸ Reinhart Koselleck, **İlerleme**, Çev. Mustafa Özdemir, Yayına Haz. Mehmet Emin Özcan, Dost Yayınları, Ankara, 2007, 15 s.(Mehmet Emin Özcan Tarafından hazırlanan Önsöz).

tarihin ilerlettiği özne yerleşir. Üçüncü aşamada ise özne ile nesne birleşir ve tam bir kavram olarak yerleşir.

Bilimsel ilerlemeyi, teknikte ve sanayideki ilerlemeler takip eder. Bu, sanatın çeşitli alanlarında da karşımıza çıkar; anlatılar içinde neden sonuç ilişkisine dayalı bir ilerleme anlayışının egemen olması gibi örnekler verilebilir.

Sürekli ilerleme anlayışı XVIII ve XIX. Yüzyılda Avrupa'da ilerleme kültürü en yükseğe erişir öyle ki ari ırkın gelişimine kadar gider. Dolayısıyla artık ilerlemenin öznesi insan değildir. İlerlemeye hız kavramının eklenmesiyle birlikte, ilerlemiş toplumlar ile diğer toplumlar arasındaki eşitsizlik hız temelinde düşünülür.

İlerleme sanayi devriminin siyasi sloganıdır ve bu özelliğinden dolayı muhaliflerini yaratacaktır. Kierkegard, Nietzsche, Baudelaire, Horkheimer, Benjamin gibi düşünürler ilerleme fikrini eleştirirler.

Nietzsche ilerleme fikrinin karşısına sonsuz yineleme fikrini koyar. Felsefede ve anlatıda zamanın sorgulanmasının temelini atan Nietzsche, aklın tahakkümünden kurtulmuş Dionisyak bir dünya algısını koyar.

Çizgisel zamanın tekdüze bakış açısına felsefi darbe Bergson'dan gelir. Ölçülebilir zamanın somut olmasına karşı çıkar ve ölçülebilir zaman somut ise niçin bazı zamanların daha hızlı geçtiği sorusunu sorar. Bergson felsefesinin biricikliği zaman ile bilinç arasında kurduğu ilişkidir. *“Bergson insan bilincini akış içinde düşünmüş ve somut zaman fikrinin de bu bilinç akışının kendisi olduğunu dile getirmeye çalışmıştır.”*³⁹

Bergson, pozitivismeye karşı çıkararak, insani ve tinsel değerlerin önemini vurgular. 20.yüzyılda gelişen akılcılığa karşı çıkma fikrinin öncülerinden biridir. Rasyonel düşünce yerine sezgiyi koyan Bergson, zaman konusunda esas önemli olanın özne ve onun hissettikleri olduğunu vurgular. Özne yoksa zaman da yoktur.

Sezgi; sembolik, analitik bilgi türüne karşıt olarak nesnede biricik olanı yakalama şansına sahiptir. İnsanın nesneye nüfuz etmesini sağlayan bu bilgi türü ile nesne herhangi bir bakış açısından değil, olduğu gibi, bütünlüğü içinde, canlı ve dinamik olarak kavranabilir.

Antik çağ filozoflarından itibaren harekete bağlı olarak, onların ard arda gelmesi olarak açıklanan zaman kavramı için Kant, “Salt Aklın Eleştirisi” adlı

³⁹ Demet Kurtoğlu Taşdelen, “Ölçülebilir Zaman ve Gerçek Süre'nin Bir Çözümlemesi”, **Anadolu Sanat**, Sayı.18, 2007, 77 s.

metninde farklı bir bakış açısı getirir. Kant, zaman ve hareket ilişkisini tersine çevirerek a priori bir çerçevede algılanması gerektiğini vurgular. Şeylerin algılanması a priori biçimler olarak uzay ve zaman aracılığıyla olmaktadır. Uzay ve zaman bizim bilgi edinebilmemiz için ön koşuldur. Bir anlamda uzay ve zaman, zorunlu tasarımlar olarak duyarlılığın saf biçimleridirler. Bu özneye a priori olarak mevcuttur. Algılamayla edinilmiş kavramlar değil algılama biçimleridir. Dolayısıyla zaman ard arda gelmeyle tanımlanamaz. Ard arda gelme öncelikle harekete tabidir ki bu mümkün değildir çünkü hareket öncelikle zamana tabidir. Özetlemek gerekirse Kant'ın bakış açısıyla, a priori görümler salt akılda zorunlu olarak mevcutturlar.

Bergson, antikçağ zaman anlayışı ile Kantçı zaman anlayışı arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmak amacıyla “süre” kavramını ortaya koyar. “Süre”; değişen, dinamik, sürekli bir yapı sergileyen süreçtir. Zaman bir birikimdir. Dolayısıyla gelecek hiçbir zaman geçmişin aynısı olamaz, her adımda yeni bir birikim ortaya çıkar. Bergson “süre”yi kavramamızın en iyi yolunun müzik olduğunu söyler. Kendimizi bir melodiye bırakalım, gözlerimizi kapatalım ve müziğin hissettirdiklerini tam olarak yaşayalım. Artık tek tek notalar ve sesler yoktur, dakikalar, saniyeler ortadan kalkmıştır. Mekânın her parçası uçup gitmiştir. Bir nota daha sonra gelen notanın içinde kaybolur ve hareket sürekli bir akış haline gelir.

Bergson “süre”yi ikiye ayırır: içimizdeki süre ve dışımızdaki süre. İçimizdeki “süre”yi şu şekilde tanımlar: *“Sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur; henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim; içinde açık seçik, ayrı nitelikler barındırmayan ayrı bir karşıtlıktır. Kısacası, iç sürenin anları birbirinin dışında değildir.”*⁴⁰

Dışımızdaki süreyi ise;

*“Hangi süre bizim dışımızda var olur? Yalnızca bugünkü süre ya da şöyle diyelim, zamandaşlık var olur bir tek. Dışımızdaki şeylerin değiştiği kesin, ama bu anları usunda tutan bir bilinç dışında... Anları birbiri peşi sıra gelmezler, verili bir anda bizim dışımızda, zamandaş konumlardan oluşan tüm bir dizge gözlemleriz; bunlardan önceki zamandaşlıklardan hiçbir şey kalmaz geriye. Süreyi zamana yerleştirmek kendimizle gerçekten çelişkiye düşmek ve zamandaşlık içine peş peşelik getirmek demektir.”*⁴¹

Bergson'a göre dış dünya bir ard arda gelme şeklinde tanımlanamaz. Bilinçte ayırt edilmeksizin birbirini takip eden durumlar söz konusudur. Dış dünya

⁴⁰ H. Bergson, “Zaman ve Özgür İstenç”, Çev. Alp Tümertekin, **Cogito**, Sayı:11, İst., 1997, 9 s.

⁴¹ **y.a.g.e.**, 9 s.

sürüp gitme olarak değişimler geçirmektedir. Bu değişimler nedensel olarak birbirini takip etme anlamında değil, bir değişimin başka bir değişimle yer değiştirmesi anlamına gelir.

Bilincimiz dış dünyayı bir dizi şeklinde oluştururken, dış dünyada içimizdeki sürenin ard arda gelme anlarını biri ortadan kalktığında bir başkası gelecek şekilde dışsallaştırır.

Bergson'un zaman anlayışı bütünüyle öznedir. Çalışmalarında öznellik olarak "kronolojik olmayan zaman"ı gösterir. Bunun anlamı şudur: "kronolojik olmayan zaman" öznelliğimizle yakaladığımız bir zamandır. Bergson'un zaman anlayışı geçmiş-şimdi-gelecek ardışıklığını reddeder tam tersine zaman sadece değişimi ifade eder. "*Zaman içimizde içsel olan bir şey değil tam tersine, içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz, içinde bulunduğumuz bir sırdır.*"⁴²

Geçmiş ve şimdi bir ayrım olmaksızın sürenin içinde erirler. Bu süre deneyimdir. Sürekli değişmekte olan bir varlığın deneyimidir. Her bir yeni bilinç hali, diğer hallere nüfuz ederken bütünü de değiştirir.

Bergson'un çizgisel zaman anlayışına olan itirazı neden sonuç ilişkisine de yansır. Nedensellik düşüncesine eleştirel olarak yaklaşır ve hemen bundan önceki anın şimdiki anın nedeni olabileceği düşüncesine karşı çıkar. Çünkü "hemen önce" denilen bir an yoktur o şimdiki anın içinde eriyip gitmiştir.

Bergson bir "sezgi felsefesi" geliştirmeye çalışır. Deneyime çok yakın bir metot olan sezgi felsefesi, yaşam teorisi ile bilgi teorisinin birbiriyle iç içe olduğu fikri üzerine kuruludur. Benjamin, Bergson felsefesinin en iyi ifadesini Proust'un romanlarında bulduğu tespitini yaparak Bergson felsefesinin sanatsal yorumunu yapar. Bu çalışma için, Bergson'un farklı zaman anlayışı, edebiyatçıları ve özellikle modernist sinemayı etkilemesi ve bundan yola çıkarak Deleuze'un bir sinema felsefesi yaratma çabalarına öncülük etmesi nedeniyle merkezi bir öneme sahiptir. Bu, çalışmanın ikinci bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1.1.3. Zaman Anlayışını Belirleyen Toplumsal Ve Kültürel Faktörler

"Derler ki, eskiden Huang An adında bir adam varmış. En azından seksen yaşında olmasına rağmen bir delikanlı gibi görünürmüş. Huang An zincifre beslenir, her zaman çıplak dolaşır, hatta kışın bile elbise giymemiş. Üçayak uzunluğunda bir kaplumbağanın

⁴² G.Deleuze, *The Time Image*, 82 s.

üzerinde oturmuş. Bir keresinde biri ona kaplumbağanın yaşını sormuş. O da şöyle yanıtlamış: “Fu Hi, balık ağını ve kapanı icat ettiği zamanlarda bu kaplumbağayı yakalayıp bana vermişti. Üstüne oturmaktan kabuğu dümdüz oldu. Bu hayvan güneş ve ay ışığından korktuğu için iki bin yılda bir başını dışarıya çıkarır. Benimle olduğu süre içerisinde beş kez başını dışarıya çıkardı. Sözlerini bitirince kaplumbağayı sırtladığı gibi gitmiş. Bunun üzerine adamın on bin yaşında olduğu söylentisi çıkmış.”

Çin Masalları, Yaşlı Adam

“Ben babamın beşiğini tıngır mıngır salları iken” diye başlayan masallar zamanın tahakkümüne başkaldırı zevki verdiği için hoş bir tebessümle karşılanırlar. Kronolojik karışıklıklar, gündelik hayat içinde dayatılan zorunlu ritimlerde kırılma hissi yaratabilme olasılığı açısından bile önemlidir.

Eliade'nin “illa Tempora” (evvel zaman içinde) olarak tanımladığı zaman, başsız sonsuz olan sürekli bir şimdinin içinde yinelenen ritüellerin ve mitlerin zamanıdır. Kronolojik zamanın kırıldığı, yenilendiği ve yeniden başlamanın mümkün olduğu bir sonsuzluk özlemi yaşatır.

Zamanın bu farklı algılanış ve yaşanış tarzları, bizi bu zaman anlayışını belirleyen faktörleri araştırmaya iter. Döngüsel ve çizgisel zaman anlayışlarının farklılığı yukarıda ayrıntılı olarak değinildiği gibi, modernleşmenin bir sonucudur. Bu nedenle, doğu ve batı toplumlarında yaşanan farklı zaman mekân deneyimleri toplumsal ve kültürel zihniyet yapısında önemli bir değişim yaratan modernleşme deneyimidir.

Zamanın yaşanması ile ilgili farklılaşma döngüsel zaman anlayışından çizgisel zamana geçiş ile birlikte olmuştur. Döngüsel zaman, mitsel ve geleneksel olanın zamanıdır, çizgisel zaman ise modernleşmiş toplumların ve kapitalizmin zamanıdır.

Döngüsel zaman, kaostan kozmosa sonsuz geçişlerin için de geçmiş ve geleceği şimdinin içinde birleştiren zamandır. Belirleyeni doğanın ritmidir.

“Sanayi öncesi toplumlarda günlük hayat doğanın döngüleri etrafında döner. Döngülerle ilişkili zamansallık tipi, ne birikimsel ne daireseldir (iki mevsimin birbirine asla benzememesi anlamında); düzenli ve tekrar tekrar ortaya çıkan bir zamansallık tipidir. Döngüsel zaman, varoluş düzenine (yani ölümün ve hayatın hareketine) bağlı olan bir sıra içinde kendini açar.”⁴³

⁴³Henri Lefebvre, Katherine Regulier, “Gündelik Hayat ve Ritimleri”, Çev. Elçin Gen, www.birikimdergisi.com.

Zamanın kùltùrlere gùre oluşan farklı yapısını inceleyen Nuri Bilgin, uygarlıklar ve zaman formlarını kategorilendirir. Çin, Hint ve Müslùman uygarlıklarını dùngùsel zaman anlayışı içinde ele alır. Bu kùltùrlerde kronolojik bir tarih anlayışı ve çizgisel olarak ilerleyen bir zaman anlayışı yoktur. Ancak Müslùmanların dùngùsel zaman anlayışlarının farklılığı üzerinde durur. Burada dùngùsellik, ardışık anların birbirini izlediğı bir süreklilik olarak var olur. Ancak yine de bu Grek ve Hıristiyan dũnyasındaki, dùngùsellige eklenen çizgisellikten farklıdır.

“Gurvich her şeyin bir zamanı olduğı iddiasını tersine çevirerek bunun yerine her toplumsal ilişkinin kendi zaman duygusuna sahip olduğunu ortaya çıkarır.”⁴⁴ Gurvich’in, sekiz maddeye ayırdığı toplumsal zaman tipolojisini şu şekilde özetleyebiliriz:

“Ataerkil toplumlar, geçmişin şimdiye ve geleceğe uzandığı sürekliliğı olan “dayanıklı zaman”da; teokratik toplumlar geçmiş ile şimdi arasındaki kopuşları perdeleyen uzun ve yavaşlatılmış sürenin hâkim olduğı “aldatıcı zaman” da yaşarlar. Oluşum halindeki sınıflar şimdiki zamanın geçmiş ve geleceğe baskın olduğı “iniş çıkışlı zaman”, mistik ve büyüye ilişkin inançların baskın olduğı kadim toplumlar geçmiş, şimdi ve geleceğın birbiri içine yerleşerek sürekliliğın vurgulandığı “çevrimsel zaman”, cemaatler, loncalarla ortaya çıkan feodal toplumlar geleceğın şimdide billurlaşmadığı “gecikmiş zaman” içindedirler. Geçiş dönemi kapitalizmi, geçmiş ve geleceğın şimdiki zamanda rekabet ettiğı “dalgalı zaman”ı, rekabetçi kapitalizm ise geleceğın şimdiki zaman haline geldiğı kendi kendisiyle yarışan (ileri atılan) zaman’ı yaşarlar. Ani radikal değışimlerin zamanı ise, geçmiş ve şimdiki zamanın aşkın bir geleceğın içinde eridiğı “Patlamalı zamandır.”⁴⁵

Gurvich bu sınıflandırmasıyla, zamanın farklı toplumların farklı evrelerinde farklı yaşanabileceğı vurgusunu yapar. Harvey, günümüzün modern toplumların iç içe geçmiş zaman anlayışlarının varlığından söz eder. H. Lefebvre ve Regulier ise gündelik hayat içinde, dùngùsel ve çizgisel zaman anlayışlarının birlikte varoluğu üzerine vurgu yapar. Aksi takdirde bizimki gibi gündelik hayatı belirli ortak kabullenimler üzerinden çizgisel zamana göre yürüten ancak zihinsel olarak halen dùngùsel zamanı yaşayan toplumları açıklamak imkânsız olabilirdi.

Dùngùsel zaman, yaşamı doğumdan ölüme doğru giden bir çizgisellik olarak görmez. Yaşam, canlılığını mitler ve ritüellerle sağlayan bir sürekliliktir. Zerzan, ilkel insanların zamanı yaşama biçimini inceler ve bunun günümüz ile farklılığını vurgular.

⁴⁴ David Harvey, **a.g.e.**, 251 s.

⁴⁵ G.Gurvich'den Akt. Aslihan Ünlü, **a.g.e.**, 30 s.

“İlkel insanlar, anularla yaşamazlar ve genellikle doğum günleri ve yaşlarını ölçme gibi konularla ilgilenmezler. Gelecek konusunda ise, henüz var olmayana kontrol altına almaya pek hevesli değildirler, tıpkı doğayı egemenlik altına alma niyetinde olmadıkları gibi. Onların, doğal dünyanın değişkenliğine ve akışkanlığın anbean katılışları, mevsimlerin farkında olmalarına engel değildir, ama bu, mevcut anı onlardan çalan yabancılaşmış bir zaman dilimine dönüşmez.”⁴⁶

İlkel insan şimdiki zamanı sonsuz bir dizi içinde yaşar. Yaşam, doğum-ölüm, gündüz –gece, yaz-kış gibi döngüler içinde tekrar edilebilir, geriye dönülebilir ve yenilenebilir bir zaman içinde yaşanır.

Döngüsel zaman anlayışı, kolektif yaşam ve sözlü kültürün egemen olduğu bir dünyanın algısını yansıtır. Walter J.Ong sözlü kültür üzerine yaptığı çalışmada, sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki temel zihniyet farklılıklarını anlatılar üzerinden açıklar. Sözlü kültür tekrar üzerine kuruludur. Belleğin canlı kalabilmesi için bu tekrarlara ihtiyaç vardır. Bu nedenle anlatımda sıklıkla kalıplar ve benzer betimlemeler kullanılır.

Belirli simgeler üzerine kurulu anlatımda temsili kişiler kullanılır. Anlatan ile dinleyen arasındaki ilişki oldukça önemlidir çünkü bu kolektif belleğin temelidir. Anlatılanın akılda kalabilmesi için aynı kalıplar kullanılır.

“Sözlü tarihçiler, bilgi sağladıkları kimselerin söylemek zorunda oldukları şeyleri dinlerken, zamanı özel bir algılayış biçimini, doğrusal değil, döngüsel bir zaman algısının varlığını keşfederler. Kendisiyle görüşme yapılan kimsenin yaşamı bir özgeçmiş değil, bir döngüler dizisidir. Temel döngü gündür, sonra hafta, ay, mevsim, yıl, kuşak gelir.”⁴⁷

Sözlü ve yazılı kültürde zamanın farklı biçimlerde algılanışı anlatının yapısını da belirler. “Çizgisel zaman ve perspektif, edebiyat ve tiyatroya ‘anlatı çizgisi’ni getirir. Homeros’un tarihsel perspektife aldırılmaksızın bütün olayları ön planda tutan özgür anlatısı sona ermiştir.”⁴⁸ Çizgisel zaman anlayışı ve yazılı kültür anlatıda Freytag piramidi üzerine kurulu bir anlatıyı getirmiştir.

Bouthoul, “Zihniyetler” adlı çalışmasında, zihniyet ve toplum ilişkisini inceler. Zihniyet, toplumun istek ve düşüncelerini, endişelerini ve yaratıcı faaliyetlerini belirleyen canlı ve dinamik bir sistemdir. Zihniyet kolaylıkla değişmez. “Zihniyetimiz, (...) toplumsal hayatın içselleştirdiği bir özümsemedir, dışarıdan

⁴⁶ John Zerzan, **Gelecekteki İlkel**, Çev. Cemal Atilla, Kaos Yayınları, İstanbul, 2000, 27 s.

⁴⁷ Poul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar?** Çev. Alâeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 35-36 s.

⁴⁸ Ashlıhan Ünlü, **a.g.e.**, 37 s.

değiştirilemediği gibi içten de sarsılması zordur.”⁴⁹ Bu nedenle biçimsel bir takım değişimler yaşansa da içerik aynı kalmaktadır. Zihniyetin değişime direnen yapısı, toplumların yaşama deneyimleriyle farklılaşmakta ancak bu çok sert kırılmalar şeklinde olmamaktadır.

Zihniyet haritasındaki bu değişimlerin en doğru göstergeler ise estetik yaratılardır. *“Estetik olan, zihniyetin nasıl olup da bir bütün olduğunu ve bu bütünün parçalarının kendi aralarında inanç ilişkileri ve mantık ilişkileriyle birbirine bağlı olduklarını en iyi gösteren alandır.”*⁵⁰

Türk kültürü üzerine yapılan çalışmalarda zihniyet toplum ilişkilerine değinilmiş ve yaşanan geçişlerin etkileşimi üzerinde durulmuştur. Bu geçişler içinde yaşanan en sert değişim Batılılaşmayla birlikte olmuştur. Tanzimat dönemiyle birlikte yaşanan batılılaşma etkisi, başta edebiyat olmak üzere tiyatro ve diğer sanatlarda etkisini göstermiştir.

Batılı bir biçim olan “roman” alanında yapılan üretimlerde geleneksel anlatının izleri devam etmektedir. Yazarın sürekli olarak anlatıyı bölüp hikâyeye müdahale etmesi, meddah geleneğinin etkisidir. Soyutlamaların çokluğu tek ve mutlak gerçeğe ulaşma çabası, cemaat kültürü gibi geleneksel öğeler bu dönem romanlarında açıkça hissedilir. Jale Parla, edebiyat incelemesi üzerine yaptığı “Don Kişot’tan Bugüne Roman” adlı çalışmasında, Tanzimat romancılarının yaşadıkları “baba” arayışı üzerine vurgu yapar. Romancılar, batılılaşmanın yarattığı endişeyle, kendi değerlerini kaybetme korkusu yaşarlar. Bu durum, sonraki yıllarda Türk Sinemasının da sorunu olacaktır.

Tasavvuf da, dış dünyaya belirli bir mesafeye durulması gerektiği öğütlenir çünkü dış dünyadan ne kadar uzak durulursa iç dünyaya o kadar yaklaşılır. Zaman anlayışını da belirleyen budur. *“Geçmişin de geleceğin de herhangi bir önemi yoktur. Tek önemli şey tanrıya ibadet ve zikir yapılan ‘şu an’dır. Yani geçmişten ve gelecekte koparılmış ve sadece bugünlerle sınırlı bir zaman anlayışı söz konusudur.”*⁵¹ Döngüsel zaman anlayışı ve mekânı algılamada bir takım değişimler yaşanmış ancak eskisi de etkisini halen sürdürmektedir. Beşir Ayvazoğlu, “Aşk

⁴⁹ Gaston Bouthoul, **Zihniyetler-Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapısına Dair Psikolojik Bir İnceleme**, Çev.Selmin Evrim, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1975, 8 s.

⁵⁰ **y.a.g.e.**, 50 s.

⁵¹ Sabri F.Ülgener, **İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı**, Der Yayınları, İstanbul, 1981, 77-78 s.

Estetiği” adlı metninde, zihniyetin bu eserlerdeki varlığını koruduğunu ve bu nedenle hikâyede batılılaşma etkisiyle melez biçimler elde edildiğini söyler. Batılı biçim ile doğulu içeriği birleştirme çabası dönemin romanları için adeta bir rüyadır.

Döngüsel zaman anlayışı, göçebelikte, yerleşikliğe geçiş sonrası tarım toplumunda ve heterodoks İslam’ın belirlediği tasavvuf kültüründe temel bir algı şeklindedir. Köy insanı göçebe geleneğinden gelen alışkanlıklarını devam ettirmekte ve doğanın ritmine öykünmektedir. Kentte ise Osmanlı Toplum yapısı ve İslam’ın felsefi uzantıları zaman algılayışını belirlemiştir.

Tüketim kültürünün gelişmediği, Osmanlı toplum hayatında sürekliliğe dayalı kozmik düzen anlayışı baskındır.

“Örneğin mevsimler son derece önemliydi. Bununla belirlenen hayat, ‘döngüsel’di, ‘tekrarlama’nın temel bir önemi vardı. Gündelik hayatta da, bireyin bir tür ‘insiasyon ayini’ yoluyla ‘olgunlaşma’ sürecinde vardığı aşamaları saptayan ve kutlayan törenler, sözgelişi sünnet, evlenme, günlük hayat rutininin yoğunlaştığı anları oluşturuyordu.”⁵²

Ancak zaman algısını asıl belirleyen halkın zihniyet yapısıdır. Bu zihniyet yapısının belirleyeni ise tasavvufa dayalı düşünce yapısıdır. Bektaşilik, tasavvuf düşünce yapısının kırsaldaki, ahilik ise kentteki yansımasıdır. Tasavvuf bütünü âlem mutlak bir varlığın görünümü olarak varolmakta ve her an yokluk içine karışmaktadır. Dünya ve evren her an yeniden yaratılmakta, yok olmakta ve yeniden yaratılmaktadır. Bu nedenle geçmiş zaman ve gelecek zaman yoktur. Olaylar sürekli bir şimdi içinde cereyan eder. Zaman olayların zihindeki bir yansımasından doğar ve zamanın en önemli boyutu “an” dır.

Bektaşî’ye göre, varlık-yokluk, mutluluk-mutsuzluk, hayat-ölüm, neşe-tasa şimdi buradadır. “Ben” in yerine “Biz” in geçtiği bu yapıda eşya aynen kabul edilir onu değiştirip dönüştürmek akla gelmez. Zaten sanatçının görevi güzeli yaratmak değildir güzel mevcuttur onu keşfetmektir. Bu, Rönesans ile birlikte keskin bir dönüşümün yaşandığı modern toplumların zihniyetinden oldukça farklıdır.

Allah zamandan ve mekândan soyutlanmıştır. Tasavvuf dış dünyanın akılla kavranamayacağını söyler çünkü akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı bir dünyanın gerçekliği kavranabilir oysa gerçek bilgi mutlak hakikatın bilgisidir.

⁵² Murat Belge, “Türkiye’de Gündelik Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 3-4, İletişim Yay., İstanbul, 1983, 840 s.

Dolayısıyla anlatıların zamandan ve mekândan soyutlanmış yapısı, rasyonel bir zaman ve mekân hesaplamasını bilmemekten değil, Tasavvufta dayalı anlayış farklılığından kaynaklı felsefi bir tavır olarak ele alınmalıdır. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu işte böylesi bir dünyanın estetik dışavurumlarıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, döngüsel ve çizgisel zamanı evrensel zaman içinde birleştirmeye çalışır. Mustafa Şekip Tunç, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi Hisar, ve Tanpınar Dergah dergisi etrafında toplanır. Tanpınar bu gurubun ama özellikle hocası Yahya Kemal'in etkisiyle, "süreklilik değişim içinde ", "değişim içinde sürekliliği" savunan bir zaman anlayışını öngörür.

Tanpınar'ın süreklilik ve zaman anlayışını, hocası Yahya Kemal'in bir şiir dizesiyle açıklamak mümkündür. "Kökü mazide olan bir ati". Bu dizenin hikâyesi Yahya Kemal ve yaşadığı dönemi anlamak açısından oldukça önemlidir. "*Bir gün Ziya Gökalp, onun Osmanlı tarih ve kültürlerine düşkünlüğünü ima ederek şu beyiti söyler: Harabisin / harabati değilsin / gözü mazidedir ati değilsin. Yahya Kemal ise 'irtica dedikleri nadir tesadüfün sevkiyle' şöyle cevap verir: ne Harabi/ ne Harabatiyim / Kökü mazide olan bir atiyim*"⁵³ Yahya Kemal'in süreklilik anlayışı "kökü mazide olan bir atiyim" dizesinde somutlaşır. Ziya Gökalp'in pozitivist bakışına karşı çıkararak, sürekliliği dil alanından başlayarak tüm siyasal ve sosyo kültürel alanlara kadar götürür.

Yahya kemal'in zamana bakışını Bergson'un süre anlayışı belirler. Geçmişin hiç kaybolmadan şimdiyle birleşmesi ve geleceği oluşturması olarak tanımlanabilecek ve akılla değil sezgiyle algılanabilecek bir sürenin peşine düşer.

*"Yahya Kemal'e göre, insanlar zamanı bir vehme uyararak geçmiş, şimdi ve gelecek diye üçe bölmüşlerdir. Hakikatte bunların üçü de yoktur, yürüyen bir şey vardır, imtidad vardır. Bu imtidad hattının ortasında, hal içinde yaşıyoruz; gelecek kısmını göremiyoruz. Geçmiş olan kısmını ise tarihçilerin bize naklettikleri gibi biliyoruz yahut o kısmın bize kalmış eserlerini görüyoruz. Milli varlığımızdan yalnız geçmiş olan devirler muhayyilemizde bir yekûn halinde duruyor."*⁵⁴

⁵³ Beşir Ayvazoğlu, **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam**, (2.Basım), Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1995,S.71.

⁵⁴ **y.a.g.e.**, 103–104 s.

⁵⁴ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996, 37 s.

Yahya Kemal'in zamana yönelik bu bakış açısı, Tanpınar'ı etkiler. Geçmişin sürekliliğini bugüne taşıyan ve bunu da geleceğe taşımak isteyen bir zaman anlayışı geliştirir. Bu anlayış, homojen bir kültürel anlayışı getirecektir. Döngüsel ve çizgisel zaman birleşecek ve yekpare bir evrensel zamanı oluşturacaktır.

Tanpınar, batının yaşadığı modernleşmenin önemini kavramış ve kendi kültürel kökenleri ile batılı biçimi birleştirme çabası içine girmiştir. Ancak daha önce bu amaçla yola çıkan Tanzimat edebiyatçılarından ve aydınlardan farklı olarak bu iki dünya arasında yaşanan kararsızlığı bir üsluba dönüştürmeyi önerir.

Edebiyatın yaşadığı kararsızlığı, hem modern toplumlara özgü olan çizgisel zaman anlayışı hem de doğu toplumlarına özgü döngüsel zaman anlayışının karışımı melez bir zaman anlayışının yarattığı arada kalmışlık duygusu sinemada da özgün bir sinemasal anlatı geliştirilememesi durumuyla yaşanmaktadır. "Türk sineması bu kararsızlık durumundan nasıl kurtulabilir?" sorusu bir sonraki bölümün temel problematiğini oluşturmaktadır.

1.1.4. Perspektife Dayalı Görme Kültürü ve Mekân Anlayışı

Mekân, toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortam, yeryüzü, kentler, sokaklar, günlük deneyimlerin yaşandığı yer, mimari gibi çok geniş bir anlam yelpazesi içinde kullanılır. Mekân çözümlemesi üzerine yaptığı çalışmada Bachelard, mekânın önemini vurgular.

*"Mekân her şeydir, çünkü zaman belleği artık canlandırmaz. Bellek-gariptir- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla sürekli kaydetmez(...) anılar devinimsizdir, her biri ölçüde yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine. Öyleyse açıktır ki 'iç yaşamın bilinmesi açısından, özel yaşamımıza ilişkin mekânların saptanması, tarihlerin belirlenmesinden daha önceliklidir. Zira bilinç-dışı mekânda oturur."*⁵⁵

Belleği canlı tutan ve konuşmayı olanaklı kılan mekândır. Bu nedenle mekânın tanımı ve süreç içinde yaşadığı değişim oldukça önemlidir.

Mekân üç değişik şekilde tanımlanır. Birinci yaklaşım: mekânı içine bir şeyler yerleştirilene kadar boş bir alan olarak tanımlar. Nesnelardan bağımsız olarak da varolan mekân sonsuzdur. Mekân sonsuz ve dış sınırları belirsizdir.

İkinci yaklaşım ise, bağıntısal mekân görüşüdür. Bu bakış açısı mekânı, birlikte var olan şeyler arasındaki, dışsal bir bağıntı olarak görür. Şeyler varolduğu

⁵⁵ y.a.g.e., 37 s.

zaman mekânda onlar arasında varolur, ancak şeyler varolmadığı zaman, aralarındaki mekândan da söz edilemez.

Üçüncü yaklaşım ise; boş alan olarak mekân görüşüyle, bağıntısal mekân görüşünün bir sentezi olarak, şeylerin ve mekânların birbirini tamamladığını söyleyen çok yönlü mekân görüşüdür.

Mekân, doğal bir olgudur ve şeylerin ölçülebilen yerli yerine oturtulabilen bir özelliği olarak algılanır. Mekânın yönü, yüz ölçümü, biçimi, hacmi ve tekrarlanabilen bir biçimi vardır. Özne deneyimlerimizi tanımlayabileceğimiz temel bir referanstır mekân. *“İlk olarak bireylerin deneyimlerinde ortaya çıkan fiziksel mekân kavramı, daha sonra bu deneyimlere ilişkin algıların oluştuğu zihinsel bir süreçte gelişir; sonuçta, insanların ortak imgelemlerinde yer alan toplumsal bir mekân kavramına ulaşır.”*⁵⁶ İnsan deneyimleri ve algıları kişiden kişiye değişse de, içinde buldukları nesnel yapıların kapsayıcı özelliği nedeniyle onlar tarafından şekillenirler.

Toplumların varoluşunu belirleyen zaman ve mekândır. Toplumsal var oluş zaman ve mekân içinde somutlanır. Dolayısıyla toplumsal mekânlar hem kişilerin ve grupların kendilerini ifade etmek için zemin sağlarlar hem de onların deneyimleri üzerinde egemenlik kurarlar. Mekânsal biçimi belirleyen toplumdur. Mekân algısındaki değişimler toplumsal nedenlere dayanır.

Farklı toplumların farklı dönemlerde farklı mekân anlayışları vardır. İlkel toplumların mekânı bugünkü gibi algıladığını söyleyemeyiz. Toprak, mülk edinilen bir şey olmadığı için, kişiler onun üzerinde bir tahakküm kurmazlar. *“Yerliler toprağın bireysel mülkiyet nesnesi olabileceği ve bir başkasına devredebileceği konusunu da anlayamamaktadırlar. Onlara göre başkalarına devredilebilecek şey toprağa tasarruf hakkı ve sunduğu meyvelerden ve ağaçlardan yararlanmaktan*

⁵⁶ E.W Soja dan Akt. Çetin Sarıkartal, “Bazı Ortaçağ İslam Yapıtlarında Öteki Mekânların Oluşumu”, **Tarih ve Toplum**, Sayı:64-65, 1994, 142 s.

⁵⁰ Lucien LevyBruhl, **İlkel İnsanda Ruh Anlayışı**, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2006, 108 s.

başka bir şey olamaz.”⁵⁷ Mülk edinme anlayışı mekâna olan bakış açısını tamamen değiştirmiştir. Aydınlanmanın rasyonel mekânının milimetrik hesaplamasının altında mülk edinme isteği vardır. Dolayısıyla ilkel toplumlarda böyle bir bakış açısı olmadığı için mekâna dair algılamada farklıdır.

Felsefenin üzerinde farklı teoriler geliştirdiği “mekân” kavramı, önceki dönemlerde varlığına çok da ihtiyaç duyulmamış modern zamanlara ait bir kavramdır. Modern çağa özgü bir soyutlamadır mekân. Ortaçağ’ın sonlarına doğru dil dünyasında şeylerin nesneleşerek, resim ve sayı yoluyla temsil edilmeye başladığı yakın dönemlerin bir ürünüdür.

Aristoteles, “Poetika” adlı eserinde kullandığı “*topos*” yer anlamına gelir. Şeylerin kapladığı alan anlamındadır. Aristoteles’e göre “*topos* (mekân)” cisimlerin deviniminde doğal olarak tuttuğu yerdir. Ancak Aristoteles’te boş bir yer yani soyut mekân anlayışı yoktur.

Mekânın toplumsal bir kategori olarak kavranması ve ilerlemenin tahakkümüne girmesi Aydınlanmayla birlikte olur. İlerleme anlayışı, mekânın algılanışında büyük bir kırılma yaratır. Mekân ve zaman anlayışının da derin kırılmayı hazırlayan Aydınlanma öncesi uzun geçişte dünya nasıl algılanmaktadır?

Feodal dönemde, mahal, mekân, belirli bir hukuki, politik, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin özerkliğine işaret etmektedir. “*Dış mekânlar zayıf biçimde kavranıyor ve genellikle dışsal otorite, ilahi sahipler ya da efsanelerden veya hayal gücünden kaynaklanan daha uğursuz bir takım varlıklar tarafından işgal edilen esrarengiz bir kozmoloji olarak algılanıyordu.*”⁵⁸ Ortaçağ insanı ise hayata, hurafeler ile yaklaşmaktadır. Sanatçısı da ancak, dokunarak algıladıklarını gösterme çabasındadır. Ortaçağ haritacılığı, mekânın rasyonel ölçülerini değil, duyularla algılanabilen bir boyutunu göstermektedir. Ancak feodal dünyadan farklı bir zaman mekân anlayışından söz etmek mümkündür.

Rönesans ile birlikte farklı bir dünya görüşü egemen olur. Zamana ve mekâna yönelik görüş kökten değişir. Coğrafi keşifler ile birlikte bilinebilir dünyanın sınırları genişlemekte ve başka dünyalardan bilgi akışı olmaktadır. Bu keşifler bir taraftan para ve güç birikimine neden olurken diğer taraftan mekân üzerindeki denetimi artırmaktadır.

⁵⁸ David Harvey, *a.g.e.*, 271 s.

Perspektif, Batlamyus'un haritalarında, dünyanın, dışarıdan bakan insan gözüne nasıl görüneceğine ilişkin bir fikir oluşturmaktadır. Rönesans haritacılığı iki şeyi göstermesi açısından çok anlamlıdır. Birincisi; yerküre bir düzlem üzerinde resmedilmektedir ve bu onun matematiksel olarak hesaplanabilirliğini sağladığı gibi bilinebilirliğini de artırmaktadır. Galileo'dan Newton'a gelişen bilimsel ilkelerin yolu bu şekilde açılmış olur.

Brunelleschi ve Alberti tarafından Fransa'da geliştirilen Perspektif kuralları, ortaçağ sanatının bakışını alt üst eder. Görme biçimlerindeki bu köklü değişim Rönesans'ın başarısıdır. Perspektife dayalı harita ve resim, mekâna karşı soğuk ve mesafeli bir bakış geliştirilmesine neden olur. Geometrik düzen ile betimlenmiş evren ile ilahi gücün etkisi altındaki bilinemez dünya arasında derin bir kopuş yaşanmıştır. *“Sonsuz mekâna ilişkin bir anlayış, hiç olmazsa teorik düzeyde Tanrı'nın sonsuz aklına meydan okumaksızın, yeryüzünün sonlu bir bütünsellik olarak kavranmasına olanak veriyordu.”*⁵⁹

Rönesans'ın mekân ve zaman üzerinde yarattığı değişim, birçok açıdan Aydınlanmanın koşullarını hazırlamıştır. Aydınlanma ile birlikte tarih sahnesine çıkan özne ve doğa üzerine kurduğu tam hâkimiyet mekâna olan bakışı değiştirmiştir. Mekânın fethi ve rasyonel kurallara göre düzenlenebilmesi modernleşmenin en önemli projelerinden birisidir. Artık mekânın düzenlenişinde tanrının ilahi gücü değil, bilinç ve irade ile donatılmış bireyin gücünü yansıtması önemli olmuştur. Bireyin gücünü kutsayan bu anlayış başta mimari olmak üzere pek çok alana yansımıştır. Barok mimarisinin tanrının gücünü öven süslemelerinin yerine rasyonel olarak düzenlenmiş bir mimari egemen olur.

Mekânın fethi ve denetlenmesi, mekânın şekillendirilebilir ve birey tarafından hâkimiyet altına alınabilir olması anlamına gelir. Perspektivizm ve matematiksel haritacılık mekânı, soyut, türdeş olarak eylemin ve düşüncenin bilinebilir bir çerçevesi olarak kavranabilir kılmıştır.

Kendini 'Biz'den ayrı tutarak, “ben” bilincine sahip olan birey anlayışı Rönesans ile birlikte oluşmuştur. Bunun en önemli sebebi ise, perspektifin algılamada büyük bir değişiklik yaratmasıdır. Tablo içinde yayılan ve ardından tablonun ötesinde bir noktada tekrar birleşen doğruların resmedilme yöntemi olan

⁵⁹ y.a.g.e., 274 s.

perspektif, bakan kişinin mekân ve uzamın sınırlarını kendisinden ayrı tutabilmesine olanak sağlamıştır. Perspektif ile birlikte elde edilen üç boyutlu görüntü bakan kişide nesne ile ilgili bir bilinç yaratmıştır. Kendinin farkına varan ve kendisini nesneye göre konumlandıran birey de “ben” duygusu gelişir.

Kavramsal düzeyde soyutlamaya olanak sağlayan perspektif, bakan kişiye verdiği hâkim konum nedeniyle de ben duygusunun gelişimine neden olur. *“Teknik olarak görüş hatlarının belirli bir noktada toplanması, ona bakan kişinin bu hatları ‘hâkim’ bir bakışla hayali uzamda kurmasına bağlıdır.”*⁶⁰

Aydınlanma, toplumu dönüştürmeye yönelik büyük bir proje olarak mekânı ve zamanı yeniden örgütlemiş ve “modern özne” nin tarih sahnesine çıkışına olanak vermiştir. Aydınlanma’nın temel paradigmalarından biri olan ‘özne’ nin önemi; zamanın, mekânın ve hakikat anlayışının ana referans kaynağı olmasıdır. Zamanı ölçen, düzenleyen, yerküreyi bilinebilir bir yere dönüştüren ve dış dünyayla ilgili bilgiye akıl yoluyla ulaşan özne, ortaçağ zihniyet dünyasından köklü bir kopuşun da göstergesi olur.

Diğer taraftan Aydınlanma daha iyi bir toplum kurmanın arayışı içindedir. Bunu yapmak içinde bireysel özgürlüğün ve refahın güvence altına alındığı bir toplumun inşa edilmesi gerekmektedir. Zaman ve mekândaki rasyonel örgütlenme işte bu refah toplumunu kurabilmenin ön koşuludur. Mekânın rasyonel olarak düzenlenmesi onun alınıp satılabilen bir mülk olmasının da yolunu açmıştır. Bu yaklaşım kapitalist toplumsal ilişkilerin yayılmasının da önünü açar.

Ancak bu rasyonel örgütlenme biçimi bireyi tahakküm altına alır ve bu nedenle varoluşu anlamsızlaştırır. ‘Özne’nin bu rasyonel örgütlenmenin yarattığı tahakküm nedeniyle, özgürlüğünü kaybetmesi başka bir ifadeyle varoluşunun anlamsızlaşması aydınlanmanın temel paradigmalarının sorgulanmasına neden olur. Florenski’nin çalışması, Perspektifin bilinen anlam dünyasını tersine çevirerek, gözü özgürleştirmenin farklı yöntemleri üzerinde durur.

1.1.5. Görme Kültürünün Yarattığı Farklı Mekân Anlayışları

“Perspektif eğitimi ehlileştirmeden başka bir şey değildir.”

Pavel Florenski

⁶⁰ Roert P. Kolker, **Film Form and Culture**, Mc Graw-Hill, Boston, 1999, 6 s.

Florenski “Tersten Perspektif” adlı metniyle görme ve okumaya dair alışkanlıkları yeniden gözden geçirir. Dadacılığın geliştiği, Duchamp’ın görsel hazzı hedef alan çalışması ve Freud’un gözün katmanlarını araştırmaya girişmiş olması çağın ruhunu yansıtmaya açısından önemlidir. Bu dönemde modernliğin temel paradigmalarına karşı eleştirel bir yaklaşım söz konusudur.

Florenski’nin amacı, imgeyi göz merkezci iktidardan kurtararak egemenliği görünmeyene verme çabasıdır. Ortaçağ’dan bu yana gözü dünyanın merkezine koyan anlayış görünmeyeni temsil etme iddiasındadır. *‘Florenski’nin arzusu, yanılısama ve yanılmama sayesinde dünyaya egemen olmak, onu bir imgede ele geçirmek ve faydacı bir temsile dönüştürmek yerine, imgeye hak ettiği çokmerkezliliği ve karmaşıklığı geri vermektir.*⁶¹

Görünene ve görünmeyene dair bilginin sorunsallaştırıldığı, görünmeyenin benzeşimler sayesinde görünür kılınmasına Merleau- Ponty, “Algının Fenomenolojisi”nde “Göz Merkezilik” eleştirisinin Avrupa’da uzun süredir beklenen bir yaklaşım olduğunu belirtir.

Neyin önde neyin arkada, neyin yakında neyin uzakta olduğunu belirleyen bu anlayış, Kartezyen egemenliğin bir uzantısıdır ve dünyayı karşıdan bakılabilir denetlenebilir bir hale getirir.

Ancak gözün bu konumlanması, camera obscura, stereoskop ve panopticum’ın gelişmesini sağlar. Göz merkezci bakışın mantığını yansıtan camera obscura bakan ile dış dünya arasındaki ilişkiye bir düzenleme getirir. Küçük bir delikten karanlık ve yalıtılmış, kutu gibi bir mekâna düşen ışığın, deliğin karşısında yer alan duvarda tersten görünen bir imge yaratır. *“Özneyi nesneden, içeriği dışarıdan ve gözü bedenden bu şekilde ayrıştıran ve aynı bağıntılar dizgesinde buluşturan bu alet, Descartes’a göre dış dünyanın gerçek yani perspektifsel varoluşunun bir kanıtıdır.*⁶² Dış dünyayı denetlenebilir bir özel mülke dönüştüren ve gözü onun hâkimi ilan eden camera obscura, bakışı tek bir noktada sabitlemesinden dolayı devingen bir bakış değil ve bu nedenle öznellikten mahrum bir bakıştır. Florenski perspektifi, tamda modernizmin kendi söylemi olan ‘özne’ yi yok etmesinden dolayı eleştirir.

⁶¹ Pavel Florenski **Tersten Perspektif** (Zeynep Sayın Önsöz), Çev. Yeşim Tükel, Metis Yay, İst, 2007, 9-10 s.

⁶² **y.a.g.e.**, 11 s.

Florenski, Mısır ile birlikte merkezi perspektifin bilindiğini ancak, farklı kültürlerin yüzyıllar boyunca bunu kullanmama nedenlerinin bilgisizlik değil başka tür yaşam kaygıları olduğu üzerinde durur. Amaç görünmeyene baskı kurmak değil tam tersine ona hayran olmak ve onun hiçbir zaman ele geçirilemeyeceğini kabul etmektir.

İnsan gözü tanrısal ışığı ya da görüntüyü görme yetisine sahip değildir ancak, tanrısal ışığın evrene yansımalarını görebilir. İkonalar bu ışıktan payını almış olmaları nedeniyle insan, görüntüye bakma yoluyla ardında yatan aşkınlığa ulaşabilir. Görüntünün arkasındaki aşkınlığa ancak onun yansımalarını izleyerek ulaşılabilir. Bu nedenle tanrısal ışık gözden çıkararak ikonaya değil, ikonadan çıkararak göze gelir. Burada kullanılan tersten perspektiftir.

Yaşadığımız kültürel coğrafya’da Avrupa’da olduğu gibi bir aydınlanma yaşanmamıştır dolayısıyla kültürel iklimin belirleyeni değildir. Perspektife dayalı temsili sanatın gelişmesi de tam olarak gerçekleşmemiştir. İslami temsil biçimlerinde perspektifin kullanımına rastlanmaz. Soyut ve geometrik biçimlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı İslami temsil sanatlarında, beden suretinin kullanımı azdır. İran etkili, Bektaşî kökenli kutsal figürler (Hz.Ali, Fazl- Hurufî yüzleri) ikonalarda olduğu gibi duvara asılmak için yapılmışlardır. Bu resimlerde, gözü egemen kılacak, yakınlık-uzaklık ya da ön arka ilişkisini gösteren bir yüzey olmadığı için merkezi perspektif yoktur.

*“Resimlerde ve minyatürlerde de bedenlerin merkezi perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelir: yüzün yalnızca önü değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç perçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrığı.(...) gözü tek bir odakta sabitlemeyen birçok merkezlilik egemendir bu resimlerde.”*⁶³

Yazı resimlerde ve minyatürlerde bedenin görülemeyecek yeleri görülür arkadaki figür öndekinden çok da büyük olabilir, gözün bakış açısı sürekli değişken ve çok merkezlidir.

Bu resimlerde, benzeşimden çok benzeşmeyen ön plana çıkmakta ve resim gözü sürekli şaşırtmaktadır. Gözü farklı konumlar aramaya itmekte ve gözün egemenliğini kırmaktadır. Gözün tek merkezde odaklanmadığı, çok merkezliliğin egemen olduğu bu anlayış, göze özgürlük tanınması açısından son derece önemlidir.

⁶³ y.a.g.e., 26 s.

Tersten perspektif anlayışının doğması, merkezi perspektifin, öznenin varoluşu üzerinde yarattığı sıkıntının eleştirilir bir hal aldığı döneme rastlar. Bu nedenle, bu anlayışın gelişmesi, doğuyu merkezi perspektifin yaratılmadığı bir toplum olarak algılamayı değil, -Tersten perspektif ile birlikte-farklı bakış açıları olabileceği üzerinden yorumlamayı olanaklı kılmıştır.

Beden ya da diğer tasvirleri belirleyen, içinde yer aldığı mekândır. Minyatürler kitap gibi okunmak için tasarlanmaları nedeniyle sürekliliği sağlayacak şekilde oluşturulurlar. Nakkaş Osman önderliğinde çeşitli nakkaşlar tarafından resmedilmiş Surname albümü, klasik Osmanlı minyatür sanatının özelliklerini yansıtır. Surname'de, şehzadelerin sünnet olmaları şerefine düzenlenen şenlikler konu edilir. Kitapta at meydanında, İbrahim Paşa Sarayı'nın önünden geçen farklı esnaf alaylarının maharetleri sergilenir. Birbirleriyle devamlılık açısından aynı mekânda geçen farklı olaylar resmedilir. Albümde dış dünya gerçekliği oldukça somut olmasına rağmen, arka planda nakşedilen dekor, albümün her sayfasında özerkmiş gibi resmedilir. Örneğin birbirini devam eden iki olayda İbrahim Paşa Sarayı bambaşka bir şekilde resmedilir.

Oysa bu batılı bir ressam tarafından resmedilseydi arka plan hep aynı kalırdı. Nakkaş, bir önceki resimde yuvarlak kemerli olarak resmettiği saray penceresini bir sonraki resimde dikdörtgen olarak çizmede hiçbir sakınca görmez. Minyatürde zaman ve mekân oynak biçimde inşa edilmektedir.

İslam dini, zaman ve mekânın toplumsal kavranışına açıkça müdahale etmiştir. Marshall Hodgson İslam sanatlarına yönelik yaptığı çalışmada, bu sanatın özelliklerini şu şekilde özetler:

*“Asıl gerçeklik ve güç kaynağı Allah olduğuna göre, evrende bir giz bulunmadığı bu yüzden de, tasvirde fiziksel gerçekliğe öykünen türden bir yaklaşıma gerek olmadığı yolundaki olgusalılık ve bir de hiçbir olay ya da yaşamın, peygamberin yaşamı kısmen bir istisna oluşturmak koşuluyla, zamanın ötesinde ve olağanüstü değerinin olmadığı yolundaki tarihselcilik.”*⁶⁴

Rasyonel zaman mekân kullanımının gelişmemesi ve tasvirde fiziksel gerçekliğe bağlı kalmamak İslami temsil sanatlarının özellikleri arasındadır.

İslami temsil sanatlarında mekân algısı yaratmak için bazı göz yanılısalarına başvurulmuştur. Bu tekniklerden birincisi, dış çizgileriyle ayrılan

⁶⁴ Ç. Sarıkartal, a.g.e., 45-52 s.

öğelerin, üst üste bindirilerek birinin önde diğerinin arkada gösterilmesidir. Diğer bir yöntem ise; her minyatürde kullanılmamakla birlikte arkadaki figürün daha kısa çizilmesidir. Böylece resimde bir uzak-yakın duygusu yaratılmış olur. Söz konusu göz yanılısamalarına başvurulmasına rağmen, tam olarak matematiksel perspektifin kullanıldığı söylenemez.

Yaşamdan çeşitli ayrıntıların resmedildiği, dizi minyatürlerde aynı resimde farklı mekânlar ve dolayısıyla farklı zamanlar kullanılmaktadır. Söz konusu mekân kapalı ise, bu mekânın değişik bölümlerini betimlemek için geometrik bölümlenmeler yapılır. İki bölüm birbirinin ardı ardına sıralanıyorsa, arkada yer alan yukarı taşınır. Bu nedenle aşağıdan yukarıya takip edilerek bütünsel bir bakış açısı oluşturulur. Mimari öğelerin içi betimlenirken, öne bakan duvarlar yıkılmış gibi resmedilmektedir. Bu resimlerdeki mekân karşısında izleyici gerçek bir mekân karşısında olup olmadığından emin olamaz.

Batı resminde rasyonel mekân oluşturmak amacıyla gerçekliğe öykünen göz yanılısamaları teknikleri kullanılmaktadır. Perspektif bu rasyonelliğe olanak sağlaması ve özneyi tarih sahnesine çıkarması açısından oldukça önemlidir. Aslında zamanın ve mekânın rasyonel algılanması, doğayı kendi tahakkümü altında gören öznenin ve gerçeklik anlayışının oluşması aynı zihniyetin farklı dışavurumlarıdır. Dramatik anlatıda böylesine mükemmel bir örgütlenme üzerine kuruludur. Aydınlanmanın temel ilkeleri neden-sonuç ve ilerleme anlayışları dramatik yapının da temelini oluşturur.

Oysa İslami temsil sanatlarında perspektifin kullanılmaması, rasyonel bir mekân düzenlemesine ihtiyaç duyulmaması, çizgisel zaman algısının olmaması, öznenin oluşmaması ve gerçeklik algısının farklılığı gibi dışavurumlar modernleşme deneyiminin yaşanmamasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla modernleşmemiş toplumlara da dramatik yapının gelişmesinde sorunlar yaşanması doğaldır. Bu çalışmanın, zaman mekân anlayışlarının farklı algılanması üzerinde düşünme nedeni; anlatısal farklılıkların nedenlerini ortaya koymak ve farklı anlatı alternatifleri gelişme olasılığını araştırmaktır.

1.2. Zaman-Mekân Algısı Bağlamında Sinemasal Anlatı

Anlatı ve öykü, iletişimin en eski biçimlerinden birisidir. İlk dönemlerde dünyayı mitler, masallar, ritüeller aracılığıyla tanımlayan insanoğlu, günümüzde bilimsel kavramlar yaratarak dünyayı algılama ve anlatma çabası içindedir. Ancak değişmeyen tek şey, dün olduğu gibi bugünde anlamının ve anlatmanın en etkili yolu olan “anlatı”nın kullanılmasıdır. Mağara duvarlarındaki resim, giyim biçimimiz, sessizlik, beden dilimiz birer anlatıdır. “*Söylemde, söylencede, fablda, masalda, uzun öyküde, trajedide, dramda, güldürüde, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada hep anlatı vardır.*”⁶⁵ Bilim, felsefe, din kendisini anlatılar ve öyküler aracılığıyla ifade eder. Başta kurmaca yapıtlar olmak üzere hayatın hemen her alanını öyküler kuşatmıştır. “*Anlatı bilginin organize edilme yollarında biridir.*”⁶⁶ Bir olayı anlatırken, bir gazete haberini aktarırken ya da bir hastalığı tarif ederken önce öyküsünü anlatırız ya da dinleyicisi isek önce öyküsünü sorarız. Ursula Le Guin, “*Tekerleği kullanmayan büyük toplumlar oldu ama hikâye anlatmayan hiçbir toplum olmadı*”⁶⁷ sözüyle anlatının önemini vurgular. Hikâye etme, bizim dünyayı nasıl resmettiğimizin ve bu resim içinde kendimizi konumlandırabilmenin en önemli aracıdır.

Anlatılar, insanın kendini ifade etmek ve bu ifadenin de kalıcılığı istediğinden doğmuştur. Bu durumu Mircea Eliade “*toplumların varlığını sürdürerek ve doğaüstü güçler karşısında var oluşlarını garanti altına almak isteklerinden doğmuştur*”⁶⁸ şeklinde ifade eder. Anlatı insanın dünyayı anlamlandırabilmesinin en temel yoludur.

Anlatı, en dar anlamda bir öykü anlatmaktır. Daha geniş anlamda ise gerçek ya da hayali olayların yeniden sunumu, gerçek dünyanın insan zihninde yansıması ve bir düşünce modeli olarak tanımlanır. Burada anlatı üzerine yapılan bazı tanımlamalara incelemek yararlı olacaktır. Erol Mutlu İletişim Sözlüğü’nde anlatıyı şöyle tanımlar: “*Mantıksal olarak birbiriyle bağlantı, zaman içinde gerçekleşen ve*

⁶⁵ R.Barthes, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 1988, 5 s.

⁶⁶ David Bordwell&kristin Thompson, **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, Ankara, 75 s.

⁶⁷ Akt. William L.Randall, **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 118 s.

⁶⁸ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Om Yayınları, İstanbul, 2001, 16-18 s.

tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesidir.”⁶⁹ Pospelov’a göre, anlatmak demek “Düz ve doğrudan sözcük anlamıyla ‘olmuş’ bir şeyi dil yoluyla iletmek demektir.”⁷⁰ Mehmet Rifat ise anlatıyı; “Gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkmış bütün”⁷¹ olarak tanımlar.

Dolayısıyla anlatı kavramı, çok geniş bir alanı kapsar. Anlatı üzerine çalışma yapan kuramcılar, anlatının çok geniş bir alanı kapsamamasından dolayı, iki temel tür üzerinden ayırmaya giderler. Umberto Eco, “Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti” adlı metninde; anlatıyı kurmaca ve kurmaca olmayan olarak ikiye ayırır ve kurmaca olmayan anlatıyı doğal, kurmacayı ise yapay anlatı olarak tanımlar. “Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır; dolayısıyla, dün başıma neler geldiği hakkındaki anlatım(...) doğal anlatıdır. Yapay anlatıyı ise kurmaca anlatı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler.”⁷² Kurmaca anlatılar, roman, öykü, destan, masal, film, Tv dizileri gibi anlatılardır. Kurmaca olmayan anlatılar ise tarihi kayıtlar, gazete haberleri, mektup, anı gibi türlerdir.

Kurmaca anlatılar kurgusaldır ancak gerçeklikle bağına koparmaz. İzleyici ya da okuyucu olarak onlardan zevk almamızın nedeni gerçekmiş gibi olmasıdır. Kurmaca anlatıları gerçekmiş gibi algılamamızı Eco, “Kurmaca antlaşması”⁷³ olarak tanımlar. Okur ya da izleyici, olanın hayal ürünü olduğunun farkındadır ancak yine de bu gördüklerinin yalan olduğunu göstermez. “(...)Searle’ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Bizde kurmaca antlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.”⁷⁴

Anlatmak eylemi, bireysel deneyimleri, toplumsallaştırırken, toplumsal deneyimleri de bireyselleştirir. Bu sayede toplumsal yapının organik bir parçasına

⁶⁹ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, 41 s.

⁷⁰ Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayınları, İstanbul, 2005, 260 s.

⁷¹ Mehmet Rifat, **Gösterge Eleştirisi**, Kaf Yayıncılık, İstanbul, 1999, 15 s.

⁷² Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, 136 s.

⁷³ y.a.g.e., 87 s.

⁷⁴ y.a.g.e., 87 s.

dönüşen anlatı, o toplumun gündelik hayatını devam ettirmesinde önemli görevler üstlenir. Dolayısıyla anlatıyı oluşturan, yazarın yaşadığı gerçeklikten soyutlama yapabilme yeteneğidir.

Bir anlatı içinde yönetmen ya da yazar, toplumsal kodlardan filtre ederek gerçek dünyadaki nesne ve eylemleri temsil eder. Dolayısıyla toplumsal kodların anlatı içindeki dönüşümünü anlayabilmek için anlatının, biçim ve içerik bileşenlerini üzerinde durmak son derece önemlidir.

Anlatı, Fransız yapısalcı kuramcılar tarafından; öykü; içerik, olaylar zinciri ile olup bitenler ve varlıklar adı verilen karakterler ve zaman uzam öğelerinden Söylev ise; ifade; içeriğin aktarılma yolu olarak temel iki bileşene ayrılır. En basit ifadeyle öykü ‘ne’yi, söylev ise ‘nasıl’ ı ifade eder.

Bu tür bir ayrım “Poetika”dan bu yana bilinmektedir. Rus biçimcileri de, bir ayrım yapmış fabula (öykü) ve Sjuzet (olay örgüsü) olarak iki temel bileşen üzerinden anlatıyı çözümlemişlerdir.

“Biçimcilere göre fabula, yapının gidişatı sırasında bize iletilen, birbirine bağlanmış olaylar kümesidir. Ya da ‘aslında ne oldu’ sorusunun yanıtıdır. Olay örgüsü ise ‘ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor’ sorusunu yanıtlar. Bu basitçe ‘olayların yapıt içinde hangi sırayla görüldüğünü’ anlatır.”⁷⁵

Ancak anlatı bir bütündür. Birbirinden bağımsız parçalardan oluşmaz tam tersine anlatıyı oluşturan olaylar birbiriyle ilişkili ve karşılıklı bir etkileşim halindedir. Piaget’in deyimiyle, anlatılar rastgele olaylardan meydana gelmiş bir yığının aksine, fark edilebilir bir düzen ortaya koyarlar.

Anlatının iki önemli bileşeninden biri olan öykü (içerik) de bir öz ve biçime sahiptir. Diğer taraftan Söylev (ifade) de bir öz ve biçime sahiptir. Anlatılar önemli bir iletişim yolu olması dolayısıyla yazardan okuyucuya doğru bir akış söz konusudur. Bu noktada üzerinde iletişim kurulan şey öykü, yani anlatımın içerik ögesidir. Öykü söylev aracılığıyla kendisini ifade eder. Söylev ise öyküyü ifade eder.

Anlatının genel olarak tanımını, Fransız Yapısalcıları ve Rus Biçimcilerinin konuya yaklaşımlarından sonra zaman mekân perspektifinden ele almak sinemasal

⁷⁵ B.Tomashevsky, Akt. Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem –Filmde ve Kurmaca Anlatı Yapısı**, De Ki Yayınları, Ank, 2008, 18 s.

anlatının biçim ve içerik bileşenlerini ve toplumsal kültürel kodların farklı anlatım biçimleri üzerindeki etkisini incelemek açısından oldukça önemlidir.

Anlatıların, öykülerini aktaracak bir yere ihtiyaçları vardır. Öykü, **Kansas, Oz, Roger and Me** deki Michigan ya da **North by Northwest**'te Manhattan gibi iyi betimlenmiş yerlerde geçer. “*Anlatının açılımı mekânı gerektirir.*”⁷⁶ Film anlatısında mekân önemli bir faktördür ve zaman algısını gerektirir. Olay örgüsünün bir mekânda geçmesi gerektiğini ve sinema perdesinin de bir “*anlatı mekânı*”⁷⁷ olduğunu göz önünde bulundurulursa sinemada zaman ve mekânın önemi açığa çıkmış olur. “*Uzam sanatlarının (mimari) durduğu noktadan sinema devam etmektedir. Dekorü eylemle bütünleştirir ve uzamsal dekorun ardında zamanı ve öyküyü yakalamaya çalışır.*”⁷⁸

1.2.1. Sinemasal Zaman Ve Araçları

Sinemada zaman, öykünün kurulmasına olanak tanıyan temel bir etmendir. Nedenler ve sonuçları anlatılar için çok önemlidir ancak bunlar zamanda olurlar. En basit bir anlatı formu bile geniş ölçüde zamansal ilişkilerin örgütlenmesi üzerine kuruludur. Sinematografik anlatı da zamansal düzenlemelerin farklı biçimleri üzerine oturur.

*“Film geniş bir zaman örgüsü içinde gelişir. Ancak ne roman gibi bir anımsama sanatıdır, ne de tiyatro gibi bir merak (suspense) sanatıdır. Roman ne olduğu ile ilgilenir. Tiyatro ne olacak diye sorar. Perde ise ne oluyorsa onu bize anlatması ve soyutlanmış olması nedeniyle çok önemlidir. Geçmiş ve gelecek onun parçasıdır.”*⁷⁹

Filmsel zaman, gerçek zamanın estetik olarak kurulmuş bir organizasyondur. Gerçek zaman dizgesinin temel ilkelerine bağlı olarak düzenlenir. Değişik film parçalarının kesilerek yeni bir kurgu yöntemiyle birleştirilmesinden sonra ortaya çıkan zaman, filmsel zamandır. Filmsel zaman, aksiyonun filmsel sunuşu için seçilmiş farklı öğelerin sayısı ve süresiyle denetlenir ve algılamının

⁷⁶ Andrew Higson, **Dissolving Views: Key Writings on British Cinema**, Cassel, 134 s.

⁷⁷ Michale Snow, Heath Stephean, “Narrative Space”, **Questions of Cinema**, Macmillian Publishers Ltd, London, 1981, 19 s.

⁷⁸ P. Maillot tan Akt.. Melis Aktuğ, **Sinemada Anlatı: Senaryo**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 2008, 59 s.

⁷⁹ Akt. Lawson John Harward, “Time and Space” **The Movies as Medium**, Octagon Books, New York, 1973, 173 s.

hızıyla koşutlanır. Pudovkin'in "The Film Techniqu" adlı kitabında belirttiği gibi, aksiyonun değişik pozisyon ve açılardan çekilmesi gerçek zamandan farklı bir an yaratır. Yeni bir bütün oluşturmak için çekilmiş çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar.

Bir filmde, izleyicinin anlatı aksiyonunu anlamasını zaman belirler. İzleyici öykü zamanını olay örgüsünün sundukları çerçevesinde oluşturur. Orson Welles'in **Yurттаş Kane** filminde, bir adamın yaşamından farklı kesitler görürüz. Burada zaman dizinsel bir yaklaşım söz konusu değildir, adamın gençliğinden önce ölümünü görürüz. Şu anda yaşanan olaylar ile geçmiş ve gelecek arasında bağlantılar kurulur.

Olaylar belirli bir zamandizinsel sıra içinde gösterilse bile yönetmen olay örgüsünün her ayrıntısını göstermek zorunda değildir.

"Karakterlerin uyku zamanını olaysız geçirdiklerini, bir yerden başka bir yere yolculuk ettiklerini, yemek yedikleri vb varsayarsanız, ancak ilişkisiz aksiyonu içeren öykü süresi atlanmıştır. Başka bir olasılık aynı öyküyü, bir karakterin travmatik bir olayı hatırlaması gibi, birden daha fazla anlatan olay örgüsüne sahip olmaktır. John Woo'nun The Killer filminde, başlangıçtaki sahnede bir kaza bir şarkıcının kör olmasına neden olur ve daha sonra aynı olayı kahramanın kederli bir şekilde onu düşündüğü sürece tekrar ve tekrar izleriz."⁸⁰

Filmin öykü zamanıyla oynaması, izleyicinin olaylara bir zamansal sıra, düzen ve sıklık yüklemesi anlamını taşır.

Filmde, öykü düzeninin dışında zaman kullanımı çok yaygındır. Sinemanın kompleks zaman kullanımına verilebilecek en güzel örneklerden birisi D.W.Griffith'in **Hoşgörüsüzlük** (1916) filmidir. Bu filmde, birbirinden farklı zaman dilimlerinde meydana gelen olaylar bir arada gerçekte imkânsız bir eş zamanlı oluyormuş gibi gösterilerek dramatik bir etki yaratılmaktadır. Griffith, filminde değişik tarihsel evrelere ait dört öyküyü sanki aynı anda oluyormuş gibi gösterir.

"Denetim altına alınmış bir zaman içinde her bir öykünün süresi ve öykülerin paralel ve karşıt kurgu yoluyla periyodik etkileşimleri; zaman faktörünü sadece dikkati her bir devrin önemli ve karakteristik bölümlerine çarpıcı bir şekilde yöneltmek için değil, yapıyı canlandıran bir öge olarak kullanır. Bu yöntemsel her bir bölümün perde de ki süresi tekrarlarla ancak gittikçe kısalan aralıklarla sürekli olarak daraltılarak sürdürüldüğünde olayların hızlanan bir biçimde doruk noktasına ulaşacağı açıktır. Bu yöntemde zaman, dört öyküyü birleştirici ve filmin iç dinamizmini sağlayıcı etkin bir faktördür."⁸¹

⁸⁰ David Bordwell&Kristin Thompson, a.g.e., 80 s.

⁸¹ Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekân**, Turkuaz Bilimsel Araştırma Yayınları, Eskişehir, 1994, 38 s.

Özellikle günümüz Amerikan sinemasında farklı zamansal oyunlara sıkça rastlanır. Edward Scissorhands'de ilk olarak torununa hikâyeler anlatan bir yaşlı bir kadın (Wiona Ryder) görürüz. Ardından ise filmin büyük bir kısmını kızın lise öğrencisi olduğu yıllarda olan olaylar oluşturur. Seyirci olayları mantıksal olarak yeniden düzenleyebildiği için anlatı bir bütün oluşturur. Öykü olayları sırası ABCD ise flash backli bir anlatım BACD gibi bir yapı sunar. Ya da flash forward lı bir durum ABDC gibi bir yapı sunabilir.

“Öykü olaylarını yeniden düzenlemenin yaygın bir yolu geçmiş ve şimdiki zamanın olay örgüsü içinde birbirini izlemeleridir. Terence Davies'in Distant Voices Stil Lives filmin ilk yarısında genç bir kadının düğün günü boyunca şimdiki zamanda geçen sahneleri izleriz. Bunların yerini genç kadının ailesinin ağzı bozuk, zihinsel olarak rahatsız babanın hâkimiyetinde yaşadığı bir döneme geçmişe dönüşler alır. İlginç bir şekilde geçmişe dönüş sahneleri zamandizinsel öykü düzeninin dışında düzenlenirler. Çocukluk bölümleri yetişkinlik sahneleriyle birleşir ve izleyiciye öyküyü birleştirmek için daha çok ipucu verir.”⁸²

Zamanın sinemada kullanımını çok boyutludur. **Hiroşima Sevgilim** (Resnais, 1959), **Geçen Yıl Maerienbad'da** (A.Resnais, 1961). **Persona** (I.Bergman, 1967) gibi filmlerde, duygular, istekler, olaylar gerçek zamandaki kronolojik dizgeye önem verilmeden anlatılır. Zaman insanın öznel yaşantısında olduğu gibi dinamik ve özgür bir akış içinde biçimlenir. Önce ve sonra tümüyle birbirinin içine karışır. Çağdaş anlatı filmlerinde, geleneksel sinemanın aksine giriş-gelişme- sonuç şeklindeki klasik dramatik yapıya uygun olarak gelişmeyen hikâye doğrusal bir zaman anlayışı içinde anlatılmaz. Burada filmsel zamanın oluşturulması sırasında yapılan ileriye ve geriye sıçramalar, sinemasal yöntemlerle desteklenmez. Çünkü çağdaş anlatı sinemasının amacı seyircinin zihninde sorular oluşturulmaktadır. Çağdaş anlatı sinemasına Deleuze'cü yaklaşım II. Bölümünün I.kısımında ortaya konulmuştur. Burada sadece zamanın klasik yapı dışında farklı kullanımları olmasına örnek vermek amacıyla değinilmiştir.

Bir filmin olay örgüsü, öykü süresinin belirli dilimlerini seçer. **North By Northwest** (Hitchcock) filminde Roger Thornhill'in dört günde başından geçen olaylar anlatılır. Ancak öyküde, Thornhill'in ondan önceki hayatından kesitlerde

⁸² David Bordwell&Kristin Thompson, **a.g.e.**, 81 s.

görürüz. Gizli servisin George Kaplan adında bir karakter yaratmasını ve kötü karakter Van Damn'ın eylemlerini görürüz. Film, dört günlük yoğunlaştırılmış bir zamanı anlatır. Ancak bazen **Yurttaş Kane**'de olduğu gibi - daha geniş zaman da kullanılabilir- bütün bir hayatı da kapsayabilir. Kahramanın çocukluk, yetişkinlik ve ölümüne kadar geçen uzun bir zaman dilimi anlatılır. Bütün bu örneklerde de görüldüğü gibi öykü süresinin toplamı olay örgüsünü bütün süresini verir.

Kurmaca bir filme öykü ve olay örgüsü süresinin dışında birde ekran süresi vardır. Yönetmen ekran süresini öykü ve olay süresinden bağımsız olarak düzenleyebilir. **Nort by Northwest**'in öykü süresi birkaç yıl (geriye dönüşlerle birlikte), olay örgüsü süresi dört gün, ekran süresi ise 136 dakikadır.

Ancak farklı örneklere de rastlamak mümkündür. **High Noon** (Fred Zinneman) filminde öykü süresi, olay örgüsü ve ekran süresi 90dkdır. **Twelve Angry Men**' dede benzer bir zaman düzenlemesine rastlarız. Filmin 95 dakikası karakterlerin yaşamındaki 95 dakikaya işaret eder.

Ekran süresi öykü süresini uzatabilir. Birkaç saniye sürecek olan bir olay, filmsel hilelerle birkaç dakikaya uzatılabilir. Kurosawa'nın **Yedi Samuray** filminde, iki samurainin dövüşme sahnesi yavaşlatılmış hareketlerle verilerek iki kılıç ustasın savaş taktikleri tüm açıklığıyla gösterilir. Diğer bir örnek ise, sinema tarihinin en ünlü kesmesi olan **2001 Uzay Macerası**'ndaki kemiğin fırlatılma sahnesidir.

Genellikle, öyküde geçen bir olay, olay örgüsünde bir kez verilir. Ancak bazen anlatımı güçlendirmek amacıyla olay örgüsünde birden çok kez verilebilir. Bazı filmlerde filmin başında görmüş olduğumuz bir olayı, ilerleyen sahnelerde ya da filmin sonunda bir kez daha görürüz. **Pulp Fiction** filminde, filmin başındaki restorandaki soygun sahnesi ancak filmin sonunda bir kez daha verildiğinde tam olarak anlaşılır. **Yurttaş Kane** filmi ise yinelemenin etkin kullanımına verilebilecek en iyi örnektir.

Filmin olay örgüsü, öykü düzenini, süreyi ve sıklığı belirler. İzleyicinin filmde olay örgüsü, zamansal düzen, süre ve sıklık üzerine çıkarımlar yapmak zorunda olması kurmaca filmde anlatıdan anlam çıkarmaya aktif olarak katıldığının göstergesidir.

"Bazı durumlarda zamansal ilişkileri anlamak çok karmaşık olabilir. The Usual Suspects'te görünüşte önemsiz bir suçlu bir FBI ajanına kendi çetesinin yaptıklarını uzun uzadıya anlatır. Onun anlatımı, bazıları açılış sahnesinde tanık olduğumuz olayların

*yinelenmesi olan çok sayıda geçmişe dönüş içinde göz önüne serilir. Ancak sürpriz bir final dönüşümü, geçmişe dönüşlerin bazılarının yalanları içermek zorunda olduğunu ortaya koyar ve bizler hem olayların zamandizini hem de öykülerin gerçek neden-sonuç zinciri için parçaları birleştirmek zorunda kalırız. Bu nedenle zamanın karışması son on yılda çok yaygınlaşmıştır.*⁸³

Kurmaca filmde kullanılan klasik anlatıda, zaman yönlendirmelerini belirleyen neden sonuç ilişkisidir. Öykü zamanıyla her ne kadar oyunlar oynansa da bu film evreninde ki mantık çizgisine uygun olarak yapılır. Örneğin zamansal olarak bir geçmişe dönüş kullanılacaksa bunu karakterin geçmişteki bir olayı hatırlaması belirler. **North By Northwest**'te geçmişe dönülür çünkü Roger Thornhill'in George Kaplan olarak kaçırılmasını hazırlayan koşulları görmemiz gerekmektedir.

Klasik anlatıda, zaman düzenlemelerini mantıksal ilişkiler belirler. Kuşkusuz günümüzde bir filmi anlatmaktan çok, en etkili ve en farklı yolla anlatma çabası vardır. Bu nedenle zamansal oyunlar oldukça yaygındır. Seyircinin anlam sürecine daha çok dâhil edildiği bu filmlerde de değişen sadece söylev yani biçimdir. İçeriğin biçimi aynen devam etmektedir.

1.2.2. Sinemasal Mekân ve Araçları

Mekân, genellikle fiziki bir gerçeklik, coğrafi bir alan olarak algılanır; zaman, kişi ve eylemin ardında kalır ancak, sinemasal anlatının en temel öğelerinden biridir. Bütün anlatıların bir mekâna ihtiyacı olmasına rağmen mekân sinemada ayrıcalıklı bir kullanım alanına sahiptir. Filmin başladığı andan itibaren, yönetmenin bakış açısı, filmin türü, izleyicinin dikkatinin çekileceği nokta üzerine önemli ipuçları verir. Western filmlerinde kullanılan, Batı Amerika'nın kovboy kasabası, fiziki gerçekliğin ötesinde toplumsal ve kültürel değerlerle tanımlanan bir mekânı tasvir eder.

Sinemada mekân seçimi özellikle önemlidir çünkü senaryo için, karakterlerle ilgili ruhbilimsel ve toplumsal göstergeler aktaran bir kişileştirme ögesidir. Orson Welles'in başyapıtı **Yurttaş Kane** farklı mekân kullanımıyla sinema tarihinde ayrıksı bir yere oturur. Filmde, geniş planlarla mekân ortaya çıkarılmış, alan derinliği ile basit yakın planlardan kurtulmuş ve filmin anlatı ögesini destekleyen mekân anlayışı sayesinde başarılı bir film ortaya çıkarılmıştır.

⁸³ y.a.g.e., 82 s.

Başkarakterin içsel çatışması, açı ve mercek yardımıyla kocaman bir odanın içinde kapana sıkışmış görüntüsüyle aktarılır. Tarkovski **Stalker** filminde kendi dünya görüşünü, Zone isminde bir bölge tasarlayarak yansıtır. Dış gerçeklikten soyutlanmış mekân anlayışı, ilgiyi karakterler üzerine çekmiş ve mekânın bu bağımsız yapısı ise karakterlerin ruh durumlarına yönelik bir tanımlama yaratmıştır. Filmde kullanılan teknik öğelerde mekânın yapısını ve karakterlerle ilişkisine uygun olarak tasarlanmıştır. Yönetmenin sabit ve uzun planları karakterlerin mekânla bütünleşmesine olanak tanır. *“Kişilerle mekânlar arasındaki uyum, öykünün gerçeğe benzerliğini en çok etkileyen olgudur. Kişilerle mekânlar arasında fizyolojik ve psikolojik bir denge kurma zorunluluğu vardır.”*⁸⁴

Sinemada mekân olgusu, mekân algısını, zamanı ve hareketi kapsar. Sinemanın ayırt edici temel özelliğinin hareket olması ve hareket eden resimler olarak tanımlanması sinemanın hareketle olan yakın ilişkisini gösterir. Anlatı mekânı yani filme özgü mekân olarak adlandırılan sinema, teknik anlamda çekim, kurgu ve ses alanlarındaki hareketi içeren bir bütündür. Bu hareket; karakterlerin, kameranın hareketleri ve bir çekimin diğer çekime bağlanması gibi farklı hareketleri tanımlar. Fiziksel olarak filme kaydedilen ve perdeye yansıyan bu etkinlik, karakterlerin, kameranın ve izleyicinin bakış açılarıyla bir bütünlük oluşturmaktadır. Panofsky'nin belirttiği gibi; *“mekânın içinde yalnızca bedenler değil, farklı çekimlerin kesilmesi ve montajı (kurgu), kameranın odaklanması ve kontrollü hareketiyle ortaya çıkan, yaklaşma, geri çekilme, dönme, çözülme ve saydamlaşmayla mekânın kendisi de hareket etmektedir.”*⁸⁵

İnsan, sonsuz hareket olasılığı içinde fiziksel çevrede var olmaktadır. Mimarlık işlevsel yapısıyla, beden ve mekân ilişkisine bir zemin hazırlamaktadır ve böylece beden mekân etkileşimi yaşanmakta ve mekân deneyimlenmektedir. Mimarlık ve sinema ilişkisi bu noktada son derece önemlidir çünkü sinemada karmaşık bir mekân- beden etkileşimi söz konusudur.

*“Mimarlıkta mekân en geniş anlamda insanın bir amaca yönelik olarak çevrede gerçekleştirdiği bir sınırlama, yapay bir değişim olarak açıklanmaktadır.”*⁸⁶

⁸⁴ Oğuz Adanır, **Kültür Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, 38 s.

⁸⁵ Panofsky'den Akt. Fatoş Adiloğlu, **Sinemada Mimari Açılımlar**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, 18 s.

⁸⁶ Utarit İzgi, **Mimarlıkta Süreç: Kavramlar- İlişkiler**, Yapı- Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, İstanbul, 1999, 93 s.

Mimari, bedeninin zaman içinde mekânla bütünleşmesi ve hareketin eklemlenmesiyle bir etki yaratır. Bedeni konumlandıran bir gerçeklik olarak mimari sinemayla yakın ilişki içindedir. Sinemada mekân, hareket ve birey ilişkisini çözümleyebilmek için, sinema bir disiplin olarak mimariden yararlanmaktadır.

“(…) bedenlerimizin dünyası ile barındığımız yerlerin dünyası arasındaki karşılıklı etkileşim daima akış halindedir. Dokusal ve duyuşsal beden deneyimlerimizle edindiğimiz deneyimlerin bir dışavurumu olan yaşam alanları oluştururuz, özellikle bu deneyimler henüz yarattığımız yaşam alanları tarafından üretildikçe. İster bu sürecin bilincinde olalım, ister ondan habersiz, bedenlerimiz ve devinimlerimiz yaşadığımız binalarla sürekli bir diyalog içindedir.”⁸⁷

Hareketle tanımlanan beden ve mekân ilişkisinde, beden mekânlar içinden hareket ederek geçer. Sinemada da, hareket olgusu film ve mekânı yapılandırır ve farklı mekânsal yolculuklar söz konusudur. Film, izleyiciyi farklı mekânlara götürür. Filmde gördüğümüz mekânlar üzerinden anlam oluşturabilmek ve onların özelliklerinden dolayı karakterlerin ruh hallerine dair ipuçları elde edebilmemiz için mekân çözümlemelerine dair farklı yaklaşımlara ihtiyaç duyarız.

Mimari, mekânı beden merkezli olarak ele alır ve yaşanılır mekân tanımlaması üzerinde durur. Üç boyutlu geometrik bir bakış açısıyla ele alınan mekân, beden merkezli ve yaşanabilirlik üzerine kurulu bir yere döndürür. Sinemanın mekânla kurduğu ilişki mimari bakış açısını temel alır. Bu noktada Hitchcock’un mekânla uğraşan sinemacıların mimariyi bilmesi gerekir sözü mimari-sinema ilişkisini vurgulamak açısından önemlidir.

Charles Mirella Affron “Hareket Eden Setler” adlı çalışması, söz konusu mimari anlayışı, sinemada mekân, mekân ve çevre ilişkisinin görsel etkileşim açısından düzenlenmesinin yöntemlerini araştırır.

Set tasarımı beş şekilde yapılmaktadır:

- 1-Gerçeklik etkisi vermeyi amaçlayan mekân tasarımı
- 2-İzleyicinin dikkatini toplayan mekân tasarımı
- 3-Gösterişli mekân tasarımı
- 4-Yapay mekân tasarımı
- 5-Anlatı nitelikli mekân tasarımı.⁸⁸

⁸⁷ Robert J. Yudell den Akt. Fatoş Adiloğlu, **a.g.e.**, 18 s.

⁸⁸ Barbara Bowman, **Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler**, Greenwood Press, 1992, 37-40 s.

1. ayırmda, set tasarımı; Gerçeklik etkisini ortaya koyan bir atmosfer yaratmak için yapılır. Set tasarımının önemi, gerçeklik etkisiyle inandırıcılığı artırmaktır. 2. ayırmda ise; mekân tasarımı, anlatıyı pekiştirmek amacıyla yapılmaktadır.3 ayırmda ise; anlatıyı pekiştirir ve bunun da ötesinde görsel ağırlığı ile akılda kalır. **Ben Hur**, **Julia Caesar**, **Yüzüklerin Efendisi** gibi örnekler verilebilir. 4. Ayırmda ise; **Blade Runner**, **Batman** gibi bilim kurgu filmlerinin yanı sıra, yeni gerçeklikler kurgulayan filmler yer alır. Son ayırmda ise; **İp**, **Arka Pencere** gibi anlatıda mekânın hayatı önemi olan filmler yer alır.

Sinemada Yönetmenin bakış açısına, türe, konuya ve aktarılmak istenen söyleve göre çeşitli boyut ve düzlemlerde set tasarımı yapılmaktadır bu da mekân tasarımının sinemada etkili rolü olduğunu gösterir.

Sinemada kimi zaman mekânın, sıradan bir kullanım söz konudur. Sadece anlatı doğrultusunda üzerinde olayların gelişebileceği basit bir mekân kullanımı söz konusu olur.

Sinemada mekânın düzenlemesi mizansen, zamanın düzenlenmesi ise kurgu aracılığıyla olur. Orijinal olarak mise-en-scene ‘sahneye koyma’ anlamına gelen mizansen, yönetmenin olayları kamera aracılığıyla sahneye koymasını içerir.

Mizansenin dört ana bileşeni vardır: dekor, kostüm ve makyaj, ışık, sahneleme.

Dekor: Sinemada dekor, insanların yalnızca, içinde oynayacakları bir alan değildir. Anlatı aksiyonunu içinde dramatik bir şekilde yer alır. Bazı filmler dekor olmaksızın dış mekânda çekilir. Godard **Contemp**, Napoli açıklarında, Rossellini’nin **Almanya Yıl Sıfır** Berlin’de virane bir mekânda çekilmiştir. Ancak Melies’in stüdyoda çekim yapmanın yönetmenin kontrolünü artırdığını keşfettiği günden bugüne pek çok film, stüdyo içinde dekor kullanımını tercih etmiştir. Eiseinstein **Korkunç Ivan** filminde, Çarın sarayını stilize bir dekor yardımıyla canlandırır. **All The President Men** filminde, bir ses stüdyosunda Washington Post’un haber merkezinin benzeri yapılır.

“En iyi dekorlar en basit, en makul olanlardır; her şey öykünün duygusuna katkıda bulunmalıdır ve bunu yapmayan hiçbir şeye yer yoktur. Gerçeklik genellikle fazlasıyla karmaşıktır. Gerçek mekânlar aşırı olan ya da birbirini tutmayan çok fazla şeyi içerirler ve her zaman biraz basitleştirmeyi gerektirirler. Bir şeyleri uzaklaştırmak, renkleri uyumlu

*hale getirmek vb.. gerçek bir mekana göre inşa edilmiş bir sette basitleştirme aracılığıyla bu gücü elde etmek çok daha kolaydır.*⁸⁹

Dekorun önemli bileşenlerinden birisi renktir. C.Saura'nın **Tango** filminde, rengin yoğun kullanımı anlatı aksiyonunu etkiler. W. Wenders'in **Wing of Desire** filminde, arka planda yoğun olarak grafitiler kullanılmış ve ön planda yerde yatan adam etkisiz hale getirilmiştir. Tati'nin **Play Time** filminde ise rengin değişimi söz konusudur: filmin başında dekor ve kostümler gri, kahverengi ve siyahtır. Ancak daha sonra dekorlar kırmızıya, pembeye ve yeşile dönmeye başlar. Dekordaki bu renk değişimi, insanlık dışı bir kent manzarasının canlılıkla ve kendiliğindenlikle değişimine işaret eder.

Dekorda aksesuar kullanımı da oldukça yaygındır. Devam eden aksiyon içinde nesneye anlam yüklenirse ona aksesuar denir. Filmlerden çok sayıda aksesuar örneği verilebilir. **Yurttaş Kane'de** kar fırtınalı kâğıt ağırlığı, **M'deki** küçük kızın balonu, **Mavide** avize gibi başarılı aksesuar kullanımı anlatı aksiyonun gelişinde etkili bir yöntem olmuştur.

Kostüm ve Makyaj: Sinemada kostüm, dekor gibi önemli bir işlevlere sahiptir. Anlatılarda kostüm önemli bir motif oluşturarak karakterin, anlamın ve atmosferin oluşumuna katkı sunar. Fellini'nin **8 ½** filminde; yönetmen, kendini dış dünyadan soyutlamak için güneş gözlüğü takar. Lucas'ın başarılı bilimkurgu filmi **THX 1138** dekor ve kostümün tamamen beyaz oluşu kostümü ortadan kaldırır. Ancak söz konusu kullanım özellikle cezaevinde oldukça başarılıdır.

Kostümle yakından ilişkili olan makyaj, mizansenin yaratımında önemlidir. Makyajın etkin kullanımı ya da yönetmenin makyajdan tamamen kaçınması (Dreyer, Jeanne d'Arc) gibi farklı örnekler bulunur.

Makyaj, oyuncunun yüzündeki mimikleri, duyguyu (Gözün tavrının güçlendirilmesi gibi) etkili hale getirmek için kullanılır. Korku ve bilim kurgu gibi türlerde ise makyajın belirgin kullanımı, atmosferi etkiler. Cronenberg'in herhangi bir türe girmeyen sıra dışı filmi **Crash'de** vücut deformasyonu makyaj yardımıyla gerçekleştirilir. Makyaj, çıkıntılar, yapay deriler ve ekstra organlar yaratarak, karakter özelliklerini yaratırken olay örgüsüne de katkı sunar.

⁸⁹ Stuart Craig D. Bordwell&K. Thompson, **a.g.e.**, 117 s.

Aydınlatma-Işık: Bir planın etkili olmasını sağlayan en önemli görsel öğe ışıktır. Işık, nesneyi görmemizi sağlayan aydınlatmadan çok daha önemlidir. Kontrastlık kompozisyonunun yaratılmasına katkı sunarken çerçeve içinde hangi nesnelere ve aksiyona bakacağımızı da yönlendirir. *“Işık her şeydir. İdeolojiyi, duyguyu, rengi, derinliği, stili ifade eder. Yok, edebilir, anlatabilir, tanımlayabilir. Doğru ışık sayesinde en çirkin yüz, en aptalca ifade güzelliği ya da aklı gösterebilir.”*⁹⁰

Işık nesnelere aydınlatma ve gölge yardımıyla biçim verir. Eklenen gölgeler ve nesne gölgeleri kompozisyon açısından önemlidir. *“İki tip gölgeleme vardır ve her biri film kompozisyonunda önemlidir: eklenen gölgeler ya da gölgeleme ve nesne gölgeleri. Eklenen gölgeler eğer ışık bir nesneyi, o nesnenin biçimi ya da yüzey özellikleri nedeniyle yeterince aydınlatmıyorsa kullanılır.”*⁹¹

Bir planda ışık, nesnelere dokusuna ve biçimine dair duygumuzu etkiler. Nesnelere farklı yerlerden aydınlatılmaları onların şekline dair algımızı değiştirir. Bu nedenle ışık kullanımı, filmde görsel olarak filmi etkilerken diğer taraftan dramatik etkide yaratır. Dramatik anlatımın önemli bir bileşeni olarak mizansen kurulumunu, öyküyü atmosferi ve karakteri doğrudan etkiler.

Sahneleme: Bir filmde yönetmen, mizansen içinde figürlerin hareketini denetler. Bu bazen oyuncu olabileceği gibi bazen de filmde kullanılan bir hayvan, robot, bir nesne ya da tanımlanmamış bir cisim de olabilir.

Canlandırma figürler ve soyut biçimler mizansende önemlidir ancak oyuncunun performansı çok daha önemlidir. Seyirci olarak mizansenin aklımızda tutan oyuncunun performansıdır. Oyuncunun performansı; görsel öğeler (görünüş, jest, yüz ifadeleri) ve sestem (ses, efektler) oluşur. Bu kimi zaman görüntü kuşağından ibaret olabileceği gibi (sessiz dönem filmleri) kimi zamanda yalnızca ses kuşağında da olabilir.

Mekân ve Zamanda Mizansen: Mizansenin araçları (dekor, kostüm, ışık, sahneleme) çekimde iç içe geçerek, mekân ve zaman içinde bir sahneyi ortaya koyarlar. Antonioni'nin **Macera** filminde mizansen araçları şu şekilde işler: Anna kaybolur bunun üzerine Sandro ve Claudia, kayboluşunun nedeni çok da belli

⁹⁰ Fellini, D.Bordwell& K.Thompson, a.g.e., 126 s.

⁹¹ y.a.g.e., 125 s.

olmayan Anna'yı ararlar. Anna'nın sevgilisi Sandro ve arkadaşı Claudia onu bulma arayışının içinde birbirlerine âşık olurlar ve aramaktan vazgeçemeye başlarlar. Sandro, Kasabada kilise çanlarının yanında durdukları sahnede mimari tasarımı bıraktığı için pişman olduğunu söyler ve Claudia onu geri dönmek için ikna etmeye çalışır. Ardından Sandro ona evlenme teklif eder. Burada sırtı dönük olan Claudia Neden her şey basit olamıyor diye sorar? Yalnızca Sandro'nun yüzü dönüktür ardından Claudia kilise çanının ipini tutar ve arkasını Sandro'ya döner. Claudia'nın üzgün yüzü görülür. Bu sahnede Antonioni gerilimi Sandro ve Claudia arasında bulunan ip üzerinden yürütür. Arada net bir çizgi gibi görünen ip karakterlerin birbirine ulaşmalarını engellerlerken seyircinin duygusunu da etkiler.

Yönetmen, görüntünün belirli parçalarına vurgu yapar ve mizansen araçlarıyla seyircinin bakışını yönlendirir. Öykünün etkin anlatımı için merak ve belirsizlik duygusunu korur ve görüntüye estetik müdahaleler yaparak, seyircinin ilgisini çeker. Mizansen, öykünün etkili anlatımına olanak sağlarken, seyircinin ilgisini çekilmesinde de yönetmene yardımcı olur.

Anna, Sandro ve Claudia ilişkisinde yaşanan değişimde, mizansen bu değişime seyirciyi ikna eder. Büyük kayalıklar arasında deniz kenarında oyuncularını küçük bir figüre dönüştüren Antonioni, sinemada söylemin kişisel dili yaratmada ne kadar önemli bir faktör olduğunu gösterir.

Mekân, karakterler ve aralarındaki ilişkiyi anlatmak için kullanılır ancak ilişkideki değişim zamanda meydana gelir ve Antonioni belirsizliği oluşturan bir duyguyu ifade ederken mekânda ve zamanda nasıl başarılı mizansen yaratılabileceğini "biricik" üslubuyla bir kez daha göstermiş olur.

Yönetmen mizansen ile çerçeve içinde dikkatimizi yönlendirerek, belirli öğelerin vurgulanması sağlar ancak mizansen yalnızca ne gördüğümüz değil, neyi ne zaman ve ne kadar süre göreceğimize karar verir. Bu nedenle sinemasal anlatıda mizansen son derece önemlidir.

2. BÖLÜM

TOPLUMSAL ZAMAN-MEKÂN ALGISİ VE FARKLI SİNEMATOGRAFİK ANLATI BİÇİMLERİ

2.1. Batılı Sinematografik Bakış Açısında Zaman-Mekân

İnsanın zihinsel yaratımlarının tümü (felsefe, sanat, bilim vb.) öz bakımından aynıdır. Felsefenin “kavram”ıyla, sanatın “duyum”unu birbirinden ayıran, aynı fikrin farklı dışavurumu olmalarıdır. Sanatın insanın zihinsel yaratımları içerisindeki yerini araştıran felsefe, sanatı hoşça giden bir etkinlik olmanın ötesinde zihinsel bir yaratım olarak ele alarak kavram ile duyum arasındaki ilişkiyi araştırır.

Modern çağın yeni sanatı olan sinema, felsefi bakış açısıyla yaratım eylemi üzerinde yoğunlaşırken diğer taraftan kendi varlığını sorgulama sürecinde kuramsal çalışmaların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu çalışmanın Bergson’un “sezgi felsefesi”, Husserl’in “fenomonolojisi” ve Deleuze’ün “movement image”, “time-image” kavramları üzerinde durmasının nedeni sinemanın düşünceyle olan ilişkisini ortaya koymaktır.

Deleuze’ün sinema felsefesindeki önemli nokta ise, sinema sanatının kendi içinde bir düşünsel boyuta sahip olduğunu gösterme çabasıdır. Deleuze bu düşünsel boyutu, hareket ve zaman ilkeleri bağlamında ortaya koyar. Bu iki imge günümüzde, düşünsel boyutu yaratabilecek en saf kavramlar olarak görülür. Deleuze’ün sinema konusunda çizdiği kavramsal çerçeve, zaman ve mekânın imgenin iki önemli özelliği olması ve bununda ancak film imgesiyle mümkün olabileceği noktasında yoğunlaşır. Bu düşüncenin önemi, sinemanın düşünsel bir etkinlik olduğunu yani sinemanın düşüncenin günümüzde farklı bir şekilde sunma ihtiyacından doğduğunu kabul etmesidir. *“Deleuze’ün sinema felsefesi bir yandan sinema tarihindeki düşünsel açılımları kucaklarken bir yandan da yüzyıllık bir geçmişe sahip olan sinemada ortaya konulan yapıtları ve kuramları kucaklamaktadır. Deleuze, sinemanın yüreğine düşünce tarihi kanalıyla ulaşmaya çalıştığından çok çetin bir görev üstlenmiştir.”*⁹²

Öznenin düşünsel bir etkinliği olarak sinema, kavram yaratıcı olmasıyla diğer etkinliklerden ayrılmakta ve sinematografik imge ile modern düşüncenin yeni bir dışavurum biçimidir. Bu açıdan sinematografik imge, “güzel” ve “duyusal”

⁹² Özcan Yılmaz Sütçü, a.g.e.,187 s.

olmanın yanı sıra düşünömseldir. Bu bağlamda batı sinemasında zaman mekân imgesinin geçirdiği evrimi düşünömsellik bağlamında yeniden incelemek, görsel işitsel kültürün tarihsel olarak ortaya çıkışını, gelişimini ve bu kültürün düşünce imgesi içerisindeki yerini anlamamız açısından son derece önemlidir.

2.1.1. Sinema Tarihinin Düşünsel Açıdan Yeniden Yorumlanması

“Bir araç olarak filmin beni büyüleyen tarafı, zamanla oynama konusunda sunduğu olanaklar ve sinemanın zamanı uzaya dönüştürmesidir.”

Mañevski.

Deleuze’ün, sinema tarihini hareket ve zaman imgesi üzerinden yeniden yorumlamasının nedeni, sinematografik imgenin “güzel” “duyusal” ve “düşünsel” boyutunun hareket ve zaman ilkesinin kurulma yöntemine bağlı olmasıdır. Klasik sinemanın neden-sonuç ilişkisi, modernist sinemanın düşünömsellik ilkesi zaman ve mekân kullanımıyla doğrudan ilintilidir.

Deleuze, Bazin’in klasik / modern ikilemini kendi kavramları üzerinden yeniden yorumlar. Hareket imge (image-movement) klasik döneme denk gelir. Bu dönemde montaj önceliklidir, çekimleri belli bir amaç doğrultusunda sıralayarak algılama-tanım-eylem mekanizmasını baskın kılar. Algı tepki devinim imajlarını uyumlu bir mantık içinde montajlayarak bir bütünlük oluşturulur. Bu bütünlük ise zamanın dolaylı imgesini sunar. Ancak bu zaman imgesi, modern sinemadakinden farklıdır. Burada, montajla oluşturulan imgelerin arka arkaya gelmesi sonucu oluşan devingen bütünlüğe bağlı dolaylı bir zaman imgesinden söz edilebilir.

Hareket- imge, sinemanın icadından ikinci dünya savaşına kadar devam eden klasik anlatı sinemasına tekabül eder. Hollywood Sineması da eylemin devamlılığı esasına dayanan hareket imge sinemasıdır ve zamanın sunumu dolaylıdır. *“Bütün hareketler, doğrusal bir nedensellik aracılığıyla belirlenmiştir ve karakterler, sunulan durumlara yönelik tepkilerine göre biçimlenmiştir. (...)Hareket-*

imge yalnızca anlatı aracılığıyla değil, aynı zamanda ussal olarak da (rasyonality) inşa edilmiştir.”⁹³

Bazin’in de belirttiği gibi klasik sinemanın zaman ögesi montajdır. Montaj burada imgeleri arka arkaya getirerek, ardışıklığın oluşturduğu bir devingenlik yaratır. Filmlerde montajın farklı kompozisyonları biçimde bir değişiklik yaratır. Burada Deleuze, tıpkı Bazin’in yaptığı gibi farklı montaj kuramlarını araştırarak hareket-imge sinemasının ilkelerini ortaya koymaya çalışır. Griffith sinemasındaki organik montaj, hareket imgelerini ardışıklık içinde kurgulayarak canlı bir organizmaya dönüştürür. Griffith’in yarattığı organik montaj üzerine Eisenstein diyalektik bir mantık ekler ve ortaya çatışmaların ön planda olduğu bir montaj tekniği çıkar. Amerikan ve Sovyet ekollerine Abel Gance’in yoğun montajıyla birlikte Fransız ekolü eklenir. Alman dışavurumculuğu ise biçimin farklı bir yönüne ışığa vurgu yapar. Hareket ışığın ardında farklı bir devinim kazanır. Farklı ekoller ve farklı yönelimler olsa da klasik anlatı sineması tek bir noktada birleşir: Montajın önemi. Bütünsel düşünceye ulaşmada montaj, bir otomasyon yaratarak ani bir etki yaratır. Eisenstein “Film Duyumu” adlı metninde, mezar ve karalar bürünmüş ağlayan bir kadını yan yana getirildiğinde herkesin tek bir sonuca yani dul bir kadın düşüncesine ulaşacağını söyler. İki film imgesinin bir araya gelmesinden yeni bir fikir doğar. İzleyicinin ilgilendiği de iki imgenin sunduğu görsellik değil, “dul kadın” kavramıdır. Bu Deleuze’un deyimiyle görüyorum, işitiyorum ve hissediyorum değil, imgenin karşıt birliğinden kaynaklanan “ben düşünüyorum”un yansımasıdır.

Eisenstein’a göre zihinsel sinema, izleyiciyi yalnızca bütüne götürürken diğer taraftan yarattığı etkiyle iç monologa yöneltir. Eisenstein bütünü düşünerek imgeyi düşünceye bağlar. Oysa anlam, imgenin düşünceye bağlanması sürecinde iç diyalogun yaratılması sonucunda oluşabilir.

Zaman-imge sinemasının yolunu Yeni gerçekçi İtalyan sineması açmıştır. “Yeni geçekçilik” gerçekçiliği tekrar sorgularken yeni bir imge üretmiştir, buna Bazin “gerçek imge” adını verir. Yeni Gerçekçilik, gündelik hayattan hikâyeleri, bizzat o hikâyeyi yaşayanlarla sokakta çeken, yapay ışıktan ve stüdyodan uzak bir sinema anlayışıdır. Doğal oyuncular ve onların bakışıyla üretilen bu yeni biçim,

⁹³ Amy Herzog, “Images of Thought and Acts of Creation Deleuze, Bergson, and the Ouestion of Cinema”, *Invisible Culture: An Electronic Journal For Visual Studies* (3) http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue37herzog.htm, 22.03.2005. 251 s.

seyircide oynayan gerçek karakterlerin bakışından nesnelere keşfetme imkânı verir. Bakış açısı çekimleri vurgusu, hayatın bazen sıradan bazense istisnai anlarına vurgu yapar. Yeni Gerçekçi Sinema saf görsel ve sessel durumlar yaratır. Zaman-ime sinemasında ise klasik sinemanın devingen yapısı yoktur.

Deleuze, “Sinema Dersleri” adlı kitabında, modern zaman-ime sinemasının üç önemli özelliğini vurgular: Birincisi, “Bakış ekolüdür”. Alain Robbe Grillet’in “Yeni Roman” da ortaya koymaya çalıştığı gözün ve görselliğin ayrıcalığı olarak özetlenebilir. Grillet’e göre, göz ayrıcalıklıdır çünkü en az bozulmuş organdır. Godard’da filmlerinde sürekli buna vurgu yapar ve imgeler yaratır. Mevcut imgeler görülecek şeyler sunmazlar. Bizi herhangi bir şeye baktığımızda onunla ilgili daha önceden oluşturmuş olduğumuz hazır anlamların saldırısına uğrarız. Dolayısıyla Godard filmlerinde bize, önceden edindiğimiz anlamlardan soyutlanmış bir görme kültürü vaat eder.

Touch of Evil (O.Welles, 1958) filmin başındaki ünlü vinç çekimi, insan gözünün zor yakalayabileceği Akbaba’nın uçuşunu gösterir. Nefes kesici, büyüleyici bir atmosfer yaratan çekim, seyirciyi orada olmaya davet eder. John Orr’un deyiimiyle Welles’in kamerası bakışın tutkulu gücünü gösterir.

Bakışın gücü modernlik ile birlikte vurgulanmaya başlar. Bakışın gücü aynı zamanda gözetlemenin de gücü olarak, bütün kurumlarda (okul, hapisane, hastane.) kullanılır ve bunun yarattığı tahakküm eleştirilir hale gelir.

Kamera bir araç olarak, gözetleme kültürünün parçası olarak gelişir. Modern sinemacılar bunun bilincinde olarak, bakışın ve kameranın gücünü araştırırlar. Seyirci, Antonioni filmlerinde, tembel bir bakışa tanık olur. **The Passenger** (Antonioni, 1975) filmde yönetmenin kamerası İspanyol kahvesinden, sokakta geçen arabaları boş boş izler. Herhangi bir insanın arabanın sokaktan geçmesini sağa sola bakarak takip etmesidir söz konusu olan. İnsan gözünün bu tesadüfî bakışı normal olmasına rağmen, kameranın bakışı tuhaf gelir. Çünkü klasik sinemanın kamerası boş alana, yani aksiyonun ilerlemediği bir alana bakmaz.

Blow Up (Antonioni, 1966) filmde, Antonioni fotografik gerçeklik ile insan algısının farklarını göstermek için parkta bir çekim yapar. Fotoğrafçı David Hemings, Londra parkında çektiği fotoğrafın büyütülmesiyle, insan gözünün göremeyeceği silah tutan bir el ortaya çıkar. Thomas sevgilisiyle buluşan kadının

fotoğrafını çekmekle meşgul olduğu için bu eli göremez ancak yerde yatan cesedin bir bölümünü görebilir. Ancak Antonioni'nin kamerası da Thomas'ın fotoğraf makinesi de bunu görmez. Ancak fotoğraf büyütüldüğünde görülür. Yönetmen kendi bakışı (kamerası ile) ile Hemmings'in fotoğraf makinesinin aracılık ettiği bakış açısının örtüşmesini sağlar. Kimi zaman da izleyicinin kameranın algılamasını sağlayacak ani zoomlar, kaydırmalar ile kendi varoluşunu ve bakış açısını sunar. Çünkü gerçekliği yansıtabilecek farklı bakış açıları olabileceği gibi, gösterilenin ardında da birden fazla gerçeklik gizli olabilir. Bu sahne bize, hem kameranın gücünü hem de sınırlılıklarını gösterir. Yönetmen bunu şu şekilde açıklar: *“Bize gösterilen imgenin altında gerçekliğe daha yakın bir diğeri vardır ve onun altında da bir tane daha. Nihayetinde henüz kimsenin keşfetmediği, gizemli ama mutlak gerçekliğin hakiki imgesine ulaşınca kadar son bir tane daha olduğunu biliyoruz.”*⁹⁴

Bu nedenle Thomas fotoğrafı sürekli büyütür: bir kez daha... bir kez daha... Filmin anlatısı için çok önemli olan bu sahne eleştirmenler tarafından da eleştirilir. Fotoğraf büyüdükçe yeni bir ayrıntı yerine daha çok siyah beyaz noktacıklar ortaya çıkar. Fotoğraf kumlu hale gelir. Peter Brunette, *“Fotoğrafları büyüttükçe, daha az görülebiliyordu”*⁹⁵ diyerek bu paradoksal duruma işaret eder.

Antonioni, benzer nitelikteki açıklamasıyla “sinema” ve “gerçeklik” ilişkisini şu şekilde ifade eder:

*“gerçekliğin nasıl bir şey olduğunu bilmiyorum. Gerçeklik bizden kaçar, o devamlılığı değiştirir. Ona ulaştığımızı düşündüğümüz anda, durum tamamıyla başka bir şeye dönüşebilir. Ben her zaman gördüğüm şeye, ya da bana gösterilen imgeye karşı, şüphe duyarım, çünkü bunun ardında ne olabileceğini ‘hayal edebilirim’; ve bir imgenin arkasındaki anlam bilinmez. Aslında bir filozof olmayan Blow-Up taki fotoğrafçı, daha da fazlasını görmek ister. Ama aslında daha fazlasını görmek için büyüttükçe nesne bozulur ve yok olur. Bununla birlikte gerçekliğin yakalanabilir olduğu bir an vardır: onun bizden kaçtıktan hemen sonrasında bu an. İşte bir yere kadar Büyütme Blow-Up in anlamı da budur. Bunu söylemek benim için biraz tuhaf ama görüntülerdeki soyutlamalar nedeniyle, içerdikleri metafiziksel unsurlara karşın Blow Up birey ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi irdelediğim yeni-gerçekçi bir filmidir.”*⁹⁶

⁹⁴ Charles Thomas Samuels, **Michelangelo Antonioni, Encountering Directors**, New York: Caprian Books, 1972, 23 s.

⁹⁵ Brunette Peter, **The Films of Michelangelo Antonioni**, Cambridge University Press, 1998, 136 s.

⁹⁶ Akt. Brunette Peter, **The Films of Michelangelo Antonioni**, Cambridge University Press, 1998 136-137 s.

İnsan bakışı, bilgi arayışının bir parçasıysa, o aynı zamanda kendisine yönelik bir bilgi arayışının da parçasıdır. Böylece modern sinemada bakış öznenin üzerine de yönlenebilir.

“Federico Fellini'nin 8 ½ adlı filmi, kameranın görünüşteki yaratıcısı üzerine düzdeğişmeceli bir çevrilmesidir. Film, Marcello Mastroianni'nin canlandığı, ancak Fellini'nin kişiliğinde çözülen ve sekiz buçuk rakamının filmini bir türlü çekemeyen yönetmenle ilgilidir. Sinemaya ilişkin bakışın başarılı bir düzenleyicisi olarak Mastroianni, daima filme dönüştürmeyi umduğu gerçeküstü düşlerinin geçici efendisidir.”⁹⁷

Yönetmen dış mekânlarda çekim yaparak, mutsuz yaşantısından uzaklaşmaya çalışır ancak filmde çalışan; oyuncu, asistan, yapımcı, medya mensupları, metresi onu kısıpaca almışlardır. Yani yönetmen, kolektif bakışa maruz kalmıştır. Bu nedenle her ne kadar özgür olmak için dış mekânlara yönelse de, kuşatılmışlık duygusu onu dış mekânda da terk etmez.

Bakışın önemli olduğu bir diğer yönetmen Ingmar Bergman'dır. Bergman'ın, **Persona** (Bergman, 1966) filmi bakışın olağan üstü çevrimine güzel bir örnektir.

“Farklı tarzlara ve birbirine karşıt biçimlere sahip olan dört yönetmen-Antonioni, Renoir, Bergman ve Fellini- bakışın gücünü paylaşılan bir araç (medium); yönetmen, kahraman ve izleyici arasında kurulan bir üçlü ilişki olarak gösterir. Görmenin ortak bir modeli olarak bakış, güç isteminin (will-to-power) ve ruhsal tahakküm uğruna verilen sürekli bir mücadelenin sinemaya ilişkin bir biçimi olarak işler.”⁹⁸

Bakışın gücünü gösteren ilginç bir film olarak Orson Welles'in **The Trial** (O.Welles, 1962) filminde karşımıza çıkar. Joseph K'yı tutuklayan adamlar, görünmez gücünün görünür hale gelen simgeleri olurlar. Joseph K her yerde izleniyormuş izlenimine kapılır ancak görünürde kimse yoktur. Welles Kafka üzerinden gözetlemenin yarattığı işkenceyi eleştirir. Welles'in Kafka uyarlaması, modernist sinemanın bakışın gücünün farklı taraflarına işaret eder. John Orr'un çok doğru saptamasıyla *“Modernist sinema bakışa yer vermeye, Tanrının Avrupa Felsefesinde ölmesinden sonra başladı.”⁹⁹* K'nın üzerindeki görünmez bakış,

⁹⁷ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, Ankara, 1997, 87 s.

⁹⁸ y.a.g.e., 89 s.

⁹⁹ y.a.g.e., 114 s.

dünyevi ve totaliter hale gelir. Modernist sinemanın kamerası, aşkın olanı değil, dünyevi, teknik ve yapay olan bir bakışı gösterir.

İkincisi ise; imgenin duyuşal hareket ettirici niteliğinden kurtulup düşünümsel bir karakter kazanmasıdır. Duyusallıktan kurtulmak imgenin görünmesini sağlar. Kişiler ve nesnelere değil, onların betimlenmesinin görünmesi gerekir. Alain Robbe Grillet 'de nesnelere betimlenmesine önem verir. *“Betimleme nesnenin kendisini silecektir. Deleuze'e göre, betimleme sona erdiğinde artık onun arkasında bir gerçeklik aramanın anlamsız olduğunu kavrarız.”*¹⁰⁰

Üçüncüsü ise; görsel ve sessel betimlemedir. Bu ilke, ikinci ilkenin bir sonucu olarak geliştirilmiştir. Eğer nesne tamamen silinecekse, görsel ve sessel imgenin öne çıkması gereklidir. Nesnelliği silen bir sinemada bütünüyle öznelliğe vurgu yapar. Yeni Romanda olduğu gibi modern sinemada da özne vurgusu ön plandadır.

Görünen ve işitilen anlamı oluşturur ancak yalnızca perdede gördüklerimiz değil, görmediklerimiz de anlamın alanına dâhildir. Straub'un sessiz planları bunun iyi bir örneğidir. Durağan görüntüler anlam yükli, ses görüntüden önce perdeye gelir ve uzam yaratır. Burada sesteki kasıt yalnızca diyalog içeren ses değil, doğal ses, efekt, müzik gibi pek çok alanı kapsar. Burada artık görüntüye dâhil olmayan sesin yarattığı bir anlam söz konusudur.

Zaman imge sinemasında arka arkaya gelen imgelerin birbiriyle kurduğu ilişki değil, imgenin hiçbir ilişki kurmaksızın yarattığı anlam söz konusudur. Antonioni'nin ve Angelopoulos'un duraklama anları bir zaman imgesidir.

*“Antonioni, sahneleri sessizliğe ve ölü zamanlara indirger, geleneksel dram açısından hiçbir şeyin yaşanmadığı ölü anları uzatır. Bastırılmış performanslar, uzun pozlar ve dramın yoğun olduğu anlarda oyuncuların sırtlarını kameraya dönmeleri gibi yöntemlerle, oyunculuğu iyice duygusuzlaştırır. Sonuç olarak, aslında karakterler arasında yorgunluk, ümitsizlik, bastırılmış acı ya da duygusal uzaklık ifade eden “ifadesiz” (özgün vurgu) çekimler ortaya çıkar.”*¹⁰¹

¹⁰⁰ Akt. Özcan Yılmaz Sütçü, a.g.e., 52 s.

¹⁰¹ David, Bordwell, “Modernizm, Minimalizm, Melankololi: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim”, Çev. Adnan Ufuk, **Yeni İnsan yeni Sinema**, Sayı:7, Bahar, 2000, 101-102 s.

96 John Orr, a.g.e., 122 s.

Antonioni'nin **Macera** (Antonioni, 1960) filminde sırtları kameraya dönük oyuncuların çekimleri, aksiyonu yok denecek kadar az bir noktaya iten zaman geçişleri ile birlikte izleyiciyi öz-düşünümsel bir sürece dâhil eder.

Modern zaman imge sinemasında anlamların belirsiz olmasının nedeni, ikinci dünya savaşının yarattığı ruhsal çöküntüdür. Bu ruhsal durum hareket –imge sinemasındaki eylemi anlamsızlaştırır. Klasik sinemadaki kahramanın yerini olayları dışarıdan izleyen bir tanık alır. Olay örgüsü ve düğümler zayıf, karakterlerin hareketleri rastlantısaldır. **Kızıl Çöl** (Antonioni, 1964) filminde Giuliana'nın sebepsizce dolaştığı sanayi bölgesi, bireyin yaşadığı dünyayla olan ilişkisinin zayıfladığını gösterir. Temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini sebepsiz bir dolaşmaya bırakmıştır. Aristotelesçi klasik sinemanın mantıklı akışı bozulmuş, karakterler ve izleyici özgürleşmiş ve klasik eylem sinemasının yerini modern seyredalma sineması almıştır.

Antonioni'nin **Macera** filminde, Anna kaybolur. Arkadaşları onu aramaya başlar. Ancak bu durum son derece sıradandır. Kayboluşun bir karşılığı yoktur. İlk bakışta macera gibi başlayan film asla macera değildir çünkü filmin sonunda Anna'nın hala bulunamamasının yanı sıra arayıştan da vazgeçilmiştir. Kaçırılmış, ölmüş ya da başka bir şey hiçbir iz yoktur. Zaten bir süre sonrada Antonioni'nin kamerası, kaybolan Anna'yı aramaktan vazgeçer, karakterlerin buldukları adayı gösterir, kayaların renklerine, ayrıntılarına, rüzgârın uğultusuna, havaya yönelir. Sadece görmeyi ve işitmeyi değil diğer duyu organlarını da harekete geçirir. *“Burada, Antonioni'nin anlatısı, uzun çekimlerle Bazin'in görüntü-gerçeği'nin anlamını ters yüz eder ve bizlere, yalnızca görünen şeye değil, onu görene karşı da kuşku uyandıran çekimin derin belirsizliğini gösterir.”*¹⁰²

Daha derin düşünmeyi gerekli kılan bu sinema, izleyicinin gördüklerini anlayabilmesi için çeşitli yöntemler dener. Çekimler belirli bir süre kalmak zorundadır çünkü dramatik ritmin zayıflaması ve imgenin üzerine düşünebilmek için seyirciye zaman tanınması gerekir.

Bresson, biçimi kullanmadaki ustalığı sayesinde hem seyircide tinsel bir duygu yaratmakta hem de onu daha derin düşünmeye zorlamaktadır. Susan Sontag, Bresson sinemasında biçimin içeriği biçimlendirdiğini söyler ve onun sinemasının

¹⁰² John Orr, a.g.e., 122 s.

ayrıcalığı biçimin tam da onun söylemek istediği şey olmasıdır. “*Bresson filmlerinin biçimi, duygulanımları uyandırıp canlandırdığında, onları aynı zamanda disipline etmek; seyircide belirgin bir sükûnet, aynı zamanda filminde konusu olan bir tinsel dengelenme durumu yaratmak üzere tasarlanmıştır.*”¹⁰³

Bresson sinemasındaki sezgiyle kavranması beklenen tinsellik, onun Bergson felsefesindeki “süre” anlayışına yaklaştırır. Sanat ve sinema şeylerin niceliksel görünümünün altındaki niteliksele ulaşmaya çalışmalıdır. Bergson sanatçıyı niteliksel olana ulaşmaya çalışan örnek bir çilekeş olarak tanımlar. Bu yönüyle Bresson sineması da yaşamın sezgiyle kavranmasına denk düşer.

Tarkovski'nin zamansallığı kullanma yöntemi öz düşünsel sinema için farklı özgün bir örnek oluşturur. Sinemasal zamanı montajla elde etmeyen Tarkovski sinemasında her çekimin atmosfer dinamiği olan bir zamanı vardır. Düş-oyun-yaşam üçgeninde geçen filmlerinde, diyalogları müdahalesiz olduğu gibi kaydederek insanı yabancılaştırır. Tarkovski yaşamsal algıları düşsel bir şekilde sinemaya aktaran büyük bir ustadır.

Yukarıda söz edilen ilkeler, sinemada “anlatım”,”oluş” ve “zaman” göstergelerine işaret eder ve bu göstergelerde sinemada düşünceyi zamana bağlamaya yöneliktir. Bu da klasik sinemadaki algısal durumun ötesine geçer ve imgenin içeriksel analizine sebep olur. Bu imgenin bir kez görülüp tüketilmesine değil, okunabilmesi anlamına gelir. İmgenin dış gerçeklikten uzaklaşması ve dönüşüme uğraması içsel unsurların ağırlık kazanması gerekir. Bu durum yeni bir imgesel betimlemeyi gerektirdiği gibi, özne ve nesnenin bütünleşip özdeş bir yapı oluşturmasını sağlar. İmgedeki saf görsel ve sessel öğelerin öne çıkması özne-nesne arasındaki farklılığı ortadan kaldırır. Bu da modern romanda özne-nesne ilişkisine tekabül eder.

Hareket imgesinde zaman kronolojik olarak imgeyi belirlemektedir, yani geçmiş-şimdi ve gelecek ardışık ve kronolojik olarak birbirini takip etmesi gerekir. Fakat zaman imge sinemasında zaman, ardışık olarak ifade edilemez. Çünkü artık söz konusu olan hareket sinemanın ilk dönemlerindeki farklı olarak değişim temelinde ilerler ve zamanın saf biçimi olan “oluşumu” getirir. Artık geçmiş-şimdi-

¹⁰³ Susan Sontag, “Robert Bresson’un Filmlerinde Tinsel Stil”, Akt. Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, 48 s.

gelecek birbirinden kopuk olmaz. Dolayısıyla zaman birbirinden ayrı kesitler halinde ilerleyen bir yapıda değil bir sürekliliğe dayanan oluşum halindedir.

“ ‘Geçmiş’, ‘şimdi’den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan ‘şimdi’ ve ‘geçmiş’ olarak ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle ‘şimdi’ yi, biri geçmişe, diğeri de geleceğe, tekabül eden iki heterojen yöne ayırmak zorundadır. Zaman, aynı anda kendini açımlayarak ya da sargısını açarak bölünmek zorundadır. Zaman iki asimetric yöne fıskırır. Bunlardan biri tüm geçmişi muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar. ”¹⁰⁴

Bu gösterge zamanı diziler halinde düzenler fakat zaman, kronolojik olarak geçmiş ve gelecek ile ilgili bir şimdinin konumuna göre bir çizgisellik sergilemez. Daha çok “oluş” u temsil eder.

Oluş göstergesi, zamanın sürekli değişimler için olasılıklar barındırması, yep yeni biçimler sunması, mutlak zamansal ufkundan vazgeçilmesi anlamına gelir. Zihinsel bir biçimde işleyen zaman imgesi, hareket imgesinin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, düşünceyi kendisine göndermede bulunur. İmgede zaman aktif bir rol oynamakta ve düşünceyi harekete geçirmektedir.

Eiseintein’in **Potemkin Zırhlısı** (Eiseinstein, 1925) filmi, anlatısını keskin zıtlıklar üzerine kurar. Doğru-yanlış, iyi-kötü gibi keskin zıtlıklarla düşünceye yönelir. Alain Resnais’in **Hiroşima Sevgilim** (Resnais, 1959) filmi ise keskin zıtlıklar yerine doğru ile yanlış arasındaki klasik belirlenimin dışına çıkarak düşünceye yönelir. Alain Robbe Grillet, Eiseintein örnek olabileceği ilk örneğe Organik Betimleme, Resnais’ sinemasına da Kristal Betimleme tanımlamasını yapar.

Organik betimlemede imge, dışsal gerçeklik ve onun temsili ile tanımlanır. Kristal betimleme de ise imge, kendi gerçekliğini kendi yaratır ve temsili karakteri yoktur. İmge bir şeyin sunumu değil, bizzat kendi gerçekliğini oluşturan bir sunumdur. Zaman imgesine dayalı sinema, klasik sinemadaki süreklilik ve tanımlanabilir gerçeklik anlayışını kesintiye uğratar.

Bunu daha iyi anlayabilmek için her iki sinemadaki öyküleme biçimine bakmak gerekir. Film imgeler ile başlar ancak filmin karakteristiği imgelerin bir biriyle ilişkisi sonucunda oluşan, öyküleme belirlenir. Klasik öykülemede karakterin olaylara verdiği tepki ve bu tepki sonucunda oluşan eylem üzerinden öyküleme

¹⁰⁴ G.Deleuze, **The Time Image**, 81 s.

yapılır. Amaçlar, engeller, niyetler ve güç üzerine kurulu olan bu öykülemeye belirleyici olan harekettir. Referans noktası dışsal gerçekliktir.

Kristal Öykülemeye ise, duyuşsal hareket ettirici durumların yerini saf görsel ve sessel durumlar alır. Modernist sinemada eyleme bağılı olarak görüntü ortaya çıkmaz. Söz konusu olan görüntünün eylemin yerini almasıdır. Çekimin önem kazanması, eylemin dışlanması anlamını taşır. Bir anlamda sabit çekim yeniden keşfedilir. Kuşkusuz bu hareketin tamamen dışlanması anlamına da gelmez.

Hareket ve zaman imgesinin farklılık yarattığı diğere bir alan ise hakikat anlayışıdır. Hareket imgesine dayalı sinema daha önceden belirlenmiş olan gerçekliğe ve onun yeniden şekillendirilmesine yönelir. Hakikati tek ve değişmez olarak görmek onun algılanmasında sınırlandırma getirir. Aklın yasalarıyla gerçekliği algılama çabası bizi sabit bir görüşe götürür. Bu imge türünde farklı bir imgeyle karşılaşmamız mümkün değildir. Varolan bir hareketi farklı bir şekilde sunuyorsa ancak varolan gerçekliği de farklı şekilde sunabilir yoksa bundan yeni bir şey çıkaramaz. Düşünülebilir olanı ortaya çıkarır.

Bunların aksine modern sinemada imge, zamansal paradoksların içinde yer alır. Hakikat zamansal bir oluş olarak ele alınır.

“Eğer dolaysız zaman imgesi zamansal paradoks içinde şekillendirilirse, hakikat artık değişmezlik, kendisi olma ve kendine benzeme formları altında düşünülemez. Düşünce yasaları diye adlandırılmış olan şeyler (özdeşlik, karşıtlık, üçüncü halin imkânsızlığı prensipleri) etkileyici bir şekilde evrilir. ..Eğer hakikat biçimi zamansalsa, bu durumda önceden varolan hakikati keşfetmenin tepkiselliği ya da pasifliğinden kurtuluyoruz demektir. Bunun yerine içinde, hareket ettiğimiz dünyamızı icat etme yönünde aktif ve yaratıcı hale gelmiş oluruz.”¹⁰⁵

Hakikat bir geçicilik olarak var olmakta, sabit bir varlık olmaktan çok zamansal olarak değişen bir nitelik kazanmaktadır. Sabit ve statik olmayan bir düşünme yöntemi öne çıkar. Bu noktada Deleuze, Nietzsche'nin doğru ile yanlış arasındaki zıtlığı kaldırıp “oluş” içinde hakikati yaratan “yanlışın gücü” tanımlamasını alır. Önceden belirlenmiş bir hakikate akıl yürütmeye değil, Bergson'cu anlamda yaratıcı bir evrime yani zamanın kristalize olduğu bir ortama yönelir. Farklılığın ve çeşitliliğin olduğu, özdeşliğin ortadan kalktığı bir düşünce sistemi benimsenir. Yani Nietzsche'nin deyimiyile “Yanlışın” dönüşümleri ön plana çıkar. Böyle bir sinema anlayışı da;

¹⁰⁵ D.N Rodowick, **Gilles Deleuze's Time Machine**, 130 s.

“Farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgi ya da yaşama inanmak, imkânsız olana, düşünülemez olana, fakat yine de bu düşünceden başka bir şey olmayana inanmak; mümkün bir şeye inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğuluruz. Düşünülmeiyeni absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan bir inançtır bu.”¹⁰⁶

Alain Resnais filmleri modern zaman imge sinemasının ilk akla gelen ve bilinen en iyi örneklerini sunar. Resnais sineması saf zaman üzerine kuruludur çünkü “Geçmiş”, “şimdi”, “gelecek” kronolojik zaman çizelgesinin iç içe geçtiği filmlerde “zaman” a yönelik özel bir bakış açısı söz konusudur. Zaman onun sinemasının ham maddesidir. **Hiroşima Mon Amour (Hiroşima Sevgilim)** filminde, film çekmek amacıyla Hiroşima’ya gelmiş Fransız bir kadının Japon bir Mimarla tanışmaları anlatılır. Ancak ilk bakışta klasik bir aşk hikâyesi gibi görünen filmde seyirciyi bir dizi sürpriz bekler. Bu kadın ve adamın film için büyük bir önemi yoktur, zaten filmin başında da görünmezler. Film Hiroşima’ya atılan atom bombası sonucu ölen ve yaralanan insan görüntüleri ile başlar. Ölmüş insan görüntülerinin üzerine kadın ve erkeğin görüntüleri iner. İki sevgili atılan atom bombası ile ilgili konuşurlar.

Resnais, filmde zamanı tam bir belirsizlik içinde kullanır. İki sevgili konuşmalarında geçmişe gidip gelirler. Bu gidip gelmeler içinde zaman belirsizleşir. Geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen filmde, atom bombasının trajik görüntüleriyle aşk ilişkisi sürekli kesintiye uğrar. Geçmiş şimdiki ana baskın gelir ve aşkın yaşanmasına izin vermez. Japon erkeğin elinden geçmişteki Alman sevgilinin eline geçiş bu zamansal süreksizliğin güzel bir örneğidir. Kadın otel odasında uzanan Japon sevgilisine bakar. Sevgilisi beline kadar çıplak uzanmıştır. Ellerini hareket ettirir. Sahne kesilir ve rıhtımda boylu boyunca yatan ve ölmek üzere olan bir başka erkeğin kanlı yüzüne döner ve genç bir kadının bu yüzü öptüğünü görürüz. Filmin bu noktasında kadının şimdiki sevgilisi üzerinden sıkça geçmişteki sevgilisine gideriz.

Kadın 1944 yılında Alman işgalinde bir Alman askerle birlikte olur. Bahçeden bir el ateş edilir ve Alman asker ölür. Kadın ise düşman askeriyle birlikte olduğu için cezalandırılır. “Geçmiş” ile “şimdi” arasındaki ilişki bu iki ayrı sevgiliyle kurulur. Biri otel odasında uzanırken diğeri rıhtımda can çekişir. Bu iki imge arasındaki sert geçiş başlangıçtan itibaren filmdeki aşkı, değil acıyı izlenir kılar.

¹⁰⁶ G.Deleuze, a.g.e., 170 s.

Filmde karakterlerden hiçbiri buldukları zamanda yaşamazlar. İki karakter vardır ikisi de farklı anılara ve belleğe sahiptirler. Hiroşima ve Nevers bu karşıtlığın verildiği bir örnektir. Bu iki şehir, aralarında bağ olmayan iki şehirdir.

Japon erkek “*her şeyi gördüm her şeyi.. sen Hiroşima’da hiç bir şey görmedin, hiçbir şey*” sözleriyle kadını kendi dünyasından uzaklaştırır. Kadın ise yaşadıklarını ona anlatarak içine çekmeye çalışır. İki karakter bir anlamda kendi belleklerinden vazgeçerek ortak bir bellek yaratmaya çabalarlar. Filmin sonunda;

Kadın “*Hiroşima senin adın bu*”

Erkek “*Senin adın Nevers*” (Hiroşima Sevgilim, Resnais, 1959) diyaloglarıyla birlikte ortak belleğinde izleri verilmiş olur.

Resnais bu filmde geçmişte yaşananlarla bugünü birleştirerek yeni bir sinema dili dener. *Resnais’in bu filmde ki amacı, bellek mekanizmasıyla geçmişe ait belli bir anı hatırlatmak değil, geçmişin şimdinin içinde yaşadığını göstermektir. Resnais sinemasında farklı iki zaman, karakterle veya karakterlerden bağımsız biçimde sırasıyla özümşenerek, tek bir süreklilik ortamına çekilip dönüştürülür.*”¹⁰⁷

Resnais filmde karakterlerin geldikleri yerin ayrıntılı bir coğrafi haritasını çıkarır. Coğrafi haritadan yola çıkarak zihinsel bir harita oluşturur. Deleuze, Resnais’in filmlerinde gerçeği, temsil etmek için bir araç olarak değil, zihnin çalışma yöntemi olarak kullanır. Resnais, karakterleri üzerinden bütünüyle zihinsel bir sinemaya yönelir.

Bir sonraki filmi **Geçen Yıl Marienbad**’da (A.Resnais, 1961) zamansal sıçramalar çok daha belirsizdir. Modernist sinemanın sembol filmi olan **Geçen Yıl Marienbad**’da, zamanın farklı kullanımıyla dikkat çeker. Bu film, modernist sinemanın yeni zaman imgesine tekabül eder. Şimdiki zamana meydan okuyan film, onu bir hatırlatma aracı olmaktan çıkarır. Deleuze, Bergson’un “Matter and Memory” kitabındaki saf hatırlamayla, hatırlama imgesi arasındaki yapıya işaret eder. Hatırlama zihnin fiziksel durumlarını dışarıda bıraktığı derin bir düşünme biçimidir. Saf hatırlama ise şimdiki zaman ve gerçekliğe tekabül etmeyen zihinsel bir durumdur. Hatırlama algı vasıtasıyla dış gerçeklikten beslenirken saf hatırlama kendisinden beslenir.

¹⁰⁷ Özcan Yılmaz Sütçü, a.g.e., 176 s.

Geçen Yıl Marienbad'da filminde, ana karakter bize, belirsizlikler sunar. Onun belleğine güvenir ve onun bakış açısından olayları izlemeye çalışırız. Ancak yönetmen kısa bir süre sonra onun belleği ile ilgili bir şüphe yaratır. Filmdeki merkez kaybolur. Referans noktasını yitiren seyirci içinse zamanı bile anlamlandırmak imkânsız hale gelir. Dramatik çizginin oluşabilmesi için gerekli olan çizgisel zamansallık kurulmaz. Başlangıçta seyirci buna inansa bile çok geçmeden bu beklentisi boşa çıkar. Karakterler geçmişten bahsederler ancak biz onları bahsettikleri geçmişin içinde görürüz. Hangisi geçmiş? Hangisi şimdiki zaman? Geçmişte yaşanan bir olaydan bahseder üç dört sahne sonra o olayın oluşunu görürüz. Yani geçmiş diye anlatılan olay gelecekte olacaktır. Hangisi Geçmiş? Hangisi Gelecek?

Modern zaman imge sinemasının bir diğer önemli yönetmeni Jean Luc Godard'dır. Godard sinemasında filmsel bütünlük, öykü ve sıkı kurulmuş olay örgüsü dışlanır. Godard filmlerinde seyirci açık bütüne değil zamana odaklanır. Hareket imgesinden gelen ardışık hareket imgelerinin yerini zaman imgesi alır. Godard filmleri modernist sinemanın doğuşu olarak kabul edilir. Sinemanın geleneksel anlatımını ters yüz eden Godard, yeni anlatım olanaklarına (sloganlar, çizgi roman kareleri, duvar yazıları..)açıktır. Godard'ın sinemada tam olarak yaptığı şudur: *“Sonuna kadar gitmek aslında, daha uzağa gitmeye insanın halinin kalmadığı yere değil, artık daha uzağa gidilemeyeceğini gördüğü yere kadar gitmek.”*¹⁰⁸

Üç birlik kuralının yıkıldığı Godard sinemasında, iki imge arasında bir çatlak oluşur ve bu nedenle üçüncü bir imgeye ihtiyaç duyar. İki imge arasında ciddi bir “ve” yaparak seyirciyi dışsal şeylerle ilişkiye sokar. *“İki eylem arasında, iki duygulanım (affection) arasında, iki algı (perception) arasında, iki görsel imge arasında, iki ses imgesi arasında, sessel ve görsellik arasında fark edilemez olanı, öne çıkarmak ve görünür kılmaktır.”*¹⁰⁹

İki imge arasında yarattığı boşlukla farklı bir tarz yaratan Godard sineması bütünüyle düşünümsel bir sinemadır. *“Robert Stam, ‘Don Kişot’tan Jean Luc Godard’a Film ve Edebiyatta Düşünümsellik’ kitabında düşünümselliği nasıl tanımladığını şöyle açıklar: ‘ben düşünümselliği hem edebi hem de sinemasal*

¹⁰⁸ Jean Luc Godard, **Godard Godard'ı Anlatıyor** (söyleşiler), Çev. Aykut Derman, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, 26 s.

¹⁰⁹ G. Deleuze, **The Time Image**, 180 s.

metinlerin kendi üretim süreçlerini, yaratıcılarını, metinler arası etkilerini, alımlanış ya da ifade ediliş süreçlerini, ön plana getirme işlemini tanımlamak için kullanıyorum.”¹¹⁰

Godard filmlerinin çoğunda önceden belirlenmiş bir senaryo yoktur. Sette doğaçlama sonucu var olan senaryolar rasyonel düşünme zincirini kırar. Godard’da hazır senaryolarının olmayışını en büyük avantajı olarak görür. Bu nedenle filmlerinde iyi kurulmuş olay örgüleri, rasyonel mantık ve neden sonuç ilişkisi önemli değildir. Yönetmen sette yaratılan atmosferin filmin yaratıcılığın da büyük bir önemi olduğunu vurgular. “ *Godard yalnızca gösterir, nasıl ve niçin olduğunu tartışmaz. Gösterirken de oyuncularını özgür bırakır, onların doğaçlamaya dayanan bir oyun çıkarmalarına olanak sağlar.*”¹¹¹

Dramatik anlatımın önemli öğelerinden bazılarını kullanmamak (karakter, çatışma, olay örgüsü..vb.) ya da çarpıtmak, düşünümselliği oluşturan yöntemlerdir. Seyirci alışık olduğu bazı öğeleri (senaryo vb) fark edecek ve sorgulayacaktır. Anlatımın öz düşünümsel olması bu anlama gelir. Film doğrudan gerçeklikten bahsetmeyi reddederek, kendi kurmaca yapısını görünür kılar ve bu da kendisinin bilincinde olduğunu gösterir.

“**Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey**” adlı filmde karakter kimi zaman konuşmalarına ara verip kameraya döner ve bir şeyler söylemeye başlar. Örneğin elbisesini değiştirmek için kabine giden kadın durup şöyle der:

Kadın “*saat yedide işten çıktım. Saat sekizde Jean Claude ile bir randevum var. Önce restorana sonra da sinemaya gideceğiz.*”

Yine güzellik salonundan biri kameraya dönerek “*Adım Paulette Cadjaris. Çok yürürüm. Kapalı olmaktan hoşlanmam. Ne zaman olanak bulursam okurum. Ayda iki üç kez sinemaya giderim ama yazın asla. Tiyatroya hiç gitmedim. Gitmek isterdim...*” Peter Wollen kameraya yönelik yapılan konuşmaların özdeşleşmeyi ve anlatıyı parçaladığını vurgular. “*Bu neden yaşandı? Ve Bundan sonra ne olacak? Sorularının yerine Bu film neyi anlatıyor? Sorusunu geçirir.*”¹¹²

¹¹⁰ Robert Stam, **Reflexivity in Film Literature**, New York: Columbia University Press, 1992, Xiii s.

¹¹¹ Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, 93 s.

¹¹² Peter Wollen “Godard ve Karşı Sinema: Vent d’est (Doğu Rüzgârı)” **Yeni Sinema**, Bahar 1997, 78 s.

Godard'ın kamerası genellikle olayı takip etmez, İnsanlar çerçeveye girip çıkarlar ama kamera yer değiştirmez. Çoğu zaman kamera görünür. Kurmacanın görünür kılınması, daha önce söz edilen öz bilinçliliği destekleme yollarından biridir. Ertan Yılmaz bunu şu şekilde açıklar: *“Godard'ın amacı açıktır: kamera onları beklerken bize düşünme fırsatı/alanı bırakılır. Yani boşluğu doldurarak pasif izleyici konumundan aktif izleyici konumuna sıçrarız. Bu sinemasal aygıtlar sayesinde filme katılırız.”*¹¹³

İmgelerin bağımsız hale geldiği Godard sinemasında uyumluluktan bahsedilemez. Zaman zaman filmlerinde uzun alıntılar, tekrarlar yapılır. Godard'ın sinemasal ifade tarzı değişkendir bu nedenle de belirli bir tanımlamayı kabul etmez. Godard filmlerinde insan ile dünya arasındaki karmaşık ilişkiyi çözümlene çabası içine girer. Bu durum üzerine filmler yapar.

Deleuze, Godard'ın filmsel anlatım yöntemini, geleneksel öğelerin önemini yitirdiği modern romana benzetir. F. Kafka, J. Joyce, M.Proust gibi yazarlar romanlarında; kahramanı ve öyküyü yok eder. Yazar çoğu zaman seyircinin onu romanın kahramanı olarak görmesinde bir sakınca görmez. *“Yazar, klasik romanda vermek istediğini kahramanlara yükleyerek yapıyordu ve çoğu zamanda kendi bakış açısını taşımayan kahramanlar da yaratmak zorundaydı. Kahramanların ortadan kaldırılmasıyla, dolaysız olarak bağlantıya geçilen bir evreni sunabilme şansı da elde edilmiştir.”*¹¹⁴ Godard'ın sinemada yaptığı da budur.

Modern romanın günlük yaşamın sıradan imgelerini kullanarak yarattığı özgün tarza benzer bir yöntem geliştirir. Godard sinemasıyla ilgili genel bir değerlendirme yaparsak, onun sinemasında düşünömselliği yönetmen, oyuncu, kurmaca, gerçek arasındaki farkların ortadan kalkması sağlar. Seyirci ile sinema arasındaki seti ortadan kaldırarak yaratıcı- yönetmen ile seyirci arasında kesişmeler yaratır. Godard sinemasını ölümsüz kılan ise, değişen insan yaşamına değişen bir bakışı olanaklı kılabilmesidir.

Modern zaman imge sineması, klasik sinemadaki iç monoloğu ortadan kaldırarak seyircinin diyalojik bir ilişki kurmasını sağlar. Klasik sinemadaki ardışık imgeler birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturmaktadır. Burada imge bir diğerine

¹¹³ Ertan Yılmaz, “Jean Luc Godard ya da Sinemada Avant-Garde'in Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine”, **Avrupalı Yönetmenler** (içinde), Kitle Yayınları, Ankara, 1997, 80 s.

¹¹⁴ G. Deleuze, **The Time Image**, 187-188 s.

göre tanımlama kazanmakta ve bu imge uyumu da iç monoloğa olanak sağlamaktadır. Modern zaman-imge sinemasında imgenin ardışıklığı ortadan kalkar ve iç monolog yok olur. Burada bir kez daha Bakhtin'e göre anlamın kendisinin diyalojik yapısını vurgulamakta fayda var. Bakhtin "Karnavalda Romana" isimli metninde: "*Anlamla olan ilişki daima diyalojiktir. Hatta anlamın kendisinde diyalojiktir.*"¹¹⁵ Sözleriyle, metin ile seyirci arasındaki ilişki kurma tarzının önemine ve seyircinin bu süreç içinde ki konumunun, anlamın oluşturulmasında temel bir öge olmasına vurgu yapar.

Deleuze, modern sinemanın değişimini son derece iyi bir tespitle; hareket imgesinden uzaklaşıp zaman imgesine geçiş olduğunu söyler. Ancak Deleuze'ün modernin mekânı yok eden saf bir zaman imgesi olarak görmesini modernist sinema kuramcıları eleştirir. Modernistlerin çok etkilendiği bir felsefeci olan Sartre, imgenin mekânsallığının göz ardı edilmemesi üzerinde durur. Zaman ve mekân eş zamanlı olarak değişerek, anlatının uzlaşımlarını değiştirir. Bu yeni konum "süre"yi kavrayışımızı etkiler. "*The Passenger'ın yedi dakika süren ve onbir günde çekilen, zaman içinde yapılan hareketin mekân değişikliğini oyuna soktuğu, fakat bunun tersine mekân içinde yapılan hareketin, zamanı geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak oyuna soktuğu sondan bir önceki o ünlü çekimi, zaman mekân imgesinin üstün bir örneğidir.*"¹¹⁶

¹¹⁵ M. Bakhtin, **Karnavalda Romana**, 357 s.

¹¹⁶ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, 133 s.

2.2. Türk Sinematografik Anlatısında Zaman ve Mekân

“Benim şiirim doğuyla batının çelişkisidir, uzlaşması ya da bileşimi değil”

C.Süreyya

Türkiye’de sinemanın keşfi; ilk film gösterimi ve yapılan ilk yerli filmler üzerine düşünmek Türk Sineması üzerine yapılacak bütünsel bir yorum için oldukça önemlidir. Bu çalışma kapsamında; Türk Sinema Tarihi, zaman mekân ve kişi anlayışının sinemasal anlatıdaki etkisi üzerinden ele alınması planlanmaktadır.

Türk Sinema Tarihi üzerine yapılan çalışmalar, Giovanni Scognomillo, Nijat Özön, Alim Şerif Onaran, Agah Özgüç gibi sinema tarihçilerinin çalışmaları sayesinde kronolojik bir dizgeye kavuşmuştur. Sistemli bir arşivleme alışkanlığı kazanamayan Türk Sinemasında, ilk yapımlarla ilgili bilğimiz sinema tarihi kitaplarıyla sınırlı olmak zorunda kalmıştır. Öyle ki ilk yapımın ne olduğu ile ilgili tartışmalar günümüzde dahi sürmektedir.

İlk bakışta önemsiz gibi görünen bir tarihsel bilgi aslında Türk Sinemasının önemli handikaplarını yansıtmaktadır. Düzenli arşiv sisteminin oluşturulmaması, sinematografin keşfinin yeteri kadar önemsenmemesi ve sinemanın önemli bir anlatı biçimi olmasının keşfedilememesi gibi sorunlar, o yıllardan günümüze dek devam etmiştir. Söz konusu yıllarda ki Türk Sineması ile ilgili yapılan çalışmalardaki hatalar, bilgi yanlışlıkları, bunları referans olarak kabul eden günümüz araştırmacılarına kadar geniş bir kitleyi etkilemiştir.

İlk yerli yapımın hangisi olduğu tartışmaları, bugün filmlere ulaşamadığı için bir muammadır. Oysa onları bugün izlemek, sinemanın Türkiye’de yaşadığı serüveni aydınlatmak açısından olduğu kadar, Türk Sinemasının anlatısal evrimini incelemek açısından da oldukça önemlidir.

Lumierre Kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde Paris Grand Cafe’de halka açık sinema gösterisini düzenlemesinin ardından sinema, teknolojik yeniliklere çok da açık olmayan Osmanlı imparatorluğuna gelir. Gösterimin yanı sıra Lumierre’lerin operatörleri, İstanbul’da bazı görüntüler çekerler. “Boğaziçi” ve “Haliç Panaroması” gibi görüntüler, sinematografin Türkiye’de kaydettiği ilk görüntüler olarak tarihe geçer.

Birinci dünya savaşı öncesinde İmparatorluğun, İstanbul, İzmir, Selanik gibi şehirlerinde sinema gösterileri yoğun ilgi görmeye başlar. “*İstanbul halkının sinemayı hemen benimsemesinde, sinemanın kaynakları arasında yer alan ‘gölge oyununun’ ülke kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olması etkili olmuştur.*”¹¹⁷

İlk film olup olmadığı üzerine çeşitli tartışmalar olan **Ayestefonos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı**” Fuat Uzkınay tarafından çekilir. Sinemanın ordu tarafından desteklenmesi nedeniyle, cephelerdeki savaşı ve müttefiklerle ilişkileri anlatan belgesellere ağırlık verilir. İlk Türk Kurmaca filmi ise Hürriyet Gazetesinin kurucusu olan Sedat Simavi’nin yaptığı **Pençe** adlı filmidir. Mehmet Rauf’un aynı adlı oyunundan uyarlama olan **Pençe**’de evlilik kurumunun kişinin özgürlüğünü kısıtlaması ele alınır. Bulunduğu döneme göre, konu itibarıyla oldukça ilerici bir filmidir. Özön, filmin serbest aşkı öven, bu nedenle evliliği yeren bir film olduğunu ancak sonuç olarak da kararsızlık içinde bittiği yorumunu yapar. Aslında filmin ne anlattığı ile ilgili yapılan yorumlar, **Pençe**’nin dönemi itibarı ile ele alınması zor bir konuda yorum getirmesinden kaynaklanır. Yapımına daha önce başlanan **Himmet Ağa’nın İzdivacı** (1918) yılında bitirilir.

Müdafa-i Milliye Cemiyeti’ne hikâyeli filmler çevirmek amacıyla giden Sedat Simavi bu konudaki “(*...*) *hikâyeli uzun filmler çevrildiği takdirde, halkın daha çok ilgisini toplayacağını, derneğe daha çok gelir sağlayacağını ve yurttan asıl anlamda sinemacılığın başlayacağı*”¹¹⁸ görüşünü aktarır. Bu durum, Türk Sinemasında uzun süre devam edecek olan, tiyatro oyunlarının bire bir uyarlanmasını ve sinemanın bir anlatım aracı olmaktan çok bir rant aracı olarak kabul edilmesi gibi iki önemli sorunsalın başlangıcına işaret eder.

Simavi, Muhsin Ertuğrul’un ağır eleştirilerine maruz kalan **Pençe**’nin ardından **Casus** filmini çeker. Ancak bu filme dair günümüze hiçbir şey ulaşmamıştır. Nijat Özön, söz konusu filme dair hiçbir bilginin bulunmadığını sadece film yapıldığı dönemde iki sinemada gösterilmiş bilgisini aktarır.

Ahmet Fehim’in Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan yapmış olduğu **Mürebbiye** (Ahmet Fehim, 1919) isimli uyarlama film, Tanzimat döneminde başlayan ‘batılılaşma’ tartışmalarına dair bir yorum içerir. Türk ailesine giren Fransız Mürebbiye’nin düşük ahlaklı olmasını işleyen film Tanzimat yazarlarının,

¹¹⁷ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2007, 10 s.

¹¹⁸ Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları, İstanbul, 1962, 41 s.

'batılılaşma' sonucu geleneksel değerlerin kaybedileceğine dair kaygıları üzerine vurgu yapar. Batı'dan teknik gelişmeleri almak isteyen ancak bunun karşılığında geleneksel değerleri kaybetmek istemeyen Tanzimat yazarları eserlerinde bu konuya sıkça değinmişlerdir. Bu dönemin başat konusu olan "batılı akılla doğulu duyguyu birleştirme çabaları" daha uzun yıllar başta edebiyat ve sinema olmak üzere sanatın pek çok alanını meşgul edecektir. Ancak sinemaya uyarlanması, edebiyattaki tartışmanın sinemada da yaşandığı anlamını taşımaz. Bu yıllarda sinema çok kısa yoldan seyircinin ilgisini çekecek hikâyeler anlatma peşindedir ve bu nedenle de tiyatro ve edebiyat uyarlamaları ağırlıktadır.

Türk Sineması ile ilgili olarak sinema tarihçilerinin (G.Scognomillo, N. Özön, Alim Şerif Onaran) üzerinde anlaştıkları dönemlendirme şudur: İlk Sinemacılar, Tiyatrocular Dönemi ve Sinemacılar Kuşağı, Yeşilçam Sineması ve Yeni Türk Sineması. Metin Erksan ise, sinema tarihinin söz konusu dönemlendirilmesine, tarihsel, siyasal, ekonomik, toplumsal, düşünsel, bilimsel, kültürel sanatsal olguların değişimi üzerine biçimlenmediği için karşı çıkar.

*" Hiç bir sanat, içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik; olgulardan ve ortamdaki soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan; dönüşüm, devrim, etkileşim, yaratma, yetenek beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz. "*¹¹⁹

Erksan, gerek yazılarında, gerek kendisiyle yapılan görüşmelerde, bugüne kadar Türk Sinema Tarihi'nin yazılmadığını, yazılanların ise son derece öznel değerlendirmeler olduğunu, benzer yorumları tekrarladıkları için çoğu zaman aynı yanlış düşüncelerini vurgular. Erksan, Türk Sinema Tarihi'nin yazılmasının son derece önemli olduğunu ancak mutlaka, belirli bir yöntem bilim anlayışı içinde olması gerektiğini söyler: "*Türk Sinema Tarihinin Tarihbilim Yöntemi kapsamında bu dönemler içinde araştırılması, irdelenmesi, kuramsallaştırılması zorunludur.*"¹²⁰

Sistemli bir sinema tarihinin yazılmamış olması ve düzenli bir arşivin olmamasından dolayı sinema üzerine yapılan araştırmaların bütünsel bir bakış açısı geliştirmesi güçleşmektedir. Sinema üzerine yapılan araştırmalarda, sinema tarihi belirli bir döneme kadar Erksan'ın sözünü ettiği öznel yorumlar üzerinden ele alınabilmektedir.

¹¹⁹ Metin Erksan, "Sinemanın 100.Yılı", **Cumhuriyet**, 11 Haziran 1994.

¹²⁰ Metin Erksan, Türk Sineması'nda Tarihin Oluşumu ve Dönemleri (özet) **Klaket Dergisi**, Sayı:7, 1997, 5 s.

Türk Sinemasının dönemsel ayrımında, ilk dönem sinemacılar ile Muhsin Ertuğrul'un baskın olduğu tiyatrocular dönemi arasında "sinemasal anlatım yöntemleri" açısından önemli bir değişiklik yoktur. Malul Gaziler Cemiyeti tarafından desteklenen ve Sedat Simavi'nin çektiği **Pençe** ve **Casus** (Sedat Simavi, 1917) adlı filmlere oldukça sert eleştiriler yapan Muhsin Ertuğrul, yönetmenliğe talip olmuş devlet/ordu desteği ve Darülbedayi kumpanyasının katkılarıyla filmler çekmiş ancak anlatım yöntemleri açısından kendi eleştirilerinden uzak bir sinema dili geliştirememiştir. Tiyatro oyunlarının uyarlamalarından oluşan filmlerde; mekân bir sahneyi andırmakta, zaman kullanımı ise sahnenin olanaklarının ötesine geçememektedir. Nijat Özön, "Karagözden Sinemaya" adlı metinde, dönemin filmlerini bu iki boyutlu bakış açısından eleştirir. Özön'e göre, sinemasal anlatı olanaklarının kullanılmadığı bu filmlerin tiyatral yönü ağır basmaktadır.

Tiyatrocular dönemi, 1923 ile 1939 yılları arasına rastlar ve bu dönem Türkiye Tarihi açısından son derece önemli değişimlerin (hukuk, eğitim, din vb..) yaşandığı bir dönemdir. Dünya sinemasında bu tarz dönemler önemli sanatsal yaratımların, akımların ve kuramların üretilmesine sebep olmuştur ancak Türk Sineması söz konusu dönemde toplumsal değişimlerin uzağında hikâyeler anlatmaya devam etmektedir. Söz konusu dönemin filmleri; Muhsin Ertuğrul'un çekmiş olduğu; **İstanbul'da Bir Facia-Aşk**(1923), **Ankara Postası**(1928), **Tosun Paşa**(1939), **Aysel Bataklı Damın Kızı**(1934), **Şehvet kurbanı** (1940) gibi filmlerdir.

Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı gibi önemli tarihsel gelişmeler gerçekleşirken Türk Sinemasının başat konuları, operetler ve güldürüler ve roman uyarlamaları olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un Selma Lögerlof'dan uyarladığı **Aysel Bataklı Damın Kızı** filmi Anadolu köy gerçekliği ile bağdaşmayan yapısı ve abartılı anlatımıyla dönemin filmsel bakış açısına uygun bir yapı sergiler. Scognomillo;

*"Konu en ağırdalı türden bir melodramdır, en bilinen durumları kullanan, suçsuz delikanlı, ifşal edilmiş genç kız edebiyatını sürdüren gerçekle ilgisi olmayan bir melodram. Köy, sonuçta folklorik görüntülere neden olan bir mekân, bir fon kalıyor, başka bir işlevi olmadan ve köy yaşamı, köy sorunları, melodramın dışında kalıyor, bağlantısı olmayan bir dekor gibi"*¹²¹

¹²¹ Scognomillo, **Türk Sinema Tarihi**, Metis Yayınları (2. Basım), İstanbul, 1990, 58 s.

saptamasını yaparak filmin gerçekçi yaklaşımdan uzak anlatı yapısını eleştirir. Onaran ise; Scognomillo'nun aksine filmin gerçekçi öğeler taşıdığını ve dönemin diğer filmlerinin aksine filmsel anlatım yöntemleri açısından ayrı bir yerde durduğunu belirtir. Bir başka Sinema Tarihçisi Özön ise; Ertuğrul Sineması hakkında şu yorumu yapar:

“Şehir Tiyatrosunda uyguladığı tiyatro anlayışı da çoğunlukla bulvar tiyatrosundan öteye geçmez. Oyun anlayışı Alman Okulu'nun etkisindeydi(...) sinemada uyguladığı çalışma yöntemi de çok basitti. Tiyatro mevsimi kapandığında Şehir Tiyatrosu Oyuncuları'nı alıcının önüne taşımaktı.”¹²²

Mekânın basit bir dekor olarak oyuncuya arka zemin oluşturduğu filmde, mekân ile karakter arasındaki etkileşim zayıftır. Engin Ayça “Türk Sineması Üzerine Düşünceler” adlı metinde; filmin bir tiyatro mantığıyla çekildiğini, dekorun, kostümün, makyajın abartılı yapısıyla gerçekçi bir anlatımdan uzak olduğunu belirtir. **Aysel Bataklı Damın Kızı**, Ertuğrul'un Batı Sinemasını taklit etmesi gerekçesiyle eleştirilir ancak bu film böyle bir etkilenmeden çok, abartılı melodram yapısına daha yakındır. Dolayısıyla film, zamandan ve mekândan soyutlanmış köy dekoru içinde geçen bir hikâye anlatır.

Muhsin Ertuğrul, 1940 yılında, Victor Fleming'in **The Way All Flesh** (1927) filminden esinlenerek **Şehvet Kurbanı** filmi çekti.

Muhsin Ertuğrul'un **Şehvet Kurbanı** filmi çektiği dönemde, Faruk Kenç, **Taş Parçası** (1939), **Yılmaz Ali**, **Kıvırcık Paşa** isimli üç film çekmesi Türk Sineması için önemli bir dönüm noktası olur çünkü tiyatro kökenli olmayan bir yönetmen film yapmaya başlar.

“(.) Gerçi Kenç'in filmlerinin sinema dili acemidir. Örneğin Yılmaz Ali'de, motosikletli polislerin kovalamaca sahnesi, bitip tükenmek bilmez, Kıvırcık Paşa'nın makyajı, müsamereleri çağrıştırır. Ama stüdyo dışı çekimleriyle, derinlik duygusu da veren dekorlarıyla, Muhsin Ertuğrul'un filmlerine oranla daha az tiyatro etkisi taşırlar.”¹²³

¹²² Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları-1**, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, 22 s.

¹²³ Rekin Teksoy, **a.g.e.**, 27 s.

Faruk Kenç, daha sonra çekmiş olduğu **Dertli Pınar** filmiyle, Türk Sinemasında uzun yıllar vazgeçilemeyen bir yöntem olan dublajı kullanır. Daha sonraki yıllarda Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Talat Artemel, Çetin Karamanbey gibi yönetmenler film yapmaya başlar. Bu dönemde Şehir Tiyatrosu kökenli pek çok yönetmen, ağırlıklı olarak melodram filmleri yapmaya devam eder.

2. Dünya savaşı sonrasında, Avrupa üzerinden filmlerin gelişinin güçleşmesinden dolayı, Mısır üzerinden gelen Amerikan filmlerinin yanı sıra, Mısır filmleri de ülkeye girmeye başlar. 1938- 1949 yılları arasında Levent Cantek'e göre; “ *Türkiye’de gösterilen Mısır filmleri çelişkili rakamlar sunmakla birlikte, (...) yalnızca 1944 yılında 15 Mısır filmi gösterilmiştir.*”¹²⁴ Bu dönem ülkeye giren **Aşkın Göz Yaşları** adlı melodram büyük ilgi görür öyle ki, filmin gösterimi sırasında izdihamlar yaşanır. Ancak **Aşkın Göz Yaşları** filminin etkisi bu kadarla sınırlı değildir. Başta Muhsin Ertuğrul’un **Allahın Cenneti** filmiyle başlattığı taklit furyası daha uzun yıllar devam eder.

Muhsin Ertuğrul filmlerinde yer alan melodramatik öğeleri, şarkılı Mısır filmleriyle bütünleştirerek uç noktaya taşıyan Muharrem Gürses ve Vedat Örfi Bengü film yapmaya başlar. Bu dönemde yönetmenlerin duygu sömürüsüne dayalı popülist anlayışla yaptığı filmler, başta büyük kentlerin kenar mahalleleri olmak üzere, Anadolu’nun hemen her yerinde büyük ilgi görür. Nijat Özön; Mısır etkisiyle çekilen melodramların, seyircinin beğeni düzeyini düşürdüğünü ve sinemanın uzun yıllar etkisinden kurtulamayacağı “bol gözyaşı” filmlerini popülerleştirmeye yardımcı olduğunu belirtir. Ayrıca bu yıllarda seyirci ilgisine cevap verebilmek için yapılan dublaj stüdyoları, görsel dilden çok sözlü dilin egemen olduğu filmsel anlatıların gelişmesinin de önemli bir nedeni olur.

Söz konusu filmlerin anlatı yapısı, tesadüfe dayalı olay örgüsü, gerçekçi bir bakış açısından uzak oyunculuk, dekor, kostüm ve anlatım araçlarının (çekim, kurgu, ses.. vb) belirli bir estetik bakış açısından yoksun kullanımı özgün bir sinemasal anlatı dili geliştirilememiş olmasının da göstergesidir.

Geçiş dönemi, sinemada tekelin kalktığı, yurt dışından gelen yönetmenlerin de film yapmaya başladığı, yeni film şirketlerinin ve sinema salonlarının açıldığı bir dönem olur. Geçiş dönemi filmleri, içerik açısından olmasa bile biçimsel açıdan

¹²⁴ Levent Cantek, “Türkiye’de Mısır Filmleri”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Sayı:204, 2000, 34 s.

teknik denemelerin yapılması ve yeni anlatım yöntemlerinin uygulanması bakımından dikkat çekicidir. Bu dönem, anlatısal açıdan bir gelişimden söz edemesek de sinemacılar dönemini hazırlanması bakımından önemlidir.

Sinemacılar Kuşağı'nın başlangıcı olarak kabul edilen Akad'ın filmleri, Türk Sinema Tarihi açısından oldukça önemlidir. Bu yıllarda Ömer Lütfi Akad, Halide Edip Adıvar'ın **Vurun Kahpeye** adlı romanını sinemaya uyarlar. Film, bir Anadolu kasabasında tutucuların saldırısına uğrayan Aliye öğretmenin öyküsünü anlatır. **Vurun kahpeye** (Akad, 1949) filmini **Lüküs Hayat** (Akad, 1950), **Tahir ile Zühre** (Akad, 1952) ve **Arzu ile Kamber** (Akad, 1952) filmleri izler. Akad'ın Erman Film işbirliği ile yaptığı bu filmler için Bağdat'a gidilir. Akad'ın sinemaya yeni girmiş olması kendi deyimiyle sinemayı el yordamıyla keşfediyor olması ve bu filmlerle ilgili olarak yapımcıyla tam bir ortaklık kurulamaması yüzünden filmlerde istenilen, halk hikâyelerinin estetik dışavurumu gerçekleştirilememiştir. “(...) filmlerde müziğin ağırlıklı bir yeri var ama sufiliğin de karıştığı tam bir saray müziği. Besteci Saadettin Kaynak (...) ama işte halk hikâyesi deyimi ile bağdaşmıyor. Onun istediği alaturka denilen müzikle destekli gözü yaşlı bir Arap Melodramıydı.”¹²⁵

Akad'ın Kemal Film işbirliğiyle yaptığı **Kanun Namına** (Akad, 1952) filmi, onun sinematografisi için sıra dışı bir film olmakla birlikte, Türk Sinema'sı için de bir dönüm noktası olur. Âlim Şerif Onaran, **Kanun Namına** filminin Türk Sineması için önemini vurgular.

*“Bu filmin, Türk Sinemasında büyük bir yeri var. Kanun Namına Türkiye’de ilk defa-gerçi Vurun Kahpeye’de bir denemedir ama-bugüne kadar yapılmış en iyi on Türk filmi içerisinde yer alan, Türk Sinemasında ayrı bir yeri olan ve adeta Türk Sinemasında Sinemacılar dönemini başlatan bir eser olarak düşünülüyor.”*¹²⁶

Kanun Namına filminde, o güne kadar kullanılmamış, kısa planlar, kesme ve yoğun zoom gibi teknikler kullanılır. Hızlı kurgu ve dinamik yapının kullanıldığı film seyirciden büyük ilgi görür. Akad, filmde kullandığı teknikleri şu şekilde özetler:

¹²⁵ Ö.Lütfü Akad, **Işıkla Karanlık Arasında**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, 121 s.

¹²⁶ Âlim Şerif Onaran, **Lütfi Ö. Akad**, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, 39 s.

“ Kamerayı sokağa çıkardım. Sokakta insan seviyesinde sahneler çektik. O güne kadar sokak sahnesi olduğu zaman evin birinci kat penceresinden hazırlanmış gizli mizansenlerle çekerlerdi. Yani kamerayı saklardı. Ben kamerayı sokaktaki insanın gözüne soktum. İstanbul’un günlük yaşayışı içine girdik.”¹²⁷

Film, mekânın başarılı kullanımı nedeniyle Türk Sineması’nda o güne kadar görmeye çok da alışık olmadığımız bir mizansen anlayışına sahiptir. Abartılı olmayan oyunculuk, iyi kurulmuş planları ve dinamik kurgusuyla sinematografik anlatım yönteminin geliştirilmesi açısından önemli olan film, finaldeki 17 dakikalık kaçış sahnesiyle dikkat çeker. Finaldeki aksiyon sahnesi kameranın sokağa inmesi, aksiyonun mekân ve zaman üzerinden kurulması gibi nedenlerden dolayı Akad’ın sinematografisinde olduğu kadar Türk Sineması içinde önemlidir. **Kanun Namına**, 1952 yılında, Film Dostları Derneği’nden yılın en iyi filmi ödülünü alırken yönetmeni Akad’a en iyi rejisör ödülünü kazandırır.

Kanun Namına filmi, dönemin film eleştirmenleri tarafından, içerik olarak Fransız Şiirsel Gerçekliği’ne, teknik olarak Amerikan filmlerine benzetilir. Ancak Akad, Fransız Şiirsel Gerçekliği’nden habersiz olduğundan ancak Amerikan Sineması’ndan etkilenmesininse kaçınılmaz olduğundan bahseder. “*Zaten ne olacak, başka bir şey olamaz ki. En ilerlemiş sinema, Amerikan Sineması. Gördüğümüz filmler onlardı. Sonra yıllar sonra kendimize has bir üslup arama endişesi olduğu zaman yeni bir şey getirmeye çalıştık. O da 60’larda başlıyor.*”¹²⁸

Amerikan sineması, o günlerde film yapan yönetmenlerin çoğunu etkiler. Akad’ın farkı, hikâyenin sinematografik anlatımına önem vermesidir. Akad’ın filmleriyle birlikte kamera, tiyatro oyun düzeninin dışına çıkarak aksiyonun bir parçası olur bu nedenle Akad’ın filmlerinde mekân, sinemasal anlatımın organik bir parçasına dönüşür. Aksiyonun ve gerilimin paralel kurgu aracılığıyla aktarımı gibi anlatım yöntemleri, zamanın sürekliliğinin aktarımına yardımcı olur. Söz konusu sinematografik yöntemleri başarılı bir şekilde kullanması nedeniyle Akad’ın sineması dönemin diğer yönetmenlerini de etkiler.

¹²⁷ y.a.g.e., 39 s.

¹²⁸ y.a.g.e., 44 s.

Bu dönemde Akad'ın da etkisiyle film yapmaya başlayan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Memduh Ün gibi yönetmenler “yeni bir sinema dili” arayışı içine girerler.

Çok Partili siyasal düzene geçilen bu dönemde, siyasetteki ve ekonomideki değişimler halkın yaşayışını da etkilemiştir. Serbest piyasa ekonomisi ile birlikte, köy ve kasabaların kapalı yapıları da değişir ve köyden kente göç başlar. “*Tüketime karşı geleneksel ideolojinin değişmesi ile birlikte halkın tüketim talepleri hızlandı, radyonun yaygınlaşmasından, her çeşit eğlence yerlerinin bollaşmasına kadar günlük yaşama pek çok yenilik katıldı.*”¹²⁹ Ancak diğer taraftan kültür sanat alanına da birbiri ardında kısıtlamalar getirilmektedir. “*İnsan hakları, özgürlük ve demokrasi ile başlayan çok partili yaşamın bu ilk dönemi özgürlüklere aleyhtar bir dönem olarak yaşanmıştır.*”¹³⁰

Toplumsal hareketlilikten payını alan Türk Sineması, gericilik akımının etkisiyle, dini duyguları sömüren melodramlar üretir. Muharrem Gürses melodramlarında sıkça gördüğümüz, ezan, mevlüt, mezarlık simgeleri, halkın duygularını harekete geçirmek için yoğun olarak kullanılır. **Allah Korkusu** (1958), **Vicdan Azabı** (1958), **Talihsiz Yavru** (1960) gibi, birbiri ardına çekilen melodramlar, yoğun duygu sömürsünün kullanıldığı filmler olarak sinema tarihine geçer.

Diğer taraftan toplumun her katmanını etkileyen düşünce özgürlüğü kısıtlaması, sinemanın kaçış öykülerine yönelmesine neden olur. Memduh Ün'ün **Üç Arkadaş** (1958), Orhan M. Arıburnu **Beklenen Şarkı** (1953), Atıf Yılmaz **Hıçkırık** (1953) filmleri, popüler piyasa romanı uyarlamaları, şarkıcı oyuncu ve 60'larda çokça karşımıza çıkacak olan, “kör kız”, “kör erkek” metaforlarının ön planda olduğu hastalık filmlerinin habercisi olurlar. Memduh Ün'ün filmi, **Beklenen Şarkı** ve **Hıçkırık** gibi melodram olmasa da, melodramatik öğeleri ağır basan bir film olur. Parklarda iğne satarken ünlü olan fakir bir kör kızla, kötü günlerinde ona yardım eden temiz yürekli üç arkadaşın öyküsünün anlatıldığı filmde, diyaloglarda melodramatik etki göze çarpar. “*Karanlık dünyam benim, her an bir ışık arar. Görmeyen gözlerimde ümitsiz yaşlar akar.*” Çaresizlik Gül'ün şarkılarında söze

¹²⁹ Murat Belge, “Türkiye’de Gündelik Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, 846 s.

¹³⁰ Doğan Avcıoğlu, **Türkiye’nin Düzeni Cilt 2**, Bilgi Yayınevi, (6. basım), Ankara, 1973, 387 s.

dönüşür. İtalyan Yeni Gerçekçilik'ten etkilenen filmde, Memduh Ün özgün bir sinema dili yaratma çabası içine girer.

Üç Arkadaş filmi karakterin oluşturulması bağlamında dönemin filmlerinden ayrılır. Mesleki özellikleri üzerinden tek boyutlu olarak diyaloglarla kurulan karakter yapısının yerini görsel öğeler üzerinden zenginleştirilmiş bir yapı alır. Filmin görsel olarak kurmaya çalıştığı atmosfer, naif hikâye anlatımıyla birleşir ancak içerikteki aşırı tesadüflere dayalı olay örgüsü filmi bir melodram olmaktan kurtaramaz.

1950-1960 döneminde sinemada popüler olan bir diğer olgu, tarihsel ve savaş filmlerinin çoğalmasındır. Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı filmleri, kahramanlık hikayelerinin anlatıldığı, seyirci reaksiyonunu baz alan yöntemlerle anlatılır.

Sinema dilinin oluşturulmaya çalışıldığı bu yıllarda, dünya sinemasına koşut olarak, “sinema üzerine düşünce üretme pratiği” gelişir ve Nijat Özön, Atilla İlhan, Burhan Arpad, Metin Erksan, Tunca Yalman, Atilla İlhan, Burhan Arpad, Halit Refiğ, Salah Birsal, Tarık Dursun Kakinç gibi isimler Türk Sineması üzerine sanatsal ve estetik tartışmaların yaratılmasına katkı sunarlar.

1960'lı yıllar Türkiye'de toplumsal yaşamın değişimi dönüşümü açısından son derece önemli yıllardır. 1961 yılında Anayasa değişir ve uygulandığı dönemde, toplumsal ve siyasal anlamda olumlu gelişmeler olur.

“Radyodan Alparslan Türkeş tarafından duyurulan darbenin bildirisinde, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin kardeş kavgasına meydan vermemek ve demokrasiyi içine düştüğü bunalımdan kurtarmak amacıyla ülke yönetimine el koyduğu anons edilir. Aydınlar ve öğrenciler arasında coşkuyla karşılanan bu değişim, ülkenin geri kalanı arasında sessizlik ve tepkisizlikle karşılandığı görülür.”¹³¹

1960'lı yıllarda gündelik hayat, popüler kültürün gelişmesiyle birlikte değişmiştir. Radyonun önemli bir yer tuttuğu gündelik hayatta, bol fotoğraflı magazin dergileri, fotoromanlar, çizgi romanlar ve gazeteler görünür hale gelir. Hareketli görüntünün henüz egemen olmadığı Televizyon öncesi bu dönemde, basılı yayınlar oldukça önemlidir. Popüler romanlar tefrikalar halinde gazetelerde yayımlanmakta ve büyük ilgi görmektedir. Bu yıllarda Türk Sineması da gündelik hayata paralel olarak, popüler romanlar, radyo oyunları, gazete ve dergilerden beslenir.

¹³¹ Eric Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yay., (2.Baskı), İstanbul, 1996, 351 s.

Altmışı yılların toplumsal yaşamda oluşturduğu önemli değişim, kentleşme ve göçtür. Kente doğru yaşanan hızlı akış, gecekondu sorununu da beraberinde getirmiştir. Gecekonduların yanı sıra orta sınıfın gözdesi olan apartman daireleri dönemin fenomenidir. Apartman yaşamına geçiş, modernleşmeyi simgeler ve bunun da dönemin pek çok filminde yansımalarını görürüz. Gazeteler, dergiler çekilişle apartman dairesi verirken, bankalar taksitle ev sahibi reklâmları verir.

Gündelik hayatta yaşanan sınıf atlama arzusu, sinemada mekânsal zıtlık üzerine kurulu anlatılar geliştirilmesine neden olur. Gecekonduların fakirliği, apartmanın sınıf atlama arzusu ve zenginliği simgelediği filmlerde, olay örgüsü bu zıtlık üzerine kurulur. Karakterler, zengin fakir olması ve sınıf atlama isteği üzerinden oluşturulur. Sınıf atlamak isteyen bir kadın ya da erkek benzer şekilde kurulur. Benzer olaylara benzer tepkiler veren ve yüzlerce insanı simgeleyebilecek ortak özelliklere sahiptir yani anonimdirler.

Altmışı yıllara ait bir başka önemli olgu ise otomobil sektörünün gelişmesidir. Otomobile olan yoğun ilgi yerli otomotiv sektörünün de gelişmesine neden olur. Tamamı yerli yapım olan ‘Devrim’ üretilip, deneme sürüşlerine başlar. Kent yaşamında otomobil git gide daha çok görünür hale gelir. *“İstanbul’un nüfusundaki ve araba sayısındaki artışın çok belirgin olduğu göze çarpar. Devlet İstatistik Enstitüsü’nün rakamlarına göre İstanbul’un nüfusu 1955’te 1.3 milyonken, 1960’ta 1.5 milyona yükselir. Çarpıcı bir şekilde otomobil sayısı 17 binden, 35 bine varır.”*¹³² Otomobil, sinemada yansımalarını bulur. Otomobil, **Şoför Nebahat** (Süreyya Duru, 1970), **Küçük Hanımefendi** (Nejat Saydam, 1961) gibi filmlerde, film kişilerinin ayrılmaz bir parçası olarak gösterilirken, zenginliğin ve sınıf atlamanın da simgesi olur. Otomobil’in günlük yaşamda simgelediği birçok nokta vardır. John Orr’a göre;

“Arabalar, sahiplerinin toplumsal statülerini ve bir dereceye kadarda kimliklerini tanımlayan simgelere dönüştüren çeşitli marka ve modellerin rekabeti sayesinde, kapitalist ülkelerde bu alanda büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. İnsanlar kullandıkları arabayla bir ölçüde kim olduklarını ifade ederler. (...) Arabalar aynı zamanda kendini ifade etmenin

¹³² Çağlar Keyder, **İstanbul- Küresel ile Yerel Arasında**, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, 208 s.

bir biçimdir. Doğrudan bir şeyler ifade etmekle birlikte, yan anlamları da çağrıştırurlar.”¹³³

Toplumsal yaşamdaki bu hızlı değişim, sinemada iki temel eğilimde yansıma bulur. Toplumsal sorunlardan etkilenen filmler ile melodramlar üretilmeye başlanır. Ancak bu dönemin sosyal ve siyasal yaşamı melodramlarda kendini hissettirir.

27 Mayıs 1960 ihtilali ile birlikte değişen sosyal, siyasal ve kültürel yaşam, o güne kadar toplumsal değişmelere karşı kayıtsız kalan Türk Sinemasını da etkiler. *“1950-1960 döneminde sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda kullanmak zorunda kalan Türk Sineması, 1960’ların başında konuşur hale gelmişti. Ama ne söyleyecekti?”¹³⁴*

1961 Anayasasıyla birlikte politik yaşamda değişimler yaşanır, sendikalar kurulur, sosyalist partiler oluşur. Toplumsal olarak ortaya çıkan “özgürlük” duygusu ve siyasal canlılık sinemayı da etkiler. *“27 Mayıs’ın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi, ‘toplumsal gerçekçilik’ diye adlandırılan bir akımın doğması oldu.”¹³⁵*

Metin Erksan’ın **Yılanların Öcü** (1962) filmi, siyasal yaşamdaki çalkantıların anlatıldığı ilk filmidir. Fakir Baykurt’un romanından uyarlanan film, köy sorunlarına eleştirel gözle bakan bir film olur ve sansür kurulu tarafından yasaklanır. Metin Erksan **Gecelerin Ötesi** (1960) **Susuz Yaz** (1963) ve **Acı Hayat** (1962) filmleriyle toplumsal sorunları yansıtmaya devam eder.

Acı Hayat, sınıf atlama ve zengin olma düşlerinin anlatıldığı dönem filmleriyle benzerlik gösterir. Zengin Delikanlı (Ekrem Bora) evlerine gelen manikürcü Nermin’e (Türkan Şoray) yaklaşıp kur yapabilmek için şoför kılığına girer ve kıza yaklaştığı anda gerçeği açıklar. Bu filmde şoförlük alt sınıfa ulaşmak için bir simge olarak kullanılır. Otomobil, zengin sahipler ve fakir şoförleriyle filmlerin olay örgü içinde vazgeçilmez bir konuma sahip olurlar. Filmde dönemin popüler olgusu sınıf atlama arzusu film kişileri tarafından açıkça ifade edilir. Anne kızına öğütler: *“Hiç olmazsa sen kendini kurtar, ne yap yap dükkâna gelen zengin*

¹³³ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Ark Yayınları, Ankara, 1997, 166 s.

¹³⁴ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, 22 s.

¹³⁵ **y.e.g.e.**, 24 s.

müşterilerden biriyle muhakkak evlen, kurtul bu hayattan” (Acı Hayat, Metin Erksan) diyalogun devamında bunun ayıp bir şey olmadığı hatta zorunlu olduğu vurgulanır. Ekonomik değişim ve kaybolan değerler karşı karşıya getirilir ve kişilerden bir seçim yapması istenir. ‘Fakir ama gururlu’, ya da ‘Zengin’ gibi karşıtlıklar üzerinden sınıf atlama arzusu tartışılır. Erksan’ın metaforik bir anlatım denediği filmde, sınıf atlama dolayısıyla yükselme ve düşme ‘asansör’ metaforuyla anlatılır.

Halit Refiğ, **Şehirdeki Yabancı** (1963) filmi de yine ilk kez işçi sorunlarını anlatarak bir ilke imza atar. **Şafak bekçileri** (1963), **Karanlıkta Uyananlar** (1965) filmleriyle birlikte ülkede yaşanan ilerici- gerici tartışmaları, sendikalaşma ve işçi hakları gibi toplumun ilgilenmeye henüz yeni başladığı konular sinemadaki yansımalarını bulur.

“(.) 1960’lı yıllardan sonra yapılan filmlerde ilk kez sınıfsal sorunlara değinildiği ve sınıf atlama, iyi yaşama umudu taşıyan insanların ilk kez bu dönemde gerçekçi bir şekilde ele alındığı, işçi-işveren ilişkileri, işsizlik sorunu, kenar mahalle çevresindeki insanların dayanışma ve işbirliği içinde olması, kentte başıboşluğa itilmiş sahipsiz çocukların durumu, töresel gerçeklerle kadının toplumsal konumu, tecavüz edilen kadınlar, ağalık olgusu, toprak sorunu, köy ve köylülüğe daha gerçekçi yaklaşımlar yer alır.”¹³⁶

Türk Sineması’nda başlayan toplumsal sorunlara ilgi, **Gurbet Kuşları** (Halit Refiğ, 1964), **Bitmeyen Yol** (Duygu Sağıroğlu,1965) gibi göçü konu alan filmlerle devam eder. **Bitmeyen Yol** filmi sansüre uğrar ve ancak uzun uğraşlar sonucunda bir kaç kez gösterilebilir. 1965 yılında başlayan iktidar değişikliği ile birlikte, 60’lar gericilik hareketlerinin arttığı, öğrenci olaylarının yoğunlaştığı ve çeşitli siyasi oluşumların arttığı yıllar olur.

Dönemin melodramları ile toplumcu gerçekçi filmleri arasında zaman mekân ve kişi kullanımı büyük oranda benzerlik gösterir. Üç boyutlu kurulmamış karakterler, zamanın keyfi biçimde işlenişi, sözcüklerle anlatılan geçişler her iki eğiliminde ortak yönüdür. Bu iki eğilim arasındaki fark mekân kullanımıyla ilgilidir. Melodramlar ağırlıklı olarak gecekondudan apartmana geçiş yapmak isteyen bireyleri anlatırken daha çok zenginliği simgeleyen mekânlara övgü düzmekte toplumcu gerçekçi filmlerin kahramanları ise gecekonduda yaşamaktadır. Bu filmler daha çok sınıf atlama arzusunun tuzakları üzerinde durur. Dolayısıyla bu filmlerin

¹³⁶ Faruk Kalkan, **Sinema Toplumbilimi**, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1992, 106-107 s.

ağırlıklı mekânı gecekondu ve mahallelerdir. Özetle, görünür mekânlar değişirken, mekân kullanımında bir değişiklik olmaz. Ancak İstanbul üzerine kurulu bu filmler, Türk Sineması için bir yeniliğe işaret ederler; ilk kez mekân olarak İstanbul hikâyenin kurucu özelliği haline gelir.

Büyük oranda dünyada kısmen Türkiye’de toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel gelişmeler yaşanmaktadır. Buna kayıtsız kalamayan Türk Sineması özgün bir anlatı dili oluşturmanın yollarını aramaya başlar. *“Sinemanın düşünsel yapısı üzerine odaklanan aydınlar arasında filmlerin biçim ve içeriği ile ilgili arayışlar, tartışmalar sürer gider. Filmlerin içeriği ve biçimi konusundaki yabancı etkiler ister istemez bir ulusallık sorunu ortaya çıkarmıştır.”*¹³⁷

Sinemetek’in kurulduğu bu dönemde; sinemada Ulusal Sinema, Halk Sineması gibi tartışmalar başlar. Halit Refiğ, Metin Erksan, L. Ömer Akad gibi yönetmenlerin başlattığı tartışma, doğru noktaları tespit edip tartışan ancak yeterli uygulama ortaya koyamayan bir girişim olarak sonuçlanır. Halit Refiğ bu durumu şöyle anlatır.

*“Türkiye’de hiçbir dış müdahale, ya da devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden doğan sinema, 1960-1965 devresinde bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık Türk Sinemacılarının kişisel yeteneksizliğinden çok, Türkiye’nin tarihi şartlarının eseridir. Dış dünyadan ve aydınlardan umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halkına dönmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Türk düşüncesi ve sanatı yeniden doğuşun kaynaklarını kendi tarihinde ve halkında aramak zorundadır.”*¹³⁸

Ancak buradaki temel eksiklik, sinemadaki bu kuramın ne üzerine temelleneceğidir. “Kendi kaynaklarına sahip çıkmak” düşüncesiyle hareket eden yönetmenler aslında toplumsal olarak bunun karşılığı noktasında tereddüt içindeydiler. Bu dönemde ortaya çıkan ATÜT(Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları, Osmanlı imparatorluğunun düşünce yapısını araştırmaktadır. Halk Sineması savunucuları ise, bu modeli sinemaya oturtmaya çalışır. ATÜT modelini Osmanlı toplumuna uygulamaya çalışan bu anlayışın sinemadaki yansıması başarısız olur çünkü ATÜT modeli bir Osmanlı hayranlığına dönüşür. Halk Sineması tartışmasının yerini Ulusal Sinema tartışması alır. Halit Refiğ, **Bir Türk’e Gönül Verdim** (1969) filmiyle, doğu batı, karşılaştırması ve bunun üzerine bir doğu batı sentezi yapmaya

¹³⁷ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, 47 s.

¹³⁸ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, 41-42 s.

çalışır. Yabancı bir kadının karşısında Türk Köylüsünün erdemlerinin anlatıldığı filmde, Ulusal Sinema tartışmasını uygulamaya çalışır. Daha öncede belirtildiği gibi, bu durum Tanzimat dönemi edebiyatçılarından o güne vazgeçilemeyen bir konu olur.

Ulusal Sinema çalışmaları, popüler bir tartışma olmanın ötesine geçemez. Türkali, Ulusal Sinema tartışmasının yanlısını şu şekilde özetler:

“Ulusal Sinemacı, Karagöz'den Ortaoyunu'ndan da yararlanır; Türk Halkının geçmişinde birikmiş olan mimarisinden, folklorundan, dansından, manilerinden, fıkralarından da yararlanır. Ancak onların içersinden Türk Halkının bir ulus olarak daha ileri bir aşamaya geçmesine ve bugünkü özgürlüksüz, bağımlı yaşamından kurtulmasına etken olabilecek biçim ve içeriği arayıp bulmayı görev bilecek, bir senteze vararak yararlanır.”¹³⁹

Halit Refiğ'de bazı kavramları tartışmaya açtığını ancak, hiçbir zaman bu kavramların hakkınca tartışılmadığını öne sürer. Türk Sinemasının endüstri olmayıp, halktan gelen parayla çekilmesi, içerik olarak anonim özelliklere sahip olması nedeniyle bir halk sineması olduğunu belirtir. Ancak kendisi bu sinemayı hor görmemekle birlikte, Ulusal Sinema yapmak istediğini vurgular. *“Ben kendi bilincim içinde Türkiye gerçeklerini anlatan film yapmak istiyorum. Bir filmin ulusallığı orada benim için”¹⁴⁰* diyerek, yapmak istediği sinemaya açıklık getirir.

Ayşe Şasa **“Sinemayı Sanat Yapanlar”** adlı belgeselde; Ulusal Sinemacıların yaptıkları tartışmayı metodolojik açıdan eleştirir. Batı egemenliğine ve onun sanat formlarına 1965 gibi çok erken bir tarihte karşı çıktıklarını ancak yaptıkları hatanın bunu batılı bir tarzla yapıyor olmaları olduğunu söyler. Marksizm gibi tamamen batılı bir metodolojinin, ulusal sinema gibi kendi değerlerini keşfetmeye çalışan bir çabanın yöntemi olamayacağı açıktır.

1960'lı yıllar Dünya Sineması için son derece önemli olan Yeni Dalga'nın ortaya çıktığı ve başarılı örnekler verdiği bir dönemdir. Metin Erksan yurt dışındaki sinema deneyiminden sonra, Yeni Dalga'nın da etkisiyle, **Sevmek Zamani** (1966) filmini çeker. Doğu masallarında görülen surete aşık olma olgusunu, modernist öğelerle birleştiren film, bir anlamda sözü edilen kuramsal tartışmanın uygulaması olur.

Ulusal ve Halk Sineması, kültürel mirastan beslenen bir anlatı dilinin geliştirilmesini amaçlayan teorik tartışmalar olarak kalır. Söz konusu teorik

¹³⁹ Abdullah Anlar, Engin Ayça, Nezih Coş, “Vedat Türkali ile Konuşma 2”, **7.Sanat**, Temmuz-Ağustos, 1974, 49 s.

¹⁴⁰ Halit Refiğ, **a.g.e.**, 49 s.

çerçevede üretilen filmler olsa da, bu tartışmalar Türk Sinemasında bütünsel bir değişime sebep olmaz.

Türk Sinemasının toplumsal sorunlarını anlatan bu filmler, o yıllarda üretilen filmlerin çok az bir oranını kapsamaktadır. Diğer tarafta, seyirci ilgisini karşılamak üzerine kurulu seri üretim yapılan ve adına ondan sonraki yıllarda da kullanılacak olan Yeşilçam Sineması adı verilen bir sinema vardır. Çılgınca bir tempoyla üretilen filmler, edebiyat, masal, halk söylenceleri, destanlar gibi hazır pek çok eserin uyarlaması üzerine kuruludur.

“Türkiye Sineması’nın ‘Yeşilçam’ başlığı altında birleşmesi ve ortaya çıkarılan ürünlerin sanat eserinden çok ‘zanaat’ eseri özelliklerine sahip olması, en fazla etkilendiği Hollywood sineması ile bazı benzerlikleri ve farklılıkları yaratır.”¹⁴¹

Tunalı, sözkonusu çalışmasında, melodramların Hollywood’la ‘zanaat’ olması, ticari yanının ağır basması bakımından benzerlikler gösterdiğini, ancak Hollywood’da üretilen filmler melodramatik yapıda olsa da, karakter derinliği, gerçekçi eğilimler ve sınıf ayrımına ilişkin ahlak anlayışı ve toplumsal normlar ve böylesi bir estetiğe olanak sağlayan yapımlardır bu açıdan Türk Sinemasından ayrılırlar.

Yeşilçam Sinemasını, Hollywood’dan ve diğer ülke sinemalarından ayıran, içinden çıktığı toplumun kültürel ve zihniyet yapısıdır. Bireyi belirleyen, içinde yaşadığı toplumun zihniyet dünyasıdır. Kültürel, tarihsel, toplumsal ve ekonomik yapı bireyin kişilik yapısını belirlemektedir.

“Zihniyet bir grup için, çevredeki kültürün içerdiği norm ve değerlerin özümsemesi ile edinilen ortak bir referans çerçevesidir. (...) Bu tipik davranışlardan yola çıkılarak zihniyetin içselleştirilmiş bir kültürü ifade ettiği söylenebilir. Bu tipik davranışlar söz konusu grubun kültürünün (geniş anlamda) bir parçasıdır.”¹⁴²

Sanatçının zihniyet dünyasını belirleyen, algı, tutum ve davranışlarına şekillendiren içinde yaşadığı toplumdur. Toplumsal özellikler yaratıcı olarak sanatçıyı belirlerken aynı zamanda sanat eserini algılayan seyirciyi de belirlemektedir. Seyircinin filmsel anlatıyı algılama sürecinde nelerin etkili olduğunu araştıran Bilişsel Bilim, insandaki görme, algılama, yorumlama süreçlerini inceler.**

¹⁴¹ Dilek Tunalı, **a.g.e.**, 209 s.

¹⁴² Alex Mucchielli, Zihniyetler, Çev. Ahmet Kotil, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 21 s.

** Bilişsel Bilimin önemi, görsel algılama sürecinde, görsel verilerin zihinde oluşturduğu ilişkileri incelemesidir. Görsel veriler, zihinde var olan görme sistemindeki bilgilerle, sonradan öğrenilen

Türk Sineması'nda klasik anlatı yapısının niçin oturmadığı, gerçeklik, zaman, mekân, karakter yapısında, klasik anlatı yapısından bakıldığında sakil görünen bu anlayış üzerine 'beceriksizlik, acemilik' ten öte nedenler üretebilmemize olanak sağlayan ipuçları vermesi açısından toplumsal kültürel zihniyet yapısının görsel işitsel anlatı kodlarıyla ilişkisinin incelenmesi planlanmaktadır. Özgün sinemasal anlatı üretebilmenin yollarını araştıran çalışma; Türk Sinemasında ki anlatı, anlatım ve anlatım araçlarını incelerken Oğuz Adanır'ın Türk toplumunun zihniyet dünyası üzerine yaptığı çalışmaların rehberliğinde Bordwell'in Bilişsel Bilim Kuramı ve Deleuze'ün felsefe üzerinden sinemayı çözümlene yöntemini kullanmayı planlamaktadır. Ancak buradaki önemli sorun Türk Sinemasına felsefi bir perspektiften bakmanın zorluğudur.

tecrübelerle işlenerek algı ortaya çıkmaktadır. Burada görsel deneyimle kast edilen, renk kodları, doku, derinlik, ışık ve hareket gibi bilgilerin deneyimidir.

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* adlı çalışmasında, bilişsel bilimin sinemadaki önemini anlatır. Bordwell'le benzer görüşe sahip Noel Carroll, o güne kadar ortaya koyulmuş olan sinema kuramlarının artık sinemaya açıklamakta yetersiz kaldıklarını söyler. Ancak diğer taraftan birçok sinema kuramcısı, bilimin sinemaya uygulanmasına karşı çıkar. Bilim, fiziksel bir dünyanın oluşunu ve bunun gözlem yoluyla anlaşılabilirliğini varsayar. Bilimin evrensel yapısı onun sinemaya uyarlanmasını zorlaştırır çünkü sinema dilden, kültürden ve dinden etkilenir. Bilişsel bilim teorisi, din dil, kültür gibi etkilenimleri reddetmeden sinemada ki evrensel olan sinema seyirci ilişkisi üzerinden yürümektedir.

Bilişsel bilim, felsefe, psikoloji, dilbilim, antropoloji, nöroloji gibi farklı bilim dallarından etkilenen inter disiplinler bir bakış açıdır. Bordwell Bilişsel Bilimin, çağdaş film teorilerine bir alternatif olmadığını çünkü zaten sinemanın tek bir teoriyle açıklanamayacak kadar zengin olduğunu belirtir. Buna rağmen diğer teorilerin açıklamakta yetersiz kaldıkları, noktalara çözüm getirebilir.

Bilişsel Bilim, anlatının algılanması üzerine şu teoriyi geliştirir. Klasik anlatı yapısı, yüz yıllardır denenmiş olmasından hareketle evrensel olarak, en kolay anlaşılabilir yöntemdir. Seyirci filmi algıladıkça birincil aşamada giriş-gelişme-sonuç ilişkisine dayalı bu birincil süreci algılar bunun ardından ikincil süreçte kültürel algı vardır. Bu nedenle, hikâyelerin anlatımları, kullanılan semboller ve simgeler farklıdır. Üçüncül sırada ise bireyin algısı yer alır. Bu aşamada psikolojide devreye girer. Ancak bireyin, toplumsal belirlenmişlikler doğrultusunda şekillendiğini düşünürsek kültürel algının önemi bir kez daha açığa çıkmış olur.

Hikâyelerdeki anlatılar ortak özellikler gösterir. Birçok filmde filmin başladığı anlaşılabilir. Hemen her hikâyenin bir serim bölümü vardır ancak kültürel farklılıklar hikâyelerin başlama biçimlerini değiştirebilir. Kültürel kodlar, hikâyelere farklı desenler ve semboller aracılığıyla yansır. Söylem düzeyinde, kültürel farklılıklar çok daha önemlidir çünkü Bordwell'e göre asıl değişim söylemsel düzeyde gelişir.

2.2.1. Türk Sinemasının Görsel İşitsel Anlatı Kodları

Türk Sineması ile ilgili olarak, tarihçilerin ve kuramcılarının birleştiği ortak nokta tekrara dayalı anlatım yapısıdır. Önemli tarihsel, toplumsal, ekonomik değişimlerin yaşandığı bir ülkede sinema nasıl tekrara dayalı olabilir? Altmışlı yıllardan sonra üst seviyeye çıkan filmsel üretimle birlikte, söz konusu durumu incelemek zorunlu hale gelir. Seyirciyle iyi ilişki kurabilen, yüzlerce filmin üretildiği bu dönemi toplumsal, kültürel estetik açıdan incelemek, seyirci alışkanlıklarını ortaya çıkardığı kadar, filmler ve seyirci arasında oluşan anlam dünyasını çözmek açısından da son derece önemlidir.

Hep aynı filmi izliyormuşuz duygusu veren senaryo, yapmacık oyunculuk, ağdalı diyaloglar, bol gözyaşı, bir türlü yerinden hareket etmeyen kamera ve neredeyse bazı diyaloglara eşlik eden görüntü “Türk Filmi gibi” tanımlamasına yol açmıştır. Bu tanımlama, açıkça bir acemiliği işaret eder. 1960-1975 yılları arasında çekilmiş olan yaklaşık 1692 filmin pek çoğunda görülen ortak özellikleri acemilikle açıklamamız ne kadar doğru olur.

Klasik dramatik yapının oturmaması ve filmsel araçların doğru kullanılmaması Türk Sineması'nın önemli sorunlarından birisidir. Gerçekçilikten uzak melodramatik anlatı, Muhsin Ertuğrul dönemi ile birlikte başlamış ve altmışlarda doruğa ulaşmıştır. Bu çalışmada altmışlı yıllar üzerinde özellikle durulmasının nedeni; üretim sayısının çokluğu, seyirciyle kurduğu pozitif ilişki ve o dönem oluşan bir sinematografik anlatı kalıplarının günümüze kadar devam etmesidir.

Sinema, işitsel-görsel bir anlatım aracıdır. Bugün işit-görsel anlatım denildiğinde akla, batıya özgü işit-görsel anlatım ve okuma sistemi gelmektedir. Ancak söz konusu anlatı kodlarının oluşması çok uzun bir zaman almıştır. Önceki bölümde; Batının hangi mantıksal aşamalar sonucunda bu noktaya geldiği üzerinde ayrıntılı durulmuştur. *“Sonuçta bunun bir toplumsal-kültürel-ekonomik-politik sistem sorunu olduğu görülmektedir. (...)bu alanları birbirinden soyutlamak olanaksız olduğu gibi bir alanda yapılacak herhangi bir değişikliğin diğer alanlara da zorunlu olarak yansıtılması ve aktarılması gerekmektedir.”*¹⁴³

¹⁴³ Oğuz Adanır, **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 Kitap, İstanbul, 2007, 10 s.

Hristiyanlığın yeniden canlandırmalar (representasyon) yoluyla görsel kültürün gelişmesine olanak vermesi, Rönesans ve Aydınlanmayla birlikte gelişen ben bilinci ve ben bilincine göre düzenlenmiş zaman mekân ve gerçeklik anlayışı ve bu anlayışı oturtmak amacıyla geliştirilmiş perspektif yasaları işitsel görsel anlam üretimini belirlemiştir. Batıda yaşanan bu zihniyet dönüşümü, sistematik bir düşünceyi ortaya çıkartmıştır.

“Oysa İslamiyet’te gösteren işitsel (düşseldir) Müslüman’ın fantazmalarına normlar koyabilecek ve onları sistematik hale sokabilecek bir kurum yoktur. Gösterenler düzeyinde bile olsa peygamber imgesine, melekler imgesine, tarihsel acuları canlandıran kompozisyonlara sahip değildir. Bu kompozisyonları her Müslüman belleğinde canlandırmak zorundadır ki minimum coğrafi, kültürel ve toplumsal ortak verilere sahip olmayan bu insanların ortak fantazmalar üretebilmelerinin ne kadar güç olacağı tahmin edilebilir.”¹⁴⁴

Batılı bir biçim olan sinema ile doğulu içeriği birleştiren ve bunun sonucunda da oluşan melez bir sinemayı belirleyen görsel işitsel anlatı kodları nelerdir?

2.2.1.A. Öykü Kodları

2.2.1.a. Anlatı, Anlatım Yapısı ve Gerçeklik

Günümüz anlatılarına kaynaklık etmesi bakımından sözlü halk anlatılarını ve onların zaman içinde geçirdiği değişiklikleri incelemek yararlı olacaktır. Başta Türk Edebiyatı olmak üzere, sinemada da sözlü kültür ürünlerinin büyük bir etkisi vardır. Geleneksel sözlü kültür ürünlerinin sinemaya etkisini senaryo yazarı Bülent Oran, Türk İnsanın geleneksel sözlü kültür öğelerini filmlerde görmek istediğini bunun bir nevi halkın kanına işlemiş bir alışkanlık olduğunu söyler. Nasreddin Hoca, Karagöz, Hacivat gibi geleneksel kültürel formları özellikle filmlerde kullandıklarını, bunlara hem seyircinin alışık olduğunu hem de bunlar vasıtasıyla öykü anlatmanın kolaylaştığını vurgular. *“Filmlerimizin özellikle suçlanan konularının altında yatan neden de budur.”¹⁴⁵*

Türklerde yazıyla tanışmadan önce sözlü kültür yaşanmaktadır. Fuad Köprülü “Türk Edebiyat Tarihi” adlı metninde, Türklerin Yazıdan önce sözlü kültür

¹⁴⁴ y.a.g.e., 11 s.

¹⁴⁵ Bülent Oran, “Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ed.: Süleyman Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Ankara, 1996, 284 s.

yaşadıklarını hatta muhtelif yazıların yayılmasından sonrada sözlü kültürün devam ettiğini belirtir. Sözlü kültür genel olarak şiir ve destandan oluşur. Yazılı kültürle birlikte anlatı biçimleri farklılaşmıştır. Türkler Anadolu'ya yerleştikten sonrada uzun süre sözlü kültür devam etmiştir. Sözlü Kültür, akılda rahat kalması için ritmik ve şiirsel yapıdadır. Hafızanın taze kalabilmesi için, tekrara dayalı ritmik yapı kullanılmıştır. Sözlü ve Yazılı Kültür üzerine yaptığı çalışmada Walter J. Ong, “*Sözlü düşünce biçiminin geliştikçe hazır deyişler ve kalıpların kullanımında ustalık kazanıldığını vurgular.*”¹⁴⁶

Türklerde Sözlü Kültürün önemli taşıyıcısı Şaman/ Ozanlardır. Fuad Köprülü, Şaman/ozan lara, Türklerin çeşitli zamanlarda başka dinlerden etkilenmeleri sırasında bile zarar gelmediğini belirtir. Türklerin, İslamiyet öncesi edebiyatını destanlar ve Şaman/ozanların şiirleri oluşturmaktadır.

Fuad Köprülü, önemli olanın bugün hala Türk Edebiyatı'nda benzer izlerin görülmesi olduğunu vurgular. Sözlü Kültür mantığına dayalı bu eski edebiyatın etkisinin halen devam etmesi, Türklerin statik olan zihniyet yapıları içinde bir unsurdur.

Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra, Arapların ve Acemlerin ortak ürünü olan Klasik Edebiyatın etkisinde eserler vermişlerdir. İslam Toplumu özelliklerini taşıyan bu medeniyet edebiyatta ortak kalıplar üretmiştir. O dönemde Acem edebiyatı oldukça güçlüdür bu nedenle Türkler bu edebiyatın biçimini taklit ederler. Köprülü Acem Edebiyatının saray çevresinde etkisini gösterdiğini, diğer kesimler arasında Halk Edebiyatının etkisini devam ettirdiğini belirtir.

İslamiyet'i kabulün ardından, Tasavvuf düşüncesi ile eski edebiyat gelenekleri birleşmiş ve Tasavvuf edebiyatı oluşmuştur. En önemli temsilcisi hoca Ahmet Yesevi'dir. Tasavvuf edebiyatı içindeki diğer önemli eğilim ise, Yunus Emre'den etkilenmiş olan Aşık edebiyatıdır. Aşık edebiyatı, Türklerin sözlü kültürden kaynaklı şiirsel anlatımlarıyla da uyum sağlar ve 15. 16. Yüzyıllarda yaygınlık kazanır. Âşık Edebiyatı, eski halk edebiyatı, Acem taklidiyle oluşmuş olan klasik edebiyat ve Tasavvuf edebiyatından etkilenerek farklı bir tür olmuştur.

¹⁴⁶ Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 50 s.

Sonuç olarak, Yesevi'yle başlayan, Yunus Emre'yle devam eden bir Tasavvufi edebiyat geleneği devam etmiş ve bu edebiyatın eski halk edebiyatıyla ilgisi olmasından dolayı ise, Tasavvuf Türkler arasında hızla yayılmıştır.

Boratav, sözlü kültürün ürünleri olan halk hikâyeleri ve masallar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerine çalışmalar yapar. Bu çalışmalarda, modernleşmeyi yaşamamış bir toplumdaki çıkan ilk roman çalışmalarının aslında halk hikâyeleri etkisinde kalmış roman öncesi çalışmalar olduğu tespitini yapar. Bu nedenle Tanzimat dönemi edebiyatı, eski halk hikâyeleri geleneğinin üzerine oturmuş ve Avrupa roman sanatıyla biçimlenmiş melez bir form yaratmıştır.

Berna Moran, eski halk hikâyelerini meddah hikâyeleri ve âşık hikâyeleri olarak ayırır. Bu ayırmada, meddah hikâyelerinin gerçekliğe öyküden bir anlatı türü olmasına rağmen âşık hikâyelerinin gerçeğe bağlı kalma iddiasının olmadığını belirtir. Âşık hikâyeleri, doğa yasalarına aykırı, doğaüstü olaylara yer veren, hayal ürünü yapılarıdır. “Kerem ile Aslı”, “Tahir ile Zühre” gibi hikâyeler bu türe örnek olarak verilebilir. Âşık hikâyeleri, Bu yönüyle idealize edilmiş kahramanlarla, aşk ilişkisini anlatan romanslara benzer.

Romanslar, batıda Gerçekçi romanın doğmasına neden olmuştur. Northrope Frye romansın gerçekçi romanın çekirdeğini oluşturduğunu, roman ile romans arasında ince bir çizgi bulunduğu söyler. Boratav'da bizim âşık hikâyelerimizin romanın öncülü olduğunu belirtir ancak Türkiye'de roman, romans havasından kurtulamamıştır.

Batı'da romanın ortaya çıkışı Rönesans'la birlikte ortaya çıkan 'birey' ile mümkün olmuştur. Bizde ise farklı bir dünya algısı mevcuttur. Berkes, içinde bulunduğumuz toplumu; geleneklerin, aklın yerine örf adet ve inancın egemen olduğu bir dünya olarak betimler ve Osmanlı toplumun dinsel değil geleneksel bir toplum olduğu vurgusunu yapar. Dolayısıyla modern romanı oluşturacak asgari koşullar mevcut değildir. Berna Moran bizde romanın çıkışını şöyle açıklar:

“Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir alt türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı. Batılılaşmanın bir parçası olarak, Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve

romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımız da geriliğin bir işareti sayarlar.”¹⁴⁷

Batılılaşma tartışmaları içinde şekillenen Tanzimat romanı, doğu ile batı arasında bir sentez yaratma çabası içine girmiş ancak geleneksel kalıplarla batılı roman arasında sıkışıp kalmışlardır. Toplumdan uzak, roman formu için özgün olmayan yapıtlar üretmişlerdir. İnsanı bireysel bir algılayışla değil kolektif zihniyetle algılayarak, geleneksel zaman mekân algısı da devam etmiştir.

Romanlarda sıkça, gelenek- modern karşıtlığı işlenmekte, batılı biçimin içine doğulu içeriğin sentezi mümkün kılınmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle romanlarda yaratıcılar, anlatı içine girmekte çeşitli dersler vermekte ve geleneksel değerlerin korunmasına yönelik öğütler uzayıp girmektedir. Jusdanis, “Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür” adlı metninde; milli kültürün oluşumunda edebiyatın önemine değinir. Edebiyatın milletlerin kurulması üzerindeki rolünü, kurumsallaşmasını ve sonuç olarak da estetik bir biçim alması sürecini araştırır.

“Gecikmiş modernleşme özellikle de batılı olmayan toplumlarda sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin aslına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ kalır. İthal edilen modeller Avrupa’daki muadilleri kadar iş görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılaşılır.”¹⁴⁸ Tanzimat Edebiyatı, modernleşmeyle kurulan ilişkinin dışavurumunu simgeler.

Ortak bilinç ve bilinçaltının oluşturulmasında “kanon”un yaratılması büyük önem taşır. Ortak duyarlılığın ortaya çıkarılmasına katkı sağlayan kanon, ulusal edebiyatlar tarafından oluşturulmaya çalışılır. Yunanca’da ‘yasa’ anlamına gelen kanon, Jusdanis’in tanımıyla ‘temel yapıt’ anlamına gelir. Ortak hikâyeyi anlatan metinlerden oluşan kanon, ortak hassasiyetler üzerinden milli bir kimlik üretilmesine katkı sağlar. *“Gelenegin en yüksek içeriksel bağlayıcılık ve en ileri düzeyde resmi belirlenmişlik diye tanımladığı kanon’da önem kazanır. Kanon, bireysel kimlik ile toplumsal kimlik arasındaki ilişkiyi kurar ve bu yüzden bireysel kimliğin de temelini oluşturur, toplumsallaştırarak bireyselleştirmeyi sağlar.”¹⁴⁹* Jusdanis’de benzer bir

¹⁴⁷ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, (On yedinci basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 27 s.

¹⁴⁸ Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 11 s.

¹⁴⁹ Poul Connerton, **a.g.e.**, 158s.

yorumla kanon'un cemaat'in sahiplerinin belirsiz bir şimdinin yol açtığı sorunların üstesinden gelmesine yardım eden bir kronolojik süreklilik yarattığını söyler.

Cumhuriyet Dönemi'nde kanon oluşumu üzerine çalışma yapan Hasan Bülent Kahraman, bunun bugüne kadar bizde olup olmadığının tartışılmayan bir konu olduğunu söyler. Kahraman, gelenek üretmenin modernitenin amaçlarından birisi olduğunu ve milliyetçiliğin de buna dâhil olduğunu söyler. Modernite milliyetçiliğin üzerine oturtacak dayanak noktalarını bulma çabasıdadır. Ulusal dil, ulusal bilinç, ulusal tarih, coğrafya, kozmoloji, mitoloji bu sürecin dışavurumlarıdır. Bu noktada ulusal edebiyatlar kendi kanonlarını yaratma çabası içine girerler. Ortak bilinç yaratma tasavvurunu somutlaştırırlar. Kanonun klasik olması beklenmez. Klasiği zaman belirleyecektir. Ancak bu noktada bazı kültürler kendi kanonları dışında başka kanonları benimseyebilirler. Türkiye'de modernleşme süreci başladıktan sonra kendi geçmişiyle ilgisini kesen bir toplum olur. Kahraman, Türkiye'nin batılı kanonları benimsediğini vurgular. Cumhuriyet dönemiyle ilgili verdiği roman örneklerinde de; (Kendi Gök Kubbemiz, Yahya Kemal), (Kiralık Konak, Y.K.Karaosmanoğlu), (Vurun Kahpeye, Halide Edip Adıvar), (Hariciye Koğuşu, Peyami Safa), (Huzur, Ahmet Hamdi Tanpınar), (Kurt Kanunu, Kemal Tahir), (Orta Direk, Yaşar Kemal) farklı gibi görünen örneklerin aslında aynı söylemin çok benzer bir zihin üretimi olarak yazıldığını söyler.

Bu konuda Türk Edebiyatını incelemek, Türk Sineması'nın içinde olduğu benzer handikapları anlayabilmek açısından önemlidir. Söz konusu eserler sinemanın uyarlamalarda en çok başvurdukları eserlerdir.

Tanzimat romancıları batıdan aldıkları edebi türde ürün verirken aynı zamanda Osmanlıdan aldıkları değerleri, eski dünya görüşünü ve ahlak anlayışını devam ettirmek çabası içindedirler. Jale Parla, "Babalar ve Oğullar"da bu ikisini aynı anda götürebilmek için adil bir babaya muhtaç olduklarından bahseder. "*İlk Türk romancıları savundukları cemaatçi değerlerin koruyucusu olabilecek kudretli bir babadan, romanlarının epistemolojik temelini Batı'ya yenik düşmesini engelleyecek güçlü bir otoriteden yoksundur.*"¹⁵⁰ Parla, 'baba' yı siyasi olarak kendi kaynaklarını yitirmiş bir toplumun metaforu olarak kullanır. Bu metinleri de 'yetim çocuklar' ı

¹⁵⁰ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, 9-19 s.

konu aldığı için değil, cemaatçi değerlerin bekçiliğini yaptıkları için yetim olduklarını belirtir.

*“Popüler kültürün ‘size baba diyebilir miyim amca’ sıyla yenilikçi seçkinlerin ‘yetim metinleri’ arasında elbette sayısız dolayım, ama aynı zamanda temel bir bağ da var.”*¹⁵¹ Gürbilek, eğer bunu kabul etmezsek bu diyalogun yıllarca melodramın vazgeçilmez bir parçası olmasını, toplumun bir cumhurbaşkanını yıllarca baba diye çağırmasını, karşısında adil bir emniyet müdürü, içli bir şarkıcı gördüğünde direk ‘baba’ diye seslenmesini nasıl açıklayacağımızı sorar.

Gürbilek, modern romanın en iyi örneklerini veren Oğuz Atay’ı, bu acıklı içeriği yok saymadan ama aynı zamanda türün kaynağındaki yetimliği de sorgulayan romanlar yazmasından dolayı Türk Edebiyatı’nın en başarılı romancıları arasında sayar. Atay romanlarında batı dünyasından tümüyle farklı bir bakış açısını ortaya koyabilen ender bir yazardır. “Günlük”de bu konuya değinir:

*“Batı dünyasından tümüyle farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma ‘irrational’- Batı’nın anladığından ayrı- bir görüş bu. İçinde, düşünenin fark edemediği bir humour olan, saf diyebileceğim bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, myth’lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde.”*¹⁵²

Oğuz Atay için çocukluk az gelişmişlik anlamına gelir. Sürekli bir mağduriyetin ifade edildiği, olayla arasına mesafe koyamayan ya sevmeyi ya da öfke duymayı yeğleyen bir ruh hali olarak tanımlar. Gürbilek, Atay’ın yorumuna katılır ve bu çocuk kalmışlığı batılı modernleşme projeleri karşısında doğru duruş sergileyememiş bir toplumun duygusal dışavurumu olduğunu söyler.

*“Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var. Yunanlı Gregory Jusdanis’in ‘gecikmiş modernlik’ dediği, İranlı Daryush Shayegan’ın ‘fikre geç kalmış bilinç’ diye tarif ettiği, Jale Parla’nın bir ‘yetimlik’ duygusuyla açıkladığı, Orhan Koçak’ın ‘kaptırılmış ideal’ kavramından hareketle incelediği, genellikle Batılılaşma denen bir model kayması söz konusu burada.”*¹⁵³

¹⁵¹ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 22 s.

¹⁵² Oğuz Atay, **Günlük** (4. Günlük), İletişim Yayınları, İstanbul, 1987, 28 s.

¹⁵³ Nurdan Gürbilek, **a.g.e.**, 90 s.

Haksızlığa uğramış bir mağduriyet duygusunu, acılı hikâyeleri, eleştirmeyi değil sevmeyi, konunun içine direkt dâhil olmayı en iyi hangi sinemasal tür ifade edebilir? Oğuz Adanır, Türkiye’de üretilen yaklaşık beş altı bin filme hâkim olan duygunun melodramatik duygular olduğunu belirtir. Söz konusu melodram evreni de aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı bir evrendir.

“Melodram, aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı; ölümüne sevgi ya da ölümüne nefretin egemen olduğu bir evrendir. Melodramlarda genelde ölümüne sevgiden ölümüne nefrete ya da ölümüne nefretten ölümüne sevgiye doğru giden bir dramatik çizgi vardır. Yok edici olmayan ve insanca duygular bu filmlerde belirleyici değildir. Bu duyguların olgun insanlardan çok henüz gelişmesini tamamlamış, çocukça denilebilecek türden duygulara sahip insanlara ait duygular olduğu söylenebilir.”¹⁵⁴

Türk sinemasında, melodram türünde üretilen filmler çoğunluktadır. Muhsin Ertuğrul, bu türün öcülerindedir. Âlim Şerif Onaran, **İstanbul da Bir Facia-i Aşk**(1921), **Boğaziçi Esrarı** (1922), **İstanbul Sokaklarında** (1931) ve **Aysel Bataklı Damın Kızı**(1934) filmlerinin melodram olduğunu belirtir. Muhsin Ertuğrul döneminde çekilmeye başlanan melodram türü, Mısır filmlerinde etkisiyle doruğa ulaşır.

“Ana hatları ile bakıldığında, bu ilk elli yılı aşkın sürede Türk Sinema geleneğinin, toplumsal hayatta kenarlara itilmiş toplumun geniş kesimlerine ‘keloğlan’ masaları anlatan, zaman zamanda toplumsal eleştiriden çok, yoksulların varsıllara karşı duydukları kırgınlık ve hasede yaslanan filmlere odaklandıkları görülür.”¹⁵⁵

Nilgün Abisel, Amerikan Sinema endüstrisinin yerli filmler üzerinde derin etkisi olduğunu ve bu türü yerli kültürel değerlerle uyum gösteren kalıplar ürettiğini söyler. Türkiye’de melodram sözlü kültür geleneğinden faydalanır. “Leyla ile Mecnun”, “Ferhat ile Şirin”, “Kerem ile Aslı”, “Yusuf ile Züleyha” gibi anlatılar, bu geleneğin ürünü olarak, melodram filmlerinin popüler konusu olmuşlardır.

Bu türü ‘aşk anlatıları’ olarak adlandıran Berna Moran, bu türün benzer olay örgüsü ile dört ana bölümden oluştuğunu savunur.

*“1-Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu,
2-Sevgililerin ayrı düşürülmesi
3-Sevgililerin birbirine kavuşabilmek için verdikleri savaşım
4-Evlilik ya da ölümle bitiş”¹⁵⁶*

¹⁵⁴ Adanır, O., 1996, **a.g.e.**, 12 s.

¹⁵⁵ Oskay, Ü., 1996, **a.g.e.**, 98 s.

¹⁵⁶ Berna Moran, **a.g.e.**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 29-30 s.

Melodram düşünöldüğünde, benzer olay örgüsünün egemen olduğu göröölür. Rastlantıların egemen olduğu bu anlatı türünde, olayların başlamasına gelişmesine ve sonlanmasına çoğunlukla rastlantılar yön verir. Kadın ve erkek rastlantıyla tanışrlar ve âşık olurlar. Yanlış anlamalar nedeniyle ayrılırlar.

Melodramlara, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant gibi yazarların romanları kaynaklık eder. Dönemin gazetelerinde tefrika edilen romanlar, okur tarafından büyük ilgi görür. 1937 yılında Kerime Nadir'in tefrika edilen "Hıçkırık" adlı romanı büyük bir ün kazanır. Hıçkırık filminin iki kahramanı Nalan ve Kenan isimleri saf aşkın simgesi olur. Daha sonra çekilen melodramlarda da bu kalıp bozulmaz. **Kara Gözlüm** (Atıf Yılmaz, 1970) ve **Bir Demet Menekşe** (Zeki Ökten, 1973) filmleri bu duruma örnek verilebilir.

Yerli edebiyat uyarlamalarının dışında bazı yabancı eserlerde, Türkiye'de üretilen melodramlara kaynaklık eder. "Sinderella" ve "Pygmalion" en popüler örneklerdir. Yeşilçam sineması, filmlerde birçok şeyi aynı anda harmanlar: gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini birleştirip kullanır.

Popüler anlatılar, yinelenen ve alışılmış olan yöntemler üzerine oturur. Bu nedenle, stereotiplere ve uyaşımlara başvurur. Söz konusu filmler, içinden çıktıkları toplumun anlatı geleneklerinden etkilenirler. Sarıkartal, Yeşilçam melodramlarının en eski kaynağının Ortaoyunu olduğunu belirtir. Yazar, Ortaoyunu'nun gerçeklik yanılısamasına dayanmayan göstermeci bir geleneksel tiyatro biçimi olduğunu belirtir. Metin And, Ortaoyununda sahnede oyuncuların oyuncu olarak göründüklerini ve izlendiklerinin bilincinde olduklarını ve bunu gösterdiklerini savunur. Ortaoyunu ile Batılı sahne dekor ve kostüm tasarımı anlayışının bir karışımını sunan tuluat tiyatrosu da, popüler sinema geleneğini etkilemiştir. Sarıkartal'a göre, anlatının kuruluşu, karakter tiplmeleri, müzik ve sahnelerin kullanımını gibi özelliklerin yanı sıra, psikolojik olmayan göstermeci oyunculuk tarzı, melodram film kipine tuluat tiyatrosundan geçmiştir. Kadın oyuncuların şarkı söyleyip dans ettiği sahneler onun bu görüşünü pekiştirir. Kaba, köylü bir kadın olarak başlayan kadın karakter, sevdiği erkeği kaybetmemek için dönüştüğü modern kadın tiplemesinde şarkıcı olduğunda izlendiğini bilerek sahnede şarkı söyler.

Kurmaca içinde gazino müşterilerine yaptığı şov aslında kurmaca dışındaki seyirciye de yapılmış bir şovdur.

“Sinema öncesi oyunlardan olan Hacivat Karagöz ve Orta Oyunu’nda seyirciye gönderilen mesaj rasyonelin irrasyonel içine yerleştirilmesiyle gerçekleşebilmektedir. Bu bir yöntemdir. Sinema gibi görsel, işitsel bir sanatın sunduğu sonsuz sayıda olanaklara karşın Türk Sineması’nın böylesine kısırlı olması anlaşılabilir bir durumdur.”¹⁵⁷

Melodramlar genel olarak söze dayalıdır. Anlatılmak istenilen çoğu zaman sözsözsel işitsel yöntemlerle verilir. Zamanın geçişi, mekân, olay örgüsü sözcüklerle ifade edilerek yapılır. Görsellik, sözsözsel ve işitsel öğelerle desteklenir. Filmsel anlatının inandırıcılığını sağlayan sözsözsel anlatı, karakterler arasında ki iyi-kötü ayrımının netleştirilmesine yardımcı olur. Filmsel anlatıdaki boşlukları öylesine tamamlar ki seyirci için her şey açık hale gelir. Yüz planda iç ses vasıtasıyla, karakterlerin duygu ve düşünceleri anlatılır. Dramatik olmayan bu yöntemden dolayı Ayşe Şasa, yerli melodramların dramatik yerine epiği tercih etmeleri olarak yorumlar. Öykülerde aynı tiplerin, benzer hikâyeler içinde kullanılması, zamandan ve mekândan azade oluş, filme masalsi bir hava katar. Öyküler çoğu zaman, “Leyla Mecnun”, “Ferhat ile Şirin”, “Keloğlan” gibi masalların eksen kişilerini kullanır.

Sözsözsel yoğunluk, sadece melodramların değil genel olarak Türk Sinemasının asal sorunlarından birisidir.

Filmler sözün yanı sıra müziği de yoğun olarak kullanır. Şarkı sözleri karakterlerin durumlarını çektikleri acıları vurgulayarak verir. Sevmez Kimse Seni (Ertem Eğilmez, 1968), **Üç Arkadaş** (Memduh Ün, 1971) gibi filmlerde karakterin çektiği acı direk şarkı sözlerine yansır.

Melodram, Batı’da ortaya çıkmış bir biçim olarak, kitlelerin kolay algılayabileceği bir tür olması nedeniyle farklı kültürlerde yaygın bir yer bulmuştur. Hollywood melodramlarının hemen her ülkede alıcısına ulaşmasıyla birlikte özellikle üçüncü dünya ülkelerinde yaygın bir tür olarak, o ülke sinemalarının tarzını da belirlemiştir. Ancak, gerek, Dilek Tunalı’nın “Batı’dan Doğu’ya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram” adlı metninde, gerek Hasan Akbulut’un “Kadına Melodram Yakışır” adlı metninde, Hollywood melodramları ile Türk Sinemasında üretilen

¹⁵⁷ Oğuz Adanır, **Kültür, politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, 25 s.

melodramlar arasında, biçim ve içerik anlamında önemli farklılıklar olduğu vurgulanır.

Hollywood melodramlarında karakter derinliği, gerçekçi eğilim, belirli bir ahlak anlayışına dayalı öykü anlatımı gibi belirli estetik formlar gelişmiştir. Türkiye’de üretilen melodramlar ise, tekrara dayalı kalıplaşmış anlatım ve karakter yapısı, oynak zaman mekân anlayışı, gerçeklik ilkesine sadık kalmayan şablonize sinematografik anlatı gibi bir dizi farklı durum sözkonusudur. Türkiye’de üretilen melodramlar, kültürel formların etkisiyle farklı bir görünüm sunmaktadır. Söz konusu melodramlar da, sözlü kültür, karagöz- ortaoyunu gibi yerel formların yanı sıra Tasavvuf etkisiyle de anlatımda farklı bir yapı oluşmuştur.

Bugüne kadar Türk Sineması’nda anlatım ile ilgili olarak ortaya koyulan en önemli sorun dramatik yapının oturmamasıdır. Ayşe Şasa, Türk Sinemasında anlatı yapısının dramatik değil epik olduğu saptamasını yapar. İyi ile kötünün hayır ile şerrin çatıştığı ve iyinin üstün geldiği bir sinema olarak tarif eder. Bugüne kadar yapılan en büyük hatanın da Aristocu geleneğin etkisi altında kendi toplumsal kültürümüze sırt çevirmemizden kaynaklı olduğu saptamasını yapar.

“Sinema tekniğinin temeli toplumsal kültürdür. Her toplum ya da her uygarlık birimi sinema tekniğinin ana çekirdeğini- sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurmak, geliştirmek durumundadır. Bizim ki gibi çok özgün uygarlık zeminine sahip ülkelerde bu özellikle böyledir, böyle olmalıdır.”¹⁵⁸

Şerif Mardin, Müslümanların dramaya yabancı olma nedenleri üzerinde durur. Mardin, Türk anlatı gelenekleri içinde daemonik yapının yoksunluğu nedeniyle dramatik yapının oturmadığı saptamasını yapar. Daemon (kötülük), varlığın kutsal öğelerden arındırılarak rasyonel bir boyut kazandırılması sürecinde, iyi ile kötünün bir arada algılanması anlamına gelir. Batı kültürü, daemonu insanın ontolojik yapısının bir kurucu ögesi olarak onu içselleştirmiş ve irrasyonel yönlerden arındırılmış bir insan tipolojisi yaratmıştır. İslami düşüncede ise böyle bir insan tipolojisine rastlanmaz dolayısıyla da İslami kültür içindeki anlatılarda trajedi üretilmemesinin nedeni de bu olabilir çünkü bu durum kişide ahlaki olarak kutupsallığın yaşanmasına imkân tanımaz.

¹⁵⁸ Sadık Yalsızuçanlar, Ayşe Şasa, İhsan Kabil, **Düş Gerçeklik ve Sinema**, İz Yayınları, İstanbul, 1997, 46 s.

“Daemon (kötülük), bir kültürde insanın zihninde bir parçalanmaya neden olmuyor ve yaşadığı çatışmalar kişinin iç dünyasında kırılma meydana getirecek bir açıklığa (kendisiyle öteki arasındaki mesafe gibi) yol açmıyorsa; O kültürde, Batı kültürünün yarattığı dramatik yapı içinde örgütlenen anlatılara benzer anlatıların yaratılması mümkün değildir. Bunun nedeni, kişinin ikili karşıtlardaki gel-gitlerden bir başka değere yükselmesini sağlayacak olan dinamik ‘açıklığın’ ortaya çıkmamasıdır.”¹⁵⁹

Aynı saptama başka bir alandan da olsa Metin And tarafından da desteklenir. Geleneksel Türk Tiyatrosu metninde, çatışmaya neden olabilecek varoluşsal bir kaygı olmaması yani varlığın öncesiz ve sonrasız olan bir tanrı tarafından belirlenmesi nedeniyle dramatik yapıyı oluşturabilecek bir çatışma söz konusu değildir. Tragedya’nın bireyi önemseyen, mücadele eden, acı çeken kahramanına İslam dünyası yabancıdır.

“İslam’ın bir dram yaratamamasının en büyük nedeni, İslam’ın inanç ve dünya görüşünde dram ve tiyatroya aykırılıklar bulunmasıdır. İslam’da Tanrı bütün varlıkları yoktan vareder, bu varlıkların tümü gelip geçici oysa Tanrı kalıcıdır, ön sözdür, sonsuzdur. Tanrı, yeri-göğü kendi yasalarına göre yönetir. İşte bu temel ilkeler açısından Tanrının ki gibi bir yaratıcılık etkinliği olan ve canlı varlıkların benzetmelerini yapan türden sanat kollarına yer yoktur.”¹⁶⁰

Dram eski Yunancada ‘bir şey yapma’ ya da ‘yapılan bir şey’ anlamında kullanılır. Bir başka anlamı ise ‘ oynamak’. Dramatik olan ise insanla ilgili bir olgu olarak tanımlanır. Arsitoteles ise; ‘hayattaki bir olay ya da hareketin yeniden oluşturulması’ biçiminde tanımlar. Diğer bir deyişle hayatın kendisi değil, yansımasıdır. Trajik olan ise, kişinin çevresiyle ve kendisiyle savaşıp yenik düşmesidir. Kişi, kaderiyle, toplumla ve tanrılarla çatışma içindedir, yazgısıyla çatışır, topluma başkaldırır ve tanımlanmış ve belirlenmiş olduğu için kaderin egemenliğine karşı duramaz, sonuçta yenik düşer.

Sözlük anlamı ‘ciddi ve hüzün verici karakterlerden kurulu ve sonu kötü biten dramatik eser’ olarak tanımlanır. Arsitoteles, tragedyayı şöyle tanımlar: *“Tragedya, ahlak yönünden ciddi olan kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış belli bir aksiyonun yeniden oluşturulmasıdır.”¹⁶¹*

¹⁵⁹ Şerif Mardin, “Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” **Toplum ve Bilim**, 1994, Sayı:24, 17 s.

¹⁶⁰ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, Ankara, 1985, 48 s.

¹⁶¹ Arsitoteles, **Poetika**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, 23 s.

Dram, insanla ilgili, izlenebilecek hale getirilmiş, izleyenler için anlamlı bir bütün olan öykü anlamına gelir. Tarıma dayalı ilkel toplumda insanın doğaya bağımlı olması, doğanın ona verdiklerinden dolayı minnet duyması gibi nedenlerden dolayı mevsimsel törenler başlamış ve bunlar giderek ritüele dönüşmüştür. Bu törenler, mit, ritüel ve dramının en ilkel halini oluşturur. Gaster, dramının ritüel kalıplarını andırdığını söyler ve bu kalıpların; çatışma, bozgun ve eski haline getirme olduğunu belirtir. Bunlar Antik Yunan'dan günümüze ulaşan dramatik anlatımın ilk şeklini oluşturmaktadır. Dramatik anlatımın kökeninde mitler, ritüeller olsa da günümüze dek sürmesinin nedeni insan düşüncesinin evrilen ve değişen yapısıyla paralel şekilde gelişmesidir. Arkaik toplumlardaki ritüellerle doğmuş fakat kendi öz yapısını oluşturan sebep sonuç ilişkisi, nedensellik ve ilerleme mantığı doğrultusunda gelişen olay örgüsü, gerçekçi bir bakış açısı gibi temel öğeleri modernleşme süreciyle birlikte oluşmuştur.

Türk Anlatı geleneği içinde dramatik yapının oturmamasının nedenleri arasında, tasavvufa dayalı dünyaya bakış açısı, sözlü kültür mantığının baskın olması ve modernleşme deneyiminin yaşanmaması sayılabilir.

Modernleşme deneyimi yaşamamış toplumlarda, zihniyet yapısı ve buna bağlı olarak eşyayı algılayış biçimi dramatik yapıyı oluşturacak bir dünya görüşü oluşturmaz. Kolektif zihniyet yapısının egemen olduğu, birey kavramının gelişmediği, dolayısıyla bireysel çelişkilerin yaşanmasının söz konusu olmadığı, potlaç kültürü yaşama biçiminin ve bunların etkisindeki Müslümanlığın heterodoks dönüşümüyle Tasavvuf düşüncesinin etkisinde kalmış bir toplumda dramatik anlatımdan söz edilemez.

Metin And, İslamiyet'te tek dram türünün Taziye'nin Muharrem'e bağlı ritüellerle, yine Muharrem'e bağlı söylence sözlü ve yazılı geleneklerden doğmuştur saptamasını yapar. *“Ta'ziye, üç büyük çağın tiyatrosu ile ortak özellikler gösterir. Bunların ilki ve en önemlisi ta'ziyenin antik yunan tragedyasına olan yakınlığıdır. İkincisi, ortaçağ dinsel oyunları ve özellikle acı çekme oyunlarına (passion), üçüncüsü ise çağdaş dram ve özellikle öncü tiyatroya yakınlığı olarak belirlenmiştir”*¹⁶² Taziye Yunan tragedyasıyla benzerlikler gösterse de önemli farklılıklarda bulunmaktadır. Yunan Tragedyasında diyaloglar belirli mantık

¹⁶² Metin And, **Rtüelden Drama**, (YKY, 1999), 101 s.

silsilesine göre ilerlerken, Taziye’de mantıksal olarak esnek bir yapı söz konusudur. Yunan Tragedyasında insan bölünmüştür ve bu nedenle insanın çelişkileri üzerine yükselen bir yapı vardır. Taziye’de ise; insan bir bütündür. Yunan Tragedyasında insan, birey olarak yazgısına karşı çıkarken doğu insanı yazgısına karşı gelmemeyi öğrenmiştir ve çelişkilerinden arındırılmıştır. Bu özellik anlatılar açısından son derece önemlidir. Türk Sineması üzerinden de düşünecek olursak, bunun sinemasal karşılığına ulaşmamız çok da zor olmayacaktır. Çelişkilerden, çatışmadan ve rasyonellikten uzak olan Taziye, acıdan, kandan ve gözyaşından uzak değildir. And Taziye’yi bu yönüyle Ortaçağ oyunlarına benzetir.

Metin And, İslam dünyasında dramın ve tragedyanın doğması için gerekli ritüel ve mithoslara uygun ortam olduğunu belirtir. Ancak klasik anlatım yapısının oluşabilmesi için gerekli değişimi dönüşümü başaramamıştır.

Beşir Ayvazoğlu, sanatta trajik olandan kaçıldığını söyler. Cemil Meriç’de, benzer toplumlarda dramının niçin oluşmadığı üzerinde durur: “*Dram, şüphe ile iman arasında bocalayıştan doğar. Qinet’ye göre, trajedi milletlerin hem kalbinde oynar, hem kafasında. Sofokles Sokrat’la, Shakespeare Bacon’la çağdaş.. Hind’de Trajedi yok. Toprağın bağrından isyan çılgınlıkları değil, neşideler yükselir... Tarih ezeli bir monolog, konuşan da tanrı, dinleyende. Kâinat bir tiyatro dekoru, Tanrı onu kendi eğlencesi için yaratmış. Mevsimler, ışık, hayat, hepsi vehim. Böyle bir dinle bağdaşabilecek tek trajedi kahramanı, bu hayalleri göz önüne serip tekrar yok eden tabiat..*”¹⁶³ Meriç’in Hint tiyatrosu için bahsettikleri, mistik dünya görüşünün egemen olduğu diğer toplumlar içinde söz konusudur. Dramın olduğu toplumlarda trajik duygusundan söz edilirken, dramın olmadığı toplumlarda aşk duygusundan söz edilebilir.

Ayvazoğlu’na göre İslam sanatlarında, işlenmeye değer tek konu aşktır. Epik biçimde anlatılan hikâyeler ve hayatın geçici güzelliklerine hayır diyebilen bir karakter söz konusudur. Zorluklarla karşı karşıya kalan kahraman zor durumlardan mucizevî tesadüflerle kurtulur. “*Nakkaş figürlerini canlı göstermekten kaçtığı gibi, hikâyecide trajik olandan kaçır.*”¹⁶⁴ Kahramanlar olağanüstü özellikler ile donatılmış ve zaman mekândan soyutlanmıştır.

¹⁶³ Cemil Meriç’te Akt. Beşir Ayvazoğlu, **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, 100 s.

¹⁶⁴ y.a.g.e., 94 s.

“Perspektifin inkârıyla mekân ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için böyle bir sahnede her şey imkân dâhilindedir. Ümitsizlik dışında. Nasıl ki resimde ve şiirde nesnelere direnişi kırılmış sanatçının iradesine ve muhayyilesine tabi olmuşsa, hikâyede de kahramanlar tamamen sanatçının muhayyilesine tabi olmuşsa, hikâyede de kahramanlar tamamen sanatçının muhayyilesine bağlı olarak hareket ederler. Zaten hikâyeye gerçeğe benzerlik gayesi gütmeye için okuyucuyu ya da dinleyiciyi ne kadar meraklandırır, ne kadar şaşırtırsa o kadar başarılı demektir. Tesadüflerin peşinde koşarak, olmaz olur kılarak daima mutlu bir sona varan hikâyeye eğlendirirken aynı zamanda ibret dersleri de vermelidir. Yani önemli gayelerden biri ‘kıssadan hisse’dir.”¹⁶⁵

Kahramanın müthiş güçlerle donatıldığı bu hikâyeye yapısında, kahraman her türlü zorlukla baş edebilir. Kahramanı hikâyeye gelişiminde zaman mekânda olmak üzere hiçbir şey sınırlamaz. Ayvazoğlu’na göre Tasavvufi dünya hikâyeye şu şekilde yansır:

“bununla birlikte büyük aşk mesnevileri olsun ve meddah hikâyeleri olsun hepsi aynı dünya görüşünden ve aynı estetik prensiplerden hareket edilmek suretiyle ortaya konmuştur. Genel olarak hikâyeye sınırlarında değerlendireceğimiz bütün verimlerde, Batı dramının aksine gelişme değil sürpriz vardır. Batılı manada dramatik kurgu, olaylar serisinde illiyet bağına gerektirir. Yani olaylar belirli bir istikamette gelişir, toplanır ve konur. Hâlbuki Müslüman hikâyesi, ani hamlelerle sürprizden sürprize geçer. Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantıki bulmayacağı geçişlerle yeni olaylar açılır. Bir sonraki olayın, önceki olayla zaruri bir bağının bulunması öyle pek önemsenecek bir şey değildir. Çünkü o zaten derinliğine yaşadığı hayatın benzerini ortaya koymak gayesinde değildir.”¹⁶⁶

Görünüşler dünyasının barındırdığı zıtlık, iyilik kötülük, güzellik çirkinlik geçicidir. Asıl önemli olan zıtlıkların ortadan kalktığı varlık evrenine ulaşmaktadır. Bunun için ‘ben’den ve varlıkların görüntülerinden kurtulmak gereklidir.

“Harikulade, şark hikâyesinin realiteyi inkâr eden, hatta reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizmasıdır. Fakat o yokken de trajiğe yinede güç tesadüf edilir. Bütün Bin Bir Gece’de hakikaten dramatik denecek tek bir vaziyet bulmak güçtür. Buna rağmen maşeri muhayyile nadir eserlerde olsa bile kendi hayatındaki dramatiği görür ve yakalar. Dede Korkut hikâyelerinde bu cinsten bir yığın vaziyet bulunduğu gibi çok realist bir saray entrikasına dayanan Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı hikâyeleri ortaya attıkları büyük problemlerle yaşayan hayatın kendileridir ve bahsettiğimiz duygunun elbette ki ifadesidirler. Tahir ile Zühre’nin mezar kısmı bu trajik kader duygusunu ölümün bile ötesine nakleder.”¹⁶⁷

Türk Sineması, biçim ve içerik olarak aynının tekrarı üzerine kuruludur. Hikâyeler çok küçük farklılıklar dışında aynıdır. İki film arasındaki tek fark çoğu zaman birinde Türkan Şoray’ın diğerinde Hülya Koçyiğit’in oynamasıdır. Kuşkusuz

¹⁶⁵ y.a.g.e., 103 s.

¹⁶⁶ y.a.g.e., 105 s.

¹⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, (ikinci basım) (YKY, 2007), 61 s.

bunda sinemanın önemli bir rant aracı olması üç dört günde bir film çekilmesi de büyük bir etkidir. Türk Sinemasının ‘senaryo fabrikası’ olarak tanımlanan senaristi Bülent Oran, kendisiyle yapılan görüşmelerde, bu kadar çok senaryo yazmasını hazır kalıpları rahatça kullanmasından kaynaklı olduğunu belirtir. Oran için masallar, söylenceler, destanlar kısaca halkın aşına olduğu bütün hikâyeler senaryo için hazır ürünler olarak kabul edilmektedir. Ancak burada şunu belirtmekte yarar var, söz konusu materyal değiştirilip dönüştürülerek kullanılmamaktadır. Bugün batı sinemasında sıkça gördüğümüz masalların söylencelerin modernize edilerek günümüz anlatısı içinde kullanılmasından farklı bir durumdur. (“Alice Harikalar Diyarında”, “Pamuk Prenses”, “Kırmızı Başlıklı Kız” gibi masalların modernize edilmesinden oluşan sayısız hikaye filme çekilmiştir.)

Bütün bir kültürel tarihin yararlanılacak hazır bir kalıp olarak görülmesi üzerine düşünmek ve yaratma ve seyretme pratiği üzerine açıklayıcı yorumlar geliştirmek önemlidir çünkü yaratıcı ve seyirci için önemli bir sorun olmayan böylesi bir durumun zihniyet bağlamında ortak ipuçlarına dayanması söz konusudur. *“Konuya sosyal Antropoloji bağlamında yaklaştığımızda ise; kültür ve zihniyet analizini, film yapımı ve yaratıcılık alanına uyguladığımızda, Anadolu kültürüne eski Türklerden aktarılmış olan yağma zihniyetinden söz edilebilir.”*¹⁶⁸ Nijat Özön, film sayısının artmasıyla birlikte Türk Sinemasında nasıl bir yağmacılık zihniyetinin oluştuğunu anlatır. Yüzlerce filmde birkaç oyuncunun oynaması gibi, yüzlerce filmde birkaç senaristin elinden çıktığını belirtir. Bu noktada Hollywood’dan yapılan bire bir aktarmalardan bahseder.

*“Rita Haywort’un Gilda’sı, bizde Türkan Şoray’lı ‘Bomba Gibi Kız’a döner. Bazıları Sıcak Sever adlı film, bizde Sadri Alışık ve Fikret Hakan’ın Fıstık gibi Maşallah filmine dönüşür. Raj Kapor’un Avare’si ise, isminin değiştirilmesine bile lüzum görülmeden Sadri Alışık’lı Avare’ye dönüşür.”*¹⁶⁹

“Yağmacılık” Türk insanının zihinsel yapısı için normal sayılabilecek bir davranış biçimidir. Bu durum, yaratıcılık gerektiren sanat formlarında; film, roman, hikâye, görsel ürünlerin birbiriyle benzer şekilde uyarlanmaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir bakış açısıyla söz konusu durum, tasavvuf düşüncesinde Beşir Ayvazoğlu’nun ‘tenevvü’ dediği çeşitlemeye tekabül eder.

¹⁶⁸ Dilek Tunalı, **a.g.e.**, 182 s.

¹⁶⁹ Nijat Özön, **Karagöz’dan Sinema’ya 2**, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, 167-168 s.

Belirli bir dünya görüşünün egemen olmadığı altmışlar Türk Sineması seri üretimin pratiği içinde hızlı üretim yollarının ipuçlarını yakalamış ve bunu da anlatımda bir takım hazır kalıplar olarak formülize etmiştir. Aksi takdirde bir yönetmenin dört yüz film çekmesini ya da senaristin sayısını bile hatırlamayacak oranda senaryo üretmesini açıklamak olanaksız olurdu.

“İbrahim Türk, Konu sıkıntısını aşmanın en kestirme yolunun daha önce denenmiş ve garanti olduğu görülmüş türlerin, konuların ve şablonların yinelenmesi olduğunu belirtir. Kullanılan bir trük, keşfedilen bir şablon, dönemin seyircisini gişeye çekmeyi başarmış bir tür, hemen anonimleşmektedir. Oran d,a bu zorunluluk nedeniyle pek çok tekrar senaryo yazmak zorunda kalır. Onun kendi yazdıklarını değiştirerek yinelemesi dışında, bulunduğu trükler vb. başka senaristler tarafından defalarca kullanılır. Bu, piyasanın bilinen ve kanıksanmış yöntemlerinden sadece biridir. Bu yöneme sıkça başvurulması nedeniyle hep aynı filmi izliyormuşuz izlenimi veren konu tekrarları alıp başını gider.”¹⁷⁰

Memduh Ün **Üç Tekerlekli Bisiklet** filminin çekimleriyle ilgili yaptığı açıklamada; filmi L. Ömer Akad’ın çekmeye başladığını ancak Ayhan Işık’ın her film için dört gün ayırması ve süre sonunda da çekip gitmesinden dolayı Akad’ın filmi tamamlayamamasından bahseder. Akad’dan aldığı izin sonucunda filmin devamını çekmeye karar verir. Onun içinde oyuncusuyla ilgili geri sayım başlar fakat filmin çok mekânda geçmesinden dolayı son gün gelir ancak senaryodaki birçok sahne çekilemez. Oyuncuyla konuşulur ancak sonuç değişmez. Bunun üzerine Ün, bir günde kalan bütün sahneleri çeker. Kendisi bunun filmin ritmine oldukça yansıdığını Akad’ın sahnelerinden sonra gelen sahnelerdeki ritmin hızının bu durumla ilişkili olduğunu söyler. Bu örnek aslında, Türk Sinemasının yapım koşullarıyla ilgili olduğu kadar yönetmenlerin sinemaya olan bakış açısı ve zihniyetinin de açık bir göstergesidir.

Batı sinemasında bahsedilen Auteur geleneği Türk sinemasında yoktur. Tıpkı İslami temsil sanatlarında olduğu gibi (minyatür, hat..vb) yaratıcılık değil, figürün mükemmel bir kopyası önemlidir ve bu nedenle de yaratıcı kimliği silinmiştir. Eserine imza atmayı bir günah olarak değerlendiren Nakkaş gibi, yönetmen de kendi kişisel diline ait izleri yok eder daha doğrusu böylesi bir ize sahip olmadan kalıplaşmış hikâyesini anlatır. *“Yaratıcılığın olduğu yerde dünya görüşü*

¹⁷⁰ İbrahim Türk, **a.g.e.**,183 s.

vardır, zanaatın olduğu yerde dünya görüşsüzlüğü(...) zanaatçı varolan egemen, baskın dünya görüşünü benimsemiş ve onu değiştirmekten yana olmayan kişidir."¹⁷¹

Gerçeklik: Doğu'da sanatın esası soyutlamaya dayanır. Bunun nedeni; Tasavvufi bakış açısına göre, gözle gördüğümüz dünya geçicidir, önemli olan bu geçici olanı aşip onun ardındaki 'mutlak'ı yakalamaktır. Allah bu dünyayı mükemmel yaratmıştır bu nedenle, duyularımızla kavradığımız sistemin ardındaki armoniyi yakalamamız önemlidir. Bu bizim çıplak gözle görebileceğimiz bir şey değildir. Nesnelere dünyasını aşip, benlikten vazgeçerek ulaşılabilecek olan bir çeşit "kendinden geçme" durumu sonunda varılabilecek bir noktadır.

*"Batı'da sanat, tabiat doğrultusunda gelişirken, doğuda özellikle Tasavvuf etkisindeki İslam Sanatları böyle bir isteğe çok yabancı kalmıştır. Hatta böyle bir isteği yok etme şeklinde gelişim göstermiştir."*¹⁷² İslami Sanatlar, doğayı taklit etme üzerine kurulu mimesisten kaçınmıştır. Tasvir yasağının da bulunması nedeniyle, figüratif resimden kaçınılmış ve soyutlamaya gidilmiştir.

*"Şeytanın efsunkâr davetlerine karşı koyarak dış dünyanın cazip fakat gelip geçici şekillerinden kurtulmaya çalışan Müslüman Sanatçı, eriştiği en son noktada nesnelere direnişini büsbütün kırarak bir yandan arabeske bir yandan hat sanatına bir yandan da bütün bu sanatları bir araya getiren mimarinin dış dünya ile hiçbir ilgisi bulunmayan soyut formlarına ulaşmıştır. Eğer dikkatle incelenirse, din dışı kabul edilenlerde dahi bütün İslami sanatların temellerinde tasavvufi bir arayış geriliminin yani aşkın var olduğu görülecektir."*¹⁷³

Tasavvufi düşünceye sahip sanatçı Ayvazoğlu'na göre perspektif, anatomik yöntemler gibi tekniklere ihtiyaç duymaz. Dış dünyayı taklit etme ve illüzyon yaratmak önemli olmadığı için yöntemlerinin geliştirilmesi üzerinde de durulmaz.

*"Müslüman sanatçı isteseydi perspektifi kullanabilir miydi? Perspektifin, anatominin vb tekniklerin başlı başına birer bilgi dalı olduğu düşünülecek olursa bu sorunun cevabı hayır olur. O halde Müslüman sanatçı bu teknikleri bilmediği için kullanamıyordu şeklinde bir hüküm ilk bakışta doğru gibi görünse de hiçbir değeri yoktur. Çünkü bu teknikler, gerçekliğin kavranış biçimiyle doğrudan doğruya ilgilidir."*¹⁷⁴

I.bölümde söz edildiği gibi; Batıda Rönesans'la birlikte yaşanan zihniyet değişikliğiyle birlikte, dünyayı algılama ve sanat anlayışında önemli, değişimler

¹⁷¹ Oğuz Adanır, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1997, 196 s.

¹⁷² Beşir Ayvazoğlu, **a.g.e.**, 33-34 s.

¹⁷³ **y.a.g.e.**, 38 s.

¹⁷⁴ **y.a.g.e.**, 57 s.

yaşanmıştır. Aklın egemenliği ile birlikte reel gerçekliğin algılanması önem kazanmış bu da pozitif bilimlerin gelişmesine olanak sağlamıştır. Doğuda ise böyle bir deneyim yaşanmadığı için algısal dönüşüm de gerçekleşmemiştir.

Taner Timur'un Osmanlının tasavvufu içselleştirmesinde büyük payı olduğunu düşündüğü Gazali ise; akıl, mantık ve matematikle kesin bilgilere ulaşılabilirliğini fakat varlığın akılla açıklanamayacak tarafları olduğunu söyler. Kendisine göre gerçeğe ulaşabilmek için tek yol tasavvuftur.

Tasavvufta sembolik bir anlatım vardır. Okyanusun dalgaları, zaman ve mekânla sınırlı geçektir yani dış dünyadır. Âlemin bir görünüş kaybolması da tıpkı buna benzer. Bu nedenle tasavvuf evreninde sanatçı görünen gerçeklikle ilgilenmez. Sanatçının bu biçimi uygulamasını da vahdet-i vücud anlayışı ortaya koyar. Bu anlayış, anlatıyı ve anlatıyı örgütleyen zaman mekân anlayışını da belirlemiştir.

“Cansız figürlerin düşünmesi, ağlaması, arzu etmesi hiçbir şekilde mümkün olmadığına göre bu imge dışında nakkaşın eserine verebileceği tek ifade, insanın erişmek istediği en son merhale, yani sükûnet olacaktır. Nitekim belli başlı örnekler incelenecek olursa istisnalar dışında, bütün yüz ifadelerinin yalnızca sonsuz bir tatmini ve sükûneti verdiği görülecektir. İnsan ruhunun ihtirasları üçüncü boyutla birlikte silinip yok olmuş, bir başka ifadeyle akli ve insani nefisler arasında, akli nefsin insanın bedenine ilişmesi sırasında doğan çatışma ortadan kalkmıştır. Bu bakımdan Müslüman resminde perspektifin inkâr edilmesi aynı zamanda trajik olanın inkâr edilmesi anlamına gelir.”¹⁷⁵

Tasavvuf evreninde dünya her türlü maddilikten ve çatışmadan uzaktır. Trajik olanın sanat eserlerine yansıtılıp yansıtılmaması sanatçının dünyayı algılama tarzıyla ilgilidir. Trajik olandan bilinçli olarak kaçan bir zihniyet dünyasında çatışma üzerine kurulu dramatik yapıdan bahsetmek mümkün değildir.

Anadolu toplumu üzerinde büyük bir etkisi olan Tasavvuf düşüncesi maddi dünyanın dışlanması üzerine kurludur. Bu da sanatsal dışavurumlarda, gerçeklikten uzak bir aşkınlık olarak yaşanmaktadır. Radikal bir zihniyet değişikliğinin yaşanmamasının etkileri günümüze kadar sürmüştür. Dolayısıyla çatışmanın, zamanın ve mekânın rasyonel algısının gerçekleşmediği Türk Sinematografik anlatısındaki aksaklıklarının nedenlerini buralarda aramak gereklidir. *“Nasıl ki gerçeklik toplumsal olarak üretilmişse, onun bir parçası olan filmler de birer toplumsal üründür. Bu nedenle popüler filmler ne geçişken bir gerçekliğin yansıtıcı*

¹⁷⁵ y.a.g.e., 67-68-69 s.

gereçleri; ne kişisel bir dünya görüşü; ne de insanlık haline ilişkin bir 'hakikat' olarak ele alınamaz."¹⁷⁶ Bu nedenle N. Abisel, inandırıcı karakterler ya da dünyanın 'gerçekçi' bir imgesinin gerçeğin basit bir yansıması değil son derece dolayımlanmış ürünler olduğunu söyler. Böylesi imgeler, toplumsal çatışmaları, ekonomik sıkıntıları gizlemek açısından son derece önemlidir. Popüler filmler, yoksulluğa övgü düzerek toplumsal çatışmayı yumuşatmış ve açıkça modernleşme karşıtı bir tutum sergilemiştir.

Türk Sinemasında üretilen melodramlarda, kadın/erkek ilişkisinin yüce erişilmez bir konuma konma nedeni, Tasavvuftaki 'allah aşkı' düşüncesini (erişilemeyen mutlak hakikat olduğu bakış açısını) ortaya koymaktır. Bu nedenle sık sık melodramlarda acı çekmenin yüceliğine övgü yapılır. Karakterler belli bir noktaya kadar acı çekmeden önce mutluluğa erişemezler. Basit yanlış anlamaların yönlendirdiği olay örgüsü içinde karakterler iletişim kuramadıkları için olaylar uzar. Bu uzamalar, gerçekçi boyutlardan oldukça uzaktır.

Hollywood melodramlarındaki 'gerçeklik' ilkesinin düzenlenmesine karşılık, Yeşilçam Melodramları, seyirciyle ilişkiyi "acıdırma" üzerine kurarak, karakterin uzun yakın planları, oyuncuyla seyircinin yüz yüze getirilmesi gibi yöntemlerle gerçekçi bakış açısından uzak anlatılar üretmiştir. Söz konusu anlatılarda; olay örgüsünü, neden sonuç ilişkisi değil, tesadüflere dayalı anlayış yönlendirir. Amaç gerçekliğe dayalı bir hikâye anlatmak değil, acıyı görünür kılmaktadır.

Acıyı güçlendirmek için; yanlış anlamalar üzerine kurulu ayrılıklar, yalanlar, iyilerin bir türlü doğruyu anlatamaması dolayısıyla devamlı olarak ertelenmiş bir mutluluk ideali vardır. Acı öylesine abartılır ki kişi kendi aşkından vazgeçip Allah aşkına yaklaştırılır. Leyla ile Mecnun bunun iyi bir örneğidir.

*"Filmlerin Tasavvuftaki acı çekme ve düşünme biçimleri ise; genelde kadın/erkek kahramanın birleşmesini engelleyen bir hastalık ya da felaketin ortaya çıkması ile hem acıyı artıran bir vurgunun yapılması, hem de kadın/ erkek kahramanların birbirlerini 'kardeş gibi' sevdiklerini söylemelerinde belirginleşir"*¹⁷⁷

¹⁷⁶ Christine Gledhill, Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, **Woman in Film Noir** (Ed) Ann Kaplan, BFI Publishing, 1992, 8 s.

¹⁷⁷ **y.a.g.e.**, 232 s.

Bir Demet Yasemen (Hulki Saner, 1961), **Akasyalar Açarken** (Memduh Ün, 1962), **Sürtük** (Ertem Eğilmez, 1965), **Samanyolu** (Orhan Aksoy, 1967), **Sevemez Kimse Seni** (Ertem Eğilmez, 1968), **Aşk Mabudesi** (Nejat Saydam, 1969), **Kara Gözlüm** (Atıf Yılmaz, 1970), **Bütün Anneler Melektir** (Orhan Aksoy, 1971), **Tatlı Dillim** (Ertem eğilmez, 1972), **Bir Demet Menekşe** (Zeki Ökten, 1973) gibi filmlerde acının anlatılması için fiziki gerçeklikler göz ardı edilmiştir.

“Tasavvuf zihniyeti öncesi somut kişiler adına acı çekme edimi; tasavvufla birlikte soyut bir varlığa erişme anlamında, soyut bir acıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm ‘hüzün ve melankoli’nin olumlanmasını, Modern Türkiye cephesinde ise, içsel bir acının bu özelliklerin aktarılması sonucunda ticari kaygıyla harmanlanan bir sinema seyirliğinde buluşturmuştur.”¹⁷⁸

Metin Erksan, ’ın **Sevmek Zamanı** filmi, “gerçeklik”i farklı tarzda sorgulayan bir film olarak oldukça dikkat çeker. “Surete âşık olma” olgusunun anlatıldığı film, dönemin popüler tartışmaları olan Ulusal Sinema ve Halk Sineması tartışmalarından etkilenecek doğru zaman anlayışını batılı bir formun içinde anlatma çabasına girer. İslami sanatlarda yer alan “aşkın” olana ulaşma çabası filmde bireysel aşktan yola çıkılarak ulvi olanın aranması durumuna bir örnektir. Erksan, yurt dışında edinmiş olduğu sinema deneyimini kendi filmlerinde yansıtmaya çalışır. Özellikle Avrupa’da ‘Yeni Dalga’ akımının güçlü olduğu bu dönemde, modernist zaman anlayışını, doğru surete âşık olma durumuyla birleştirip bir sentez yaratma çabasına girer. Bu noktada filmin diyalogları, bireysel aşk ile ebedi olan arasındaki çatışmayı yansıtmaya açısından önemlidir.

Meral-Benim Bakışlarımda sevgi var. Ben de senin kendini görüyorum. Resminin yerine ben seveceğim seni. Artık ben varım.

Halil- Hayır, hayır! İstemiyorum seni. Benim dünyama girmeye kalkma. Sonra merhametsizce yıkarsın onu. Resmin benim kendimden bir parça, bırak onu ben seveyim. Sen sevmek isteme beni. Senin ellerini tutmak istemiyorum. Sonra çekersin ellerini benden. Ben, resmine aşığım, ölünceye kadarda onu seveceğim. (Metin Erksan, Sevmek Zamanı, 1965)

Erksan’ın altmışlı yıllardaki denemeleri bu filmle sınırlı değildir. Sansür kuruluyla ciddi sorunlar yaşadığı **Yılanların Öcü** (1962) filmi dönemin önemli eğilimlerinden biri olan toplumcu gerçekçi akımında simgesidir. **Yılanların Öcü**,

¹⁷⁸ Dilek Tunalı, a.g.e., 200 s.

gerçekçi köy atmosferiyle dikkat çeker. Köy gerçeğinin ve sorunlarının sinemaya aktarılması yeni olduğu kadar, filmin gerçekçi mizansenini de Türk Sineması için yenidir.

L. Ömer Akad, “gerçekçi anlatım” konusunda kişisel bir sinema dili geliştiren ender yönetmenlerden birisidir. Akad, bir tesadüf eseri girdiği sinemada ‘sinemasal dil arayışı’ndan hiç vazgeçmemiş ve filmlerinde biçim ve içerik açısından farklı bir yaklaşım geliştirmiştir.

Akad’ın 1964 yapımı **Hudutların Kanunu** filmi, Türk Sinemasının en iyi örneklerinden birisidir. Emel Ceylan Tamer, Akad’la yaptığı söyleşide; filmin akışı ile halk masallarının akışı arasında nasıl bir paralellik var sorusuna, Akad, yalnız masallarda değil, Televizyonda, halkın gündelik konuşmasında bir yalınlık olduğunu ve bunu kendi sinemasında hayata geçirmeye çalıştığını söyler.

“Genellikle sinemanın olanaklarından elden geldiğince az yararlanmaya çalışmışımdır. O zaman neye kalıyor iş, içeriğin dramatik kurgusunun gerginliğine, örgüsüne, yoğunluğuna. Birde oyuncuların davranışında aynı yalınlıkla derinliği elde etmek gerekir.”¹⁷⁹

Akad bir tesadüf eseri girdiği sinema sektöründe, Türk toplumunun kültürel, toplumsal, psikolojik ve ekonomik ortamını iyi çözümleyerek, masal, şiir ve halk hikâyelerinden yararlanarak gerçekçi bir sinema anlayışı geliştirmeye çalışmıştır.

Hudutların Kanunu, öykünün gerçek mekânı olan Urfa’da ve İstanbul’da geçer. Gerçek mekânlarda, gerçekçi diyaloglarla çekilmiş film, Anadolu insanının mücadeleci yapısını ortaya koyar. Film, Ulusal Sinema Tartışmalar için umut vaat edici bir çalışma olur. Akad, kendisi filmi böyle bir tartışma nedeniyle çekmediğini ancak amaçlarının benzerliğinden dolayı böyle bir paralellik olduğunu söyler. *“Türk insanının yüzlerce yıldan bu yana, kendi kültürü, kendi sorunları içindeki tavrının sinemaya aktarılması olarak özetleyebileceğimiz bu yaklaşım, Akad’ın filminde söylemek istediklerine uygun düşüyordu.”¹⁸⁰*

Akad, film izleyerek öğrendiği sinemayı, Amerikan filmlerinde gördüğü sinemasal teknikleri çektikleri filmlerle aktararak geliştirmektedir. Dinamik kurgu ve

¹⁷⁹ Emel Ceylan Tamer, “Sinema Söyleşileri- Lütü Ömer Akad”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Sayı:7, 1977, 55 s.

¹⁸⁰ Âlim Şerif Onaran, **Lütü Ömer Akad’ın Sineması**, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, Antalya, 2001, 114 s.

kısa planlar aracılığıyla Amerikan Gangster filmlerini taklit eder. Kemal Filmde çektiği aksiyon filmlerinin ardından altmışların ortasında; kendi ifadesiyle “*Bizde batı sanatı arıyorlardı... Bizde yapmaya çalışıyorduk... Sonra yollarımız ayrıldı, onların beğeneceği filmler yapmamaya başladık*” der. Akad için bu dönem sinemada ustalaştığı içerik olarak kendi insanını tanımaya çalıştığı bir dönem olur. Oğuz Aral’ın deyimiyle Akad, Türk İnsanının özünü, kimliğini araştıran kişiler yaratmaya başlar. Akad için ciddi bir sorun haline gelen, “bu topraklar üzerinde akan ritmi yakalama” çabası **Hudutların Kanunu**, **Gelin-Düğün-Diyet** (1973) üçlemesiyle birlikte, kısmen de olsa gerçekleşmeye başlar.

Türk sinemasında yer alan güzel kız ve yakışıklı erkek tiplmeleri anonim bir yapıya sahiptir; en az elli filmde bununla karşılaşırız. Bu karakterlerin hepsi aynıdır sadece kimilerinde Orhan Günşiray kimilerinde ise Ayhan Işık oynar. Akad ise karakterlerinde psikolojik farklılıklar yaratır. Bu nedenle, diğer Türk filmlerinde Amerikan filmlerinden fırlamış gibi olan kötü karakter **Hudutların Kanunu** filminde farklıdır. Bizden biri olduğuna inandığımız kötü karakter tiplmesiyle daha inandırıcı bir olay örgüsü geliştirmiştir.

Akad ile tanıştıktan sonra sinema yaşamı değişen Yılmaz Güney ise, **Hudutların Kanunu**, **Kızılırmak Karakoyun** (Ö.L.Akad, 1967) filmlerinden sonra farklı bir sinema anlayışına doğru adım atar. 1971 yılında çekmiş olduğu Umut, Yeni gerçekçilik akımından etkilenmiş başarılı bir örnek olur. Akad ile başlayan Gerçekçi sinema eğilimi Yılmaz Güney ile birlikte bir adım daha öteye gider.

2.2.1.b. Karakter

Anlatıdaki kalıplaşmış hikâye yapısı, gerçeklikten uzak filmsel anlatı, karakter ve tipleri de belirlemektedir. Anlatı ve anlatım bölümünde yer alan Türk Sinemasının kendisinden önce yer alan kültürel formlardan beslenmiş olması karakter yapısını da etkilemiştir.

“ Gölge oyunu ve orta oyunu daha çok güldürü üzerine kuruludur. ‘Karakter ve tiplere’ dayanırlar. Başkışilerden Karagöz, Hacivat, Pişekâr, Kavuklu diğer karakter-tiplerden farklı konumdadırlar. Bunlar genel, daha soyut, herkesi içine alabilecek tiplerdir. Diğer tipler ise toplumdaki farklı, farklılaşmış kesimleri, kişileri, oluşumları yansıtır ve daha somut tiplerdir. Oysa Anadolu masallarının baş kahramanları mitik-tiplerdir.(..) Yeşilçam Sineması bu iki ucu birleştirmiştir; Anadolu masallarının başkışileri modelinde mitik tipleri başoyunculara verirken, diğer tipler, karakter-tipler olarak yerini almışlardır. Orta

*ve gölge oyunundaki başkişiler (karagöz, Hacivat, Pişekâr, Kavuklu) Yeşilçam'da karakter- tipler gurubu içinde dağılarak varlıklarını sürdürürler.*¹⁸¹

Filmler, küçük ayrıntıların değiştiği benzer hikâyeyi anlattıkları için, bu hikâyelerin kahramanları da ortaklıklar. Engin Ayça, Yeşilçam'daki karakter olgusunun Kukla Tiyatrosuyla paralellik taşıdığını belirtir. Yeşilçam sinemasının başkişilerinin arketipleri kukla tiyatrosunda ; ibiş, genç erkek ve genç kız dır. Yeşilçam Sinemasının da üç temel kişisi vardır: Kadın kahraman, erkek kahraman ve komik erkek kahraman.

Klasik bir filmde yer alan ana karakter, belirli bir amaç uğruna eylemliliklerde bulunan ve bu süreçte karşılaştıkları sorunlarla mücadele eden eyleminin taşıyıcısı bir öznedir. Karakter, karşılaştığı zorluklar ve yaşam deneyimleri üzerine değişip dönüşebilir. Oysa Yeşilçam Sinemasında karakterin anlatı içinde değişim dönüşümünden bahsedilemez.

Klasik filmde yan karakterler ise; ana karakterin eylemlerine destek verir. Oysa Yeşilçam sinemasında yan karakter; ana karakteri oyalayan, eğlendiren ve tesadüfleri hazırlayan bir figürdür. Yeşilçam Sineması, yan tiplerde yarattığı çeşitlilik ile daha çok seyirciye ulaşma çabası içindedir. Bu nedenle aşçı, uşak, bahçıvan ve çocuklar, herkesin kendisinden bir şeyler bulabileceği sevilen tipler olarak yaratılırlar.

*“Onlar, filme gelen seyircinin kendini kolaylıkla özdeşleştirebileceği ‘tanıdık’ kişiliklerdir. En ağdalı melodramlarda bile bu yan karakterler yardımıyla güldürü unsurları filme sızabilmektedir. Böylece, filmin ağlatan, duygulandıran sahnelerinin arasına sokulan güldürü unsurları içeren sahneler seyirciye nefes aldırır.”*¹⁸²

Yeşilçam melodramlarında karakterler iyi kötü çatışması üzerine kurulur. Olaylar iyi kötü çatışması etrafında gelişir. Anlatının ana eksenindeki olayın kahramanı daima iyidir ve kötülerle savaşır. İyinin tavır ve davranışlarından giyimine kadar hemen her türlü şeyde iyi olduğu bellidir. İyi olan karakterler, saç şekillerinden giyime farklıdırlar. Bu konuda çok kullanılan kalıplar vardır; pala bıyıklı babacan erkek denildiğinde herkesin aklında Hulisi Kentmen canlanır. Sarışın kadın, esas kızı zor duruma sokacak, esas oğlanın aşk yanılması yaşayarak esas kıza acı çektireceği

¹⁸¹ Engin Ayça, “Yeşilçam’a Bakış”, Ed.:Süleyman M.Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayınları, Ankara, 138-139 s.

¹⁸² Serpil Kirel, **a.g.e.**, 240 s.

durumlar yaratır. İyi kadınlar çoğunlukla esmer ve iyi yüreklidir. **Bir Demet Menekşe** filminde olduğu gibi sarışın olmak üst sınıfla, esmer olmak alt sınıfla ilişkilidir. İçki içen, özgür seksü savunan sarışın kadınlar, melodramın ahlaki evrenine uymamamsında dolayı kötüdürler. Tül Akbal, Kentmen'in otoriter ama sevecen baba tiplemesinin bütün babaları simgelediğini örneğin kartal Tibet, Ediz Hun, İzzet Günay gibi çocukların aynı iyi yürekli çocuklar olduğunu; zaman zaman hırçın zaman zaman kaba; ama hep iyi yürekli ve sevdiği için "öyle" yapan tek bir jönün çeşitlemeleri olduğunu ifade eder.

*"İyi olan karakterler, saflıklarıyla 'dürüst', 'temiz', 'namuslu' olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Kötü olanların tek düşüncesi, onların bir araya gelmelerini önlemektir. Bunun için yalan söylerler; iftira atarlar; hile yaparlar. Aşık çiftlerin nasıl ve ne zaman birbirine kavuşacakları, izleyici için önemli bir merak kaynağıdır. Çünkü türün Uylaşımını bilen izleyici, anlatının romantik birleşmeyle sonuçlanacağını da bilir."*¹⁸³

Kahramanın gerçekdışı masalsı olarak kurulduğu melodram filmlerde "iyiler kazanır kötüler kaybeder" mantığı egemendir. Karakterler iyi-kötü ayrımı üzerine odaklanmalarından dolayı çoğunlukla yüzeyseldirler. Onları birbirinden ayıran tek şey, iyi ya da kötü olmalarıdır. Bu nedenle yalnız Yeşilçam Sineması değil genel olarak Türk Sineması'nda üç boyutlu karakterler yaratılamamıştır. Biyolojik-psikolojik-sosyolojik özellikleri tam olarak oturtulamaması nedeniyle, karakterler iki boyutludur yani tiplerden farklı olarak bazı özelliklerle donatılmışlardır. Bu nedenle Türk Sinemasında anlatıda; karakterlerden çok stereotiplerden yani iki boyutlu tiplerden bahsedilebilir.

Özellikle altmışlı yıllarda Türk Sinema'sı tiplerinden açısından çok zengindir. Filmlerde tutulan tipler (Cilalı İbo vb.), diziler halinde üretilen filmlere kadar gider. Dönemin en popüler tipleri: "Cilalı İbo", "Turist Ömer" ve "Ayşecik"tir.

Türk Sinemasında karakter ve tip olgusunda, yıldız oyuncularını ve sistemin işleyişini de incelemek gereklidir. Yıldız oyuncularına uygun senaryolar yazılması ve çoğunlukla bu oyuncuların kendi imajlarını korumak istemelerinden kaynaklı karaktere fazlasıyla müdahale etmelerinden dolayı karakterden çok oyuncu ön plandadır.

¹⁸³ Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**(Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, 107 s.

Hangi filmlerde oynayacağını kendi seçen Türkan Şoray, sinemada kendi kurallarını koymuş, erdemli kadın rolüyle, gerçek yaşamda da dönemin ahlak anlayışı üzerinde önemli bir etki yaratır. Hasan Bülent Kahraman Türkan Şoray üzerine yaptığı çalışmada, melodramın abartılı evreninde, Şoray'ın yapmacık oyunculuğunun ve yanlış diksiyonunun büyük bir payı olduğunu belirtir.

"...taşradan kente göçün başladığı 1960'ların imgesi olarak 'mahallenin namusu' ve 'ahlak' anlayışının somut örneğidir. Şoray, taşralı kadını oynamayı ilke edinmişti ve taşralılık Şoray'da bir ahlak anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği mahalle gerçeği, onun kişiliğinde 'mahallenin namusu' halini alıyordu ve Şoray'da asıl ününü, o ahlaki yansıtmak için süzdüğü gözlere, döktüğü gözyaşlarına, sonunda kurban ya da kahraman oluşunun hiçbir şey(i) değiştirmedeği melodrama borçludur."¹⁸⁴

Yıldız olgusunda, oyuncunun bedeninin görüntülenmesinin büyük bir payı vardır. Türkan Şoray'ın gözlerinin uzun yakın planlarla verilmesi ya da ıslak dudaklarının bütün ekranı kaplaması gibi örnekler yıldız oyuncunun bedeni üzerinden seyirciyle iletişim kurmasının göstergesidir.

"Gledhill'e göre yıldızlar, izleyiciye temel olarak bedenleri (gövdeleri) aracılığıyla ulaşırlar. Fotoğraf, daha özeldede yakın çekim, izleyiciye yıldızın bedenine daha yakın çekimini, 'ruha açılan pencere' olarak kuramsallaştırır. Collin Mc Arthur, The Real presence başlıklı yazısında, nerdeyse tamamen fiziksel nitelikleri aracılığıyla sunulan yıldızların anlamlarını tartışır. Ona göre aktör inşa edilmiştir, onun yüzü ve bedeni, ona yönelik muamele hakkında pek çok şey söyler. Melodramatik karakterlerde bu nitelikler seçilmiştir ve simgesel etki üretmek için artırılmıştır. Bu nedenle yerli melodramlarda da yıldız oyuncuların bedenleri, yüzleri çoğu kez yakın çekimle birlikte sunulur; Şoray'ın gözleri gibi."¹⁸⁵

Yeşilçam Melodram Sinemasında yıldız oyuncu egemendir ve bu çoğu zaman karakterin de önüne geçerek bir takım keyfiyetler üzerinden işler. Yıldız oyuncunun ahlak kuralları, giymek istedikleri, oynamak istediği erkek oyuncular anlatımın gereklikleri üzerinden oluşturulmaz. Söz konusu durum ise, Yeşilçam Sinemasında derinlikli karakterler yerine tiplerin oluşmasının temel nedenlerinden birisidir. Söz konusu dönemde Hollywood sinemasında da yıldız oyuncunun egemenliği söz konusudur ancak durum Yeşilçam Sinemasından oldukça farklıdır.

¹⁸⁴ Hasan Bülent Kahraman, **Radikal Gazetesi**, 9 Kasım 2001.

¹⁸⁵ Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır -Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri-**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, 103 s.

2.2.1.c. Zaman-Mekân

Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak zaman mekân ve buna bağlı hareket duygusunun iç içe geçmesinden oluşur. Sinema, zaman mekân algısıyla oynayarak imgeleri dönüştüren ve farklı bir gerçeklik boyutunda imgeleri yeniden üreten kompleks bir yapıya sahiptir. Bu nedenle zaman mekân öncelikle, hikâyenin oluşturulması aşamasında soyutlama yapılmasına olanak tanıyan kavramlar olmalarının yanı sıra aynı zamanda hikâyenin görsel aktarımı içinde vazgeçilmezdirler.

Zaman mekân algısı, toplumsal, kültürel, ekonomik koşullar tarafından belirlenir. Lefebvre “The Production of Space” adlı çalışmasında mekânın toplumsal süreçlerin hem taşıyıcısı hem de ürünü olduklarını söylerken, medeniyetlerin mekânı şekillendirmesinden ve bu şekillendirmenin daha sonra medeniyet taşıyıcısı olmasından bahseder. Bu bağlamda toplumsal olarak şekillenen zaman mekân algısı sanatsal üretimleri olduğu kadar özü gereği bir zaman mekân sanatı olan sinemayı da belirler.

“İşit- görsel bir anlatım biçimi olan sinemada zaman, mekân ve kişilik kavramları içinde yaşanan, gerçek dünyayla uzaktan, yakından ilişkili olmak zorundadırlar. Aksi halde anlaşılama tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklardır. Bir toplumda zaman nasıl algılanıyorsa filmde de az çok o şekilde yansıtacaktır. Aynı toplumda mekân kavramı nasıl bir yere sahipse filmde de aşağı yukarı öyle olacaktır.”¹⁸⁶

Bakhtin, “Karnavaldan Romana” adlı çalışmasında; zaman mekân algısının anlam ve dolayısıyla sanatsal üretim alanıyla olan ilişkisinden bahseder. Bakhtin’den uzun yıllar sonra modernleşme deneyimini henüz yaşamamış ülkelerin milli edebiyat yaratma süreçlerini inceleyen Jusdanis tarafından da zaman mekân algısının yaratıcı süreç üzerindeki vurgusu yapılır.

Türk Sineması’nda gerek öykünün kuruluşunda gerekse öykünün görsel aktarımında toplumsal ve kültürel zaman mekân algısının etkileri görülmektedir. Türkiye’nin tam bir modernleşme süreci yaşamamış olmasından dolayı birey ve buna bağlı olarak da rasyonel bir zaman mekân ve gerçeklik algısı oluşmamıştır. Bu nedenle anlatılar içinde de zaman mekân algısı rasyonel olarak örgütlenmez.

¹⁸⁶ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, (ikinci Basım), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1994, 147 s.

Anlatının en önemli yapısal öğelerinden birisi zamandır. Karakterlerin gelişimi, öykünün gelişimi ve sonlanması açısından belirleyicidir ve mekânla olan ilişkisi dolayısıyla ayrıca önemlidir. Türk Sinemasında (son dönem Türk Sinemasının bazı örnekleri dışında) zamansal anlatım son derece tek düzedir. Filmlerde, bir tek öykünün geçtiği şimdiki zamana dair anlatım vardır. Kalıplaşmış tek düze zaman mekân anlayışının nedenleri üzerine yapılan araştırmalar, bu anlayışın ardındaki toplumsal ve kültürel yapıya vurgu yapar.

“Gerek Arabesk filmlerde gerekse bütün Türk Sinemasında zaman ve mekân ilişkisi ya da iki boyutluluk tıpkı minyatürlerde ya da halk masallarında ki gibidir. Bu filmlerde zaman, nesnel ve dış dünyaya ait bir zamanda değil öykünün kendine özgü ve o dış dünyada algılanan zamanla hiçbir ilişkisi olmayan ‘ideal’ bir zaman sürecidir ki biz bu ideal zaman sürecine filmin gösterim zamanı diyebiliriz. Çünkü bu filmlerde kahramanların zaman ve mekân içinde dolaşmaları söz konusu değildir. Bu durum genellikle Batı Sinemasında söz konusudur.”¹⁸⁷

Türk Sinemasında anlatının zamansal düzeni zayıftır. Anlatı içinde zamanın verilmesinin dönemsel göndermeler, mekânlar, arabalar vb anlatım yöntemleri vardır. Türk Filmlerinde bu tarz görsel ipuçları kullanılmadığı için olaylar arasındaki zamansal ilişki net bir şekilde ortaya koyulmaz. Bu durum, inandırıcılığın da zayıflamasına sebep olur.

Yeşilçam filmleri, masalsı yapının etkisiyle zamandan ve mekândan bağıntısız anlatılar kurar. Kalıplaşmış anlatı yapısı kalıplaşmış zaman ve mekân anlayışına da yansımıştır. Zamanın geçişi, beyazlaşan saçlar vb. klişe yöntemlerle aktarılırken, mekânlarda hiç değişmez. Piere Loti, Kalpazan Kaya sahil, boğaz sırtları hemen her filmin vazgeçemediği mekânlar olarak kalır. Zengin evi bahçe içinde birkaç katlı, içten merdivenli ve genelde ahşap değildir oysa yoksulların evi daima ahşaptır.

İç ve dış mekân, anlatımda simgesel bir anlama sahiptir. Melodramlar, iç ve dış mekânı cinsellik üzerine örgütler. Melodramların ahlaki evreni içinde, aşık olan çiftler kolay kolay iç mekana girmez. Boğaz sırtlarında çoğunlukla bir ağaç etrafında yaşanan bir aşk söz konusudur. Kamera bir geminin geçmesini bekler sonrada ondan zoom out yapıp iki sevgiliyi çerçeveler. Bu sahne genellikle bir ağaç etrafında gelişir: ağacın etrafında kovalamaca oynayanlar, ağaca adlarını kazıyanlar, ona dayananlar, onun altında kaçamak bir öpücük alanlar vb. kamera sevgililerden ayrılıp mahcup bir

¹⁸⁷ y.a.g.e., 79 s.

tavırla ağacın dallarına veya yapraklarına geçebilir. Bülent Oran bu sahnelerin dış mekânda olmasını, doğanın bekâretinin aşkın saflığını simgelemesi nedeniyle kullanıldığını belirtir:

“Doğa bedenin bir devamıdır ve beden doğada, başka bir deyişle dış mekânda cinsiyetsiz kalacaktır. Evde kalsalardı, anlatı başka bir mecraya dönecektir, ancak cinselliği basturmak gerektiğinde âşıkları (ve dolayısıyla yıldızları) dış mekânda tutmak daha uygun olacaktır(...) Yeşilçam melodramında sevgililer, seks gündeme geldiğinde her şeyi unutup oyun oynamaya başlarlar.”¹⁸⁸

Ömrümce Ağladım (Ülkü Erakalın, 1967), filmin erkek oyuncusu Ediz Hun aşık olduğunda *“Her şeyi unutup çocukça şeyler yapmak istiyorum”* diye bağırır.

Sürtük (Ertem Eğilmez,1965), **Senede Bir Gün** (Ertem Eğilmez, 1971) gibi filmlerde kadın karakterler, saf aşklarını boğaz sırtlarında yaşar. **Sürtük**'de canan, kötü adamın tehdidiyle, sevdiğini terk etmiş fahişelik yapmaktadır. Kokuşmuş ilişkiler iç mekânda geçerken saf aşk kırlarda geçer. **Senede Bir Gün**, her yıl aynı gün, aynı yerde geçen masum buluşmalar tepe- ağaç-boğaz-İstanbul manzarası önünde geçer. Nezih Erdoğan, iç mekân ve dış mekân ayrımını içerdiği anlam doğrultusunda şu şekilde yapar: İç Mekân (Yatak/ Seks/Zina/Gerginlik), Dış Mekân (Ağaç/Oyun/Bekâret/Çocukluk).

Türk Sinemasında mekân tasarımı ve kullanımı dramatik yapı için gerekli olan bir düzlemde değildir. Türk Sinemasının anlatı evreni içinde mekân, tarihsel ve toplumsal bağlamından kopuktur. Mekânlar, çevre düzenlenmesi, dekor, aksesuar gündelik yaşam paralelinde kurulmaktadır. Karakterler gerçek mekânlar içinde gündeliğe uygun olarak resmedilirler. Mekânın kullanılmasından çok, karakterler onun içinde adeta fotoğraflanırlar. Oğuz Adanır'ın vurguladığı gibi Türk Sineması bugün bile halen işitsel bir boyutu ağırlıktadır. Görsel boyutu ağırlıkta olmadığı içinde diyalogların hangi mekânlarda söylendiği çok önemli değildir. Bu nedenle Türk sinemasında mekân insan etkileşimi zayıftır.

¹⁸⁸ Nezih Erdoğan, “Yeşilçam'da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”, **Doğu Batı**, Sayı:2, 2008, 163 s.

2.2.1.B. Görsel Kodlar

2.2.1.a. Yeşilçam Sinemasında Mizansen

Mizansen, yönetmenin film karesi içinde, görünenler üzerindeki kontrolünü ifade etmek için kullanılır. Yönetmen mizanseni, olayları, kamera için sahneye koyarak kontrol eder. Bir sahnenin kamera için sahneye koyulmasını ise sinematografik görüntü teknikleri ve toplumsal görsel kültür belirler. Bu çalışma, Türk Sinemasında mizanseni, mizansenin önemli bileşenleri olan; dekor, kostüm, ışık, oyunculuk gibi teknik öğeleri, onları belirleyen zihinsel ve görsel kültür üzerinden çözümlenmeyi hedeflemektedir.

Çekim: Çekim, filmin en küçük birimidir ve senaryoda bir sahne, çekimlere bölünerek görüntüye aktarılır. Dolayısıyla görüntüye aktarma işleminde, sahnenin gerçekçi olarak kurulup kurulmayacağı son derece önemlidir. Gerçekçi sahne kurulumunda, kamera görünen dünyayı gerçekçi bir biçimde resmetmelidir.

Batı sanatlarında temsil oldukça önemlidir. Bu noktada görüntünün temsil yeteneği üzerinde düşünmek gerekmektedir. Batı kültürü, görüntünün temsil yeteneğini doğrudan temsil edilen nesneye bağlar ve buda sanatta gerçekliğin tartışılmasına götürür.

Rönesans'la birlikte başlayan Batı'da bireyin yükselişi, perspektifin gelişimine olanak sağlar. Berger'de aynı noktayı vurgular ve görüntünün, bireyin dünyayı nasıl gördüğünün kayıdır der. Kameranın izleyicinin algısını mükemmel bir şekilde taklit etmesi, perspektifin ve bireyin içinden çıktığı dünya görüşünün bir uzantısıdır.

İslami sanatta, görünen dünya merkeze alınmış tek bir göz için değil ancak dinsel, politik ve diğer kültürel kurumların belirlediği hiyerarşiye göre düzenlenmektedir. İslami sanatlarda görünen gerçekliği yeniden üretmek gibi bir kaygısı yoktur dolayısıyla da bunun yöntemlerini keşfe de gerek yoktur.

*"(...) Unutulmamalıdır ki bu yapıtlar, içinde yaşanılan dünyayı, görüldüğü gibi resmetmeye çalışmazlar. Çünkü Orta Çağ İslam toplumunda yaşayan bir birey, görülenlerin, her gün gördüğü ve içinde yaşadığı mekânlar olduğunu hissetmek arzusunda değildir. Tersine, bunların, toplumda yer alan farklı sınıfların farklı 'sivil' arzularının birlikte gerçekleştiği 'öteki' mekânlar- Foucault'un deyimiyile Heterotopya lar olduğunu düşünmek istemektedir."*¹⁸⁹

¹⁸⁹ Çetin Sarıkartal, a.g.e., 154 s.

Türk İslam geleneğinde görüntü ve anlatı batıdakinden oldukça farklı bir zihniyeti yansıtır. Çetin Sarıkartal İslam dininde resim yasağıyla ilgili olarak Grabar'dan şu alıntıyı yapar:

“Hikâyeye göre Müslümanlar ve Bizanslı Hıristiyanlar arasında bir sınır çizmek için bir sütün dikiliyor ve üzerine Heraklius'un portresi çiziliyor. Bir Arap askeri yanlışlıkla portrenin gözüne zarar verdiğinde Hıristiyanlar kisas istiyorlar. Arapların lideri, süruna kendi portresinin yapılıp gözünün çıkarılmasını teklif ediyor. Ama Hıristiyanlar, Hayır diyorlar adalet ancak halife Ömer'in portresinin çizilip gözünün çıkarılmasıyla yerini bulacaktır. Hıristiyanlığın isteği kabul ediliyor.”¹⁹⁰

Haz. Ömer döneminde geçen bu olayı Grabar, İslam Dini'nde ikonoklazm, resim yasağı yok, ikonsuzluk var şeklinde yorumlar. İslamiyet bu örnekte görüldüğü gibi ikon nosyonunu tanımaz. Bu zihniyetin yansıması olarak da, Hollywood kutu gösterdiğinde “bu bir kutu”der. Yeşilçam ise aynı şeyi yapan girişimi “bunun bir kutu olduğu varsayılıyor, fakat gerçekte bu bir kutuyu gösteren imgedir” der.

Bu nedenle görüntünün temsil gücüne inanmayan ve eşyayı gerçekçi bir biçimde yansıtmaya çabasında olmayan zihniyet kendisini, kameranın sabit bir yerde durması, uzun bir olayın tek bir planla anlatılması, fazlasıyla nesnel çekimler, esnek zaman anlayışı, tek düze mekân kullanımı, tek tip aydınlatma, dekor, kostüm ve oyunculuk olarak yani klasik bir film için görsel zayıflık olarak tanımlanabilecek bir dizi teknik dışavurumla ifade eder.

Genelde Türk Sineması'nda ama özellikle Yeşilçam Sineması'nda kamera hareketleri sınırlıdır. Bu noktada bir genellemeye gidilmektedir çünkü sabit kamera yalnız melodramların değil, o dönemde çekilen toplumcu gerçekçi filmlerin hatta onu takip eden dönemdeki pek çok filminde sorunudur. Aydınlatma sorunlarını karmaşıktıracağından dolayı, kameranın yeri mümkün olduğu ölçüde değiştirilmemiş, sahnelerin büyük bir kısmı sabit kamerayla çekilmiştir. Zoom kullanımı ise oldukça yaygındır. Anlatımda tasarruf için bazı kalabalık sahnelerde standart hareket izleme, bazı önemli anlarda ise, karakterler arasındaki gerginliğin onların uzamsal ilişkilerine ve davranışlarına yansımalarını göstermek amacıyla çevrinmelere yer verilmiştir.

Nezih Erdoğan'a göre, klasik sinema diyalog sahnelerini çok kullanılan bir yöntem olan açı- karşı açı çekimleriyle verir. Oysa bu tarz sahneler Yeşilçam

¹⁹⁰ y.a.g.e., 293 s.

filmlerinde, her iki konuşmayı bir arda göstermeye olanak veren cephe çekimi (front space) ile verilir. Cephe çekimlerinde karakterlerin konumlandırılmaları birbirine göre değil, kameraya göre tasarlanarak çerçeveye yerleştirilir; önemli anlarda karakterler yüzlerini kameraya dönerek konuşurlar ve eğer alan derinliği her ikisini kapsamıyorsa netlik, karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılır. Bu yöntem, filme ekonomik bir çekim yöntemi kazandırırken diğer taraftan tiyatral bir hale getirir.

Ertem Eğilmez **Sürtük** filminde; Canan'ı (Hülya Koçyiğit) yakın çekimde ağlarken görürüz. Kamera yavaşça çevrinerken ona yaklaşmakta olan Kemal'i (Ekrem Bora) gösterir. Kemal'in bakış açısından Canan'ın arkadan çekimine kesme yapılır. Açı-karşı açı sistemine geçileceği düşünülürken, Canan Kemal'e döner, bağırıp çağırmaya başlar, Kemal'i geçerek, kameraya iyice yaklaşır. Bakış açısı çekimi gibi başlayan bir sahne nesnel bir çekime dönüşür; Canan'ın konuşması bitince, durur, kamera geri çekilir, Kemal konuşarak Canan'ı geçer, kameraya yaklaşır ve bu hareket birkaç kez tekrarlanır.

Karakterlerin bakış açısından çekimlerin kullanılmadığı Yeşilçam Sineması'nda, seyirci, kameranın bakış açısıyla özdeşleşmekte ancak, karakterlerin bakış açısıyla özdeşleşmemektedir.

“Öznel çekimlerden kaçınan Yeşilçam sineması, özdeşleşme yerine empatiyi koyar. “Yeşilçam, Hollywood tarzı gerçeklikle Brechtçi yabancılaştırma etkilerinin karıştığı sinematik söylem üretmiş melez bir sinemaydı. Türk melodram sineması, her ne kadar biçimsel özellikleri dolayısıyla başka sinemalara benzetilse de, yerli anlatısal geleneklerden (karagöz, meddah, aşk anlatıları gibi sözlü anlatı geleneği) beslenerek, kendisi Batı sinemasından farklı biçimde kodlamıştır; batılı sinemasal anlatım biçimlerinden yararlırsa da, bunları yerli anlatısal geleneklerle harmanlamıştır.”¹⁹¹

Bu noktada Nezih Erdoğan, Yeşilçam'ın yapım sürecini hızlandırma yoluna gittiğinde, gerçekte unutulmaya yüz tutmuş bir takım görsel ve anlatısal görenekleri bir şekilde canlandırmış olduğunu iddia eder. Bu nedenle, görsel olarak bilinçsizde olsa eski kalıpları ortaya çıkaran Yeşilçam Sinemasının ürettiği kodları bugün dönüştürerek kullanan olumlu örneklerin bulunması, Türk Sinemasında özgün bir dil yaratma çabasının geldiği olumlu noktayı göstermektedir. Bu konu III. bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

¹⁹¹ Nezih Erdoğan, “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975”, **Screen**, Autumn 39(3), 266 s.

Aydınlatma- Işık: Türk Sineması, sinematografik anlatım olanaklarını çok sınırlı kullanan bir sinema olarak ışığın bir anlatım yöntemi olduğunu uzun yıllar görmezden gelmiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda üretilen filmlerde Erksan'ın **Suçlular Aramızda** (1964), Memduh Ün'ün **Bire On vardı** (1963) filmleri ışığı atmosfer yaratmak için kullanmış ancak, diğer filmlerde oyuncunun ve mekânın görülebilmesi için gerekli ışık dışında bir ışık kullanımı söz konusu değildir.

Özellikle 1960'lı yıllarda Türk Sinemasında öne çıkan "Yıldız Olgusu"na paralel olarak, "Yıldız Aydınlatması" adı verilen, oyuncunun yüzünü ön plana çıkartmaya çalışan bu nedenle vurgu noktasının yüzde olduğu bir aydınlatma biçimi gelişir. Çerçeve içinde ki ışık ne olursa olsun oyuncunun yüzü aydınlatılarak vurgu yüze, dudaklara ve göze çekilir. Işığın bu kullanımı ise anlatıda geçekçi bakışı çoğu zaman göz ardı etmiş bir sinema ve izleyici için büyük bir sorun yaratmamaktadır.

II. II. I b. Oyunculuk ve Ses

Yıldız olgusu genel olarak popüler sinemanın vazgeçilmezidir. Türk Sineması içinde özellikle altmışlı yıllarda popülerliğini korumaktadır. Türk sinemasında yıldız olgusu, anlatıya önemli bir katkı sunar çünkü prodüktör, Anadolu işletmelerinin isteği doğrultusunda önce kadın oyuncuyu sonra onun karşısında oynayacak erkek oyuncuyu belirler ve onlara uygun senaryo daha sonra aranır.

Erdoğan Tünaş dönemin senaryo yazarlarına paralel olarak, hikâyelerin yıldız oyunculara göre ayarlanmasına vurgu yapar.

*"Stara göre hikâyeler bulunurdu. Hikâye ye göre adam bulunmazdı da. Örneğin Cüneyt Arkın tiplemesine uygun vurdulu kırdılı, yine Ayhan Işık öyle, Göksel Arsoy denilince romantik yanına hitap eden şeyler yazılırdı. Bu çizgilere göre bizde senaryolarımızı sürdürürdük"*¹⁹²

Yıldızlar, çizgilerini hiç bozmazlar ya da değişim seyirciye hissettirmeyecek ölçüde sınırlıdır.

*"Yıldızların imajlarının hiçbir filmde tamamıyla tüketilmemesi ve sonraki filmler için esneklik sağlayan bir boşluğun bırakılmasıdır. Bir yıldız, her filmde farklı bileşenler ağı içinde örgütlenir: Filmin yapımcısı, yönetmeni, türü, film öyküsü ve benzeri etmenler, yıldızın kompozisyonunu önemli ölçüde biçimler."*¹⁹³

¹⁹² Akt. Serpil Kirel, **a.g.e.**, 198 s.

¹⁹³ Nezh Erdoğan'dan Akt. Serpil Kirel, **a.g.e.**, 205 s.

Diğer yandan filmin çekildiği dönemde yıldız oyuncunun imajını belirlemektedir. Dönem ve dönemin hassasiyetleri, yıldız oyuncu kimliğini de etkilemektedir. Türkan Şoray'ın seksenlere kadar devam ettirdiği cinsellik yasağı, 80'lerden sonra kadınlığının farkında olduğu karakterleri canlandırmasıyla biter. **Mine** (Atıf Yılmaz, 1982) filmi bu açıdan değişimin en çok görüldüğü filmlerden biri olur.

1960'lar Türk Sineması'nda, yardımcı oyunculara en az başrol oyuncuları kadar önemli olur. Bu yılların unutulmaz yardımcı oyuncusu Ahmet Tarık Tekçe'dir. Onun için; *“Kitapsız ilim, Ahmet Tarık Tekçe'siz film olmaz”* deyiimi üretilir. Günde üç film setine giden Ahmet Tarık tekçe, sert, haşın ve kötü adam tiplmelerinin vazgeçilmez oyuncusu olur. Giovanni Scognomillo yardımcı oyuncuların gişe hâsılatındaki paylarına vurgu yapar.

“Belirli dönemlerde kimi oyuncular nerede ise hiç eksik olmazlar, örneğin bir Ahmet Tarık Tekçe gibi. Başrol oynamaları gerekmez, kötüde olabilirler iyide. İster ağlatırlar ister güldürürler ama her filmde, çok filmde bulunmaları birer 'marka' olarak nerde ise kaçınılmazdır, varlıkları ise bir gişe garantisi teşkil etmektedir.”¹⁹⁴

Konuda ve öyküdeki kalıplaşmış anlatı yapısı oyunculuğa da yansır, iyilik kötülük, komiklik gibi durumlar için seyircinin kafasında belirli kişileri akla getirir. Aynı öykünün farklı kombinasyonlarının işlediği Yeşilçam Sinemasında oyunculukta da bir kodlamaya gidilmiştir. Bülent Oran bu duruma çok uygun bir saptama yapar: *“Bizim Necdet Tosun'lar, Sami Hazinses'ler gurubumuz vardı. Aşağı yukarı o guruptakiler için mutlaka güldürü unsurları koyardık.”¹⁹⁵*

Belirli anlatı kalıplarının sürekli kullanılmasını, Martin Eslin “yakınlık” kavramıyla açıklar. Eslin bu kavramı televizyon dizileri için ortaya koymuştur ancak benzer bir anlatım yönetimini kullanmasından dolayı sinemaya da uyarlanabilir.

“Kitleler tanıdık zevklerden hoşlanırlar, tanıdık yüz, tanıdık karakter, tanıdık ses tonu. Bir oyunda bir karakter gördükleri zaman yeniden başka bir macerada onu görmek isterler; bilinmeyenin merakını duymaya yetecek kadar bir öncekinden biraz farklı ayrıntıları olan ama değerli birini yeniden yakalamanın zevkini verecek kadar tanıdık bir kalıp içinde. Tümüyle yeni bir gösterinin kodunu açıklamak için zorlanıp kafa yorması gerekir:

¹⁹⁴ Giovanni Scognomillo, “Türk Sinemasında Oyunculuk”, **Yeni Film Dergisi**, Sayı.2, 2003, 31 s.

¹⁹⁵ Dilek Tunalı, **a.g.e.**, 226 s.

karakter kim, ilişkiler nedir, hangi tarih döneminde nerede yaşıyorlar vs. tüm bu soruların her yeni oyun için yeniden yanıtlanması gerekmektedir.”¹⁹⁶

Esslin’in kalıplaşmış yapı ile ilgili saptaması, sinemayı önemli bir rant aracına dönüştürdüğü için seri üretime geçen Yeşilçam Sineması için doğru sayılabilir.

Oyunculukla ilgili bir diğer önemli unsur abartıdır. Melodramlardaki abartılı anlatı ve anlatım yapısı oyunculuğa da yansır. Aşk acısı çeken karakterler duygularını bağırarak, haykırarak, ağlayarak dışa vururlar. Bu abartı filmlerde işitsel olarak ortaya çıkar. Âşıkların mutlu olduğu sahnelerde Hasan Akbulut’un deyiimiyle neredeyse bedenlerinden taşarlar. Sarıkartal, Hülya Koçyiğit’in filmlerinde, oyunculuğunun aşırılığını şu şekilde özetler:

“(1) Bedenin, sanki bir kriz içindeymişçesine kasılarak ve bükülerek devinmesi; böylesi bir görüntü izleyicide, perdede izlediği kadına yardım etme isteği uyandırır; oysa filmdeki diğer karakterler, bu durumu hiç görmüyor gibidirler. (2) herhangi bir fiziksel engelle karşılaşılmasına karşın, hareketlerin göze çarpan bir biçimde kısıtlanması; çevrede serbestçe hareket edilebilecek mekân varken beliren bu görüntü, adeta karakterlerin bedensel bir özrü varmış gibi bir etki uyandırır. (3) dudakların, anlamlandırılması güç bir şekilde ya da birçok anlama çekilebilecek şekilde seri ve üst üste kıpırdanışı; bu ‘tuhaf’ mimiğin yarattığı genel etki, perdede görünen kadının çok önemli bir şeyler söylemek istediği, fakat gizemli bir güç tarafından engellendiğidir. (4) Bakışların, adeta maksadını aşan bir şekilde, izleyicinin dikkatini çekecek kadar bir süre ya erkek kahraman ya da kameraya sabitlenmesi.”¹⁹⁷

Sarıkartal, Hülya Koçyiğit’in oyunculuğundaki aşırılığın aynı zamanda kadınlık arzusunun aşırı bir ifadesine de olanak tanıdığını belirtir. Bu aşırılığında seyircinin filmdeki duygu seline katılmasına sebep olur.

“Aşırılık, ‘gerçek olan’ dan ayrımlaşır; kurmacaya, kurmaca evrenin oynusuluğuna vurgu yaparak, Brecht’in kuramında olduğu gibi, izleyicide kendisi ile izlediği arasına bir mesafe koymasına yol açar. Bu yönüyle aşırılık, hem özdeşleşmeyle hem de Brechtçi anlamda yabancılaşma kavramıyla ilişkilidir. İzleyici, hem oyuncunun bedeniyle dışavurduğu mutluluğu, acıyı hisseder ve onun duygularına ortak olur; hem de bu oyunculuğun abartılı olduğunu bilip, bunun bir kurmaca olduğunu görür.”¹⁹⁸

Hülya Koçyiğit’in abartılı oyunculuğu ile ilgili olarak Sarıkartal, Zamanında, modernleşme sürecinde ulusal bir tiyatronun nasıl kurulacağı

¹⁹⁶ Martin Esslin, “Halk Destanı Olarak Televizyon Dizileri, **Kitle Kültürü Dergisi**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Sayı:2, 1999, 55 s.

¹⁹⁷ Çetin Sarıkartal, “Kasılan Beden, Kasılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerkil Düzene ‘Haddini Aşan’ Cevabı”, **Toplum ve Bilim**, S:94, 2002, 75 s.

¹⁹⁸ Hasan Akbulut, **a.g.e.**, 112 s.

konusundaki aydın tartışmalarının arasından el yordamıyla sıyrılarak gelişmiş olan tuluat tiyatrosunun mirasından beslenerek bir film endüstrisinin kuruluşuna öncülük ettikleri anlaşılan bu yönetmenlerin, tuluatın olduğu gibi Yeşilçam filmlerinin de genel özelliği olan eklektizmi biraz daha bilerek ve kasten tercih etmiş oldukları düşünülemez mi? sorusunu sorar. Sarıkartal'ın özgün bir sinema dili yaratılması ile ilgili olarak Yeşilçam Sinemasının belirli adımlar atmış olabileceği var sayımını yapar. Ancak Yeşilçam Sineması yönetmenlerinin ve o filmlerde oynayan oyuncuların böylesine bilinçli bir tercih yapmış olmaları ne kadar mümkün olabilir? Bu konuyla ilgili olarak Hilmi Maktav, Sarıkartal'ın yorumunu aşırı bulur ve oyuncunun abartılı oyunculuğunu, uzun süre kameraya ıslak gözlerle ve dudaklarla bakmasının Modleski'nin melodramların eril göz hazzına hitap ettiği saptamasına bağlayarak açıklar.

Sarıkartal, Hülya Koçyiğit'in sisteme haddini aşan cevabını, özgün bir sinema dili yaratmak için ipucu olarak görür. Bunun içinde tuluat tiyatrosunun eklektizmini bir model olarak sunar. Özellikle 1960-1975 yılları arasında en karakteristik örneklerini veren Yeşilçam sinemasının bilinçli olarak dramatik anlatım dışında, bir anlatım denemesi yapmış olduğu,-bu bölümde geliştirilmiş olan argümanlar doğrultusunda –söylenemez ancak bilinçsiz olarak da olsa, kendi kültürel tarihini bir çeşit 'yağmalama' bilinciyle kullanarak ortaya çıkarmış olduğu görsel ve anlatısal kodlar bugün üretilecek yeni bir sinema için önemli ipuçları vereceği kanaatindeyiz.

Uzun bakışmalar, dudakların ve gözlerin yakın plan görüntüleri, oyuncuların güzelliğini ön planda tutmayı amaçlayan çekimler, aşkın mümkün olduğunca abartılı mimiklerle anlatımı, kadın ve erkeğin birbirine cevap eren eş güdümlü hareketleri ve bütün bu anlatımı destekleyen dublaj, Türk Sinemasının kalıplaşmış görsel anlatımıdır.

Ses (Dublaj): 1930' lu yılların başında Kemal Film tarafından sesli film çekim denemeleri yapılır. Kemal Film'in sözleşmeli yönetmeni Muhsin Ertuğrul, 1932 yılında ilk sesli filmi **Bir Millet Uyanıyor**'u çeker. Aradan geçen on yılın sonunda Faruk Kenç'in çekmiş olduğu **Dertli Pınar** (1943)filminde yaşanan teknik aksaklıklar nedeniyle sessiz çekime geçilir. Ancak ilginç olan sesli çekimden sonra dublaja geçilmesidir.

Bülent Oran bunu o yıllarda makinenin bozulduğunu ve Almanya'dan gelişin beklenemeyeceği içinde sessiz çekip, dublaj yapmaya başladıklarını anlatır. Kuşkusuz seri üretime geçmiş bir Türk Sinemasının, ezberi, suflörü ve sette kontrol altında tutması gereken bir mikrofon sorunuyla uğraşması beklenemez.

Filmi sonradan seslendiren seslendirme sanatçıları, film yapımcılarının işlerini kolaylaştırır. Aynı sesler, aynı karakter tiplerini seslendirir, seyircinin aşına olduğu bu durum ise yıllarca devam eder.

“Yeşilçam'ın dublaja geçmesini tek bir bozuk makineyle açıklayamayız. Dublaja geçiş daha çok, yaklaşmakta olan bir dönemin habercisi olarak görülmelidir. Önce vergi oranlarının düşmesi, ardından köyden kente göç, henüz toparlanmakta olan film endüstrisine belki de hiç beklemediği bir ivme kazandırdı. Radyonun yanı sıra sinema önde gelen eğlence biçimlerinden biri oluverdi. 1960'lı yılların başında hızla büyüyen talep, yapımcıları hazırlıksız yakaladı. Alalecele yapılan düzenlemelerle yapım sürecinin hızlandırılmasına çalışıldı: düz aydınlatma, olabildiğince az kamera pozisyonu ve durağan görüntüler, senaryo yazma zahmetinden sakınmak için daha fazla tekrar ve uyarlamalar, iç içe çekimler. Bunların hepsi ortaya bambaşka bir anlatım tarzı ortaya koyacaktı.”¹⁹⁹

Film yapım sürecinde belirli bir pratiklik yaratan dublaj, sinemasal anlatım açısından çeşitli sıkıntılar yaratmaktadır. Thomas Elsaesser, Dublaj tekniğinin sinemada yarattığı aksaklıklar üzerinde durur:

“Amerikan Melodramında duygusal bir rezonans ve dramatik devamlılıkla diksiyonun önemini vurgularken, 'dublajın en iyi görüntüyü bile düzleştirdiğini, senkronu dramatik bir biçimde kaydırıldığını, illüzyonist gösterinin üzerine kurulduğu tutarlılığın akışını bozduğunu ileri sürer.”²⁰⁰

Stephen Heath, sinemada sesin öznenin kuruluşuyla yakından ilişkili olduğunu belirtir. Sözkonusu çalışmasında Godard ve Gorin'in sinemada oyuncuların aynı şeyi konuştukları saptamasına değinir:

“Burada açıkça sessiz sinemayı güçlü bir biçimde idealleştirme ve homojenleştirme var ki, direnmeyi ve analizi gerektiriyor. Yine de, sesli sinema beden ve bedeni görüntüde tutan insan sesinin muktadir bir standardının geliştirilmesi demektir. Sessiz sinemada beden her zaman bir vurguya, bir abartıya ve varlığın ele avuca sığmazlığının bir terimi olarak) burleske teşnedir, sesli sinemadaysa beden düzleştirilir, oyuncu ya da seyirci olsun, homojen ve düşünen öznenin anlatımı ya da mecrası olarak insan sesiyle birlikte, Godard ve Gorin'in tarif ettiği düşüncenin sözleşmesine temsil edilir.”²⁰¹

¹⁹⁹ Nezh Erdoğın, “ Yeşilçam'da Sesiz Bedenler, Bedensiz Sesler”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III**, Ed.: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, 111 s.

²⁰⁰ Thomas Elsaesser'den Akt. Nezh Erdoğın, **a.g.e.**, 158 s.

²⁰¹ Heath'den Akt. Nezh Erdoğın, **a.g.e.**, 116 s.

Yeşilçam ise düşünen özne üretememiştir. Oyuncular hep aynı şeyi konuşurlar, diyaloglar, karakterlerin psikolojik durumları yansıtması beklenirken, onlar mesaj veren önermelere dönüştürülür. Ses, çoğu zaman karakterin üzerinde fazlalık olarak durur. Erdoğan bu durumu Yeşilçam'da kullanılan sesin bir tür üst-ses olduğu saptamasıyla açıklar. Yani kaynağı belli olmayan, görüntülerin üzerine binen bir bedensiz kullanımın olduğu saptamasını yapar. Ancak bu, görüntüde olmayan ama bedeni olduğunu bildiğimizi (ya da çıkarsadığımız), karakterlere ait olduğunu hissettiği dış sestten farklıdır.

Dublajın yarattığı söz konusu sorunlar dışında Türk Sinemasında senkron hatalarına da rastlanır. Dudak hareketleriyle sesin eşleşmemesi, **Vesikalı Yârim** (L.Ö.Akad, 1968) gibi dönemin daha özenli çekilmiş filmlerinde dahi bulunur. Yankılanan sesler, oyuncular dış mekanda olsa bile karakterlerin hep iç mekandan gelen sesleri, efekt ve dış sesin kullanılmaması gibi pek çok dublaj hatasına dönemin filmlerinde rastlamak mümkündür. Atmosfer ve çevre sesi yok denecek kadar azdır. Necip Sarıcı **Dublaj Tarihi** (2008) adlı belgeselinde, dönemin filmlerinde kullanılan efektlerin irrasyonel yapımını gözler önüne serer.

Oyuncular ekranda sesin bedenden değil, başka bir kaynaktan geldiğini unutturmak için dudaklarını kıpırdatırlar. Bu seyircinin öyküye inanması için gereklidir. Seslendirmenin karakterlere uygun olmaması ve ses kuşağının inanılmaz temizliği gerçeklik etkisine önemli bir darbe vurur. *“Bu, bütün tiplerin hayali biri tarafından seslendirildiği Karagöz'deki durumu andırmaktadır. Karagöz ustası tek başına bütün tipleri ayrı bir aksan ya da lehçeyle konuşur, hatta defî bile kendisi çalar.”*²⁰²

Dönemin hızlı film sirkülasyonu bazı oyuncular (Hülya Koçyiğit) kendi sesleriyle oynamak isteseler de zaman sorunu yüzünden bu mümkün olamamıştır. Seslendirme gelenek haline gelir. Sessiz çekimin ezber gerektirmemesinin dışında dublaj, filme ayrı bir özellik katar. Standartlaşmanın önemli olduğu altmışlar sineması için dublajın da önemli bir katkısı olur. Adalet Cimcoz'un kimse yüzünü tanımasa da herkes sesine aşınadır. Türkan Şoray 'ın sesi olarak tanıdığımız Adalet Cimcoz ile ilgili Atıf Yılmaz anılarında, bütün yıldızların kendisini Adalet Cimcoz'un seslendirmesini istediğini vurgular. Oğuz Adanır, bu durumun gerçeklik

²⁰² Nezih Erdoğan, a.g.e., 115 s.

etkisini yok ettiğini belirtir. Örneğin Anadolu kökenli bir karakterin İstanbul şivesi ile seslendirilmesi komik bir durum yaratmaktadır.

Türk sinemasında dublaj, anlatıya olan katkıları ve zararları açısından çok boyutlu değerlendirilmelidir. Görsel anlatımın çok fazla gelişmemesinden dolayı, seyirci için işitsel olan oldukça önemlidir. Bunun nedeni sözlü kültür ürünleri olan masallar, söylenceler, destanlar kadar, Karagöz, Ortaoyunu ve meddah geleneğinin büyük bir payı vardır. Bu nedenle, Oğuz Adanır'ın Türk filmlerinin “işit-görsel” olarak tanımlanması gerektiği tespiti doğrudur. Türk Sinemasında genellikle ağırlık ses kuşağındadır ancak ses sadece konuşan karakterlere aittir, öykü evrenini destekleyecek efekt kullanımına çok rastlanmaz. Bu nedenle Türk Sinemasının oldukça fakir bir ses kuşağına sahip olduğu söylenebilir.

2.2.1.c. Yeşilçam Sineması'ndan İki Örnek: Vesikalı Yârim ve Gurbet Kuşları

Bu bölümde anlatı biçimi ve film stili ile ilgili olarak Türk Sinemasının görsel işitsel anlatı kodları ortaya koyulmuştur. Bu doğrultuda atmışlı yılların iki temel eğilimi ile ilgili olarak; melodram sineması örneği olarak **Vesikalı Yarım**, Toplumcu Gerçekçi film örneği olarak da **Gurbet Kuşları** filmlerinde zaman mekan örgütlenmesini ortaya koyabilmek için söz konusu filmler, anlatı analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Vesikalı Yârim Yönetmen: Ö.L.Akad

Sinopsis: Vesikalı Yârim filmi; sıradan bir manav olan Halil'in arkadaşlarıyla Beyoğlu'na eğlenmeye gittiği gece tanıştığı konsomatrisle yaşadığı aşkı anlatır. Kısa bir süre devam eden ilişkinin ardından sorunlar yaşanmaya başlanır. Adamın evli olması ve Sabiha'nın çalıştığı pavyonun peşini bırakmaması sonucu sıkıntılar başlar. Sabiha Halil'in evli olmasına çok kırılır önce onu kendisinden uzak tutmaya çalışır ancak sonradan vazgeçse de artık çok geçtir.

Vesikalı Yârim'de Anlatı Biçimi: Akad'ın kendine özgü farklı üslubu onu kendinden önceki ve aynı dönemde film çeken yönetmenlerden ayırt eden en önemli özelliktir. Türk Sineması için onun vazgeçilmez yeri, sinemada gerçekçi üslubu oluşturma çabasıdır. Sıradan sokaktaki insana dair öyküyü, kendi gelenekleri doğrultusunda anlatmaya çalışan filmleri Türk Sineması için farklı örnekler statüsüne girer.

Akad, Türkiye toplumunun yaşadığı sorunları farklı bir şekilde sorunsallaştırıp, sinemasal teknikleri kendine özgü bir şekilde kullanır. Kamera hareketlerinin sınırlı kullanılması, gerekli gördüğü yerlerde zoom kullanımı, mizansenin kişilerin birbirleri ve çevreleriyle ilişkilerini anlatmak üzere düzenleyerek karakterlerini toplumsal bir bağlam içinde yerleştirmesi, sahnelerde duruşlara, bakışlara, harekete önem vermesi ve söze dayalı olmayan duygusal atmosfer yaratması ve devamlılık kurgusu onun tarzını farklılaştıran teknik öğelerdir.

Filmde yaratılmak istenen dramatik etkinin, sinematografik araçlarla oluşturulması altmışlar sineması için yenidir. Akad'ın söz konusu ustalığı ve sinemayı bir roman olarak değerlendirmesi onun Auteur olarak tanımlanmasına neden olur. Akad, Kurtuluş Kayalı ile yaptığı söyleşi de günümüzde sinemanın romanın yerini aldığını ve yönetmenliğin yazarlıkla çok yakından kurduğunu

ilişkisinden bahseder. Akad'ın tanımlamasına göre sinema, romanın yeni bir biçimidir.

“Akad'ın sinemasına esas niteliğini veren unsur, Türkiye modernleşmesinin toplumsal ve kültürel hayatta yarattığı değişimleri ele alış tarzıdır. Akad'ın filmlerinde karşımıza çıkan tematik çizgi maliyetleri ve sonuçlarıyla modernleşmedir. Modernleşmenin sancularını filmlerine aktarırken Akad 'modernleşme karşıtı', ahlakçı bir konum almaz; kendisinin de söylediği gibi amacı ' halkla doğrudan doğruya bir temas kurmak, 'halkın sinemasını' yapmaktır.”²⁰³

Akad filmlerinde modernleşme karşıtı bir tutum sergilemez. Onun sineması, modernleşmenin insan üzerine etkilerini ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak yansıtır. Vesikalı Yârim filmi sıradan insana dair bir hikâye olmasından dolayı farklıdır. Film bir melodram olmasına rağmen, görselliğin kullanımındaki farklılığından dolayı diğer melodramlardan ayrılır.

Öykü Kodları: Tema, filmin anlatısını yapılandırıcı temel unsurdur. *“Tema, karakteristik bir motif, ideolojik bir duruş, türe ait gösterenler olabileceği gibi üslup, kavram ya da mesaj; filmin ne hakkında olduğunu anlatan temel düşünce ya da filme hâkim olan halet-ruhiye de olabilir.”²⁰⁴* Filmin teması, anlatı, biçem ve ideoloji ilişkisinin karşılıklı ilişkisi sonucu ortaya çıkar. Dolayısıyla tema, filmin sadece ne anlattığı değil, aynı zamanda nasıl anlattığıdır. **Vesikalı Yarım**'in teması; aşkın, arzunun imkânsızlığıdır.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: Yönetmenliğini Akad'ın yaptığı **Vesikalı Yârim**, Sait Faik'in Menekşeli Vadi öyküsünden Safa Önal'ın senaryosunu yazdığı bir uyarlamadır.

Vesikalı Yârim bir melodramdır. Ancak inanılmaz tesadüflerin, aşırılıkların, körlüğün, sakatlığın egemen olduğu Yeşilçam Melodramlarından farklıdır.

Vesikalı Yârim, klasik anlatı filmlerine benzer bir anlatı yapısıyla dengenin bozulup kurulması yasası üzerine kuruludur. Film, Halil'in bostandan at arabasıyla gelişyle başlar, at arabasıyla bostana gidişyle biter.

“Anlatının ilerlemesi denge durumunun, bu duruma karşıt güçler tarafından ya da dengesizliği yaratacak çeşitli güçler tarafından bozulmasına bağlıdır. Anlatının sonuçlanması da denge durumunun anlatının sonunda yeniden kurulmasıyla mümkün olur.

²⁰³ Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık -Vesikalı Yârim Üzerine**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 15 s.

²⁰⁴ William Malyszko, *The Godfather*, Londra: York Press, 2002, 22 s.

*Bu ikinci denge noktası her ne kadar ilkin benzese de yine de hiçbir zaman tam olarak ilkiyle aynı değildir.*²⁰⁵

Film, her ne kadar Halil'in bostana gidişiyile kapanıyormuş gibi görünse de, Sabiha'yı dışında bırakır. Sabiha finalde erkeklerin arasında kameraya doğru yürür. Bir anlamda Sabiha ancak çemberin dışına atılınca denge kurulabilir. Sabiha, ailenin perspektifinden bir fazlalıktır.

Gerçeklik: **Vesikalı Yarım**'in anlatısını çözümleyebilmek için gerekli unsurlardan birisi de gerçekliktir. Gerçeklik film anlatısında ne tür anlatısal mekanizmalarla işler. Diğer bir deyişle hangi anlatısal özellikler filmin gerçekçi olarak değerlendirilmesine neden olur.

Film anlatısının gerçekçi olarak değerlendirilmesine sebep olan iki mekanizmadan bahsedilebilir. Birincisi anlatı yapısıyla ilgilidir. Bu noktada Todorov'un yaptığı sıralama akla gelir. Denge, bu dengeyi bozan ya da dağıtan bir gücün ortaya çıkması, dengesizlik ve yeni denge. Gerçekçi anlatılarda ortak olan bu yapıyı sağlayan unsurlardan biri, olayların belirli bir mantık çerçevesi içinde, neden-sonuç ilişkisiyle gelişmesidir. Bu aynı zamanda dünyanın belirli bir felsefi dünya görüşü doğrultusunda düzenlenmesidir.

Filme dair olan ikinci mekanizma gerçekliğin işleyişidir. Gerçeklik en temel anlamda 'şeylerin olduğu gibi' yansıtılmasıdır. Gerçekliğin sinemada yansıtılmasına dair olan önemli nokta, anlatının görüntüye dönüşmesidir. Film, görme kültürü üzerine kurulu olması nedeniyle, anlatının sinematografik anlatım teknikleriyle anlatılabilmesi son derece önemlidir.

Vesikalı Yarım'i Todorov'un anlatı şeması üzerinden değerlendirmemiz, gerçeklikle ilişkisini inceleyebilmemiz açısından son derece önemlidir. Filmin açılış sahnesinde Halil ve arkadaşlarının yaptıkları işler verilir. Bu filmin serim bölümüdür. Filmin gelişme bölümü Halil'in Sabiha ile tanışmasıyla başlar. Doruk sahnesi Halil'in hapishaneden çıkıp Şen Saz'da Sabiha ile karşılaşma sahnesidir. Sonuç sahnesi ise Sabiha'nın hastanede Halil'le birlikte olmaya karar vermesiyle başlar, Halil'in eve dönmesiyle biter. Denge yeniden sağlanmış olur.

Film, ilk bakışta Todorov'un anlatı çizgisine uygun olarak gelişir. Ancak sorun bu anlatı çizgisi içinde olay örgüsünün neden sonuç zinciri içinde gelişmiyor

²⁰⁵ Todorov'dan Akt. Nilgün Abisel, **a.g.e.**, 24 s.

olmasıdır. Olay örgüsünün neden sonuç zinciri içinde gelişmiyor olmasının nedeni ise zaman mekân kullanımının rasyonel bakış açısından uzak olmasıdır. Sabiha, Halil'in evli olduğunu Müjgan'dan öğrenir. Bunu bir türlü Halil'e soramaz. Sadece Halil'i kendisinden uzaklaştırmaya çalışır. Sabiha yüzünden Halil hapishaneye girer ancak bu sürecin tam olarak ne kadar sürdüğünü anlayamayız. Sabiha edilgin davranır, Halil'e kıyafetleri Müjgan aracılığıyla gönderir ve kıyafetler yerine ulaşmaz. Hapishane sürecinde böyle davranmasına rağmen, sürecin sonunda pavyonda karşılaştıkları sahnede Halil'le alay eder. Filmin olay örgüsü, yanlış anlamlar üzerine kuruludur. “Yanlış anlama” teması, Yeşilçam Sineması'nın olduğu gibi, tüm melodram sinemasının ortak temasıdır.

Zaman Mekân: Filmin anlatı zamanı, filmin anlatı mantığı doğrultusunda bir gece gündüz dönüşümüyle ilerler. Sabah vakti başlayan filmde Halil, Sabiha'yla yaşamaya başlayınca kadar çoğunlukla gündüz, Sabiha ise zaten yaptığı iş gereği gece görüntülenir. Dolayısıyla olay örgüsü bir gündüz, gece sırasıyla ilerler; ancak Sabiha ve Halil birlikte olmaya başladıklarında zaman düzeni de belirsizleşir. Gece ile gündüz arasındaki geçişler ve bu geçişin düzenliliği ortadan kalkar; bu ikisi arasındaki net ayrım da belirsizleşir

Kadın erkek, modernlik gelenek, gece gündüz iç içe geçer. Birlikte yaşadıkları mekânın tek ev olması zamanı da belirsizleştirir. İlişki bozulmaya başladığı anda gece gündüz düzeni yeniden başlar. Bir gündüz sahnesiyle başlayan film bir gündüz sahnesiyle biter.

Tıpkı gece- gündüz ilişkisinde olduğu gibi, modernlik-gelenek, kadın-erkek düalizmi filmde genişçe bir yer kaplar.

Vesikalı Yârim, sıradan insanların günlük yaşamlarını anlatan gerçek mekânlarda, şimdiki zaman anlatımını tercih eden bir filmidir. Filmde zaman doğrusal olarak ilerler. Geriye dönüşler ve ileriye sıçrayışların olmadığı filmde anlatı sonbaharda başlar. Filmin anlattığı zaman dilimi tam belirsizlik olarak kalır. Sonbaharda başlayan film aradan uzun bir süre geçmesine rağmen sonbaharda biter. Filmde zaman adeta sonbaharda durmuş gibidir.

Filmin olay örgüsü için son derece önemli olan Halil'in hapishanede yattığı süre, tam olarak verilmez biz bununla ilgili olarak sadece Sabiha'nın ‘bu aylarda kolay geçmez ki’ sözünden bir fikir ediniriz. Bu Yeşilçam Sinemasının ortak

özelliğidir: dramatik yapı için son derece önemli olan mekânın yapılanması, olay örgüsündeki mantık ve neden sonuç ilişkisini belirlemesi bakımından önemlidir. Ancak filmde zaman ile ilgili olarak hem öykünün zamanının örgütlenmesi hem de sinematografik olarak o zamanın verilmesinde rasyonel bir yöntem kullanılmamıştır. Tamamen gerçek mekânlarda çekilen filmin üç temel mekânı vardır: Manav (Koca Mustafa Paşa), Şen Saz (Beyoğlu), Sabiha'nın evi (Hamalbaşı).

“Vesikalı Yârim bir İstanbul filmidir. Birçok Yeşilçam filminde İstanbul, Türkiye’de modernleşmeye dair her tür umudun, kaygının, arzunun aktığı bir metropol olarak resmedilir. Bu filmlerde görmeye alışık olduğumuz klasik İstanbul silueti, kentin hayran olunası büyüklüğünü, zenginliğini ve güzelliğini dile getirirken, aynı zamanda bu panoramik görüntünün sakladığı karmaşık ilişkileri ve ayrıntıda gizlenmiş bilinmeyenleri de hissettirir. Panoramik görüntülerle sergilenen İstanbul’un doğal mekânları, bu kenti Yeşilçam melodramlarında yaşanan anların zemini yapar.”²⁰⁶

Vesikalı Yârim, mekân kullanımını açısından diğer melodramlardan bazı yönlerden ayrılır. Bu filmde İstanbul sadece âşıkların mutlu olduğu kırlardan, bayırlardan ibaret değildir. İstanbul zıtlıklarıyla kendine özgü bir mekândır. **Vesikalı Yarım**'de İstanbul filmde mekânlar karakterler ve durumlara ait zıtlıklar yaratarak, anlatıya katkı sunar.

Halil ve Sabiha'nın yaşadığı mekânlar birbirinden farklıdır. Sabiha, Hamalbaşı'nda bir apartman katında, orta halli bir evde yaşar. Halil ise mahalle olma özelliğini halen koruyan Koca Mustafa Paşa'da, tek katlı ahşap bir evde oturur. Mahallede yoksullara ait ahşap ev, altmışlarda yapılan hemen her filmde zıtlık için uygun bir ortam sağlar. Söz konusu mekân kullanımı, bu bölümde incelenecek olan **Gurbet Kuşları** (Halit Refiğ, 1964) içinde geçerlidir.

Karakterler, mekânların zıtlığı üzerinden oluşturulur ancak içinde yaşadıkları mekânla ilişki kurmazlar. Biz, Halil ve Sabiha'nın içinde yaşadıkları mekânla olan ilişkilerine dair bilgimiz zayıftır. Halil'in evi, kapalı aile yapısına mensup, iki çocuğu olan bir baba olmasının dışında ona dair hiçbir ipucu vermez. Sabiha'nın evi ise, orta halli bir apartman katıdır. Sabiha ile ilgili olarak, merhum annesine olan saygısından başka hiçbir şey öğrenemeyiz.

Filmin mekânla ilgili en önemli diyalogu; *“Bu evi şimdi seviyorum. Ondan evvel ne bileyim ben, bir barınaktı sadece, şimdi ev oldu.”* olur. Bu, Bachelard'ın

²⁰⁶ Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay, **a.g.e.**, 77-78 s.

“*Ev bir ruh durumudur.*” Sözüyle paralellik taşır. Ev sadece fiziksel bir yapı değil, insanın var olma amacıdır. Sabiha için ev, ancak içinde bir erkek olduğunda, ocağında yemek piştiğinde, dolabında erzak olduğunda evdir. Aslında Sabiha’nın bu sözleri, onun evliliğe dair özlemini dile getirir.

Filmin olay örgüsünde önemli bir yeri olan diğer mekân ise Beyoğlu’dur. Beyoğlu, farklılığıyla arzusunun mekânıdır. Halil ve arkadaşları eğlenmek için Beyoğlu’nu seçer. Aralarında geçen diyaloglardan, eğlencenin Beyoğlu ile özdeşleştiğini anlarız. Ayrıca Beyoğlu, Sabiha ile Halil’in birleşme umudunun mekânıdır.

Halil Sabiha ile sıkıntı yaşadığı ve kararsızlık içinde olduğu anlarda, İstanbul panoramasına sahip bir bankta oturur. Halil İstanbul’a uzaktan bakarak düşüncelere dalar. Oysa Sabiha kaygılı anlarında kalabalıklara karışıp, kentte dolaşır.

“Halil’in parkta- düzenlenerek kent dokusuna katılmış bir doğa parçasında- oturup İstanbul’a bakışı anlamlıdır. Halil’in ‘Sabiha fantezisi’, modern büyük kentin panoramasıyla birleşir ve zıtlıklar metninin bir parçası olur: erkek geleneğe ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir. Aynı nedenle, Sabiha iç muhasebesini kentin hareketli bulvarlarında yapar; modern hayatın karmaşası, onun mücadele ettiği belirsizliklerin ve kararsızlıkların görsel yolla ifadesini bulur.”²⁰⁷

Filmde Halil ve Sabiha’nın dışarıda buldukları iki mekân vardır. Birincisi, boş ve soğuk bir sokaktır. Bu sokakta konuşurlar ancak iletişim kuramazlar. Her ikisi de çerçeveden çıktuktan sonra boş soğuk sokak kalır. Bu sahne onların ilişkilerinin kopmaya başlamasını simgeler. İkinci kez dış mekânda görüştikleri yer bir koruluktur. Burası onların hayalini, pişmanlıklarını konuştukları bir yer olur. Yeşilçam Sineması için âşıkların korulukta buluşması bir alışkanlıktır. Bu sahne filmin en ünlü diyalogu “*çok eskiden rastlaşacaktık*”ın geçtiği yerdir.

Filmle ilgili önemli bir diğer mekân, hapisanedir. Burada alışılmış hapisane görüntülerinin yerine neredeyse stilize diyebileceğimiz bir kullanım söz konusudur. Halil’in uzaktan görüldüğü bu sahnelerde, dar, karanlık bir koridor vardır. Halil’in sıkıntılı ruh halini anlatmak için seçilmiş sahne düzenlemesi içinde Halil’i hep yalnız görürüz. Kamera mekânın içine girmez, bunun yerine Halil’i parmaklıklar arasından görmeyi tercih eder. Mekânda yaşanan belirsizlik, zamanda yaşanan belirsizlikle birleşir ve anlatının doruğunu hazırlayan ön sahneler olarak

²⁰⁷ y.a.g.e., 80 s.

kalır. Ancak bu kullanım neden sonuç ilişkisini sekteye uğratması nedeniyle, gerçekçi anlatıya zarar verir.

Karakter: Akad **Vesikalı Yârim** filminde öyküyü ve karakterleri belirli bir mesafeden anlatmayı tercih eder. Yönetmen karakterlerden uzak durarak anlatıyı dışarıdan anlatmayı seçer. Her ne kadar filmin sonunda Halil'in aileye dönüşü verilse de, Sabiha'da olumsuzlanan bir karakter olmaz. Sadece ailenin varlığına zarar verdiği için çemberin dışına atılan bir fazlalık olur.

Filmin iki ana kahramanı Halil ve Sabiha'dır. Halil: Orta halli bir aileden gelen, babasıyla birlikte manav dükkânları olan evli, iki çocuk babası, orta yaşlı bir erkektir. Seyirci olarak biz onun evli olduğunu uzun üre öğrenmeyiz. Filmin sonuna kadar da eşi ve çocukları hiç gösterilmez.

Filmin serim sahnesinde anlatının ilerleyen sahnelerinde de göreceğimiz Halil'in arkadaşlarını görürüz. Halil, arkadaşları arasında sevilen saygı duyulan birisidir.

Halil'in Manav'da geçen sahnelerinde babasına saygılı, çevresi tarafından sevilen bir kişi olduğunu anlarız.

Sabiha'ya olan aşkı ve birlikte yaşadıkları ilişki ona dair öğrendiğimiz en ayrıntılı bilgi olur.

Halil bizim için orta halli, temiz, dürüst evli, bir erkektir. Ancak bütün bunlar onun karakter olması için yeterli değildir. Daha önce değinmiş olduğumuz derinlikli karakter oluşumuna bu filmde de rastlanmaz. Halil için bir tip diyemeyiz ancak bir karakter olacak üç boyutluluğa da sahip değildir.

Sabiha Halil'e göre daha iyi kurulmuş bir karakterdir. Sabiha'nın yaşamına, çevresine, yaşadığı mekânlara daha çok tanık oluruz. Filmin planlarında geçen mekânları değerlendirdiğimizde Sabiha'ya ait mekânların ağırlıkta olduğunu görürüz.

Sabiha konsomatris olarak pavyonda çalışan genç, güzel bir kadındır. Fiziken pavyonda çalışsa da ruhen oraya ait değildir. Sürekli bir aile kurma özlemi çeken, sevdiği erkek için her şeyi terk edebilecek olan bir kadındır.

Halil'le yaşadığı aşkla beraber farklı bir kişiliğe bürünür. Pavyondaki Femme Fatale Sabiha'nın yerini, bu aşkla birlikte başını örten, erkeği için yemek pişiren sıradan bir kadın alır.

Ancak Sabiha’da derinlikli kurulmuş bir karakter değildir. Filmin diğer anlatısal öğelerinde olduğu gibi, karakterler açısından da ayrıntılı bir anlatım söz konusu değildir. Yönetmen imkânsız bir aşk anlatmak istemektedir ve bunun için asgari koşullar ne ise o kullanılmaktadır.

Filmde karakterler, mekânların zıtlığı üzerinden kurulmakta ama karakterler mekânla ilişkilendirilmemektedir. Halil’in evi, bir dekor olmaktan öte gitmez.

Filmin yan karakterleri Halil’in Baba’sı ve Müjgan’dır. Baba, ailevi değerleri ve Halil’in önceki yaşamını simgeleyen ve çeşitli yerlerde oğluna kendini hissettiren bir figürdür. Film için onun önemi aileyi temsil etmesidir. Bunun ötesine babaya dair bir bilgi sahibi olamayız. Klasik film anlatısı için geçerli olan yan karakter ve yan hikâye burada yoktur.

Müjgan Babaya göre daha incelikli kurulmuş bir yan karakterdir. Sabiha’nın yakın arkadaşı olarak anlatının ilerlemesine katkı sunar. Sabiha’nın Halil’in evli olduğunu ondan öğrenmesi ve Sabiha’nın gönderdiklerini Halil’e iletmemesi anlatının yönünü değiştirir.

Müjgan Sabiha ile aynı pavyonda çalışır. Sabiha’nın yaşadığı aşka karşı çıkar ve sık sık para biriktirmesini ve kat almasını öğütler. Bu anlamda bir karşıtlık duygusu kurarak anlatının ilerlemesine katkı sunar. Ancak tıpkı babada olduğu gibi biz Müjgan’ı da Sabiha’dan bağımsız bir yan olay içinde görmeyiz.

Halil’in eşi, çocukları ve anası ise, tip olmaktan bile uzaktırlar. Onların ancak temsili bir görevi vardır. Her birini bir ya da iki çekimde görürüz.

Halil’in arkadaşları ise tiptirler. Ana karakterle olan zıt özellikleri sayesinde ana karakterin kurulmasına ve iyi yüceltilmesine yardımcı olurlar. **Vesikalı Yârim** filminde karakter ve tip ayrıntılı yapılandırılmamıştır. Zamandan ve mekândan ağımsız olarak kurulmuş karakterler, öykünün gerçekçi anlatımını engelleyen unsur olarak karşımıza çıkar.

Görsel Kodlar

Mizansen: Hızlı kurgunun, kesmenin ve kamera hareketlerinin kullanılmadığı filmde, dikkat sinematografik araçlardan çok mizansene çekilir. Alan derinliğinin ve çerçeve içi düzenlemenin dikkat çektiği film görsel düzenlemesi nedeniyle diğer filmlerden ayırır.

Çekim: **Vesikalı Yarım**'de kamera hareketleri çevrinmelerle sınırlıdır. Yok denecek kadar az olan kamera hareketleri ve dönem filmlerinde sıkça kullanılan zoom un kullanılmaması dikkati çeken diğer görsel öğelerdir.

“Kamera, hareket yaratmaz sadece önünde oluşan kurmaca hikâyeyi kayıt eder. “Sahnelerin duygusal niteliği, esas olarak mizansen ve kamera konumlarındaki değişimler aracılığıyla ortaya konur. Derinlemesine görüntü düzenlemesine ve çerçeve içindeki düzlemlerin birbiriyle ilişkisine dayalı bir mizansen anlayışı, toplu çekim ölçekli, uzun sabit çekimleri beraberinde getirir. Böylece seyirci, ileri geri kaydırmalar ya da hızlı bir kurguyla yönlendirilmeden çerçevenin içini yeterince değerlendirebilme imkânı bulur.”²⁰⁸

Kamera hareketlerinin ve çevrinmenin sınırlı kullanımı filmin yalın dilini oluşturur. Mesafeli anlatıma paralel olarak yakın çekimler ve ayrıntı çok az kullanılır. Filmin diyalog sahnelerinde aç- karşı aç çekimi yerine kameranın karşıda sabit durduğu cephe çekimleri tercih edilir. Özne kamera açılarının az kullanıldığı filmde yönetmen hiçbir karaktere tam olarak yakınlaşmamıza izin vermez.

Şen Saz'a geldikleri ilk sahnede kamera adeta bir tiyatro sahnesi sunar gibidir. Arkadaşlar arasında geçen diyalog sahnelerinde kamera karşıdan sabit konumda kayıt eder. Kesme yok denecek kadar az kullanılır. Uzun planlar, özne kameranın kullanılmaması ve kameranın sabit cephe çekimleri filmde karakter oluşumuna da ciddi zarar verir. Olaylarda karakterlerin bakış açısı hakkında bilgi sahibi olamayız. Uzak genel planlar olayın içine dâhil olmamızı engellediği gibi, karakterlerin bakış açısını görmemize de engel olur.

Filmde en çok kullanılan plan; erkeğin önde kameraya bakışı, diyalogu ve arkasından kadının kamera bakışı ve diyalogunun geldiği planlardır. Nezh Erdoğan'ın **Sürtük** filmi için söz etmiş olduğu görsel kodlar **Vesikalı Yarım** içinde geçerlidir.

Aydınlatma: Popüler filmlerde ışık, seyircinin aklını karıştırmayacak biçimde açık ve anlaşılır olarak kullanılır. Bu nedenle sıklıkla genel aydınlatma kullanılır. Işık, filmin dramatik etkisini artırmak, duygusal bir atmosfer yaratarak, anlatının etkili anlatımını gerçekleştirmek için kullanılır. Ayrıca, aydınlık/karanlık zıtlığı ile görüntüde derinlik sağlanır. Ancak Yeşilçam Sineması, gerek olanaksızlıklar gerekse kısa sürede filmlerin kotarılması sebebiyle ışığın dramatik

²⁰⁸ y.a.g.e., 98 s.

etki için kullanıldığı bir sinema olmamıştır. Yeşilçam'da genellikle karakterin ve nesnenin görülebilmesi için yeterli ışık yani genel aydınlatma kullanılmıştır.

Vesikalı Yarım'de ışık kullanımıyla ilgili söylenebilecek ilk şey genel aydınlatmanın kullanılmasıdır. Filmde kullanılan gerçek mekânlara uygun bir ışık kullanımı söz konusudur. Filmde Halil ve Sabiha'nın yüzlerinin fazla aydınlatılması, dönem filmleri açısından popüler olan Yıldız aydınlatmasını akla getirir.

Oyunculuk: Filmde Türkan Şoray Sabiha karakterinde, dönemin filmlerinde ortak kullanılan bir takım oyuncu trükleri kullanır. Gereksiz kahkahalar, uzun uzun bakışmalar, kameraya dönük olarak gerçekleştirilen aşırı duygusal sahneler örnek verilebilir.

Sabiha'nın bıçaklandığı sahnede Sabiha'nın alaycı Femme Fatale kimliğinde aşık kimliğine dönüşmesi inandırıcı değildir. Fakat izleyici için neredeyse her filmin vazgeçilmez kuralı olan bu ani geçişlerin inandırıcı olmaması çok önemli değildir. Filmin gerçekçi yapısını bozan bu unsur, filmi klasik yapıdan uzaklaştırırken, türe özgü bir takım uylaşımalar da yaratır.

Filmin oyunculukla ilgili sorunlarından bir diğeri dublajdır. Oyuncuların dudak hareketleriyle sesin birbirini tutmaması, pavyon sahnelerinde şarkıların, söyleyenlerin vücut diliyle olan tezatlığı filmin ses kuşağı ile görüntü kuşağı arasındaki uyumu bozmaktadır. Sesin bedenle olan uyumsuzluğu, sesi yabancılaştırmakta ve onu bir dış sese yani anlatıcı sesine dönüştürmektedir.

Ses: **Vesikalı Yârim** filminde müzik ve şarkılar fazlasıyla ön plandadır. Filmin serim sahnesinde duyduğumuz Halil ve arkadaşlarının neşeli ruh halini yansıtan türkü gibi, anlatının duygusal atmosferini destekleyecek parçalar kullanılır. Ancak "kahverengi gözlerin", "kalbimi kıra kıra" gibi parçaların fazlasıyla ve yüksek sesle kullanımı, anlatının gerçekçi yapısını zedeler. Yeşilçam filmlerinde sıkça karşımıza çıkan anlatının eksikliğini şarkıların tamamlaması bu filmde de öykünün anlatımına zarar verir.

Filmin dışarıda çekilen sahnelerinde hiçbir efektin olmaması, müziğin adeta hepsinin yerine geçme çabası gerçekçi mekân oluşumu açısından da sıkıntı yaratır.

Filmde iki sahnede belirgin efekt kullanımı söz konusudur. Birincisi, Halil Sabiha'nın birlikte oldukları ev sahnesinde Sabiha Halil'e "*Bu evi şimdi seviyorum*" der, Halil duraklar ve "*Peşini bırakmazlar senin*" dedikten sonra, olacak olan kötü

olayları hissettirmek amacıyla efekt kullanılır. Bu sahne, tıpkı Sabiha'nın bıçaklanma anında kullanılan efekt gibi yapmacık ve gerçeklikten uzaktır. Duygusal etkiyi artırmak için yapılan söz konusu kullanım rahatsız edicidir. Bu nedenle seyirci için, anlatıyı desteklemekten çok yabancılaştırıcı bir etki yaratır.

Sinemada müzik gerçekliğin kırılmasının en önemli nedeni olabilir. Vesikalı Yarım'de ikide bir duyduğumuz "kalbimi kıra kıra parçası" filmi bir klibe dönüştürür.

Gurbet kuşları Yönetmen: Halit Refiğ.

Sinopsis: **Gurbet Kuşları**, Maraş'tan İstanbul'a hayalleri uğruna göç eden bir ailenin yaşadıklarını anlatır. İstanbul zenginlik hayallerini besleyen bir şehir olarak başlangıçta aile için bir umut kaynağı olurken, ardından yaşadıkları çeşitli olumsuz deneyimlerle olumsuz bir mekâna dönüşür. Aile parçalanır, mutsuz olur ve çareyi yine memleketlerine dönmekte bulurlar.

Anlatı ve anlatım Yapısı: **Gurbet Kuşları**, altmışlı yılların önemli eğilimlerinden biri olan toplumcu gerçekçi filmlere bir örnektir. Film, çekilen ilk göç filmlerinden biri olarak kabul edilir. Dönemin önemli toplumsal olaylarından biri olan köyden kente göçü inceleyen film, İstanbul ve Anadolu kültür farklılaşması üzerine odaklanır.

Vesikalı Yârim filmi ile farklı türde filmler olsalar da her iki filmde anlatısını İstanbul üzerine kurar. **Gurbet Kuşları**, bir hayal mekân olan İstanbul'un nasıl aileyi dağılışa sürüklediği anlatılır. Dönemin hemen her filminde işlenen modernleşme kaygıları açıkça bu filme de yansır.

Film, ailenin Haydarpaşa Garı'ndan İstanbul'a gelişiyle başlar ve sonunda Haydarpaşa Garı'ndan memleketlerine dönmesiyle biter. Onlar dönerken başka bir ailenin onlarla benzer duygular içinde İstanbul'a geliyor olmaları, kente göçün toplumsal bir olgu olmasını vurgular.

Todorov'un anlatı şeması; anlatının bozulan dengeyi yeniden sağlaması **Gurbet Kuşları** filmi için de geçerlidir. Aile kuşkusuz, geldikleri gibi değildir. Kızları Fatoş'u kaybetmiş, erkek kardeşlerin hayalleri hüsrana uğramıştır. İstanbul'da tutunmayı tek başaran üniversiteli Kemal'dir.

Anlatının bozulan dengesi ve dengenin tekrar sağlanması esnasında neden sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişen olay örgüsünü incelediğimizde; klasik anlatı yapısının aksayan tarafları karşımıza çıkar.

Dansöz Seval'in tıpkı göç eden aile gibi Maraşlı olması ve Fatoş'unda kötü yola düşerek bir tesadüf eseri Seval'le birlikte çalışması gibi aşırı tesadüf örnekleri, mantık zincirinin dışına çıkılmasına sebep olur. Yönetmen mesaj kaygısı nedeniyle aşırı tesadüflere başvurur.

Anlatı, karakterlerin uzun sözlü anlatımları aracılığıyla yürür. Filmde ilk anlatıcı babadır. Filmin açılış sahnesi onun ağzından anlatılır. Anlatı, anlatıcının ara verdiği yerlerde öykünün canlandırılmasıyla devam eder. Ardından sırasıyla Murat, Selim, Fatoş ve Kemal'in ağzından anlatım devam eder. Her karakter kendi hikâyesini öncelikle anlatıp sonradan bazı olayların canlandırılması şeklinde devam eder. Olmuş bitmiş olayların anlatıcı vasıtasıyla anlatılıp sadece bazılarının canlandırılması epik anlatım yönteminin bir unsuru olması nedeniyle filmde epik anlatımın kullanıldığı söylenebilir.

Dönemin Ulusal Sinema tartışması, Kemal karakterinin söylemlerinde açığa çıkar. Ayla'nın babasıyla olan diyaloglarında, Türklerin Orta Asya'dan itibaren göçebe olmaları, Maraşlı ailenin göç etmesine bağlanır. Ulusal Sinemanın Türk Ulusunun kökenlerine dair araştırmaları hiçbir dolaylama kullanılmadan Kemal'in ve Ayla'nın babasının diyaloglarına yansır. Göçebe olmaya dair yapılan bu aceleci saptama bir tanışma esnasında gerçekleşmekte ve orada kalmaktadır. Mesaj kaygılı diyaloglara verilebilecek bir diğer örnek Ayla ile Kemal'in gecekondulara bakarak yaptığı konuşmada geçer: *“Gecekondular... Kim bilir nerden geldiler. Her tuttuğumuzun altın olacağını sanıyorduk. Yalnız bunun için hak etmek gerekiyor. Biz hiç bir şey vermeden almaya çalıştık olmadı. Eğer herkes önce verseydi bütün dünya bir şehir olurdu”* Anlatıya yapılan söz konusu müdahaleler (mesaj içeren konuşmalar, anlatıcının uzun cümleleri.vb.) Tanzimat romancılarının mesaj kaygısıyla anlatının içine girmesiyle benzer bir durumdur. Yazarın yarattığı karakter yerine konuşması, onun ruhunu geçici olarak da olsa ele geçirmesi anlatının mantık zincirine zarar vermektedir.

Gerçeklik: Gerçeklik ilkesinin anlatı içinde işleyişinin ilk ilkesi olan anlatı yapısı; anlatı ve anlatım yapısı bölümünde sözü edilen, müdahalelerden dolayı neden sonuç ilişkisine dayalı, mantık ilkesinden uzaklaşmıştır.

Anlatıyla ilgili bir diğer sorun kalıplaşmış yapıdır. Karakterlerin klişe yöntemlerle zıtlıklar üzerinden kurulması ve anlatının aynı doğrultuda kurulması anlatı içinde gerçekliğin işleyişinde yaratılan bir diğer sorundur.

Gerçekliğin filme yansımalarıyla ilgili bir diğer mekanizma anlatının görüntüye aktarılması aşamasıdır. **Gurbet Kuşları**, anlatının görüntüye aktarılması sürecinde mekânı farklı kullanımıyla diğer Türk Filmlerinden ayrılır.

Mimari öğelerin görsel olarak başarılı aktarımın yanı sıra, kalıplaşmış görsel kodlar kullanılmıştır.

Zaman Mekân: **Gurbet Kuşları** filminde, sosyal statü ve kimlik, mekânlar aracılığıyla görselleşir. Baba'nın İstanbul'u ilk gördüğünde onu yeneceğine söz vermesi, çocukların şehirdeki hayal imgelerine tutulmaları ve kent içine doğru olan yolculukları esnasında hayallerini gizleyemedikleri sahneler, İstanbul'un sadece bir kent olmadığını, sosyal olarak statü atlamamanın ve modernleşmenin bir simgesi olması olgusunu vurgular.

Modernleşme ve kültür farklılıkları, özel ve kamusal alandaki yansımalar aracılığıyla verilir.

Filmde olay örgüsünün temel mekânı 'ev'dir. Filmdeki ahşap ev ve karakterlerin baktıkları pencerelerden gördükleri farklı manzaralar, karakter-mekân ilişkisi açısından önemlidir. Her karakter kendi iç dünyasına uygun bir manzara görür baktığı pencereden. Selim ve Murat, pırıltılı Beyoğlu'na bakarken, üniversiteli Kemal bu ışıltıya sırtını döner. Kız kardeş Fatoş'un çerçevesinde ise bir cami vardır. Bu da bir anlamda Fatoş'un İstanbul'da sürükleneceği kötü durumun habercisi olur.

*"Mekân karakter ilişkisi vurgulu görsel aktarımın simgesel anlamda karakterlerin olay örgüsü içindeki konumlarını açıklamaktadır. Kozmopolit batılı yaşam biçimi egemen, manevi değerlerin yozlaştığı kent temsilinde zengin yoksul farkından çok, alaturka(doğu) ve alafranga(batı) ayrımı sezilenmektedir."*²⁰⁹

Nişantaşı'nın apartmanları, Çarşamba'nın ahşap evleriyle bir tezat oluşturur. Apartmanın geleneğe aykırı bir mimari tarz olarak, geleneksel yaşamın

²⁰⁹ Fatoş Adiloğlu, **Sinemada Mimari Açılımlar- Halit Refiğ Filmleri**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, 90 s.

parçalanmasına işaret eder. İlişkilerin sıcak olduğu ahşap yoksul evleriyle, birbirinden habersiz insanların bir arada yaşadığı apartmanlar arasındaki tezatlık, batılılaşma/modernleşme tartışması üzerinden anlamlandırılmaktadır. “*Mekân, her şeyden önce modernite için bir kimlik üretme alanıdır.*”²¹⁰ Servet farklılıklarıyla semtlerin birbirinden ayrışması, İstanbul için uzun yıllar devam edecek olan bir sınıflandırmanın doğmasına sebep olur.

*“İstanbul, Haliç’in sınır olduğu Fatih ve Beyoğlu tarafı olarak bölünür. Geleneksel hayat tarzını koruyan Fatih, Süleymaniye, Kocamustafapaşa gibi semtlerin karşısında Beyoğlu ve civarı Avrupalı hayatın merkezi olur. Servet farklarının yerleşim bölgesini belirlemesi, geleneksel mahalle dokusundaki belki de en çarpıcı kırılmadır.”*²¹¹

Vesikalı Yârim ve **Gurbet Kuşları** filmlerinin her ikisi de mekânın farklılaşması üzerine kurulur. Apartman evi ve müstakil ev ya da semtler arasında statü farkı vardır. Statü farklılıkları karakterlerin kimliklerini ve hayal dünyalarını belirler.

İyi bir araba tamirhanesi açmak isteyen Baba, parasını kaptırınca ancak bir mahalle tamirhanesi açabilir. Kentin çok katlı bloklarının arasında olmayı düşleyen Baba, yaşadığı ilk hüsrandan sonra bakımsız bir ahşap tamirhaneye yetinmek zorunda kalır. Babanın tüm telkinlerine, hep birlikte çalışırsak çok kazanırız hayallerine rağmen kardeşler şehrin tuzaklarından kurtulamazlar. Babayı yarı yolda bırakırlar ve bu onların sonu olur. Oğullarından birisi Selim karşı tamirhanenin Rum karısı Despina’ya, diğeri ise dansöz Seval’e gönlünü kaptırır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde dansöz Seval’in Maraşlı ‘Örengillerin Naciye’si’ olduğunu öğreniriz. Bir süre sonra ailenin kızı Fatoş’un kandırılmasıyla birlikte intihara sürüklenmesini görürüz. Kent, büyük hayallerle gelen bu küçük insanları yok etmektedir. Melodramların, âşıkların mutlu mekânı olarak gösterdiği İstanbul’un ‘öteki’ yüzü görünür olmaya başlar.

Modernleşme karşısında duyulan kaygı, filmde ağırlığını hissettirmeye başlar. Okuyan karakter dışında hiç kimse İstanbul’da tutunmayı başaramaz. Kemal’in Ayla ile yaptığı konuşmalarda göç olgusuna değinilmekte ve insanların yok oluşa sürüklenmesi eleştirilmektedir.

²¹⁰ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 173 s.

²¹¹ Handan İnci Elçi, **Roman ve Mekân- Türk Romanında Ev**, Arma Yayınları, İstanbul, 2003, 79 s.

Filmin dış çekimleri dört ana semtte geçer. Yoksulların mekânı (Çarşamba), Orta'nın üstü gelir gurubunu simgeleyen Cihangir, Yüksek gelirli gurubu simgeleyen boğaz ve Nişantaşı manzaraları dikkat çeker.

Anlatısını mekân üzerine oturtan filmde sadece İstanbul'un farklı çehrelerini simgelemesi açısından karakterler farklı yerlerde dolaştırılmaktadır. Yaratıcının modernleşme yorumu, anlatıyı parçalama pahasına da olsa mekânlar üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Halit Refiğ sineması için mekânsal düzenlemeler oldukça önemlidir. Seyirci onun filmlerinde karakter ve kamera aracılığıyla mekânlara nüfuz eder. Refiğ filmlerinin anlatısını oluşturan mekânsal dönüşümler içinde zaman imgesi gizlidir. Fatoş Adiloğlu Refiğ sinemasındaki zaman mekân imgesi için şunları söyler: *“Zaman içinde mekânı, mekân içinde zamanı anlatan Refiğ filmleri genelde, sosyo-kültürel coğrafya içinde kültürü ele alırken ‘İstanbul’da Zaman’ ve ‘zaman içinde İstanbul’u aktaran görsel ve duyuşsal mimari bir yolculuk sunmaktadır.”*²¹²

Halit Refiğ'in mekân kullanımı onu döneminin yönetmenlerinden ayırsa da, Refiğ Türk Sineması'nda oluşan kalıpsal mekân kullanımını dönemin çoğu melodramında olduğu gibi, sevgililerin korulukta buluşması âdeti bu filmde de bozulmaz.. Boğaz sırtlarında buluşan sevgililer, korulukta dolaşmaları ve tekinsiz ışıkla aydınlatılmış parti yapılan evler kalıplaşmış mekân kullanımının bilindik örnekleridir.

Karakter: Halit Refiğ filmlerinde karakterler, mekânlarla kurdukları ilişki üzerinden oluşturulur. Baba, Anne, Selim, Murat, Kemal ve Fatoş filmin ana kahramanlarıdır.

Baba; Tamirci, hurda araba ustası. Maraş'ta işlerinin bozulması üzerine ailesini toparlayıp büyük umutlarla İstanbul'a gelmiş bir aile babası. Filmin açılış sahnesinden itibaren İstanbul'a Şah olacağını sık sık söyleyen zengin olma hayalleriyle aileyi bir arada tutmaya çalışan bir insandır. Tamirhanede yaşadığı hayal kırıklığı sonunda hurda bir araba alarak ticari taksi işine atılır ancak bu işte de başarılı olamaz. Filmde Baba çeşitli aralıklarla İstanbul'a kral olmak isteyen Haybeci'yle karşılaşır. Baba karakteri Haybeci'yle olan tezatlığı üzerinden de kurulmaya çalışılır. Baba, film için 'taşı toprağı altın İstanbul'a göç eden yüzlerce

²¹²Fatoş Adiloğlu, a.g.e., 60 s.

aile babasından biridir. Film anlatısı içinde bir değişim dönüşüme uğramaz. Kızını, parasını, hayalini kaybeden baba finalde Kemal'in nişanlısından alacağı para ile yine aynı hayallerle Maraş'a döner. Bütün bu özelliklerinden dolayı, baba bir stereotip'tir.

Anne: Babanın hayallerine destek veren anne, çocuklarına düşkün evi çekip çevirmeye başlayan orta sınıf bir aile annesidir.

Murat: Evin büyük oğludur. Başlangıçta tamirhanede çalışır ancak bir süre sonra taksicilik yapmaya başlar. Dansöz Seval'e gönlünü kaptırır. Haydarpaşa Garı'ndaki açılış sahnesinde herkes manzaraya vapura bakarken Murat ve Selim İstanbullu kızlara bakar. Bu onların başına geleceklerin habercisi olur. Her iki kardeşi de yok oluşa sürükleyen yaşadıkları ilişkiler olur. Murat'ı diğer kardeşlerden ayıran namus konularında daha sert olması ve kız kardeşi Fatoş'u dışarıya çıkmasına erkeklerle gezmesine karşı çıkan sert ağabeydir. Ancak bu özellikleriyle Türkiye'de yaşayan yüzlerce erkekten biridir.

Selim: Babasının yanında tamirhanede çalışır karşı tamirhanecinin Rum karısı Despina'ya âşık olur. İş saatlerinde buluştuğu Despina bir süre sonra Selim'e kocasının işleri düzelmesi için onunla birlikte olduğunu söyler. Bundan sonra iyice dağıtan Selim işleri tamamen boşlar. Selim'de abisi Murat'ın telkinleriyle Fatoş'un ölümüne sebep olur. Onun da kadınlara olan zayıflığı dışında ayırt edici bir özelliği yoktur.

Fatoş: Aynanın önünde sürekli saçlarını tarayan, mahallede tanıştığı Mualla Abla'yla birlikte süslenmeye, gezmeye ve partilere gitmeye başlayan Fatoş, renkli hayatların özlemini duyar. Bir partide tanıştığı Orhan ile ilişki yaşar ve kendisiyle evlenmeyeceğini öğrendikten sonra intihara kalkışır. Fatoş, şehrin pırıltılı yüzüne kendini kaptıran yüzlerce kızıdan biridir.

Kemal: Şehre taşındıklarında liseyi bitirmiş olan Kemal, Tıbbiyeye başlar. Tıbbiye'de Ayla ile tanışır ve nişanlanırlar. Kemal, hem Ayla ile hem de Ayla'nın babasıyla yaptığı konuşmalarda öğretici uzun diyaloglarıyla dikkat çeker. Anlatı içinde yaratıcı, söylemek istediklerini Kemal karakteri üzerinden söyler. Yaratıcının bu müdahalesi, anlatının ilerleyişine ve inandırıcılığına zarar verir.

Tipler: Haybeci;Dönemin popüler yan oyuncularından biri olan Hüseyin Baradan'ın oynadığı bu tipleme, karikatürize edilmiştir. İstanbul'a kral olmak isteyen Haybeci'nin yolu sık sık aileyle karşılaşır. Aile onun kral olamayacağına dair

imalarda bulunur ancak finalde onlar Maraş'a dönerken Haybeci zengin olur. Bu tiplene filmde komik öğeler katmak amacıyla yaratılmıştır. Onun aşırı hareketleri, tipi, sesiyle filmde yaşanan trajik havayı dağıtmak için kullanılır.

Gurbet Kuşları filminde iyi kurulmuş karakter yoktur. Filmin kahramanları karakter ile tip arasında gidip gelen stereotiplerdir.

Görsel Kodlar

Mizansen: Filmde kullanılan mekânsal çeşitlilik, karakterlerin ruh haline uygun mekânsal alanlarda yapılan çekimler ve mekânlar üzerinden karşıtlıklar kurularak oluşturulan atmosfer yapısıyla görsel öğeler anlatıyla bir bütünlük oluşturur.

Çekim:**Gurbet Kuşları** filminde en çok dikkat çeken görsel öğe; mekânsal tasarıma dair yapılan yeniliklerdir. Filmin önemli karakterlerinden birisinin mekân olması nedeniyle mekânsal tasvirler ön plandadır. Bu nedenle İstanbul'u gösteren yatay kamera hareketi (pan) sıkça kullanılır. Üst açıyla çekilen mekân ve karakterler, karakterlerin çaresizliğini vurgulamak için kullanılır. Filmin ritmini kamera hareketleri ve hızlı kurgu sağlar.

Vesikalı Yarım ve dönemin filmlerinde görsel kod olarak kalıplaşan sabit kamera önünde olayların gelişmesi bu filmde de kullanılır. Kamera, oyuncuları takip etmez, oyuncular kameraya göre hareket eder. Bu kullanım filmde tiyatral bir anlatım yaratır. Konuşacak olan oyuncunun kameraya yaklaşması ve karşılıklı konuşan karakterlerin kameraya dönük bakışları sık kullanılan görsel öğelerdir.

Aydınlatma: Filmde ağırlıklı olarak genel aydınlatma kullanılsa da mekânsal zıtlıkları vermek için ışık gölge dağılımı da kullanılır. Bu kullanım ise; görsel vurguyu artırarak mekânsal tasvire katkı sağlar.

Selim karakterini oynayan Cüneyt Arkın'ın ilk oyunculuk denemesi olan filmde, özellikle vurgulanmaz. Aydınlatma'da **Vesikalı Yarım**'den farklı olarak yıldız aydınlatması kullanılmaz.

Oyunculuk: Filmde kalıplaşmış bir oyunculuk kullanımı söz konusudur. İçki içer içmez kahkaha atmaya başlayan kadınlar, kötülerin kahkahalarla gülmeyi adet edinmesi gibi abartılı öğelere sıkça rastlanır.

Mualla'nın Fatoş'u götürdüğü partide, oyunculuklar abartılı ve klişedir. Twist yapan kadın ve erkekler, kadınların çekicilik yarışında striptize başlaması

anlatı ve oyunculuk açısından abartının sergilendiği sahnelerden biri olur. Dönemin filmlerinde dejenere olmak, değerlerini kaybetmek sıklıkla yabancı özentisi partilerle ifade edilir. Bu partilerdeki insanlar eğlence isteğiyle kendi değerlerini kaybetme pahasına kendilerinden geçerler.

Oyunculukla ilgili bir diğer abartı, Kemal'in abartılı diyalog sahnelerinde görülür. Ayla'nın Babasıyla tanıştıkları sahnede verilen tarih dersi gibi çoğu sahnede mesaj kaygılı bol diyalog ve abartılı oyunculuk seyirciyi anlatıdan uzaklaştırır.

Dublajın abartılı yapısı ve dudak senkronu tutmaması oyunculuğu inandırıcı olmaktan uzaklaştıran bir diğer nedendir.

Ses: Gurbet Kuşları filminde ağırlıklı olarak yabancı müzik kullanılır. Gerilim sahneleri caz müzikle desteklenir. Efekt ve hareketli müzikle yaratılmaya çalışılan gerilim, müziğin sık sık değişmesiyle çeşitlenir.

2.3. Zaman-Mekân Algısının Estetik İfade Biçimleri Ve Düşünsel İmge Üretimi

Deleuze, sinema ile ilgili yazmış olduğu iki ciltlik kitabında, niçin sinema üzerine yazdığını şu cümlelerle açıklar: “ *ben sinema üstüne yazabilirim, bu benim sinema hakkında düşünme hakkına sahip olduğumdan kaynaklanmaz, ne zaman ki karşılaştığım felsefi problemler beni çözümleri sinemada aramaya yöneltir, işte bu nedenle yazarım* ”²¹³ sözleriyle sinemanın düşünce imgesinin dönüşümü sonucunda ortaya çıkmasıyla felsefeyle ortaklaştığını hatta bugün sinemasız bir felsefi düşüncenin olamayacağını vurgular.

Deleuze'ün felsefi soruların cevaplarını sinemada araması gibi, özgün bir sinemasal anlatım dilinin geliştirilebilme koşullarını arayan her çalışmada cevabı felsefi kavramsal düşünce pratiğinde aramak zorundadır. Aksi takdirde bu çalışmalar birbirini tekrar eden tespitler üzerinden devam etmekten kurtulması mümkün değildir.

Deleuze, felsefe ile genelde sanatı özelde ise sinemayı, aynı zemine taşıyarak bir bütünlük oluşturmaya çalışır. Bu bağlamda, felsefi kavram ile sanatsal duyum arasında farklılığı onaylayan ama aynı zamanda yaratıcı ve değişime açık ortak bir temele yönelir. Felsefenin sanat ile birlikte bir düzlem yaratması gerektiğini inkâr eden felsefe ile sanatı ayıran tüm görüşlere açıkça meydan okur. İki disiplinin

²¹³ G.Deleuze, Cinema I, a.g.e., 35 s.

amaçta (kaosa karşı verilen mücadele) ortak olduğu gibi, yöntemde de ortaklaşması gerektiğini vurgular.

Felsefe ve sinema düşünceyle ilgilidir, farkları; felsefenin kavramsal bir ifade tarzına, sinemanınsa görsel işitsel bir ifade tarzına sahip olmasıdır. Günümüz sineması ise, görsel işitsel varlığının yanı sıra kavramsal boyutunun da varlığı söz konusudur. Bu bağlamda, Türk Sinemasında niçin özgün bir anlatım dili gerçekleştirilemediği sorusu Türkiye’de bir felsefe geleneği var mı sorusunu doğurmaktadır. Bugün Avrupa ve Amerikan sinemasıyla ilgili yaptığımız çalışmalarda; felsefi geleneğin biçimlendirdiği bir görme kültürü ve dünya görüşünün baskınlığı açıktır. Peki, Türk Sinemasının arkasındaki felsefi gelenek nedir? Ya da anlatım kodlarını belirleyen dünya görüşü nedir?

Felsefe, bir bilgi dalı olarak evrene ilişkin kapsayıcı bir açıklama çabası içindedir. Bilginin sağlamlığı üzerine düşünceler geliştirir. Felsefe bir kavrama etkinliği olarak ele alınabilir. *“Felsefe çabası (praksisi), insanoğlunun mitlerde dinde, ideolojide, yabancılaştırmış tinsel varlığını bu yabancılaştırmadan sıyırıp kendi öz varlığı kılarak, yani kendi için varlığı haline getirerek, insansal gelişiminde yeni bir düzey ortaya çıkarır.”*²¹⁴ Bunun tinsel açıdan bir gelişme olduğu söylenebilir. Bu noktada felsefe insan gelişiminin ve yaratılışın kaynağıdır.

Dolayısıyla felsefi düşünceyi, bir arayış ve bilme, doğruyu akıl yoluyla bulma çabası olarak tanımlamak mümkündür. Özgür düşünce anlamına da gelen felsefi düşünce, belirli tarihsel dönemlerde, belirli toplumlarda ve kültür çevrelerinde ortaya çıkar ve gelişir. Bir başka deyişle tarihsel toplumsal gerçekler ile felsefe arasında yakın bir bağ vardır. Bu çalışma, kendi tarihsel gerçeğimiz ile felsefe arasındaki ilişkiye odaklanması nedeniyle bu soruyu kısmi olarak ele almayı planlamaktadır. Türk-Osmanlı toplumsal gerçeği ile felsefe arasında nasıl bir ilişki vardır. *“Türk- Osmanlı toplumunun bağlı bulunduğu İslam düşünce ve kültürü içinde, ondördüncü yüzyıldan sonra, ‘felsefe’ diyebileceğimiz özgür düşünce çabasına rastlanmadığını söyleyebiliriz. Gerçekten de, onbeşinci yüzyıldan başlayarak İslam düşüncesi ve dolayısıyla Türk-Osmanlı toplumu çerçevesi içinde özgün felsefesal düşüncelerin ortaya çıktığı, yeni görüşlerin ortaya atıldığı görülmemektedir. Bu dönemde eski felsefesal düşüncelerin şu ya da bu biçimde*

²¹⁴ Selahattin Hilav, **Felsefe Yazıları**, (YKY, 1995) (II. Baskı), İstanbul, 285 s.

tekrarıyla yetinilmiş; ya da dinsel düşüncenin ve bağnazlığın ağır basması dolayısıyla, felsefeye güvensizlik gösterilmeye başlanmış ve felsefesal çabada, batini akımlar ve tasavvuf içinde varlığını sürdürmek zorunda kalmıştır.”²¹⁵ Bu dönem içinde felsefe boş bir uğraş olarak görülmüş, Kelam’ın açıklamaları mutlak doğrular olarak kabul edilmiştir.

Hilav, Bu toplumda felsefi düşüncenin ortaya çıkmayışını tam anlamıyla ‘birey’ in gelişmemiş olmasına bağlar. Özgür ve eleştirel düşünceye ihtiyaç duyulmayan bir toplumda, yekpare bir ideolojik anlayış egemendir. Böylece tam olarak gelişmemiş, yekpare bir dünya içinde yaşayan bireyi, ilkel topluluktan kendini ayıramayan bir insana benzetebiliriz.

Batıda bu, dinsel düşünce ve mekanik, bilimsel bir doğa görüşünün çatışması sonucu ortaya çıkmıştır. Rönesans adı verilen ve özgül düşünce pratiği ve kültür belirlenimleri taşıyan olay, burjuvazinin feodalizme karşı mücadelesinin ürünüdür. Descartes’ın Kartezyen ‘özne’ si, köklü bir eleştiri geleneğini dışlamayan felsefi bir çabanın sonucudur.

Bu noktadan bakıldığında felsefenin niçin açığa çıkmadığı anlaşılabilir ancak Kapitalizmin açık baskısı altında gerçekleşen batılılaşma eğilimleri içinde felsefenin niçin gerektiği gibi toplumumuza adapte edilemediği sorusu karşımıza çıkar.

Batılılaşma Türkiye’de ekonomik ve toplumsal açıdan derinlemesine etki gösteren hareket haline gelmemiştir. Gündelik yaşamda etkileri oldukça sınırlıdır. Hilav batılılaşma karşısındaki tutumun ikiyüzlülüğüne vurgu yapar.

“Tehlikeyi savuşturma, ‘vaziyeti idare etme’, ‘yabancılara rezil olmama’, ‘taklitçilik’, ‘ithalatçılık’ gibi davranış ve anlayışların ötesine geçememiştir. Hiçbir gerçek felsefesal gereksinimin karşılığı olmadan sadece taklitçilikle; batıdaki şu ya da bu felsefeyi Türkiye tanıtmakla yetinmek, yani fikir ithalatçılığı yapmak ve batılı gibi görünmeye çalışmak da, kültür ve düşünce yaşamımızın temel özelliklerinden biri olmuştur.”²¹⁶

Türkiye’de düşünce etkinliğinin yaşamsal bir öneme sahip olmaması, felsefenin önemsenmemesine, çoğu zaman resmi ideolojinin bir uzantısı olarak okul felsefe kitaplarının önemsiz bir bölümü olarak kalmasına sebep olmuştur. Bu da, felsefeyle hiçbir zaman tam anlamıyla uğraşılmadığı anlamına gelir. Dolayısıyla da

²¹⁵ y.a.g.e., 287 s.

²¹⁶ y.a.g.e., 294 s.

batı felsefesinin kendi iç dinamiklerinden gelen gelişimi, felsefi düşünsel geleneklerin ve klasik felsefenin özümsemesi hiçbir zaman mümkün olmamıştır.

Hilav, felsefe ile felsefesizlik arasında çelişik bir durum olduğu üzerinde durur. *“Felsefeyle donanmamış toplumların ve bireylerin, felsefe belirleniminden geçmiş toplumların ve bireylerin kültürünü (tinselliğini) ve düşünme biçimini gerektiği gibi özümlemesi, kendinin kılması olanaksız derecede güç. Ama bu güçlüğü gösteren dolayısıyla aşılmasını sağlayan da yine felsefe.”*²¹⁷

Felsefi düşünce, sanat ve sinema alanında yaşananlar benzerlik gösterir. Sanatsal ürünlere de batıdan ithal edilen estetik bakış açısı egemen olur. Belirli sanatsal akımlar, anlatım yöntemleri, yerel kodlarla harmanlanarak elde edilen sanatsal ürünler melez bir tarzı yansıtmaktadırlar. Söz konusu bakış açısı Türk sinemasında da dramatik yapıyı taklit eden ancak ne tam dramatik ne de epik olan, dolayısıyla belirli bir sanatsal tarzı yansıtmayan yüzlerce filmin üretilmesine sebep olur. Tıpkı batılaşma karşısında aydının yaşadığı durum gibi yönetimde düşüncesini derinleştirmeye, eleştiriye yönelmez.

Yekpare bir dünya görüşünün, hazır cevapların ve kalıplaşmış bir düşünce yapısının olduğu toplumlarda soruların cevapları aklın ve mantığın ilkeleri doğrultusunda cevaplanmaz. Zaten böylesi bir toplumun fertleri sorular sormazlar, cevaplar önceden belirlenmiş, kişi bunları bellemiş ve doğruyu kabul etmiştir. Söz konusu dünyada farklı bakış açılarını zorunlu kılan yaratıcılıktan da bahsetmek zordur. *“Bir kalıbın olduğu yerde yaratıcılığın bulunabilmesi imkânsızdır.”*²¹⁸ Oğuz Adanır insanın devingen ve değişen bir varlık olduğunu ve değişmeyen bir düşünce yapısını kabullenebilmesi için nedenleri olması gerektiğini vurgular. Üstelik bu düşünce yapısına farklı dışavurum biçimlerin de de karşılaşmak mümkündür. Tasavvufi düşünce yapısına dayalı Hacivat-Karagöz, Gölge Oyunu, Orta oyunu kalıplaşmış yapılarını devam ettirirler. Hep aynı tiplerin aynı dekor önünde tekrarladıkları bu oyunlar yaratıcılıktan uzaktırlar.

Doğu’da ve batıda; gerçeklik algısı, birey anlayışı ve buna bağlı olarak zaman mekân anlayışları farklıdır. Doğuda gerçeklik anlayışı, batıdaki aksine oluşun sonsuz çeşitliliği ile biçimlenir. Bu nedenle tesadüfler ve mucizenin büyük bir önemi vardır.

²¹⁷ y.a.g.e., 285 s.

²¹⁸ Adanır, a.g.e., 1997, 195 s.

Yeşilçam Sinemasında batıda anlatı sanatlarının merkezini oluşturan birey/karakter inşası yerine olayların içinde kaybolan, ruhsal boyutları olmayan figür tasarımları vardır. Her türlü işin üstesinden gelebilen, istediği an istediği yerde olabilen, kahramanlar, karagöz figüründen farklı değildir. Özetle, anlatılarda birey yoktur, kişiler olumlu olumsuz değerleri yansıtan tiplere benzerler.

Konular farklı olsa da filmlerde benzer tipler görülür. Anlatılarda kahraman anlayışı nasıl tek düze ve stilize bir şekilde oluşturuluyorsa, zaman ve mekânda aynı şekildedir. Olaylar nerede geçerse geçsin film, izleyicinin önceden alışık olduğu mekânlarda çekilir. Simgesel bir dekor anlayışı ile her şey çözülür, kale surları Çin Seddi yerine, sopa, kılıç yerine geçebilir.

Zamanda mekân gibi anlatının asal bir bileşeni olmadığı için keyfiyete tabidir. Beyazlaşan saçlar, bulanıklaşan görüntü zamanın geçtiğini anlatmak için yeterlidir. Yeşilçam sinemasının en büyük sorunu zaman, mekân ve kişi arasında organik bağ kuramamasıdır.

Özetle Yeşilçam Sineması, yukarıda sözü edilen nedenlerden dolayı dramatik yapının oturduğu anlatılar üretememiş, doğu ile batı arasında kalan melez bir sinema olmuştur. Türk Sineması 1990'lı yıllara kadar (Yeşilçam Sineması), topluma paralel olarak, düşüncenin anlatıma ve yaratıcılığa önem vermemiştir. Kuşkusuz bunun zihniyet yapısıyla ilgisi vardır. Sinemada, bilimsel bilginin, eleştirinin, teorik alanının kaderini yaşamaktadır.

Böylesi bir dünya görüşünden (görüşsüzlüğünden) beslenen ve hazır kalıplar, anlatım biçimlerinden beslenen bir Yeşilçam Sinemasında sanatsal bir yaratımdan bahsetmek de mümkün değildir. Yeşilçam sineması sanattan çok zanaata daha yakındır. Sanat, belirli bir felsefi geleneği, özgür düşünceyi, soru sormayı, merakı, arayışı, eleştiriyi, keşfi, icadı, bilimsel incelemeyi gerekli kılar. Bu bağlamda, sanatın bir biçim içerik uyuşması olduğunu göz önünde bulundurarak, içeriği dolduracak bir felsefeye ihtiyaç vardır.

Bu çalışma, özgün bir sinemasal anlatı geliştirmenin yolunun mutlaka felsefi bir gelenekten geçtiği düşüncesinden hareketle bu bölümde, felsefi bir geleneğin yönlendirdiği Batı sineması ile Türk Sinemasını karşılaştırarak zaman mekân ve birey anlayışının yarattığı farklı anlatılar üzerinde durmuştur.

Türk Sineması 90'lı yıllarda, Yeşilçam sinemasından anlam, anlatım ve anlatım araçlarının kullanımı açısından ne ölçüde farklılaşmıştır? Bir başka deyişle Türk Sineması 90'lı yıllarda nasıl bir içerik üzerinde yükselmektedir? Bütün bunlar özgün bir sinemasal anlatı geliştirilmesi için yeterli midir? gibi sorular bir sonraki bölümün temel sorunsalını oluşturmaktadır.

3. BÖLÜM

YEŞİLÇAM SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA ZAMAN - MEKÂN - KİŞİ VE ANLATI

Mekân, tanımlandığı disipline göre farklılık gösterir. Kuşkusuz mekânla ilgili akla ilk gelen disiplin; mimaridir. Mimari mekân, fiziksel unsurlarla tanımlanırken; doku malzeme, renk ölçeği ve ışık kalitesiyle karakter kazanır. Mekân görme duyumuza hitap ederken, ses ve akustik özellikleriyle işitsel olarak da algılamamızı sağlar. Sinemada da, kamera aracılığıyla mekân tekrar yaratılarak görsel ve işitsel bir etki elde edilir. Sinemada mekânın yaratılması kamera aracılığıyla olması nedeniyle yaratıcısının kendi görsel algısını yansıtır.

Mekânın fiziki boyutunun yanı sıra, kültürel ve toplumsal bir boyutu da vardır. Barınma ihtiyacı ile olan mekân yaratımı zaman içinde işlevselliğin, geometrinin, estetiğin, toplumsal gereksinimlerin, üslupların ve sanatçı dışavurumlarının etkisiyle farklılaşmış ve zenginleşmiş, değişmiş ve dönüşmüştür.

Lefebvre, mekânda yüzyıllar boyunca pek çok deneyimin biriktiğini ve bu deneyimler ışığında şekillendiğini iddia ederek mekânın, tarihle ilgili birçok ipucunu açığa çıkarma potansiyeli üzerinde durur.

Ancak mekân, yalnızca mimari ve sinemanın konusu değildir; aynı zamanda coğrafyanın, felsefenin ve sosyal bilimlerinde konusudur. Felsefede mekâna yönelik üç yaklaşım söz konusudur: Mutlak, göreceli ve epistemolojik. Descartes ve Newton "*Mutlak mekân fikri*"²¹⁹ni savunurken, Newton'un, "*Mekân, sonsuz, sınırsız ve yaratılmamıştır.*"²²⁰ Saptamasına Descartes ise; "*Mekânın akılla algılanacağını, bu nedenle özsel, öncel ve doğal olduğunu*"²²¹ ekleyerek mekâna farklı bakış açıları ekler. Mekânın göreceli olduğunu savunan Leibniz ise; "*Mekânın şeylerin yerleşme ve düzenleme biçimi olduğunu ve kendi başına bir şey olmadığını söyler.*"²²² Epistemolojik bakış açısının temsilcisi olan Kant ise; "*Mekan ampirik değil, gerekli bir temsil ve de a priori*"²²³ olduğunu söyleyerek, mekana olan bakış

²¹⁹ Benno Werlen, , **Society, Action and Space**, UK: Routledge,1992, 10 s.

²²⁰ Edward Slowik, , **Descartes**, Physics and the Relational Theory of Space and Motion Boston: Kluwer Academic Publishers, 1999, 19s.

²²¹ **y.a.g.e.**, 138 s.

²²² Benno Werlen,**a.g.e.**, 11s.

²²³ **y.a.g.e.**, 2 s.

açısını değiştirir. Werlen ise mekânı, eylemlerin referanslarının çerçevesi olarak tanımlar.

Lefebvre ise; mekânın özellikle 20.yüzyıl ile birlikte (kübizm ve sürrealizm etkisiyle), Euclidci geometri ve perspektif ilkelerine dayanan görsel soyut mekânın değişip dönüşmesi üzerinde durur. 20.yüzyılda ortaya çıkan Fütürizm ve Dadacılık ta mekânsallaştırma oldukça önemli bir yere oturur. Fütüristler hızın dünyayı küçültürken mekân algısını da değiştirdiğini öne sürer. Bu nedenle mekânı hız ve devinimi dışlamayacak şekilde tasvir ederler. Dadaistler ise; sürekli türden bir mekânsallaştırmayı reddederek, sonsuzluğu ararlar. Sosyal bilimlerde ise; 1970'lerden sonra, olguların ve ilişkilerin bir aradalığını ve yan yana olmasını göz ardı eden tarihselci bakışın terk edilmesiyle, eş zamanlılığı mümkün kılan mekân odaklı düşünce almıştır.

Mekân toplumsal gelişmelerle olan bağlantısı nedeniyle, toplumsal değişimler mekân algısını da değiştirir.

Mitry, sanatın ilk çağlardan beri zaman ve mekân sanatları olarak sınıflandırıldığını ve sinemanın daha genç bir sanat dalı olarak müzik, dans, tiyatro, edebiyat, plastik sanatlar gibi farklı sanatlardan parça taşımanın ötesine geçerek kendi estetik yapısını oluşturduğunu belirtir. Sanat, insan yaşamını soyutlarken farklı araçlar kullanmakta ve sanat dalları kendi olanaklarıyla bağlantılı olarak zaman ve mekândan yararlanmaktadır. Bazin, fotoğraf ve sinemanın oluşum sürecinde plastik sanatların yeri ile ilgili yaptığı çalışmada, bütün sanatsal üretimlerde özgül bir zaman üretmenin önemini vurgular.

Sanat eserindeki mekânın ise görsel öğeler arasındaki ilişkiden doğduğu söylenebilir. Mekân, nesnelerin birbiriyle ilişkilerine dayanarak zihinde oluşturulan soyut bir kavramdır. Çizgiler, renkler, şekiller ve tonlar, izleyicinin kafasında oluşan mekân tasarımını belirler. Çizgilerin yatay, dikey ve diyagonal kullanımları, tonlardaki değişimler mekanın derinlemesine algılanmasını; renklerin kontrast kullanımı ise, mekanın daha büyük algılanmasını sağlar gibi örnekler biçimsel öğelerin mekan yaratımındaki önemini vurgular. Merlau Ponty, "Varoluş mekânsaldır" sözüyle vurguladığı üzere, bütün varlıklar, canlı cansız bütün özdeksel varlıklar mekân içinde var olurlar ve devinirler. Dolayısıyla bütün sanatlar da mekâna bağımlıdırlar. Fark, plastik sanatlarda mekânın duranlığına karşın görsel

sanatlarda hareketli olmasıdır. Görsel sanatlarda mekân kavramı, nesnelere içindeki ya da arasındaki boşluğu çağrıştırdığı kadar özellikle iki boyutlu görsel sanatlarda perspektif gibi yöntemlerle yaratılan üç boyutluluk yanılması ile de ilişkilidir. Leonardo'ya göre sanat, iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir mekân yaratabilmektir.

Sinemada mekân ve zaman birbiriyle yakından ilişkili ve bağlantılıdır. Mekân, plastik sanatlardakinin aksine durağanlığını kaybederek hareket kazanır. Bu hareket, sinemada zaman etkileşiminin biricikliğini yaratır. Tek türlü fiziksel mekân, sinemada birleşik ve çok boyutlu bir yapıya kavuşur. Tek tek sahnelerde yaratılan mekân ardından gelen sahnenin yarattığı mekânla birleşir ve farklı bir boyut kazanır. Zamanın sürekliliği ve mekânın olanakları sinemayı zaman etkileşiminin özel bir bileşenine dönüştürür.

Özetlersek; mimari, mekânın kullanımı ile yaratım süreci üzerinde bağlantı kurarak işlevselci bir bakış açısı geliştirir. Felsefe ise teorik olarak mekânın ne olduğuna dair fikir üretir. Sosyal bilimler ise mekân ile toplum ilişkisine odaklanır. Sinemanın en basit anlamda bir zaman mekân düzenlemesi olduğunu düşünürsek mekânın önemi ortaya çıkar. Sinemada mekân, üç boyutlu mekânın kamera aracılığıyla iki boyutlu hale getirilmesi nedeniyle estetik bakış açısından, anlatı içinde, üretildiği toplumun siyasi, kültürel, toplumsal ve gündelik hayatından etkilenmektedir. Bu nedenle sinemada mekânın kullanımını açıklayabilmek için disiplinler arası bir bakış açısı zorunludur.

Sinemada mekân, arka planda hareket için fon oluştururken, anlatının geçtiği yere ilişkin bilgi verir. Görsel olarak oyuncularla oluşturulan kompozisyonun fonu olabileceği gibi daha etkin bir kullanımla oyuncular ve hareketleriyle organik bir bütünlük oluşturabilecek şekilde de kullanılabilir. Türk Sineması'nda mekân kullanımında dikkat çeken unsur, mekânın hareket ve oyuncular için bir fon olarak kullanılmasıdır. Anlatı içinde mekânın soyutlanması tekdüze ve kalıplaşmış bir yapı içindedir. Aynı zamanda mekânın görsel olarak aktarımında, mizansende de eksiklikler bulunur. Mekânın toplumsal bir ürün olduğu göz önünde bulundurulursa, Türk Sineması'nda mekânın söz konusu şekilde kullanılma nedeni toplumsal ve kültürel zihniyet yapısıdır. II. Bölüm'de ayrıntılı olarak ortaya koyulan toplumsal ve

kültürel zihniyet yapısı bağlamında, bu bölümde zamanın ve mekânın sinemadaki temsilinin değişimi dönemlere göre ele alınacaktır.

Türk Sineması'nda zamanın anlatı içinde kullanımında, mekân odaklı bir bakış açısı söz konusudur. Bu nedenle mekân ve mekân üzerinde oluşan değişim ışığında zamanın kullanımı ile ilgili olarak çıkarımlar yapılabilir. Türk Sineması'nda mekân denilince akla "İstanbul" gelir. Muhsin Ertuğrul'un **İstanbul'da bir Facia-ı Aşk** (1922) filminden itibaren filmlerin çoğunda İstanbul bulunur. Tiyatro etkisinin ağır bastığı bu dönemde İstanbul, basit bir dekor olmanın ötesine gidememiştir.

1950'li yıllarda artan film sayısı ile birlikte, İstanbul daha çok kullanılmaya başlanır. Akad'ın **Kanun Namına** filmi, kameranın İstanbul sokaklarına inmesi bakımından oldukça önemlidir. İstanbul'un çeşitli mekânları 50'li yıllar ile birlikte aksiyon sahnelerinin mekânına dönüşür. İç mekân anlatısının gelişmediği bu dönemde filmler daha çok, dış mekân olarak kullanılan İstanbul'da geçer. Scognomillo, İstanbul'un Türk Sineması'nda bu kadar yoğunlukta kullanılmasının tamamen ekonomik bir düşünceden kaynaklandığını, film şirketleri kendilerine en yakın ve en ucuz olan yerleri tercih ettiklerini belirtir.

İstanbul mekân olarak sinemada daima tezatlıkları simgelemiştir. Ellili yıllarda 'geleneksel-modern' ikilemini yansıtmak için kullanılan mekân, zenginler ve yoksullar ayrımı üzerinden öyküler üretir. Kahramanlarını genellikle orta sınıftan seçen filmlerin ahlaki tavrı geleneksellikten yanadır. Zengin üst sınıf, değerler yozlaşmasının içine sürüklenmiş durumdadır ve onlara yol gösterebilecek olan yoksullar ve geleneksel yapıdır. Bu nedenle, filmsel anlatılarda evler kullanılsa da esas figür yoksulların mekânı olan mahalledir. Dönem filmleri incelendiğinde mahalle kullanımının ağırlıkta olduğu görülür. Bu filmlerde, 'birey'e dönük hikâyeler yerine tam tersine yardımlaşmanın el ele vermenin her sorunu çözdüğü mahalle hikâyeleri söz konusudur.

Melodramların ağırlıkta olduğu 1960'lar sinemasında; İstanbul, âşıklara fon olur. Bu kullanımı eleştiren, Scognomillo, İstanbul'un bu filmlerde sadece bir kartpostal görevi gördüğü saptamasını yapar. Burçak Evren de "İstanbul'un belirleyici olduğu hiçbir film yoktur" saptaması yaparak Scognomillo'nun görüşüne katılır. *"Türk Sineması'nda İstanbul, genellikle mutluluğun vaat edildiği bir alan şeklinde canlandırılmıştır. Özellikle 1950 ve 60'ların masalımsı bir İstanbul tasvir*

*ederek, İstanbul mitosunu yeniden üretir. Bu dönemde Türk Sineması için İstanbul masalımsı bir arka fon olmuştur.*²²⁴

1960'lı yıllar; kente göçün başladığı, zengin olma ve sınıf atlama hayallerinin kışkırtıldığı bir dönemdir. Ahşap evlerden, apartman dairelerine geçmek sınıf atlamanın bir belirtisidir. Toplumca beklentilerin yükseldiği bu dönemde, hemen herkesin kentten bir beklentisi vardır. Söz konusu dönemde mekân, zıtlıklar üzerine kurulu kalıplaşmış bir yapıdadır. Geleneksel-modernlik, kentli-köylü, zengin-fakir zıtlıklarını ortaya koymak için yapılan mekânsal ayrımlar anlatısal bir kolaylık olarak karşımıza çıkar. İstanbul'u kullanan ancak kente nüfuz edemeyen bu filmlerde; iç mekân kullanımına neredeyse rastlanmaz. Kuşkusuz evler, gazinolar, kamu binaları kullanılır ancak bu mekânların karakteristik özellikleri yoktur. Ahşap fakir evleri, beton zengin evleri, yoksul evlerin basma perdeleri, zengin evlerin avizeleri gibi zıtlık üzerine kurulu kalıplaşmış yapının dışında mekân, karakterler hakkında bilgi edinmemize ya da anlatısal bir kullanımına rastlanmaz. Bu dönem filmlerde mekân adeta bir dekor gibidir. Karakterler bu fonun önünde hareket ederler ve anlatmak istedikleri mekânı seyirciden düşlemesini talep ederler. Tıpkı masalarda olduğu gibi, Türk filmlerinde de mekâna dair ayrıntılı bir betimlemeye rastlanmaz. Okuyucu-izleyici, kendi dünyasında olayların geçtiği mekânı hayal eder.

*“Bu filmlerin hiçbirinde diyalogların şu ya da bu mekânda söylendiğinin büyük bir önemi yoktur. Daha doğrusu mekânlar, diyalogların söylendiği ikinci sınıf elemanlardır. Diyaloglara uygun düşebilecek yaklaşık mekânlar kullanılır. Ancak estetik düzeyde bir mekân-diyalog karşılıklı ilişkisi ve etkileşimi söz konusu değildir. (...) Oysa gerçek yaşamda insan hiçbir zaman içinde yaşadığı mekânları yok sayarak konuşamaz.”*²²⁵

Bu dönemde yapılan filmlerde mekân, kurmaca anlatı evreni içinde gerçekçi bir yaklaşımla yeniden inşa edilmez; bunun yerine, gerçek mekânı anımsatacak stilize kullanım söz konusudur.

Mekânın görsel olarak sunumunda ise; mimari yapıları kavramaya yönelik çekimler azınlıkta olduğu gibi karakterler bu mekânların içinde hareket etmezler. Dolayısıyla klasik sinemada görülen karakterin mekânın içinde hareket etmesiyle oluşan mekân deneyimi, perspektiflerin ortaya çıktığı, açı ve ölçeklerle üç boyutluluğun yaratıldığı derinlik ilkesiyle oluşan bir mekân söz konusu değildir. Bu

²²⁴ Zarife Öztürk, “1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması Ve İstanbul”, **Türk Sinemasında Yeni Yönelimler Konferansı III**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, 59-60 s.

²²⁵ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, 137 s.

dönem üretilen filmlerde; kuşkusuz karakterler mekân içinde hareket ederler ancak çekim ölçekleri ve kadrajların kurulumu oyuncuyu ön plana çıkarırken; özensiz kompozisyonu da mekânı yok eder, bu nedenle karaktere ait bir dünya yaratamaz ve inandırıcılık sekteye uğrar. Nijat Özön, sinemada üçüncü boyutun önemini vurgulayarak, Türk Sineması'nda üçüncü boyutun yaratılmamasının nedenleri üzerinde durur. *“Bir filme can veren, inandırıcılık katan, gerçekçi özellik kazandıran başlıca öğelerden belki de birincisi; üçüncü boyuttur.”*²²⁶ Özön, üçüncü boyuta yer verilememesinin bir boşluğa yol açtığını belirtir ve dış mekân çekimlerinde ana karakter dışında hiç kimsenin görülmemesi, iç mekân çekimlerde perdenin önündeki başın bütün perdeyi doldurmasını bu nedene bağlar. Özön, Memduh Ün'ün filmlerinde üç boyutluluk yaratmaya çalışılırken yapılan hatalardan söz eder. Önde yakın plan karakter görülürken; arkada hareketin olması ya da dış planlarda arkadaki kişilerin dekoratif görünümünü de buna örnek verir. (**Üç Arkadaş** filmindeki parktaki buluşma sahnesi gibi.)

*“Üçüncü boyutu oluşturmak neredeyse imkânsızdır. Türk İslam Sanatı'nda biz ‘meceza’ (ya da psikolojik) anlamda bir üçüncü boyut görmekteyiz ki, bu boyut da kişiliklerin içinde buldukları çerçeveye orantılı olarak sahip oldukları ‘önemle’ vurgulanan bir boyuttur. Özellikle Türk minyatüründe bu durum bütün açıklığıyla karşımıza çıkmaktadır. Oyuncak gibi atların üstündeki haşmetli padişahlar, bir avuç içi kadar küçük gemilere yerleştirilmiş dikilitaş kadar heybetli sultanlar vs. görülmektedir.”*²²⁷

Türk toplumunda üç boyutluluk düşüncesinin oluşmamasının bir siyasal sistem sorunu olduğunu belirten Adanır, bunun günümüz toplumunda da devam ettiğinin en önemli göstergesi olarak Arabesk filmleri gösterir.

60'lı yılların ikinci yarısıyla birlikte Türk Sineması'nda, 1970'li yıllarda da devam edecek olan ‘toplumcu-gerçekçi’ olarak adlandırılan yani; iç göçü, yoksulluğu, işsizliği ve gelir dağılımı eşitsizliğini anlatan filmler ortaya çıkar. **Gurbet Kuşları** , **Bitmeyen Yol** (Duygu Sağıroğlu, 1965), **Düğün** , **Sultan** (Kartal Tibet, 1978) gibi filmler geçim sıkıntısı ve kentte ayakta kalma çabalarını anlatır. İstanbul'la olan ilişki mücadele üzerine yoğunlaşmaktadır. Genellikle Haydarpaşa Garı'nda başlayan bu filmlerde ki ortak eğilim, İstanbul'a giriş ile başlamasıdır. Bu filmlerin kahramanları İstanbul'a tutunmaya çalışır. Taşradan kente göçen ve

²²⁶ Nijat Özön, a.g.e., 1995, 91 s.

²²⁷ Oğuz Adanır, a.g.e., 2007, 69 s.

İstanbul'un güzelliği ile kentte tutunamama kaygısının bir arada yer aldığı filmlerde, kente karşı hasmane bir duygu da gelişir.

*"Kente gelişle birlikte, mülkiyet ve hukuk anlayışında akrabalık ilişkilerinde karşılaşılan dönüşümler ve dolayısıyla aile üyelerinin bireysel mutluluk beklentisinin sorun olarak ortaya çıkışı filmlerimizde doğrudan ele alınır. Alınır ama bireysel mutluluk sistemi olumsuzlanarak. Geçiş aşamasında ailenin ortak amaçları önem taşımakta olduğundan, ekonomik zorluklarla bireysel mutluluk ve ailenin varlığını sürdürme sorunu bir çatışma yaratmaktadır. Bu çatışma filmlerimiz için pek kullanışlı bir düğüm olmuştur."*²²⁸

İstanbul'a olan bakış açısı değişse de, anlatı içindeki mekân anlayışı değişmemiştir. Söz konusu filmlerde İstanbul, anlatının geçtiği yer olmasının yanı sıra, karakterlerin eyleminin amacı olması bakımından en az ana karakterler kadar önemlidir. Ancak, İstanbul'a girilen o ilk andan itibaren İstanbul sadece uzaktan izlenir. Tıpkı karakterler gibi kamerada kenti uzaktan izlemeyi tercih eder; kente dair karakterin duygusunu anlatabilecek imgeler üretmez.

Kente göçün hızlanması sonucu İstanbul'a gelen yüzlerce insan kent ile ilişki kuramaz. Geldikleri kasabanın küçük bir örneğini şehirde kurarak eski yaşamlarına devam ettirmeye çalışırlar.

50'lerin mahallesi, 60'larda kente; 80'lerde ise metropole evrilir. 60-70'lerin kentle mücadelesi, tutunma, zengin olma, hayallerini gerçekleştirme çabalarının sonuçsuz kalması; 80'lerde sesini daha gür çıkaran bir arabesk kuşağı yetiştirir ve kısa bir süre içinde de ifadesini sinemada bulur.

1980'ler de iç göçün etkisiyle arabesk filmler ortaya çıkarken; 80 darbesinin yarattığı sıkıntılarda bireysel sorunların ve kadın sorunlarının anlatıldığı filmler ortaya çıkar. Arabesk filmlerdeki mekân kullanımı, Yeşilçam döneminde olduğu gibi özensizdir. Kalıplaşmış mekân kullanımının ön planda olduğu arabesk filmlerde, mekânın görsel olarak yaratımı da aynı oranda özensizdir.

*"Gerek arabesk filmlerde gerekse bütün Türk Sineması'nda zaman ve mekân ilişkisi ya da iki boyutluluk tıpkı minyatürlerde ya da halk masallarındaki gibidir. Bu filmlerde zaman, nesnel ve dış dünyaya ait bir zaman değil;, öykünün kendine özgü ve o dış dünyada algılanan zamanla hiçbir ilişkisi olmayan 'ideal' bir zaman sürecidir ki, biz bu ideal zaman sürecine filmin gösterim zamanı (doksan ya da yüz dakika) diyebiliriz. Çünkü bu filmlerde kahramanların zaman ve mekân içinde dolaşmaları söz konusu değildir."*²²⁹

²²⁸ Nigün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 75 s.

²²⁹ Oğuz Adanır, **a.g.e.**, 2007, 79 s.

Dönemin filmlerinin popüler mekânları, İstanbul'un kenar mahalleleri ve varoşlardır.

1983 yılında Özal'ın seçimi kazanmasıyla birlikte, yeni zengin sınıf ve taşralı ayrımı belirginleşir. Dolayısıyla o dönemin İstanbul'u taşrayla kentin çatıştığı, göç edenlerle kentlilerin karşı karşıya kaldığı bir mekân olur.

Nurdan Gürbilek, 1970'ler ile 80'ler arasında yaşanan dönüşümü, Orhan Gencebay ile İbrahim Tatlıses üzerinden inceler.

“1970'lerin Gencebay ve 1980'lerin Tatlıses filmlerinin ortak noktası, İstanbul'a yabancı bir gözle, “kentin yeni sakinlerinin”, yeni göçmenlerin gözüyle bakılmasıdır. Her iki durumda da İstanbul, sürekli ‘ihtiras pompalayan’, arzuyu kıskırtan, yeni göçmenler açısından erişilemeyecek imkânlar ve vaatlerle dolu bir çekim alanıdır. Ancak kentle girilen ilişkinin terimleri, alınan tavırlar 1970'lerden 80'lere önemli bir dönüşüme uğramıştır. 1970'lerin Gencebay filmlerinde, bu ilişkinin terimleri bir tür onurlu yeniklik, vazgeçiş, feragat söylemi içersinde şekillenmektedir. Tatlıses filmlerinde ise, göçmenler kente açıkça ifade edilen bir ihtirarla seslenirler.”²³⁰

Farklı dönemlerin İstanbul'a yaklaşımını üç film kahramanı açıkça ortaya koyar. **Gurbet Kuşları** filminin Haybeci karakteri, ‘*Şah olacağız bu memlekete, padişah olacağız, kral olacağız*’, Akad'ın **Düğün** filminde “*İmparator olacağım şu İstanbul toprağına*” sözüyle benzer bakış açılarının dışavurumları olur. İbrahim Tatlıses **Hülya** filminde; “*Çok büyüksün İstanbul kim bilir kimleri yuttun? Ama beni yutamayacaksın, bir gün o kadar büyüyeceğim ki sen bile bana dar geleceksin hatta gün gelecek bana İbo demeyeceksin, İbrahim Bey diye sesleneceksin*” diye hınçla söyler. 70'lerin kaderine razı tavrının yerini 80'lerin hırçın ve taleplerini açıkça ortaya koyan tavrı alır.

Mekân ile ilgili olarak kente İstanbul'a bakış değişmiştir. Yeşilçam döneminin romantik fonu yerini, yaşamın çok da kolay olmadığı varoş kültürü almıştır. Kentin acı gerçekliği görünür hale gelmiştir.

Diğer taraftan 80'ler Özal'ın liberal politikalarıyla birlikte bireysel yükselmenin paranın ve tüketimin öne geçtiği bir dönem olur. Bu durumu yansıtan çok sayıda film çekilir. Atıf Yılmaz'ın **Aaah Belinda** (1986) filmi, kentin karmaşasını, ekonomik bunalım ve tüketim kültürü üzerinden ele alır. Yavuz Özkan **İki Kadın** (1992) ve Atıf Yılmaz'ın **Adı Vasfiye** (1985) adlı kadınlar üzerine odaklı filmleri, yeni tür sorunları işaret eder. Seçkin Yaşar'ın bireyin yabancılaşmasını ve

²³⁰ Nurdan Gürbilek, a.g.e., 2001, 13 s.

bunalımını anlattığı **Sarı Tebessüm** (1992) filmi, bu dönemde çekilen sayısız bunalım filmlerinden biri olur. Bu filmlerin ortak özelliği karakterlerin reklamcı, gazeteci, halkla ilişkiler gibi kente ait meslek gruplarından seçilmiş olmasıdır.

Dönem filmlerinde iç mekân kullanımı oldukça yoğundur. Önceki dönemlerin aksine karakterler iç mekâna sıkışmıştır. Ancak iç mekânın kullanımı ve bireysel sorunların ön plana çıkması karakter ve karaktere dayalı bir mekân anlayışının gelişmesinden değil; 80'lerin siyasi atmosferinin yarattığı bunalımdır. Türk Sineması 80 darbesinin sokağa çıkma yasağından etkilenmiştir. Bu nedenle dönemin filmlerinde, iç mekân yalnızca anlatının geçtiği yer anlamına gelir.

Ömer Kavur filmleri özellikle de **Anayurt Otel** (1986), karakter-mekân etkileşimini, başarılı kullanımıyla söz konusu genellemenin dışına çıkar. Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarlanan **Anayurt Otel** romanda geçen 60'ları 80'ler olarak değiştirir.

“Ömer Kavur, üç tane darbe görmüş bir ülkede yaşayan, iletişim kuramayan bir adamın hikâyesini anlatmanın daha avantajlı olduğunu öne sürer. Zebercet'in filmin başındaki monologunda kendisiyle ilgili anlattığı önemli olaylara, darbe tarihlerini verdiği gözden kaçmamaktadır. Kavur, filmde baskıcı bir anlamda gizli fakat faşizan bir dünyayı, taşra dünyasını anlatabilmeyi istemiştir.”²³¹

Ömer Kavur filmlerinde mekân, ana karakterlerden birisidir. Filmlerinde mekânı bir taraftan anlatının temel bir ögesi olarak yansıtırken; diğer taraftan görsel dilin oluşturulmasında da iyi kurulmuş mizansenlerle başarılı bir mekân sunumu gerçekleştirir. Ömer Kavur'a göre bir mekân görsel olarak iyi tasarlanırsa o filmin atmosferini belirleyen ve inandırıcılığı artıran görsel bir malzemeye dönüşür. “**Anayurt Otel**”, Zebercet karakterinin içsel dünyasını yansıtan başarılı atmosferiyle mekânı ön plana çıkarır.

Film, küçük bir kasabada ağırlıklı olarak da eski, köhne bir otelde geçer. Zebercet'in yaşamını oteldeki işi belirler. Otel, onun için hem ev hem de işyeridir. Modern edebiyat ve sinemada otel, gelip geçiciliği simgeler. Otel odaları, sabit ve standarttır. Sevdiği kadın için geçici olan mekân, Zebercet için kalıcıdır. Sevdiği kadının odada bıraktığı izleri toplayarak teselli bulan Zebercet kadının geri döneceğine olan inancıyla bekler. Havlu, izmarit, çay bardağının içinde kalan çay her

²³¹ Şükran Kuyucak Esen, **Sinemamızda 'Auteur' Ömer Kavur**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2002, 228 s.

şey bir izdir. Bir numaralı oda onun için çok önemlidir; doğduğu yatak, annesi ve sevdiği kadın ile ilgili izler bu odadadır. Başlangıçta ara sıra ziyaret ettiği odaya daha sonra yerleşir ve otel sahibinden müşterisine dönüşür. Kendi parasını otelin parasına ekler.

Oteli kapatmasıyla birlikte iyice kendi içine kapanır. Yaşamdan ve insanlardan kopan Zebercet, kendi yalnızlığı içinde sıkışır.

Filmde mekan, karakterin içsel dünyasında yaşanan değişim ve dönüşümü anlatan başarılı bir metafor olarak kullanılır. Diğer taraftan ise, iyi kurulmuş mizansen çalışmasıyla etkili bir atmosfer yaratır.

1990'lı yıllar ile birlikte göçle gelen kitlenin de İstanbul'a yaşam biçimini dayattığı bir dönem olur. Barınma sorunu, işsizlik, kültürel ve ahlaki bozulma, kentten beklentilerin boşa çıkması, yalnızlaşma ve yabancılaşma olgusunun artması 90'lı yılların atmosferini belirler. İstanbul'un değişen yaşam biçimi ve sorunları sinemada da yansımaları bulmuş ve 90'lı yıllarda birbirinden farklı sorunların sinemaya aktarımına sebep olmuştur. **Büyük Adam Küçük Aşk** (Handan İpekçi, 2001), **Güneşe Yolculuk** (Yeşim Ustaoglu, 1998) ve **Eşkıya** (Yavuz Turgul, 1996) gibi filmler örnekler arasında sayılabilir.

“Öykü İstanbul'da geçse de, kent görüntüsüne pek az yer verilir. Olayların büyük bölümü klastrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer. Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur.”²³²

Bu filmlerde İstanbul'a bakış değişirken, anlatı içindeki mekân anlayışlarında da değişimler görülür. Zeki Demirkubuz'un **Masumiyet** (1997) filmi, mekânın özenli kullanımıyla dikkat çeker. Demirkubuz iç mekânı, evi tekinsiz, güvensiz bir ortam olarak kurgulayarak iç mekânı anlatısal bir öğeye dönüştürür. Karakterlerin çaresizliği, kısırlılığının kaynağı içseldir ve bu iç mekân çaresizliğin bir ifadesine dönüştürür. Demirkubuz Sineması'nda mekân, alışlageldik simgeselliğinden uzaktır. Otel odaları, lobileri, karanlık apartman dairelerinde geçen hikâyeler içinde mekân atmosfer yaratımında kullanılan etkin bir yöntemdir. İç mekân çekimlerinde kapının oluşturduğu çerçeveleme ile çerçeve içinde çerçeve kurarak karakterlerin içsel sıkıntılarını, boğucu yalnızlıklarını verir. Çerçeve içinde

²³² Asuman Suner, **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 223-224 s.

çerçeve ile hareket alanı daraltılır ve mekânın içinde hareket kabiliyetini yitirmiş boş yüzler kalır. (**Masumiyet ve Üçüncü Sayfa** (1999))

90'lı yıllarda Türk Sineması, kent içinde 'öteki' olan taşrayı, taşradan yaşanan sıkıntıları politik problemler gibi çok çeşitli sorunların anlatıldığı bir dönem olur. Bireysel bir sinema dili yaratma peşinde olan yönetmenler, kendi bakış açılarını sinemaya taşırlar.

90'lı yıllarda başladığı sinema serüvenini günümüzde de devam ettiren Nuri Bilge Ceylan, **Koza** (1995), **Kasaba** (1997), **Mayıs Sıkıntısı** (1999) üçlemesiyle otobiyografik bir anlatımı dener. Yaşadığı yerde, anne ve babasıyla çektiği filmlerde, kendi hikâyesini anlatır. Bu durum onun, özellikle Uluslararası festivallerde dikkat çekmesine sebep olur. Nuri Bilge Ceylan, taşrayı öne çıkarırken; mekâna dair farklı bakış açısıyla dikkat çeker. Uzun planlar ve basit anlatısı ile Nuri Bilge Ceylan filmleri olayın, aksiyonun, entrikanın değil; mekânın ve mekâna dair ruhun yakalandığı filmler olur.

Bu döneme kadar Türk Sineması'nda mekân, daha çok anlatıyı ekonomikleştirmek amacıyla kullanılır. Mekân, anlatının yeri ve zamanını anlatmanın yanı sıra, mekâna ait kişinin sosyo-ekonomik durumunu göstermek için kullanılır. Bireysel sinema dilinin geliştiği 90'lı yıllar ile birlikte, mekân kadar zamanın gösteriminde de farklılıklar oluşur. Zaman ve mekân anlatıda zorunlu olan boyutuyla değil; bir dil oluşturmak için estetik denemelerin yapıldığı temel öğelere dönüşür.

1990'lı yıllar ile birlikte yapılan filmlerde, Yeşilçam Sineması'nda görülmeyen mizansen anlayışı, kamera hareketleri ve öyküleme teknikleri kullanılır. Yeşilçam Sineması'nda çok fazla üzerinde durulmayan karakter anlatısının gelişmesiyle birlikte mekân ve zaman anlatımı da çeşitlenir.

Türk Sineması'nda anlatıyla ilgili en önemli sorun kişi-zaman ve mekân uyumsuzluğudur. Anlatı için önemli olan bu üç temel öge birbirinden bağımsız hatta birbiriyle çelişkili bir şekilde kullanılır. 90'lı yıllar ile birlikte yönetmen sinemasının ön plana çıkması ve anlatı içinde karakter anlatısına olan yönelim zaman ve mekân üzerinde düşüncüyü de zorunlu kılmıştır.

90'ların sonu 2000'li yılların başında HD teknolojisinin, maliyetleri düşürmesinin de katkısıyla film sayısı artmıştır. Türk Sineması'nın gişede iyi

başarılar elde etmesi, yurt içinden ve yurt dışından alınan fonlar ve destekler ile yalnızca popüler örnekler değil, farklı anlatım denemeleri olan film sayısı da artmıştır.

Bu dönemde Çağan Irmak **Ulak** (2007) filmiyle hikâye anlatıcılığı, meddah geleneğinin anlatıldığı bir film yapar. Ezel Akay, Türk Sineması üzerinde önemli etkisi olduğuna inanılan Karagöz Hacivat oyun geleneğinin kahramanlarının hikâyesini (**Hacivat Karagöz Niçin Öldürüldü ?**, 2006) sinemaya taşır. Yine özellikle 60'lı yıllar Türk Sineması'nın bilinçsizce bir yağma kültürü ile yararlandığı geleneksel anlatı formları sinemada yer almaya başlar. Türk Sineması'nda özgün bir sinemasal anlatı grameri oluşturmak için yöntem olarak önerilen Batı Tiyatrosu, geleneksel Türk Tiyatrosu, Orta oyunun karışımından oluşan Tuluat Tiyatrosu, Mahsun Kırmızıgül'ün **Beyaz Melek** (2007) filmiyle bir kez daha gündeme gelir. Bu filmler, geleneksel sanatlardan doğrudan etkilenen filmlerdir; bunun dışında çekilen filmlerde geleneksel biçimden sayısız etkilenmeye rastlanır.

Metin Erksan ile yapılan görüşmede, Erksan; **Karagöz Hacivat Niçin Öldürüldü?** filminin Türk Sineması'nda özgün bir çalışma olduğunun vurgusunu yapar. 60'lı yıllarda savundukları Ulusal Sinema- Halk Sineması tartışmalarının odağındaki bize ait kültürel değerlerin sinemaya aktarılmasının hayata geçmesinden dolayı filmin öneminden bahseder.* Ancak şunu belirtmek de yarar var; bu filmlerde **Ulak**, hikâye anlatıcılığı geleneğini öykü olarak seçer ancak onu dramatik biçim ile anlatmaya çalışır. **Karagöz Hacivat Niçin Öldürüldü?** filminde de benzer bir yaklaşım söz konusudur. İçerik biçimi belirlemediği için bu filmler sadece konu olarak geleneksel sanatları ele alan filmler olarak kalırlar.

Anlatının oluşmasında, toplumsal kültürel değerlerin önemli olduğu göz önünde bulundurulursa, özgün bir sinemasal anlatı dili oluşturmak için her toplumun kendi kültürünün anlatı geleneklerine sahip çıkması ve bunlar doğrultusunda uygun biçimleri yaratması oldukça önemlidir. Ümit Ünal deyimiyle “*Her toplum layık olduğu yönetimi ve sinemayı kendisi yaratır.*”²³³Bu bağlamda, bir yandan kültürel anlatı geleneklerini kullanan diğer yandan da onu entelektüel bir sinema anlayışı ile bütünleştiren Semih Kaplıanoğlu, **Yumurta** (2007)-**Süt** (2008)- **Bal** (2009) dan oluşan Yusuf üçlemesi, Derviş Zaim'in geleneksel sanatların biçim ve içeriğinden

²³³ Meral Özçınar, Ümit Ünal Röportajı. 12.1.2009.

yola çıkan anlatı denemeleri, **Cenneti Beklerken** (2005), **Nokta** (2008), Reha Erdem'in **Beş Vakit** (2006) ve Ümit Ünal'ın **Gölgesizler** (2008) filmleri özgün bir sinemasal anlatı örnekleri olmaları açısından farklı yere oturur. Bu filmler, 60'lı yılların bilinçsizce, hazır kalıpları yeniden üretirken yakaladığı geleneksel kültürel biçimleri amaç edinerek entelektüel bir sinema geleneği ile birleştirmişlerdir. Bu filmler ile birlikte çok konuşan Türk Sineması yerine, görsel-işitsel dengesini kuran bir sinema karşımıza çıkmaktadır.

3.1. Yeşilçam Sonrası Türk Sinemasında Farklı Anlatı Denemeleri

3.1.1. Semih Kaplanoğlu Sineması: Zaman Mekân Ve Deleuze

“Herkesi kendi zamanı ile ilgili düşünmeye davet ediyorum. Yumurta'nın saf maddesi zamandır”.

S.KAPLANOĞLU

Ingmar Bergman, *“Yaşlanmak dağa tırmanmaya benzer. Çıktıkça yorgunluğunuz artar, nefesiniz daralır ama görüş açınız genişler”*²³⁴ yorumuna S. Kaplanoğlu, kendi görüş alanını görünen dünyanın değil, görünmeyen yüzünün genişlettiğini söyleyerek yeni bir bakış açısı getirir. Yönetmen, Deleuze'un saptadığı gibi sinemanın günümüzde felsefe yapmanın tek yolu olduğu görüşüne katılır ancak söz konusu sinemadan kasıt; Bresson, Tarkovski, Satyajit Ray gibi insan kalbine dokunabilen entelektüel yönetmenlerin ürettiği filmlerdir.

Kaplanoğlu, minimal anlatı yapısının yanı sıra, görüntü ve sesin ön plana çıkarılarak anlam yaratma sürecinde önemli bir görev üstlendiği kendine özgü bir sinema dili yaratma çabasına girer. Sinemada öyküyü izleyicilere aktarabilmek için gerekli öğeler ve anlatım araçlarının tamamı biçimi oluşturur. Bu bağlamda Kaplanoğlu Sineması, biçimsel olarak Deleuze'un zaman-imge sineması tanımlamasına uygundur. Deleuze, sinema tarihini hareket-imge ve zaman-imge sineması olarak ikiye ayırır. I.Bölüm'de değinildiği gibi; Hareket-imge sinemasında zaman imgesi dolaylı olarak sunulur. Hareket bir imgeden diğerine geçtiği için zaman dolaylı olarak oluşturulur. Deleuze, hareket-imge sinemasını izleyiciyi 'otomasyona' sürüklemesi nedeniyle eleştirir. Yeni Gerçekçilik ile başlayan zaman-

²³⁴ Ingmar Bergman, **Büyülü Fener**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, 20 s.

imge sinemasını ise; zaman imgesi üretmesi ve bunun da seyirciyi anlatı karşısında özgürce düşünce üretmeye ve sorgulamaya itme sürecini aktif kılmasından ötürü olumlar. Zaman-imge sineması, karakterlerin olaylara tepki vermesiyle oluşan neden-sonuç ilişkisi üzerinden gelişen klasik anlatı yapısına karşı çıkar. Zaman- imge sinemasında öncelik eylemde değildir; bu nedenle kahramanın konumu da değişmiştir.

20. yüzyılda yaşanan önemli travmalarla birlikte kahraman ve mantıklı eylemleri olanaksızlaşmıştır. Bu nedenle zaman-imge sineması çağın ruhuna uygun olarak eylemleriyle dünyayı değiştirme çabasında olan ütopyik kahramanlar değil; içinde yaşadığı çağı sorgulayan, sorular soran karakterler üretir. Kaplanoğlu Sineması da, zamanı uzamsallaştırarak yarattığı imgeler ile öyküyü ikinci plana alarak, seyircisinin sorular sormasına izin verir. Durağan görüntüleri, mekânlar için küçük devinimleriyle görüntüledikleri insanlar ve yarattığı dingin atmosfer ile zaman imgeyi görünür kılar. Filmlerinde sıkça kullandığı plan-sekanslar, izleyici için kültürel ve estetik bir ön bilgiyi gerektirir. Deleuze'un zaman imge sinemasına uygun bu görüntülerle ilgili olarak Carl Wall, "*Zaman-imgenin, görülüp işitilebildiği gibi okunur olduğunu belirtir.*"²³⁵ Deleuze ise imgenin bu durumunu Lectosign kavramı ile açıklar. "*Perdede görülen imge, yalnızca görsel değildir; işitilerek de kavranılması gereken bir kavramdır artık.*"²³⁶ Deleuze, imgenin okunması gerektiğini söylerken, basit anlamda imgenin yorumlanması gerektiğini, onun kodlanmış bir iletişim biçimi ya da metin olduğunu söylemek istemez. İmgeyi okumak, daha çok, görüntü ve sesin içsel ilişkileri aracılığıyla üretilmiş zaman imgesinin gücünün ya da boyutunun kavranmasıdır.

Deleuze'un sinema kuramını farklılaştıran felsefeyle kurduğu yakın ilişkidir. Deleuze'e göre sinema, felsefe gibi düşünceler üretir. Sinema ürettiği zaman imgesi ile seyirciyi varoluşu sorgulamaya ve filmin anlam sürecine ortak olmaya davet eder. Kaplanoğlu da kendi sinemasını zamanın ruhu üzerine çeşitlemeler üreten bir düşünce pratiği olarak tanımlayarak, Deleuze'cü zaman anlayışıyla olan yakın ilişkisini tanımlar.

²³⁵ Carl Wall, "The time Image: Deleuze, Cinema and Perhaps Language", **Film-Philosophy** (Electronical Journal) Vol.:823), 2004, 35 s.

²³⁶ Gilles Deleuze, **a.g.e.**, 1989, 135 s.

Kaplanoğlu, **Herkes Kendi Evinde** (2000), **Meleğin Düşüşü** (2004) filmlerinden sonra Yusuf üçlemesi olarak adlandırdığı; **Yumurta**, **Süt** ve **Bal**'ın çalışmalarına başlar. **Yumurta** ve **Süt**, Kaplanoğlu Sinemasında, farklı bir yere oturur. Görsel ve sessel öğelerin ön planda olduğu söz konusu filmler, Türk Sineması'nda çok fazla örneğine rastlamadığımız bir görsel dil üretmeleri açısından oldukça önemlidir.

Yumurta Yönetmen: Semih kaplanoğlu

Sinopsis: Yusuf, annesinin ölüm haberi üzerine uzun yıllardır uğramadığı kasabasına geri döner. Tire'de annesinin evinde onu uzak akrabası Ayla isimli bir kız beklemektedir. Yusuf uzun süredir annesiyle birlikte yaşayan Ayla'dan habersizdir. Ayla, Yusuf'tan Zehra Anne'nin ölmeden önce adadığı adağı yerine getirmesini ister.

Yusuf, kasabada geçmiş günlere bir dönüş yaşar. Kasabadan her çıkmaya çalıştığında onu eski bir tanıdık geri döndürür ve en sonunda kendisini adak için gittikleri Birgi yolunda bulur. Birgi'de koyun bulamamaları üzerine Ayla ile birlikte Gölcük'e giderler ve bu onları birbirlerine yaklaştırır.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: Yaşlı bir kadın sisler arasından kameraya doğru yürür. Uzaktaki koyunlardan gelen çan sesleri görüntüye eklenir. Çoban köpeklerinin sesleri yükselir. Sesler bize görüntü dışındaki alanı hissetmemize olanak verir. Kadın kameraya yaklaştıkça ayak sesleri, koyun melemeleri, köpek havlamaları ve hafif bir rüzgâr sesi birbirine karışır. Sesin kaynağını görmesek de biz, görüntü dışında onların varlığına inanırız.

Yaşlı kadın yürüdükçe uzamı ikiye böler. Kameranın önünde durur etrafına bakar ve yürümeye devam eder. Kameranın önünde durduğu o geçici süre, seyirci açısından öncelikle bir beklenti ardından ise tedirginlik yaratır. Film izleme alışkanlıklarında oyuncu kameraya yaklaşır bir eylem ya da diyalog beklenir ancak bu plan beklentiye boşa çıkarır. Ardından kadın servilere doğru yürüyüşüne devam eder. Bu plan, Deleuze'cü sinema-zaman imgesine hizmet eder. Bir süre eylemi takip eden izleyici eylemin durağanlığından dolayı bakmaktan vazgeçer ve yaratılan imgeye sorular sormaya ya da onun üzerine düşünmeye sevk edilir.

Annenin kameranın gördüğü alan dışına çıkmasını Bazin şu şekilde yorumlar: *"Bir film kişisi kameranın dışına çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir*

noktasında, kendine özdeş olarak varolmaya devam eder.”²³⁷ Annenin öldüğünü bilesek de alan dışında yaşıyor olduğunu düşünmemiz filmin anlatısını güçlendirir.

Geliş ve gidişten oluşan bu uzun yürüyüş; doğma, büyüme ve ölme biçiminde gerçekleşen yaşam döngüsünün de işaretidir. Yönetmen bu uzun planla, filmin anlatısı içinde her an varlığını hissettiğimiz anneye dair bir imge üretir. Anne somut olarak bulunmasa da bütün olayları yönlendiren bir üst noktada durur. Yusuf’un kasabaya gelmesini, Ayla ile yakınlaşmasını, acılarından kurtulmasını sağlamak için yok olmuştur ancak düzenleyici olarak varlığını halen sürdürmektedir.

İlk plan, ritmin yavaşlığına dair ipucu verir. Annenin sisler arasında kaybolması üzerine jenerik düşer, film için bir çeşit erken anlatım olan bu sahne izleyiciyi filme hazırlar, filmin açıkça entrikalar üzerine kurulu bir öykü anlatmayacağı kesindir. “1920’lerde Epstein, öykünün yalan olduğunu, öykünün hiç olmadığını, yalnızca kuyruksuz ve başsız; başlangıcı, ortası, sonu olmayan durumlar olduğunu vurguluyordu”²³⁸. Kraucer de “Basit Anlatı” (Slight Narrativity) kuramında, kurmaca öyküler yerine gerçek yaşamın içinden çıkmış öykülerden yanadır. Öyküyü tamamen dışlamaz ancak buluntu öykünün sinemada seyirci algısını yönlendirmede daha özgürlükçü bir yapı oluşturabileceğinden söz eder. “Bir göl ya da akarsuyun yüzeyini bir süre gözlemlediğimizde suyun yüzeyinde hafif hafif esen ya da girdap gibi dönen rüzgârın oluşturduğu şekiller buluruz. Bulunmuş öyküler tam da böyledir.”²³⁹ Yumurta, neden sonuç ilişkisine dayalı kurmaca bir hikâye anlatmaz ancak Kraucer’in tanımladığı ölçüde bir ‘buluntu öykü’ de değildir. Ancak filmde hem öykünün basit yapısı hem de anlatılış tarzı anlatıyı ‘buluntu öykü’ye yaklaştırır. Hareket- imge sinemasında öykü, karakterlerin eylemde bulunmalarının sonucunda ortaya çıkan organik öyküleme vardır. Zaman- imge sinemasında ise saf sessel ve görsel durumlardan oluşan kristal öyküleme vardır. Kristal öykülemede belirgin olaylar olmadığı gibi, karakterlerin olaylara tepki vermesi de söz konusu değildir. Yusuf’un kendi varoluşunu sorgulaması ve yönetmenin bu arayış üzerinden kendi sinemasal arayışına yönelmesi filmin temel amacıdır. Bu nedenle, seyirciden verili

²³⁷ Akt. Pascal Bonitzer, **Bakış ve Ses**, Çev. İzzet Yaşar (2. Basım), Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 15 s.

²³⁸ Akt. Kraucer, **Theory of Film: The Redention of Phsical Reality**, New York: Oxford University Press, 1960, 178 s.

²³⁹ **y.a.g.e.**, 245-246 s.

bir hikâyeyi değil; yönetmenin yarattığı imgeler üzerinden gösterilen dünya ile ilgili düşünceler üretmesini talep eder.

Eylemin değil de yaşam deneyimlerinin öne çıkmasından dolayı bir kahramandan değil; içinde yaşadığı dünyayı tepki vermeden sessizce izleyen bir tanıktan söz edebiliriz. **Yumurta** filminin ana karakteri Yusuf, Deleuze'cü anlamda olayları dışarıdan seyreden tanık durumundadır.

“Çünkü temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere (blade) bırakmıştır. Gezinti, estetik bir figür olarak (forme blade), Arsitotelesçi klasik anlatının mantıklı akışının zincirlerini kırarak özgürleşmiş ve böylece klasik eylem sinemasının yerini bu ‘seyre dalma’ sineması (cinema de voyant) almıştır.”²⁴⁰

Aristoteles, tragedya'yı başı, ortası, sonu olan belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesi olarak tanımlar. Tragedya parçaları; öykü, olay örgüsü, karakter, dil, düşünce vb dir. Aristoteles belirli mantık dizgesinde neden-sonuç ilişkisiyle olayların birbirine bağlanmasından oluşan olay örgüsünü önemli bir noktaya oturtur. “**Yumurta**” filminde ise bu klasik dizge kullanılmaz. Filmde, Yusuf karakteri ön plandadır. Mekânlar, onun içsel dünyasını yansıtabilecek şekilde seçilir. Dolayısıyla bu film, öykünün bir parçası olan karakter yaratmayı değil; karakterinin içsel dünyasını daha çok ön plana çıkarmak için öyküyü yok etmeyi tercih eder. Bu anlamda klasik film anlatısından uzak olduğu gibi Yeşilçam anlatısından da uzaktır. Yeşilçam Sineması'nda karakterin içsel dünyasını yansıtacak bir mekân anlayışı gelişmemiştir.

Yumurta, Yusuf'un annesinin ölümü üzerine geldiği Tire'de yaşadıkları üzerine odaklanır. Filmin teması ‘arayış ve sorgulama’ dır. Kasabaya gelişi, geçmişle hesaplaşmasına neden olur. Yönetmen, Yusuf'un ruhuna yaptığı yolculuğu anlatırken dış dünyanın görüntülerini kullanır. Diyalog öyküyü sürükleyen bir öge olarak karşımıza çıkmaz. Kaplanoğlu'nun kamerası belirli mesafede durduğu taşra, ev, doğa üzerinden metaforik bir dil geliştirir.

Kahraman Taşrada: Taşra, son dönemde Türk Sineması'nda mekân ve konu olarak sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Eve, çocukluğa ve taşraya dönüşün başladığı filmlerde, sorgulama ana temalardan biri haline gelir. Bu filmlerin ortaklaştığı konulardan biri ise, taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağı tam tersine şu ana

²⁴⁰ Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, 35 s.

dair bir mesele olmasıdır. Bu nedenle taşraya nostaljik yaklaşmazlar. Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Özcan Alper'in filmleri bu yaklaşım için örnek gösterilebilir.

“(…) Geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsi bir taşraya değil; doğrudan doğruya bugün yaşadığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır.”²⁴¹

Son dönemde taşra üzerine çalışan pek çok kuramcı, taşralaşma ile taşranın yitirilmesinin birlikte yürüyen süreçler olduğu üzerinde durur. Tanıl Bora, “Taşraya Bakmak” adlı derleme metinde, Cumhuriyet dönemi ile birlikte 60'lara kadar ‘taşralar’ denilen bir mefhum olduğunu ve topyekün bir taşradan öte, kendine mahsus ayrı dünyalardan bahsedilebileceğini söyler. Bugün ise kapitalizmin ve globalleşmenin etkisiyle, standardizasyon başladığını belirtir. Mustafa Kutlu da benzer bir tanımlamayla; tek tip şehirler ve tek tip insanlardan bahseder.

Yumurta filmi İstanbul'da başlar, taşrada biter. Ancak kent ile ilgili olarak hiçbir şey görmeyiz. Sahaf'ın İstanbul'da olduğu bilgisine sahip olduğumuz için kent ile ilgili bir fikrimiz olur sadece. Taşra olarak Tire ise sadece mekân olarak değil, aynı zamanda yaşattıklarıyla da tam bir taşradır. Yusuf'un taşrada yaşadığı sıkıntı, **Yumurta** dan sonra çekilen **Süt** filminde ayrıntılı olarak karşımıza çıkar. Gürbilek'in edebiyattaki taşra sıkıntısından muzdarip kahramanlar için söyledikleri **Yumurta** ve **Süt**'ün Yusuf'u içinde geçerlidir.

“Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissettirmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntıdır.”²⁴²

Benzer bir taşra sıkıntısının içinden gelen Kaplanoğlu, kendisinin taşrayı konu almasını şu şekilde açıklar:

“Biz yer değiştiren bir ülkede yaşıyoruz. Herkes doğduğu, büyüdüğü yerden uzakta yaşamaya başlıyor ve insanlar yaşadığı yere yabancılaşmış durumda oraya bir türlü ait olamadığını söylüyor. Diğer taraftan da geldiği yere döndüğünde orada olamama, oranın zamanını kaçırma sorunu yaşıyor. Ben bu meseleye biraz zaman odaklı bakmak istedim.

²⁴¹ Asuman Suner, **a.g.e.**, 107 s.

²⁴² Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 50 s.

*“Bir insan annesinin ölümüyle evine, taşrasına döndüğünde o ev, kasaba ne ifade eder?”
bu soruları sordum”²⁴³*

Sahaf dükkânında aldığı ölüm haberiyle taşraya doğru yola çıkan Yusuf’un asıl evi Tire’dedir. Annesinin beyaz çarşaf altındaki gövdesini seyrettiği odada, komodinin üzerinde saat, duvara asılı havlu, tespih ile devam eden bir yaşam vardır. Anneyle son buluşması kesme ile mezarlığa bağlanır. Filmin giriş sahnesinde gördüğümüz annenin serviler arasında yürüdüğü yoldan cenaze gider. Sessiz ve sukunet içinde anne toprağa verilir, cemaat çekildikten sonra çocuk koşarak gelir ve mezarın etrafına su döker, dua etmeye başlar. Ritüelleri gerçekleştiren çocuğa Yusuf para vererek kendi sorumluluğundan kurtulmaya çalışır. Bu noktadan sonra birçok kez yapmak istemediği ancak mecbur bırakıldığı ritüellerin içinde bulur kendisini. Daha sonra ormanın içine doğru yürür ve bir bıldırcın yumurtası bulur, eline alır, yumurta yere düşüp kırılır. Annenin ölümü, kuş sürüsünün havalanması ve Yusuf’un ormanda uykuya dalması yaşamın ilk kaynağına, yani gerçek eve, ilksel kökenlere dönüşü anlatır. *“Yumurta dünyanın simgesidir, yaşamı ortaya çıkarır, dünya da yaşamın kendisi olduğuna göre yumurtadan yaratılmıştır. Çünkü yumurta, yaratılış için gerekli her tür öğeyi içinde barındırır. Filmin adı ile mekânı arasında sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir. Zira yumurta taşrayı çağrıştırır; şehri değil.”²⁴⁴*

Dinsel Motifler: Yusuf’un Tire’ye girişinde ezan sesi duyulur, Hafsa Hatun Camii’nin avlusunda bayıldığı yerde sela okunur, annesinin adağını yerine getirir ve adı Yusuf’tur. Filmde dini motifler kullanılır. Kahramanın ismi, Yusuf Peygamber’den gelir. Yusuf suresi yüz on bir ayettir; birinci, ikinci ve üçüncü ayetler Medine’de, diğerleri Mekke’den inmiştir. Surenin başından sonuna kadar Yusuf Peygamber’den bahsedildiği için bu adı almıştır.

Kahramanın isminin Yusuf Peygamber’den gelmesini, rüyasında gördüğü kuyu sahnesi kanıtlar. Yusuf karanlık kuyuda ipe tutunarak çıkmaya çalışır. Ama ipi tutamaz. İp iyice eskimiştir. Taşlara basarak yukarı tırmanmaya çalışır ama bir türlü olmaz. ‘Kimse yok mu?’ diye bağırır ve kendi sesine uyanır.

Babalarının Yusuf’a olan sevgisinden sıkılan kardeşler, barışçıl bir topluluk yaratmak adına, onu kuyuya atarlar. Onu bir kurdun yediğini söyleyerek, kanlı

²⁴³ Meral Özçınar, Röp. Nisan 2008

²⁴⁴ Seçil Büker, Hasan Akbulut, **Yumurta:Ruha Yolculuk**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2009, 37 s.

gömleğini babalarına verirler. Baba Yakup'a düşen sabırdır. Ancak Yusuf Peygamber, kuyudan kurtulur. Dini hikâyedeki kuyu ile **Yumurta** nın kuyu sahnesi birbirine paralellik taşır. **Yumurta** filmin de Yusuf için kuyu önemlidir, hem çıkışsızlığını simgelemesi açısından hem de "**Kuyu**" isimli şiirinden dolayı. Yusuf, "**Kuyu**" şiirini İstanbul'a gitmeden önce yazmıştır, eski sevgilisi Gül'le olan konuşmalarında öğrendiğimiz bu bilgi, "**Süt**" te Yusuf'un yaşadığı sıkıntılar için bir metafor niteliğindedir. "*Bu dünya kuyu gibidir. Sabretmek seni kuyudan çıkaracak, kurtaracak iptir.*"²⁴⁵

Bir diğer dinsel motif, Ayla aracılığı ile Yusuf'a iletilen Zehra Anne'nin adağıdır. Ayla, adağın yerine getirilmemesinin istenmeyen şeylere yol açtığını düşünür. Yusuf suçluluk duygusuyla adağı kabul eder. Birgi yolunda Ayla ile Yusuf'un konuşmalarında suçlayıcı ton devam eder. Ayla, Yusuf'a yapmadığı şeyleri hatırlatır. Uzun bir yolculuk sonunda varılan Birgi'de gerçekleştirilen adak tam bir dinsel ritüel içinde gerçekleştirilir. Yusuf'un alnında kan ile ağacın önünde çevresine baktığı sahne; Eliade'nin ağacın pek çok kültürde bir mikro evren, bir dünya imgesi olduğu saptamasını hatırlatır.

*"Merkez simgeciliğinin en yaygın çeşidi, evrenin merkezinde bulunan ve üç dünyayı bir eksen gibi tutan kozmik ağaçtır. İlkel dinlerde kökleri cehenneme kadar giden ve dalları göğe eren bu kozmik ağacı çeşitli biçimler altında tamıkmaktadırlar. Bütün kutsal ağaçların dünyanın merkezinde oldukları ve herhangi bir dinsel törenden önce veya esnasında kutsallaştırılan tüm ayinsel ağaçların veya direklerin, büyüsel olarak dünyanın merkezine kadar uzandıkları kabul edilmektedir."*²⁴⁶

Üç ağacın altında üç beyaz eşarplı kadının dua ettiği sahne görsel olarak da ritüel atmosferini destekler.

Gerçeklik:Filmin hikâyesinde, Avrupa Sineması'nın pek çok örneğinde olduğu gibi, yolculuk teması vardır. Bu yolculuk, mite, kutsal olana doğru açılım sağlayan alegorik bir yapıdır. Kuran'daki Yusuf suresi, filmde özellikle rüya sahnesiyle birlikte görünür hale gelir. Tasavvufta da rüyanın yeri çok önemlidir.

"Görünenin görünmeyen 'hiyeroglifi' olması, yani tasavvufi anlamda nesnede hakikatin görünmesini ima eden öyle bölümler var ki, bir bilgenin dediği gibi 'bir nesneyi anlatmak istiyorsanız o olmalısınız' sözüne çok uygun olan bir durumi bakış söz konusu. Çiçeklerin her birinin ölen bir akrabayı simgelemesi bu anlamda çok önemli bir metafor olarak dikkat

²⁴⁵ Mevlana, 2. Cilt, 1277 Beyit.

²⁴⁶ M.Eliade, **İmgeler ve Simgeler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara, 1992, 23-24 s.

*çekiyor. Konuşmaya değil, hale öncelik veren filmin çok daha önemli bir özelliği var kanımca.*²⁴⁷

Köpek ile geçirilen gecede Yusuf, gözyaşları içinde kalır, ağladıkça arınan ve arındıkça anlayan ve anladıkça içkinleşen ve ruhen rahatlayan Yusuf kuyudan çıkmanın yolunu bulur.

*“Dingin kamerası, tasavvufun hal dilini ortaya koymaya çok yatkın sessiz ve doğa karakterleri, mitsel ve dinsel olana açık olan yapısı, tinsel olana hedeflemesi, nesnenin taklidine değil de, adeta vizörün arkasında bir derviş bakışıyla nesnenin hakikatine sirayet etmek isteği, hikâyeyi değil hali önemsemesi, Tarkovsky’deki kadar olmasa da rüyaları da insanın hakikate açılan kapısı olarak görmesiyle tasavvufî bir dilin bu ülkedeki ilk emarelerini veren Semih Kaplanoğlu, sinema tarihinin en kusursuz tinsel filmi olan Stalker ile bazı yönleri açısından karşılaştırılabilecek kadar önemli bir film, Yumurta”*²⁴⁸

Passolini iyi film için izlenen filmin ardında başka bir film akıyorsa o film iyi bir filmdir saptamasını yaparak filmsel metnin önemine vurgu yapar. Film ilk bakışta görünür olarak anlattıklarıyla seyirci için bir anlam oluşturur. Kullanılan metaforlar, alegoriler, simgeler, Passolini’nin bahsettiği filmin ardında akan diğer filmi oluşturur. Görüntüler, konuşmalar, simgeler, metaforlar, alegoriler, yaratıcının hakikatle ilişkisinde elde ettiği duyumları aktarabilmekte kullandığı imgelerdir. İmgeleri seçme ise; doğuya özgü zamanı arayan bir diğer önemli yönetmen Tarkovski’nin yaptığı gibi akli ilkelerle değil; duyguyla, tinsel olana özgü ilkelerle gerçekleştirilmelidir. Kaplanoğlu, **Yumurta** ve **Süt** te tinsel olana metoforik bir anlatımla ürettiği görsel dille ulaşır.

Kaplanoğlu’nun tinsel bir yolla insan ruhuna ulaşma çabası Rus yönetmen Sokurov’un filmlerini akla getirir. Ölmüş olan babasının cenazesini kaldırmak için Rusya’daki bir kasabaya gelen bir adamın hikâyesini anlatan **Second Circle** (1990) , halesini yitirmiş dünyaya karşı umutsuz bir bakışı yansıtır. Film; insana, dünyaya, bugüne ve geleceğe dair umutsuz ve bıkkın bir bakış açısını anlatması açısından önemlidir.

Babasının cenazesinin kaldırılması sırasında normalde gerçekleşebilecek olan duygusal ve ruhsal boşalımdan hiçbir iz yoktur. Cenazede herhangi bir duygu yaşamayan kahraman, bunu bir dinsel tören, ritüel olarak değil bir görev olarak yaşar. Merhamet gösterecek, ağlayacak gücü yoktur.

²⁴⁷ Enver Gülşen, www.yumurta.org, 10.08.2009.

²⁴⁸ y.a.g.e.

Sokurov'un umutsuzluğunun nedeni, modern yaşamın 20. yüzyılın başında yaşadığı travmatik ruh durumudur. Tanrı'yı öldüren ve insanı merkeze alan ve doğayı da bu modern insanın emrine veren dünya görüşünün bu egemenlik alanı içinde kendini yitiren modern insanın hikâyesini anlatır **Second Circle**, Sokurov'un karakterleri hakikati arar; ancak buna ulaşması da imkânsızdır. **Yumurta** ile pek çok paralellik gösteren **Second Circle**'in farklılığı, Kaplanoğlu'nun karakterinin hakikati bulmaya daha yakın olması en azından bu konuda bir ümit olmasıdır.

Sokurov, insan ruhunun acılarını ve umutsuzluğunu yalın bir görüntü dili, ses ve müziğin usta kullanımıyla yansıtır. Bu noktada Susan Sontag'ın fikir üreten stil tanımlamasının mükemmel örneklerinden biri olarak film, modern insanın ruhsal dünyasını görsel bir şiire dönüştürür. Susan Sontag'ın deyişiyle **Second Circle**, yüzyılın en iyi filmlerinden birisidir.

Yumurta, Sokurov'un **Second Circle** filmiyle anlattığı hikâye ve kullandığı stille ilgili paralellikler taşır. Sokurov, tıpkı kahramanı gibi yaşadığı coğrafyanın hakikatini sorgulayarak sinema estetiği üretmenin peşindedir. Kaplanoğlu ise benzer bir kaygıyı farklı bir ülkede yaşayan yönetmen olarak kendi sinemasal dil arayışını yönlendirebilecek kültürel dinamizmin peşindedir.

Zaman Mekân: Kasaba denildiğinde; dinsel ve batıl inançlar, ahlaki yapı, yakın ilişkiler ve esnafı, yalnızlığı, sıkıcılığı ve küçüklüğü akla gelir. Kasabadaki yaşamı ve yaşayanları belirleyen de mekânın bu özellikleridir. Mekân, toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortamdır. **Yumurta** filminde mekânı; toplumsal ilişkilerin yaşandığı genel ortam, sokaklar, evler, doğa belirler. Fiziksel mekânın özellikleri insan ilişkilerinde oldukça önemlidir bu nedenle filmde mekân algısı, mekân insan ilişkisi üzerinden yaratılmıştır. **Yumurta** filminde yönetmenin mekâna, Taşra'ya, Tire'ye bakışında belirleyici olan; zamandır. Filmde zamanın ve mekânın görünür olduğu düğümler, bizi kronotop kavramına götürür. Bakhtin, edebi anlatıları çözümlmek için kullandığı kronotop kavramıyla, zaman ve mekânın ayrılmazlığını vurgular.

Bakhtin, "Karnavaldan Romana" adlı metninde koronotop'un zaman mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimler ürettiğini ve bunun da edebiyatta özgül görünümünün ortaya çıkmasına sebep olduğunu belirtir. Söz

konusu çözümlene yöntemi, zaman ve mekândan ayrı düşünülemez olan sinema sanatı içinde geçerlidir.

Yumurta filminde, mekânın zamanla iç içe geçtiği birçok ve sahne vardır. Zaman, doğa içinde filmin mekânı olur. Tire’de zaman hızlı bir devinim göstermez; gün, hafta, ay, yıl ve bir kişinin yaşamı, Bakhtin’in tabiriyle kasabalar, döngüsel zamanın mahalleridir. Herkesin her şeyi nasıl yapacağı bellidir, bu nedenle zamanın bir önemi yoktur, mevsimsel döngü devam eder.

Yusuf’un Zehra Anne tarafından çizilen yazgıya uyması, yeniden taşraya dönüp yeniden başlaması, döngüsellik içinde bir yeniden doğuş yaratır. Eliade döngüsel zaman anlayışında, yalnızca bazı hareketlerin ebedi tekrarı olarak değil aynı zamanda bir tür yeniden doğuş olarak da kabul edildiğini belirtir.

Anne’nin yürüdüğü plan, Yusuf’un yumurtayı kırdıktan sonra uyuyakaldığı orman planı, evdeki uzun yemek ve susmalar zamanın görünürlüğünü artırır. Filmin yarattığı zaman imgelerinin kavramsal karşılığı, sinemanın fikirler üretmesi gerektiğini söyleyen Deleuze’un sinema felsefesine götürür. Deleuze, sinemanın yalnızca şimdiki zaman imgelerinden oluşmadığını, bu imgelerin bir dünya ile çevrelendiğini belirtir. İmgenin iki yönü vardır. Birincisi, şimdiki zamanı gösteren gerçek imge diğeri ise; geçmiş zamanı gösteren gerçeğe yakın imgedir. İmgenin her iki özelliği de barındırması gerektiğini düşünen Deleuze, imgenin şimdiyi ve geçmişi aynı yüzeyde taşıdığını, geçmişi taşıyan gerçeğe yakın görüntü, şimdiki zamanı gösteren gerçek imge üzerinde bir ayna işlevi gördüğünü belirtir. Deleuze’un Bergson felsefesinden etkilenecek geliştirdiği bu düşünce, geçmiş zamanın şimdiki zaman içinde devam ettiği savı üzerine oturur. *“Sinema, şimdiki zamanı gösteren gerçek imgeleri bir önceki imgelerin içinde taşır. Deleuze’e göre hayatımızın her anı da böyle işlemektedir. ‘Gerçek ve gerçeğe yakın’, bir tarafta algı diğer tarafta hatırlama.”*²⁴⁹ Kaplanoğlu, **Yumurta** filminde taşraya, doğaya, imgelerin kendisi gibi ‘şimdi’ye andaki geçmişe ait bir kavram olarak bakar; onu zamansal ve mekânsal bağlarıyla ortaya koyar.

Yusuf’un erkek çocukla birlikte follukta yumurta arayışında, kendi geçmişini bulur, şimdiye yayılan geçmiş onu korkularıyla yüzleştirir. Bergson, “Bellek ve Süre” teorisinde; geçmişin yaşadığını, geçmişe dönme ya da temsili

²⁴⁹ G.Deleuze, a.g.e., 1989, 79 s.

olarak değil, bizi ileriye sevk eden anların yayılımı olarak “geçmiş yaşar” görüşü üzerinde durur.

Zamanı kendi sinemasının temel sorunsallarından biri olduğunu belirten Semih Kaplanoğlu, zaman ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Montaj yaparken üç saniyeden, 30 dakikadan, 20 kareden bahsederiz biz. Eğer onların içindeki görüntüleri saymazsak, bir takım şeritler var elimizde ve bu şeritlerin ölçüm birimi zaman. İşin bir bu boyutu var. Öte yandan bizim kendi gündelik hayatımızın zamanı var. Bir zaman içerisinde doğup büyüyoruz, bu zaman içerisinde kendi yaşamımızı da bir şekilde örgütliyoruz. Zaman duygusunu en kuvvetli hissetmemize de ölüm ve gece-gündüz neden oluyor. Biz de sinemada aslında kendi elimizle bir zaman üretiyoruz. Her şeyi de o zaman boyutunda anlatmaya çalışıyoruz. Ben de sinemanın sestem, görüntüden daha çok zaman boyutunu önemsiyorum.”²⁵⁰

Filmde mekân, zamanın uzamsallaşması olarak dışa vurulur. Filmin önemli mekânları taşra ve evdir. Filmde doğaya, taşraya, eve, ilk ve saf hale, rahme dönüş vardır. Annenin cenazesıyla birlikte başlayan ev sahneleri, filmin anlam dünyası için belirleyicidir. Ev, bir tür ilk evren, kozmos olarak Yusuf’un kendi ruhuna yolculuk için önemlidir.

“Evde bırakılan iz, bizi evin varoluşumuzdaki anlamı üzerinde duran Heidegger’e götürür. İnsanın dünya üzerindeki varoluşunu bir mekân ve yer edinme problemi olarak ele alan Heidegger’e göre ev, şöyle veya böyle barındığımız fiziksel bir yapı değildir. Ev, insanın dünyada ve varlık içinde temel bulunma biçimidir.”²⁵¹

Evde annenin bıraktığı izler, insanların yerine geçmiş çiçekler Yusuf için bir tür geçmişe dönüştür. Ayla ile olan konuşmalarında; “(çiçekler için) korkmuyor musun?” diye sorar. Kendisinin rüyalarına girdiğinden bahseder. Anne gitmiştir ancak izleriyle halen o mekânda yaşamaktadır. Yusuf, o evden ayrılalı çok olmuştur ancak, yeniden dönüşüyle birlikte ayrıntılar canlanmaktadır. *“Zaman mekânda iz bırakır. Mekân peteklerinin binlerce gözünde zamanı, sıkıştırılmış olarak tutar.”²⁵²*

Karakter: **Yumurta**, klasik bir anlatı yapısına sahip olmadığı için, klasik sinemadakine uygun bir karakter de yoktur. Anlatı ve Anlatım Yapısı Bölümü’nde değinildiği gibi, olayları sessizce izleyen bir tanıktan söz edebiliriz. Eylemlerinin taşıyıcı, olaylara verdiği tepkiyle değişip dönüşen bir karakter değil; Simmel’in “The

²⁵⁰ Meral Özçınar, Röp, Nisan 2008.

²⁵¹ Heidegger’den Akt. Handan İnci Elçi, a.g.e., 18 s.

²⁵² Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996, 36 s.

Metropolis and Mental Life” adlı çalışmasında betimlediği gibi ‘çekingen, mesafeli ve de bıkkın bir kent kişiliği’²⁵³ söz konusudur.

Ayla karakteri ise Yusuf’un tersine taşradan çıkmamış ancak çıkmayı hayal etmektedir. Annenin son dönemlerinin yakın tanığı olan Ayla, Yusuf’a sorumluluğu ve suçluluğu hatırlatır. Bu nedenle çok kolay bir şekilde Ayla’nın ve dolayısıyla annenin yörüngesine girer. Anne adeta alan dışına çıkmış ancak gidişiyle, bıraktıklarıyla Yusuf’u yönlendirilmektedir. Filmin anlatmak istediklerine paralel olarak Ayla karakteri, Yusuf ile zıtlık oluşturacak şekilde yapılandırılır. Yusuf, Ayla’nın yaşama bakışından etkilenir ve bu farklılık onları birbirine yaklaştırır. Filmde yaratılan karakterler, ‘basit anlatı’ anlayışına paralel olarak kurmaca değil; gerçek yaşamdan alınmış kişiler gibidirler. Basit, naif ve son derece gerçeğe yakın şekilde yapılandırılmışlardır.

Görsel Kodlar: Filmin içeriğinin ‘fikir üreten bir sinema’ üzerine kurulu olması, biçimin de fikir üreten bir stilde olmasını zorunlu kılar. Susan Sontag, bunun yolunun tinsellikten geçtiğini belirtir. Derin düşünmeye yönelik sanatta biçimin empatik bir şekilde verilmesi gerektiğini vurgular ve biçimin içeriği biçimlendirmesi üzerinde durur. Fikir üreten bir sinema örneği olarak da Bresson’un filmlerini örnek gösterir. Bresson’un filmleri, seyircide bir duygu uyandırmak ve bunun tinsel stille dengelenerek düşünce üretmesi için tasarlanmıştır.

Semih Kaplanoğlu’nun “**Yusuf Üçlemesi**” adını verdiği filmlerinin biçimi, Ayla ile Yusuf’un yalın diyalogları, oğlun anneyi kaybetmesi, Yusuf’un bir türlü içinden çıkamadığı kasabada kendisiyle hesaplaşmasının yarattığı duygu, görsel öğelerin dengeli kullanımı dolayısıyla sükûnet içinde yaşanır. Diğer bir deyişle, Yeşilçam Sineması için buhranlar yaratabilecek olaylar, duygusallığı dışlamadan ama dengeleyerek biçimin düşünsel boyutunun üzerine çizer. Sontag’ın ‘tinsel dengeleme’ ile tanımladığı biçimin fikir üretmesine Kaplanoğlu Sineması da örnek verilebilir.

Yumurta, popüler sinemanın dışında yalın bir anlatım ve derin bir görsellik üzerine kuruludur. Ayla ile Yusuf arasındaki diyaloglar, hareketsiz görüntülerin yavaşlığı seyirciyi düşünmeye davet eder.

²⁵³ Simmel’den Akt. John Urry, **Mekanları Tüketmek**, Çev. R.G.Öğdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 20 s.

Mizansen: **Yumurta**, iyi kurulmuş planlar, estetik olarak iyi tasarlanmış fotoğraflar, ışık gölge oyunları, netlik farklılıklarıyla oluşan görselliği, anlatıma yoğunlaşma açısından ön plana çıkararak kullanır.

Çekim: **Yumurta**' da, görsel anlatım, mekân seçimi ve uzun planlar dikkat çeker. Yönetmen uzun planlar ve keskin detaylarla seyircinin ilgisini istediği noktaya çekmektedir. Diyaloglara yaslanmayan film, anlatmak istediklerini uzun planların sonunda yönlendirdiği kamera hareketleriyle verir. Hiçbir şey olmayacak hissi veren planlar, seyirciyi eylem aramaktan vazgeçirerek düşünsel arka plana yönlendirirken, yarattığı görsel estetik ile saf bir zaman imgesi sunar.

İyi kurulmuş planlar, güzel manzaralar bir fotoğraf gibi görünmez tam tersine anlatısaldır. Kaplanoğlu, oyuncularını pan yaparak ya da kaydırma hareketi ile görüntülemez, uzun planların farklı yerlerinde göstererek seyirciden arka planı, mekânı bütünlemesini talep eder.

Çiçeklerin her birine ölen bir akrabasının isminin verilmesi sahnesi filmin metaforik anlatımına bir örnektir. Konuşmaya değil görüntüye ağırlık veren film, geliştirdiği metaforlarla anlatmayı dener. Metaforik anlatıma verilebilecek bir diğer örnek ise, cenaze toprağa verildikten sonra Yusuf mezarlığın yakınındaki ormana doğru yürümesidir. Orada oturup uyuyakalır. Rüyasında bulduğu bıldırcın yumurtasını elinden düşürür ve kırar ve ardından büyük bir kuş yuvadan havalanır. Birden uykusundan uyanır. Filmin rüyayı anlatan bu planları, anlatımda metaforik olarak değişimi simgeler. Anlama uygun olarak da rüya ile ilgili planlar klişelere başvurulmadan görsel olarak iyi kurulmuş planlarla verilir.

Aydınlatma: Özgür Eken, renk ve ışık kullanımında gerçeğe uygunluk mantığını gözeterek bir atmosfer yaratmaya çalıştıklarını söyler. *“Seyirciye göstermekten çok hissettirmeye çalıştık. Bunun en belirgin örnekleri araba sahneleri, elektriğin kesildiği sahne ve köpekli sahne. Köpekli sahnede ay ışığını referans almıştık. Reel neyse çok küçük destekler vererek çalışmaya çalıştık.”*²⁵⁴ Filmin görüntü yönetmeni, sahnelerin gerçeğe benzer olarak kurulmasından söz eder. Filmin dış mekân planlarında, özellikle ilk planda, sisler arasında yürüyen anne planında netlik ayarı ve ışık arasındaki denge başarılı bir atmosfer yaratmıştır.

²⁵⁴ Özgür Eken, **Yumurta Disk 2**

Filmin ışık açısından dikkat çeken bir diğer planı ise; Yusuf'un köpeklerle geçirdiği gece sahnesidir. Ay ışığının ve ışık karanlık dengesinin başarılı kullanıldığı bir diğer plan ise budur.

Oyunculuk: Filmde, klişelere ve belirli tekniklere dayalı bir oyunculuk kullanılmaz. Yusuf ve Ayla karakteri, minimal bir oyunculuk içinde verilir neredeyse oynamadıklarını gerçek yaşamdan kesitler izlediklerini hissettirirler seyirciye.

Ses: Filmde ortam sesi oldukça başarılı olarak verilir. Filmin ilk planında çerçeve dışından gelen köpek, koyun sesleri, yine Yusuf'un ormanda uyuduğu yerde kuş sesleri, planın görünmeyen alanıyla ilgili önemli ipucu verirken başarılı bir atmosfer yaratılmasına da yardımcı olur. Bonitzer'in adlandırmasıyla alan dışı, gerçekliğin sürekliliğini sağlar. Sesler bize görsel olan alanın dışındaki alanla ilgili olarak bilgi sahibi olmamıza neden olur. Bu da filmin öyküsünün kurulmasına yardımcı olur.

Süt Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

*“Ve bütün varlığımla kara yılan seni çağırıyorum
Seni çağırıyorum parmaklarımdan süt içmeğe”*

Sezai Karakoç Kara Yılan

Sinopsis: Liseyi bitirdikten sonra üniversite sınavlarını kazanamayan ve annesi Zehra ile birlikte, yaşadıkları kasabada süt satarak geçinmeye çalışan Yusuf, şiir yazmakta ve dergilere göndermektedir. Sütten kazandıkları parayla geçinemeyen anne oğul arasında, annenin istasyon şefiyle başlayan ilişkisi nedeniyle gerginlik yaşanır. Bu gizli ilişkiyi keşfeden Yusuf, ne yapacağını şaşırır. Yusuf; yaşadığı gelecek kaygısı, yetişkinliğe adım atmanın sıkıntıları ve anneden kopuş ile birlikte içine girdiği sıkıntılı durumu atlatmaya çalışır.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: **Süt**, Yusuf üçlemesinin ikinci filmidir. **Yumurta**, Yusuf'un şimdiki zamanını; **Süt** ise geçmişini anlatır. Üçlemenin son filmi olan ve çekim aşamasında olan **Bal** ise, Yusuf'un çocukluğunu anlatır.

Süt; Yumurta'nın aksine rüyalar üzerine kuruludur. Özellikle Yusuf'un askerliğe kabul edilmemesinden sonraki bölümleri neredeyse tümüyle rüya olarak görülebilir. Rüya, İslam düşüncesinde ve batıda epistemolojik olarak ele alınır. Batı

literatüründe Freud, Jung, Fromm, Wilber ve Maslov rüyanın farklı yanları üzerinde durur. Birinci eğilim, libidonun bilinçaltının gizli kalmış isteklerin bir bilinç dışı alanı olarak; diğer eğilim, toplumsal bilinçaltının mitolojik bir ifadesi olarak bir diğer eğilim ise yaptıklarımızın bir yansıması olarak ele alır. Tasavvuf inancına göre rüya kutsaldır. İnsan rüya ile mutlak hakikatin bilgisine ulaşabilir. Rüya mutlak hakikate giden yolda varılması gereken aşamaları zenginleştirir ve derinleştirir. Böylece zaman mekân algısında, rasyonel algının dışına çıkılarak soyutlama imkânı hale gelir. **Süt**, filminde rüya atmosferine benzer bir yaklaşım görülür. Semih Kaplanoğlu ile yapılan söyleşide; Türk Sineması'nda dine şablonize bir şekilde yaklaşıldığını, dinin, bir ney sesi ya da bir mezar görüntüsü kadar yer açıldığını söyler. Oysa Türk toplumunda önemli bir yeri olan inanışların sanatsal üretimlerde de mutlaka karşılığını bulması gerektiğini vurgular. **Meleğin Düşüşü** filminden sonra özellikle tasavvuf üzerine okumalar yaptığını ve dünyayı algılamak üzerine İbn-i Arabî'den İbn Rüşd'e kadar geniş bir düşünce yelpazesinden etkilendiğini belirtir. Kendi kişisel sinemasının da ipuçlarını buralarda arar. Bu nedenle filmlerinde batıda geliştirilmiş entelektüel sinema felsefesi ile yerel kültürün sentezinden oluşan bireysel bir dil yaratmaya çalışır.

Filmin açılış sahnesi tıpkı **Yumurta**'daki gibi bir erken anlatı içerir. Kadın kahramanın ayaklarından ağaca ters asılıp ağzından yılan çıkardığı sahne, filmin ön plana çıkan sahnelerinden biri olur. Dinsel ritüele göndermesi olan yılan aynı zamanda filmin ilerleyen sahnelerinde oğul ile annenin ilişkisinin bozulmasını simgelemesiyle tekrar karşımıza çıkar.

Semih Kaplanoğlu genellikle filmlerine **Meleğin Düşüşü** ve **Yumurta**'da olduğu gibi güçlü bir imgeyle başlar. Bu imge, genellikle filmin okuması için kilit bir öneme sahiptir. **Süt**'te yılanın kadının ağzından çıktığı sahnede imgenin bu tarz bir kullanımı söz konusudur. Yılan, filmin leit motifidir. Varlığı kadar yokluğu da filmin çeşitli yerlerine yerleştirilir. Yılanın mitolojide ve dini metinlerde birçok anlamı vardır. Kaplanoğlu, yılan imgesiyle doğrudan bir gönderme yapmaz ancak Anadolu'da gündelik yaşamda üzerine söylenceler üretilmesini önemser. Çünkü Kaplanoğlu'nun kasabası, olayların akıl ve mantıkla açıklandığı bir yer değildir; tam tersine birçok batıl inanış gündelik yaşam için belirleyicidir.

Hemen her kültürde yılanın belirleyici bir anlamı vardır; bazen sağaltımı bazense kötülüğü simgeler. Eski Ahit'te Havva'ya yasak meyveyi veren şeytanın simgesi yilandır. Yılan kimi zaman tanrı kimi zamanda kılavuz sayılır ancak her durumda yaşam ile ölüm arasındaki bağlantıyı sağlar. Kuyruğunu yutup Uroburo'nun (yaşam sarmalı) kendisi olur. Yılan ile düşkün olduğu süt arasındaki ilişki filmin temel metaforlarından birisidir.

Süt, çocuk masumiyetinin anneye olan göbek bağının koparılmasını üzerine kuruludur. Süt, hem anneyi simgeleyen ve bu yüzden kopulan, hem satılarak geçimleri sağlayan hem sağaltıcı etkisi olan birden çok göndermesi olan bir maddedir. *“Süt orada her şey aslında. Miraç'ta peygamberin önüne iki tane kap geliyor, bir tanesinin içinde süt, bir tanesinin içinde şarap var. İkisinden birini seçiyorlar; o sütü seçiyor. Çünkü diyor ki: “ İnsan şarabı içmiş”. Süt aslında önemli bir şey, her anlamda çok önemli.”*²⁵⁵

Sütün sağaltıcı bir etkisi olduğuna inanılır bu nedenle yılan çıkarma sahnesinde, kaynayan süt tenceresinin üzerine asılan kadının ağzından yılan, süt yardımıyla çıkartılmaya çalışılır.

Anne yilandan çok korkmasına rağmen, Yusuf neredeyse hiçbir tepki vermez. Evlerine yılan girdiği sahnede annenin panik haline rağmen, Yusuf son derece sakin. Burada yılan, Yusuf'un anneye karşı beslediği kını ve öfkeyi temsil eder.

*“Yusuf'un etrafında onu çevreleyen bir toplum var. Burada, taşradaki ahlak kuralları ve kadına biçilen görevlerse belli. Diğer yandan Yusuf bir şair ve buradan gelen bir duyarlılığı var. Dolayısıyla sürekli bir çatışma yaşıyor. Belki de duyarlılığı söz konusu çatışmadan aldığı yarayı, çektiği acıyı daha da yoğun kılıyor. Yusuf bir tarafla annesinin yeni bir hayata başlamasını olumlasa bile, diğer yandan etrafındaki erkek egemen dünyanın kurallarıyla bunu kabul edemiyor.”*²⁵⁶

Yusuf'un duygusal dünyasında yaşadığı karmaşa, yılanın evin içine girmesiyle gösterilir.

²⁵⁵ Meral Özçınar **Röp.** Nisan, 2008.

²⁵⁶ Banu Bozdemir Röp, www.kaplanfilm.org. 26.1.2009.

*Kalem Suresinde anlatılan Yunus'un hikayesi; bütün ümitleri kesilmiş, karanlığın hakim olduğu, yolların tıkanıp bir anda Allah'ın kudretini insanlara göstermesi anlatılır. Yunus'un Ninova isimli bir kente gönderilmesi ve o kentin insanları tarafından kabul edilmeyip yola çıkması ve gemi yolculuğunda insanlar tarafından denize atılıp bir balığın karnında yaşaması konu edilir. Yunus Ninova'da kabul edilmeyişi üzerine kızıp yola çıkar ancak biraz sabretse Ninovalılar onu kabul edecektir. Filmde suredeki bu hikâye, balığın Yusuf'un önüne çıkarak onu engellemesine dönüşür.

Yumurta'daki dinsel motifler, **Süt**'te de devam eder. Anadolu'nun birçok yerinde yılanın, sütün ve su testisinin içine girmesiyle ilgili korku yaşanır hatta yılanın karnında büyümesi, kadını döllemesiyle ilgi söylenceler vardır.

Yusuf'un takip sahnesinde yakaladığı ve sakinleşmesini sağladığı balığın hikâyesinin ardında da dinsel motifler vardır. Yönetmenin aktarımıyla, balığın hikâyesi Yunus Peygamberden gelir.* **Yumurta**'daki köpek ile benzer bir görevi görür. Giderken kozmik bir şey devreye girer ve kahramanın yönünü değiştirir.

Yumurta filminin çözümlemesinde bahsedilen taşra sıkıntısı, **Süt** filminde çok daha belirgindir. Filmin taşraya yaklaşımı 'düasıla' ya uymaktadır.

"Bence hepimiz taşradayız, merkezden uzaktayız. Bu dünyada bulunmamızı sorgularsak, eğer filmin görünmeyen yüzüne geçsek eğer tam da o dediğimiz gibi taşra kavramını, kaybettiğimiz şeyler, uzaklaştığımız şeyler, eski hayatımız gibi algılayabiliriz."²⁵⁷

Süt'ü izledikten sonra, **Yumurta**'da Yusuf'un taşraya dönüşle birlikte yaşadığı değişim, daha çok açıklık kazanmaktadır.

Bergson metafiziği yeniden yorumlayarak zihni değil; sezgiyi kullanmak gerektiğinin üzerine durur. Çünkü "*varlığın özünü, mutlağı akıl yürütmeye değil, sezgiyle kavrayabiliriz.*"²⁵⁸ Sezgi, Deleuze'cü anlamda da bir şeyin gerçek biçimde algılanışının ötesinde sanal bileşenlerine ulaşılmasıdır. Bu bağlamda, Deleuze'un sinema yorumu, temsil etme değil, verili olanın ötesine geçip imge fikrine ulaşan bir sezgi olayıdır. **Süt** filminin başından itibaren izlediğimiz yalın görüntüler, sessizlikler, bekleyişler yalnızca görünen yüzüyle değil görünmeyen yüzüyle de değerlendirilmelidir. Bu nedenle, anne ile Yusuf arasındaki sessiz ilişki ve taşra yaşantısının durağan yapısının ardındaki evden ayrılma, eve dönme, arayış ve zaman temalarıdır.

Zaman-Mekân: Deleuze felsefesi üzerine yazan Colebrook, "*Zamanı, bir eylemin muhtelif noktalarını birbirine bağlayan bir çizgi olarak görme,*

*Kalem Suresinde anlatılan Yunus'un hikayesi; bütün ümitleri kesilmiş, karanlığın hakim olduğu, yolların tıkanıdığı bir anda Allah'ın kudretini insanlara göstermesi anlatılır. Yunus'un Ninova isimli bir kente gönderilmesi ve o kentlin insanları tarafından kabul edilmeyip yola çıkması ve gemi yolculuğunda insanlar tarafından denize atılıp bir balığın karnında yaşaması konu edilir. Yunus Ninova'da kabul edilmeyişi üzerine kızıp yola çıkar ancak biraz sabretse Ninovalılar onu kabul edecektir. Filmde suredeki bu hikâye, balığın Yusuf'un önüne çıkarak onu engellemesine dönüşür.

²⁵⁷ Meral Özçınar **Röp**, Nisan 2008.

²⁵⁸ Selahattin Hilav, **100 Soruda Felsefe El Kitabı**, 7.Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1997, 207 s.

uzamsallaştırma eğilimi”²⁵⁹ taşıdığımız öne sürer. **Süt**'te zaman, doğaya özgü hareket imgeleri ile karakterlerin şimdide buldukları eylemleriyle taşraya özgü yavaşlık ve seslerle görünürlük kazandırır. Planların çoğunda zamansal bir yavaşlık kullanılarak ‘an’a vurgu yapılır. Yavaşlık ve anımsama arasında ilişki kuran Kundera’ya göre; “*varoluşun matematiğinde bu iki deneyim iki temel denklem biçimine girer: Yavaşlığın derecesi anın yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın derecesi unutkanlığın yoğunluğuyla doğru orantılıdır.*”²⁶⁰ Semih Kaplanoğlu, **Süt**’te Yusuf’un ilk gençlik yıllarının geçtiği taşrayı, kentin kenarında kurarak taşra-kent ikileminde zamansal algılayıştaki farklılığı vurgular. Ancak filmin zaman ile ilgili asıl vurgusu; Batı dışındaki zaman anlayışlarının farklılığıdır. Tam bir modernleşme deneyimi yaşamamış ülkede, iki arada kalmışlık ne tam olarak batıya ne de tam olarak doğuya ait olamamanın verdiği tereddüt Yusuf’un ruh hali üzerinden anlatılır. Bu nedenle mekân da tıpkı zaman gibi arada kalmışlığın simgesi olur.

*“Görsel anlatımı üst düzeyde planlayıp derinden yakalayabilen bir yönetmen, sahnelerin mekân seçimleri ile de oynuyor bu filmde. Konudaki ana mekânların yerine, film boyunca sahnelerini o an olanla hiç bağdaşmayacak gibi görünen yol kenarları, şehir kalıntıları, köprü gibi mekânlara taşıyan Kaplanoğlu, tam anlamıyla filmde gösterdiklerinin yanında, sunmaya çalıştığı satır araları hakkında da seyircisini algılamaya zorluyor. Bisikletinden düşen postacıya gülen annenin görüntüsü, olay örgüsündeki bir geçiş durumunu yaşatırken, sahne bir geçit olan köprü üzerinde veriliyor.”*²⁶¹

Süt filminde anılar, rüyaya çok yakın bir yere yerleştirilmektedir. Bu anlamda **Yumurta**’dan oldukça farklı bir dil kurulmaktadır. Yusuf’un zihnindeki geçmişi anlatmaya çalışan filmde, mekân bellek mekânına dönüşürken, zaman da zihnin keyfiyetine tabidir. Bu nedenle planlar aracılığıyla zaman uzatılıp kısaltılarak, zaman çizgisel boyutundan koparılıp zihin dünyasının bir parçasına dönüşür. Filmin bu zaman kullanımı da akla Proust’un romanlarını getirir. **Süt**’te Proust’un tarif ettiği bir bellek yolculuğu yani bilinç düzeyine çıkarılmamış ama kaydedilmiş görüntüleri, zamanın içinden çekip çıkarmaya çalışan bir anlayış egemendir. Zaman ve mekân belleğin ayrıntılarında saklı olanı açığa çıkarmak için kronolojik zamanı değil; Bergson’un betimlediği “süre”yi kullanır.

²⁵⁹ Colebrook’tan Akt. Hasan Akbulut, **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, 42 s.

²⁶⁰ Kundera’dan Akt. Şükrü Argın, “Taşra’ya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?, Taşraya Bakmak içinde, S.29.

²⁶¹ Rayzan Başeğmez, www.eniyi100film.com, 06.06.2009.

Yönetmen, filmin mekân seçimindeki farklılık ile seyirciye ilginç bir deneyim yaşatır. Yusuf, şiirinin dergide yayınlandığını öğrendiğinde, sonsuza doğru uzanan bir yolda koşarken gösterilir. Uzun bir planda kameradan uzaklaştıktan sonra Yusuf, sevincini haykırarak yaşar.

Filmin mekân kullanımıyla ilgili bir diğer ilginç kullanım ise; ana oğlun yaşadığı evdir. Bazı planlarda ev, çok katlı ve büyük apartmanların yanında zavallı bir gecekondü olarak verilirken; bazı planlarda bahçe içersinde bir kasaba evi gibi sunulur. Büyük şehre ait aidiyetsizlik duygusunun bu şekilde verilmesi Türk Sineması'nda çok da alışık olmadığımız başarılı mekân kullanımına bir örnektir.

“Film, şimdiki zamanın içinde geçmiş zamanı anlatıyor gibi olmasını istedim. Çünkü geçmiş bizimle yaşıyor zaten hala, o anlamda mekân çalışması vs oluşturdum. Kaldı ki kasabalarda bu tarz alanlar mevcut. Bir bakıyorsunuz eski bir şey, yanında yeni binalar, fabrikalar. İnsan oradan taşınıp oraya geçiyor. Mesela boşalmış mahalleler var. Evlerini terk edip apartmanlara geçiyor insanlar.”²⁶²

Karakter: **Süt, Yumurta** filminde tanıdığımız Yusuf'un ilk gençlik yıllarını anlatır. Kaplanoğlu, üçlemede parçaları tamamlamak, ipuçları yakalamak, farklı anlamlar aramak peşindedir; amacı Yusuf'un geleceği, geçmişi ve bugünü arasında bağ kurmaktır.

Yönetmen için asıl önemli olan öykü değil; karakterdir. Bu nedenle filmdeki bütün anlatım araçları ona hizmet eder. Ancak söz konusu karakter klasik anlatı yapısındaki gibi eylemlerin peşinde koşan bir yapıda değildir. **Süt**'ün kahramanı daha çok içsel yolculuklar peşindedir.

Görsel Kodlar

“Benim için geçerli olan esas şey, hikâyeyi nasıl daha yalın veya dünyevi gözden farklı bir şekilde algılayıp, algılabileceğim. Benim için bütün mizansenlerin bir düzlüğü var, daha sonra da bu düzlük içersinde bir eksiltmeye yöneliyorum. O mizansendeki duyguyu nasıl daha az plana bölerek gerçek zaman algısına nasıl oturabileceğimi çözmeye çalışıyorum. Dolayısıyla benim için ne anlatabileceğimden çok nasıl anlatacağım önemli bir mesele.”²⁶³

Kaplanoğlu'nun sinemaya bakışı, Susan Sontag'ın fikir üreten stil üzerine yazmış olduğu biçimin içerikten daha önemli bir nokrada durmasına ya da en

²⁶² Banu Özdemir, Röp. www.kaplanfilm.org. 15.9.2009.

²⁶³ Meral Özçınar, **Röp**, Nisan 2008.

azından biçimin içeriği belirlemesine bir örnektir. **Süt**'ün uzun planları, yavaş ritmi, müziği kullanmaması gibi görsel öğeler biçimin öne çıkmasına sebep olur.

Mizansen: Minimal bir bakış açısıyla çekilen "**Süt**" te sesin ve sessizliğin kullanımı, kameranın sabırlı ve dingin tavrı, devinimin ve kesmenin ancak gerekli olduğunda kullanıldığı, müziğin neredeyse kullanılmadığı filmde, görsel atmosfer ruhsal dünyanın aktarılabilmesine olanak sağlamıştır.

Çekim: **Süt**, görsel anlatımın ön plana çıktığı uzun planlarıyla dikkat çeker. Birbiriyle bağlantısız mekânlarda çekilen planlar, bir anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde bir araya getirilir. Klasik harekete dayalı devamlılık ilkesinin yerine tamamen olaylar üzerinden bir bağlantı kurulur.

Filmin son sahnesinde, Yusuf'un başındaki madenci kaskından gelen ışık kameraya yönelip bütün ekranı süt beyazına kaplarken filmin bu beyaz kadrajda bitmesi, Yusuf'un orada kaldığını, anneden kopuşu tam olarak gerçekleştiremediğini gösterir. Ancak, beyaz kadraj tekrar görüntüye döner Yusuf galiba süttten kesilmiştir.

Aydınlatma: Minimalist ve gerçeğe yakın bir hikâye anlatan filmde ışık, maden ve sokak sahnelerinde olduğu gibi anlatıyı destekleyecek doğrultuda kullanılmıştır. Karakterlerin ve filmin ruh haline uygun puslu atmosfere paralel bir ışık kullanımıyla karşılaşırız.

Filmin finalinde ekranın tamamen beyaza bürünmesi, anlatımın radikal sonuna anlatım araçlarının hizmet etmesine iyi bir örnektir.

*"Denemeler yaparken, Yusuf'un alnındaki ışığın bütün ekranı kaplamasını denediğimde bunun bir şekilde oturduğumuz salondaki projeksiyonun ışığının tekrar bize döndüğü dürtüsüne de kapıldım ve bir insanın kendi eylemini döndürüp bize çevirmesinin aslında çok yoğun bir şekilde bizi bir yere ışınlamakta olduğunu, bir yere doğru yönlendirdiğini ve bembeyaz kesildiğini, süt duygusunu verdiğini gördüm ve bu beni çok etkiledi."*²⁶⁴

Aydınlatmanın söz konusu kullanımı, aydınlatma geleneği oluşmayan Yeşilçam Sineması'ndan farklılaşmaya bir örnektir. Semih Kaplanoğlu'nun **Yumurta** ve **Süt** filmleri, görsel öğelerin ve onu oluşturan tekniğin bilinçli ve estetik kullanımına verilebilecek başarılı örneklerdir.

Oyunculuk: **Yumurta**'da Yusuf karakterini Nejat İşler; **Süt**'te ise Melih Selçuk oynar. Yönetmen oyuncu seçiminde amatör oyuncularla da çalışır. Klişe ve oyunculuktaki belirli tekniklerden kaçınan yönetmen, oyuncularından karakterle

²⁶⁴ y.a.g.e., Röp.

kendileri arasında bir bağ kurmalarını ve onun üzerine gitmelerini ister. Bu nedenle büyük oyunculuklar değil, daha minimalist bir oyunculuk ortaya çıkar.

Yumurta'da anne karakterini oynayan oyuncu; **Süt**'te istasyon şefinin annesini oynar. Yine **Yumurta**'nın Ayla'sı; **Süt**' te Yusuf'un karşılaştığı bir kızı oynar. Bu, sinemadaki klasik üçleme anlayışına aykırıdır. Filmin kurmaca evreni açısından birbirini devam eden hikâyelerde, oyuncuların farklı karakterleri oynaması seyirciyi öyküye yabancılaştırır. Filmin anlatıyı görünür kılarak seyirciden düşünmeyi talep ettiği görsel evren içinde, oyunculara yönelik yabancılaştırma amaca uygundur.

Filmde kullanılan minimalist oyunculuk, metaforik anlatı dilini güçlendirir.

Ses: Filmde aslında sestten çok sessizliğin başarılı bir kullanımı söz konusudur. Diyalogların en aza indirildiği sahnelerde, karakterlere ortam sesleri eşlik eder. Mekânın ve atmosferin yaratılmasında ortam sesleri yani doğal sesler etkindir.

Filmde, çekimler sırasında kaydedilen sesin yanı sıra sonotek adı verilen bir ses arşivinden film evrenini oluşturmak için sesler kullanılır. Sazlık ve maden sahnesi stüdyoda yeniden seslendirilir, seslerin alınması açısından yeni olanaklar yaratır. Filmde oyuncuların kendi sesleriyle oynaması ve ortam sesinin birebir yansıtılmasından dolayı gerçekçi bir anlatım başarılıdır.

3.1.2. Derviş Zaim Sineması: Döngüsel Zamanın İzinde

“Sinema diline getirilen bir yenilik herkesçe kullanılan, sıradan bir orta malına dönüşmeden önce bir sanatçının dünyaya getirdiği kendi yorumunu ancak bu dil aracılığıyla olabildiğince kapsamlı yansıtılabileceği, yalnızca bu dilin doğal ve yegâne olanak olduğu kanıtlanmalı; yani her şeyden önce bu yenilik kendini kanıtlamalı.”

Tarkovski Mühürlenmiş Zaman.

Derviş Zaim, ilk filmi olan **Tabutta Röveşata** (1996)' da, yalın düz ve abartılı olmayan dille bir kaybeden hikâyesi anlatır. Film ilginç kılan dönemin toplumsal, kültürel ve ekonomik yapısına paralel olarak İstanbul'u Yeşilçam Sineması'nın tersine 'hayal mekan' olarak değil; kaybedenlerin evi olarak göstermesidir.

Filmde, Mahsun, Rumelihisarı'nda yaşayan bir evsizdir. Balıkçı teknesi sahibi Reis'in küçük yardımcılarıyla hayatını sürdürmeye çalışır. Reis'in teknesinde çalışan birkaç kişi ve kendisi gibi evsiz olan Sarı, Mahsun'un çevresindeki yegâne insanlardır. Mahsun vaktini genellikle Rumelihisarı'ndaki kahvede geçirir, gece olunca da inşatta, balıkhanede kalır. Evsiz olması ve geceleri dışarıda kalmasından dolayı, İstanbul'un çeşitli semtlerinden araba çalar ve sabahları bırakır. Bu davranışı onun başının dertten hiç kurtulmamasını sağlar.

Türk Sineması'nda farklı dönemlerde öyküler değişse de tek değişmeyen şey, bu öykülerin İstanbul'da anlatılma alışkanlığıdır. İstanbul, Türk Sineması için ayrıcalıklı konumunu devam ettirmektedir. 1960-1980 arasında kalan dönemde bir hayal mekân olan, güzel manzaraları önünde aşk yaşanan, kahramanların ilişkisini daha çok güzellikleri karşısında hayale daldığı bir kent tasarımı olarak İstanbul çıkar karşımıza. 1980'li yıllarda ise, tıpkı 80'lerin başındaki sokağa çıkma yasağında olduğu gibi Türk filmlerinin de sokağa çıkmak yasakmışçasına iç mekâna sıkışmıştır. Türk Sineması kaygıların, bunalımların anlatıldığı bu karamsar dünyayı anlatmak için iç mekân anlatılarına yönelmiştir.

90 yıllar ile birlikte, İstanbul artık romantik fonundan sıyrılarak tehlikeli ve illegal yaşamların sıkça karşımıza çıktığı modern bir kentte dönüşmüştür. Kirlenen kent olarak İstanbul, Yeşilçam döneminin aksine yaşayanlara hiçbir şey vaat etmez. Kent; yersiz yurtsuzların, evsizlerin mekânı olarak filmin anlam dünyasına katkı sunarken anlatılarda da mekâna dair gerçekçi anlatım yöntemleri gelişir.

“Tabutta Rövaşata’da İstanbul’un mekânsal temsili bugüne dek Türk Sineması’nda gördüğümüz hiçbir İstanbul imgesine benzememektedir. Film bir yandan klasik Yeşilçam Sineması’nda sürekli olan dolaşımında olan İstanbul imgelerini bugüne kadar görmediğimiz yoğunlukta kullanır. (...) Ancak tüm bu yoğun görünürlüğe rağmen, Tabutta Rövaşata’da İstanbul kavranabilecek, anlamlandırılabilir bir mekân olarak değil; bir tür ‘mekânsal açmaz’ olarak çıkar karşımıza.”²⁶⁵

Tabutta Rövaşata, İstanbul imgesini yoğun olarak kullanan bir filmidir. Rumeli Hisarı, Boğaz Köprüsü, Hisar Kalesi, Aşıyan Mezarlığı, Fatih Köprüsü gibi mekânlarda geçen filmi tanımlayabilecek en iyi kavramlarda birisi ise; ‘agorafobi’dir. Film, Mahsun’un bir türlü iç mekâna giremeyişi (agorafobik kent deneyimini) anlatırken, seyirciyi de bu sürece dâhil eder. Bu noktada filmin mekânla ilgili bir diğer ilginç kullanımı çıkar karşımıza. *“Film alışık olduğumuz türden bir içerisi/dışarı, ev/sokak, özel alan/kamusal alan ayrımı yapmadığı gibi, bu ayrım üzerine inşa edilen anlamları yerinden oynatır.”²⁶⁶*

Mekâna dair bakış açısının ve anlatı içindeki kullanımın değişme nedeni, 90 sonrası Türk Sineması’nda kişisel hikâyelerin görünürlük kazanmasıdır. Yeşilçam döneminin olumsuzlanan ‘bireysel mutluluk’ ve ‘bireysel varoluş’ hikâyelerinin yerini 90’lı yıllarda kentin toplumun dışında kalmış, eklemlenememiş marjinal kişilerin hikâyeleri alır. Burada açıkça görünür olan şey, kişisel hikâyelerin ilk kez Türk Sineması’nın gündemine girmesidir.

Derviş Zaim’in ilk filmi **“Tabutta Rövaşata”** yı başarılı kılan; mekâna (kente) ve bireye olan farklı bakış açısıdır. Yurt içinde ve yurt dışında birçok festivalde ödül alan film, adeta çekildiği dönemin filmleri olan **Masumiyet**, **Kasaba** filmleriyle birlikte Türk Sineması için umut olmuştur.

Derviş Zaim, **Tabutta Rövaşata**’dan sonra **Filler ve Çimen** (2000), **Çamur** (2003) gibi filmler çeker. Bu filmler anlatsal olarak ilk film kadar başarılı olmasa da biçimsel olarak farklı denemelerin yapıldığı filmler olur.

Derviş Zaim sinemasının bu çalışma kapsamı içine dâhil edilmesinin nedeni; geleneksel sanatların görme, yazma, uygulama biçimini kullanarak sinema sanatını zenginleştirme ve yeni bir biçimsel dil yaratma çabasıdır.

²⁶⁵ Asuman Suner, **Hayalet Ev**, Metis yayınları, İstanbul, 2008, 226 s.

²⁶⁶ **y.a.g.e.**, 229 s.

Cenneti Beklerken Yönetmen.Derviş Zaim

Sinopsis: Cenneti Beklerken, 17. yüzyıl Osmanlı'sında İstanbul'da yaşayan Nakkaş Eflatun'un hikâyesini anlatır. Eflatun eşini ve oğlunu kaybeder ve onların acısına dayanabilmek ve hasretleriyle baş edebilmek için onların resmini Frenk tarzında kâğıda aktarır. Bu, dönemin nakış kültürüne uymadığı için Eflatun'un suçluluk duymasına neden olur. Yaşadığı vicdan azabı nedeniyle minyatürü bırakmaya karar verdiği sırada, Osmanlı Sarayı'ndan bir vezir çağırır. Vezir, Eflatun'dan Osmanlı'ya karşı ayaklanan Danyal adlı bir şehzadenin idamından önce portresini yapmasını ister. Nakkaş Eflatun bu yolculuğa çıkmak istemese de, emirlere karşı gelemediği için bir grup silahlı adamla yolculuğa çıkar. Anadolu karışık, eşkiyalarla doludur. Yolda rastladığı köle kızı Leyla'yı yanına alır. Taht kavgasının ortasında kalan Nakkaş, bir yandan ayakta kalma mücadelesi verirken bir yandan Leyla'ya âşık olur. Uzun ve zorlu bir yolculuk sonrasında Danyal'ın hapsedildiği kaleye varırlar; ama orada da kötü sürprizler Eflatun ve çevresindekileri beklemektedir.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: Kendi kültürel mirasımızdan beslenen bir estetik, sinema ile buluşursa nasıl ürünler ortaya çıkar? Derviş Zaim sineması bu soruya cevap arayan örneklerinde, Türk Sineması'nın kendi kökenleri üzerinde yeniden düşünmesine olanak sağlayan ipuçları vermiştir. Bir kültürün kendi geçmişini baz alarak görsel kültüre sağlayacağı katkı özgün bir görsel dil açısından olduğu kadar, küreselleşmeyle birlikte her şeyin tekdüzeleştiği bir dünyada özgün varoluşu zenginleştirme açısından da son derece önemlidir.

Cenneti Beklerken (Derviş Zaim, 2005), Klasik Osmanlı Minyatürü'nün biçimsel özellikleriyle, dramatik öykü anlatma araçlarını birleştirme çabası nedeniyle ilginç bir yere oturmaktadır. Türk Sinema Tarihi içinde minyatür estetiğini temel olarak üretilen çalışmalarda, alan derinliğini yok sayarak üretilen görsel stratejinin yeterli olacağı tezi üzerinde durulmuştur. Atıf Yılmaz'ın (**Yedi Kocalı Hürmüz, 1971**) minyatür estetiğinden yararlanma çabası, özgün olmakla birlikte minyatür estetiğinin sinemaya katkısıyla ilgili olarak sınırlı bir açılım yaratabilmiştir.

Cenneti Beklerken, temelde 17.yüzyılda geçen bir taht kavgasını anlatır. Film, iki ana tarihsel olay üzerinden gelişir; birincisi, 12.yüzyılda Sultan Sencar'a yapılmak istenen bir suikastın resimlerin basılıp dağıtılması yoluyla önlenmesi diğeri

ise, Minyatür ve Nakkaşhane kültürüdür. **Cenneti Beklerken** her ne kadar tarihsel olaylardan yola çıksa da kurmaca bir hikâye anlatmaktadır.

Filmi incelemeye değer kılan ise; anlattığı hikâyeye uygun bir biçim denemesinde bulunmasıdır. *“Filmin biçimi “Osmanlı ve Türk kültürünün Anadolu kültürüne dayanarak nasıl bir sinema dili oluşturulur?” gibi kışkırtıcı bir sorunun üzerine oturuyor. Geleneksel Osmanlı Sanatı’ndan yararlanarak bir sinema dili oluşturabilir miyiz?”*²⁶⁷ Minyatür estetiğini sinemada uygulamaya çalışan Zaim, bunu deneysel bir anlatım yöntemiyle değil; bir öykü anlatmaya çalışarak yapar. Dramatik bir hikâyeyi minyatüre özgü bir estetik ile perdeye aktarmaya çalışan film, sinematografik teknikleri minyatür estetiğini yansıtacak şekilde kullanır. Bu noktada karşımıza çıkan çelişki, dramatik biçimin rasyonel bir örgütlenme gerektirmesine rağmen minyatürde çeşitli öğelerin keyfi olarak kullanılmasıdır. Dramatik öykü ile çatışan en önemli nokta; oynak zaman mekân anlayışıdır. Minyatürde nakkaş, A mekânını nakşederken; aynı olay içinde B mekânını da koyabilir ya da iki ayrı zamanı aynı eser içinde nakş edebilir. Uşun Tükel, Klasik Osmanlı Minyatürü’nün özgül niteliği üzerine yaptığı tespitlerde benzer noktaya vurgu yapar. *“Batılı anlamda yanılısamacı tekniklerini daha başından beri bir yana iten nakkaş, bunu tercih sorunu olmaktan çok daha geniş boyutlu bir dünyayı algılayış yöntemi olarak kabul eder.”*²⁶⁸

Minyatürdeki betimlemenin en önemli özelliği; keyfiyettir. Matrakçı Nasuh’un “Menazil-i Seferi Irakeyn” adlı minyatür albümünde, Osmanlı ordusunun Irak seferi esnasında geçtiği yerler tarif edilir. Ancak çoğu zaman ırmak ve dereler hayalidir. Nakkaş, hayali mekânları bir sonraki minyatürle bağ kurmak için kullanır.

Nakkaş Osman önderliğinde çeşitli nakkaşlar tarafından resmedilmiş olan “Surname”, minyatürün özgül özelliklerini sergilemesi açısından önemlidir. “Surname” de şehzadelerin sünnet olması şerefine düzenlenen şenlikler konu edilir. Albümde At Meydanı’nda İbrahim Paşa Sarayı’nın önünden geçen farklı esnaf alaylarının hünerleri resmedilir. Somut bir olaya dayanmasına rağmen nakkaş, mekân ve zaman üzerinde bir takım keyfiyetlere başvurmuştur. Ağaçlar, kubbeler, yapılar her sayfada farklı şekilde resmedilir. Sarayın üst kat pencereleri bir sayfada yuvarlak; diğerinde ise dikdörtgen olarak nakş edilir.

²⁶⁷ Derviş Zaim, Cenneti Beklerken, **DVD Ekstra**, Söyleşi.

²⁶⁸ Uşun Tükel, **Resmin Dili**, Homer Yayınları, İstanbul, 2005, 65 s.

“Surname” deki bu durum filmde, isyancı şehzadeyi öldürmek için görevlendirilen ekibin Anadolu yolculuğu sırasında karşımıza çıkar. Anadolu’ya doğru yolculuğa çıkan ekip, bir kaya bloğunun arkasına doğru at sürerler ve kaybolurlar. Kamera onlar kayaya doğru atlarla yaklaşırken yukarıdan aşağıya bir kaydırma yapar ve sola doğru hareket eder. Kayaların ortasında olan delikten atlıların yolculuğunu izleriz. Ancak her oyuğun içinde atlıları farklı bir yerde görürüz. Kaya deliğinden bakıldığında görülen zaman ve mekân sürekli değişmekte ve bu bir plan sekansın içinde yer almaktadır. Filmde; minyatürde farklı mekânlarda, farklı zamanlarda geçen olayların bir araya gelebilmesini sinema estetiği ile birleştirebilmek amacıyla plan sekans içinde mekâna ve zaman dair yanılsamalar yaratılır. Söz konusu kullanımın amacı, minyatür estetiğini sinemaya uyarlamaktır.

Cenneti Beklerken filminde kullanılan minyatür özelliklerine verebileceğimiz ikinci örnek; kervansarayda vezirin kâfir resmi (filmdeki tabiriyle) yapmasını istemesi sonucu Eflatun’un bayılma sahnesidir. Eflatun, kervansarayın içindedir, baygınlık yaşadktan sonra arkasındaki aynaya bir kaydırma yapılır aynada Eflatun’un ölen oğlunun ırmak kenarında durduğu bir zaman mekân yansır. Ardından kamera ileri kaydırmaya devam eder, bu sefer aynada ırmağın yansımalarını beklerken kervansarayın yansımalarını görürüz. Eflatun’un oğlu kervansarayın içinde babasına doğru yürür. Babasını uyandırır ve bir kulübeye doğru götürür, orada bir kadın ve bir çocuk vardır. Eflatun burada kendi annesi ve çocukluk haliyle karşılaşır. Sonra oğlu Eflatun’u yine ilk bayıldığı mekâna götürür, onu orada bırakır ve kadraj dışına çıkar. Eflatun’un oğlu uzaklaşırken kaydırma yapılır ve az öce gördüğümüz kulübenin önünü görürüz ancak anne ve çocuk yoktur. Bu boşluğun içinden Leyla koşup gelir ve düş sahnesi sona erer. Burada değişik zaman ve mekânlar üç kaydırma ve plan sekansın içinde birlikte var olur.

Minyatür estetiğinin kullanılmasına dair verebileceğimiz üçüncü örnek; vezirin konağının dışında yer alan fonla ilişkilidir. Filmin başında ve Eflatun’un yolculuktan dönüşünde vezirin konağının önündeki fon aynıdır ancak üçüncü kez gösterildiğinde fon farklıdır. Bu durum, “Surname” de işlenen minyatürlerle benzerlik gösterir.

Cenneti Beklerken, Osmanlı’daki taht kavgalarının yoğun olduğu bir dönemde Şehzade Danyal’ın öldürüldüğüne ikna olmak isteyen saray yönetimi,

resimle belgelenmesini ister. Figüratif resme karşı çıkan nakış geleneğiyle bu mümkün değildir. Dolayısıyla figüratif resmin yapılması geleneksel sanatlardan bir kopuşu yani bir zihniyet değişikliğini ifade eder. Eflatun'un Danyal ile karşılaştıkları yerde, aralarında geçen Velaskez'in 'Nedimler' isimli tablosu üzerindeki diyalog oldukça ilginçtir.

Danyal: - *Sağ kalmak için resim çizeceksin.*

Danyal: - *Halka sadece ekmek vaat edilmez, rüya da vaat etmek gerekir.*

Danyal: - *Sen benim rüyamı halkın rüyası yapacaksın. Bu resimde ben varım, Yakup'um var bir de rüyam olacak, umudum olacak.*

Danyal:- *Bu resimleri İspanyol bir ressam çizdi, ikisi de aynı (karşıdaki resme doğru yürür.) Ressam resimdeki aynaya babam merhum III. Murat'ın aksini çizdi. Babamın aksini sil, aynaya Mehdi'nin resmini çizeceksin. Oradakiler resme aksetmemeli. Sadece Mehdi'nin aksini çizeceksin. İnsanlar saltanatını bilmeli. Ben tahta geçtikten sonra Mehdi zuhur edecek.*

Eflatun:- *Ben yapamam.*

Danyal:- *Bu kâfir resmi senin daha önce rastladığın Frenk resimlerinden farklı, tasvir gibi. Tasvirlerdeki gibi âlemleri, zamanları, mekânları yan yana getirebiliyor.*

Eflatun- *Ben Frenk resmini bilmem.*

Danyal:- *Bir günlük zamanın var.*

Velaskez'in "Nedimler" tablosu 1656 yılında yapılmış ve sanat tarihinin en çok konuşulan tablosu olmuştur. Bu resmi tartışılır kılan ise; bakan ile bakılan arasındaki ilişkiyi, seyirciyi sahnenin bütününe dâhil ederek sorguluyor olmasıdır. Kendisinin de içinde bulunduğu kraliyet ailesinin resminde aynada yansıyan kral ve kraliçeyi de sayarsak on bir kişi bulunmaktadır. Eğer Velaskez de içindeyse resmi yapan kimdir? Resim Velaskez'in aynalar yardımıyla yapmış olduğu bir kurgudur. Derviş Zaim'de **Cenneti Beklerken**'de özellikle düş sahneleri ve zamanda sıçramaları, geçiş sahnelerini aynalar yardımıyla vermiştir. Resmin sanat tarihindeki asıl önemi, bakanı (yani bireyi) resmin içinde kaybolmasına izin vermeden bakan ile bakılan arasına bir ayırım koymasındır. Yani resim bakana ayrıcalıklı bir konum tanır; bu nedenle modern özneye yaptığı atıf ile anılır.

Cenneti Beklerken'de ise tablo, Danyal'ın iktidarını sonsuza dek taşıması için kullanılan bir metafordur. Çünkü tabloda yapılan İspanyol kraliyet ailesinin yüceltilmesinden feyz alınarak, Danyal da kendi iktidarını yüceltmek istemektedir. Ancak yönetmenin bu tabloyu kullanması, doğu ile batı resminin arasındaki açık farkı koymak istemesidir. Özellikle Şehzade Danyal'ın bu resmi tasvirlerdeki gibi âlemleri, mekânları, zamanları bir araya getirdiğini söylemesi, yönetmenin söylemek istediğini karakterin yapısına aykırı olmak pahasına da olsa araya girip söylediği mesaj niyetinde cümlelerdir.

Film, birden çok kaynağı bir araya getirmeye çalışır. Bir taraftan, minyatürün büyük ustası Nakkaş Osman, diğer yanda batı sanatının ikonlarından biri olan Velasquez'in 'Las Meninas' tablosu yer alır. Diğer yandan Nakkaş'ın ismi Eflatun'dur ve resim yapılmak için kapatıldığı yer bir mağaradır. Özellikle Leyla ile öpüştükten sonra kamera pan yapar ve duvardaki gölgeleri görmeye başlarız. Birden gölgeler canlanmaya başlar ve iç içe geçen güller, çiçekler, desenlere dönüşür. Bütün bunlar Osmanlı minyatür sanatındaki bezemeyi çağrıştırmaya başlar.

Cenneti Beklerken, doğru bir izlikle yola çıkmış; ancak dramatik biçim ile minyatür estetiğinin birleşmesi noktasında eklektik olmaktan kurtulamamıştır. Söz konusu sentezin niye yapılamadığı ile ilgili olarak anlatının farklı öğeleri incelenmeye çalışılacaktır.

Gerçeklik: Film, gerçeklikle ilişkisi zayıf olan minyatür sanatını, gerçekliği yanılsamacı bakış açısıyla perdede yeniden var eden sinemayla buluşturma çabası oldukça ilginç bir durum ortaya koymaktadır. Bu çelişkili durumdan kaçınmak için yer yer geleneksel sanatların biçiminden vazgeçilmiş; batılı biçim kullanılmıştır.

“Doğu ve Batı resminin, belirli koşullarda kesişmeleri halinde etkileşimlerinden neler olabileceğini tartışmaya çalışan bu film, farklı tarzları da kendi bünyesinde yan yana barındırabilir diye düşünüyoruz. Mesela minyatür sanatındaki ışık ve renk kullanımını ve o sanatın sinemadaki iz düşümlerini, Eflatun karakterinin yolculuğa çıkmasına kadar ve yolculuktan dönüşü sırasında yoğun biçimde kullanacağız. Eflatun'un yolculuğa başladığı noktadan itibaren filmin içinde Batı tarzı bir ışık ve renk kullanımı rahatlıkla yer alabilecektir.”²⁶⁹

Minyatüre özgü gerçeklik, filme birkaç teknik aracılığıyla uygulanmaya çalışılır. Öncelikle minyatürlere özgü perspektif “çoklu perspektif” denilen bir

²⁶⁹ Derviş Zaim, “Cenneti Beklerken ‘Yönetmenin Bakış Açısı’”, **Altyazı**, Sayı:57, 2006, 23 s.

perspektif anlayışına denk düşer. Bunun için özellikle Anadolu sahnelerinin başında, kamera yukarıdan aşağıya doğru hareketler (tilt) yapar. Bu hareketin üst üste kullanılması, minyatürlerdeki gerçeklik anlayışını kısmen de olsa yansıtır.

Uygulanan bir diğer yöntem, çerçevenin ön kısmına yerleştirilen objelerdir. Ön kısımda ve arka kısımda bulunan objeler yardımıyla boyut yanılsaması kullanılarak minyatürlerde kullanılan önemli görülen figürün önemsiz figürlere göre daha büyük gösterilmesi kuralı elde edilmeye çalışılır.

Bazı sahnelerde derinliği azaltmak için özellikle nesnelere düz yerleştirilirken özellikle Anadolu'ya yolculuk sahnelerinde derinliğin yarattığı anlatım olanaklarından da yararlanılmıştır.

Cenneti Beklerken, minyatüre dayalı söz konusu teknikleri kullanılırken özellikle öykünün aksiyona dayalı bölümlerinde (Anadolu) gerçekliği sinemada gerçekliği inşa etmeye yarayan perspektif, alan derinliği, devamlılık gibi ilkelere de uymaya çalışmıştır. Bu nedenle yolculuk sahnelerinde gördüğümüz planın tersine çevrilmesi gibi minyatür estetiğini uygulamaya çalışan teknik konular öyküyle organik bir bağ kuramadığı için eklektik olmaktan kurtulamamıştır.

Filmde, öykünün görsel olarak anlatımında, minyatür estetiği ile batılı biçimi birleştirme çabası görsel olarak izlenmeye değer bir deneyim yaratsa da öykünün anlatımına dair bir avantaj yaratmamıştır. Dolayısıyla film, gerçekçi bir hikâye anlatma çabasına girse de stilize olmaktan kurtulamamıştır.

Zaman Mekân: Film, İstanbul-Kayseri ve Kapadokya'da çekilir. İç mekân çekimleri için, Kayseri'de bulunan Sultan Han kullanılır. Dekor ve kostümlerin dönemine uygun olarak yapıldığı filmde, iç mekân özellikle ışık yardımıyla inandırıcı kılınmaya çalışılır.

Film ile ilgili Uşun Tükel'in yaptığı yorumlarda ve yönetmenin kendi söyleşilerinde karşımıza çıkan minyatüre özgü oynak mekân ve zaman anlayışı, özellikle Anadolu'ya yolculuk sahnesinde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kayanın kovuğu sayesinde, çok farklı mekânlar tek bir mekânın devamı gibi arka arkaya getirilmiştir.

“Matrakçı Nasuh, Irak seferini anlattığı minyatür albümünün sayfalarını birbirine bağlamak adına kimi zaman hayali dağları, gerçekte olmayan nehirleri albümün sayfalarına nakş etmiştir. Benzer bir mantıkla yola çıkılarak şu yapılabilir: Filmde atlarla yapılacak yolculuğu blok halinde alınacak bir kocaman kaya kütleli ve o kaya kütlelerinin içine yerleştirilecek kovuklardan bakarak anlatmayı deneyebiliriz. Her defasında farklı bir

zaman ve mekâna açılacak o kaya bloğuna serpiştirilmiş çeşitli delikler, filmdeki karakterlerin yolculuğunun değişik bölümlerini anlatmamıza neden olabilir.”²⁷⁰

Filmin bazı sahnelerinde karakterin ruh durumuna uygun olarak mekânda ve zamanda klasik bakış açısının aksine bir kullanım söz konusudur.

“Eflatun, vezirin konağından çıkarken konaktaki sorgulama esnasında yaşadığı ve gördüğü şeyler nedeni ile zihinsel, fiziksel olarak allak bullaktır. Çırağı Gazal’in akıbetin ne olduğunu bilmemektedir. Dışarıya çıkarıldığı zaman konağın kapısındaki nöbetçilere habire “Çırağıma ne yaptınız?” diye sorup durmaktadır. Konak dışındaki fonun değişmesi olgusunun Eflatun’un sahnedeki fiziksel ve ruhsal karmaşasını, onun alt üst oluşunu güçlendirme işlevini yerine getirmeye yaradığı rahatlıkla ileri sürülebilir. İkinci örnek ise; Eflatun’un filmde özlemle andığı geçmişine, otuz yıldır görmediği annesine, kendi çocukluğuna, ölen oğluna büyüleyici biçimde kavuştuğu, değişik zaman ve mekânların iç içe geçtiği sekanstır.”²⁷¹

Filmin bazı sahnelerinde biçim ile içerik uyuşsa da filmin genel atmosferi içinde bu sahneler oldukça azınlıktadır.

Özellikle yolculuk sahnelerinde zamanın geçişine yönelik olarak; kat edilen mesafenin büyüklüğünü kısa ve net biçimde anlatabilmek amacıyla animasyon tekniği ile normal mekânlardan, minyatüre, minyatürlerden mekâna geçişler plan sekans aracılığıyla verilmiştir.

Karakter: Filmin ana kişileri Eflatun ve Leyla’dır. Vezir, Osman, Şehzade Danyal ve oğlu Yakup ise yan kişilerdir. Anlatının eksen kişisi Eflatun ve dolayısıyla Leyla’dır.

Stilize olarak kurulmuş derinlikli olmayan karakterlerden dolayı öykünün anlatımı başarılı değildir. Filmde en iyi tanıtılmış karakter olan Eflatun’da bile, stilize bir takım özelliklerin dışına çıkılamamıştır. Filmin amacı olmamasına rağmen, Eflatun karakteriyle seyirciye bir nakkaş gösterilmiştir. Yani karakter o kişiliğe bürünmekten çok onu sadece göstermiştir. Dolayısıyla dramatik bir hikâyeye anlatmaya çalışan film için bu durum öykünün inandırıcı anlatımında sorunlar yaratmaktadır.

Görsel Kodlar: **Cenneti Beklerken**, minyatürde kullanılan belirsiz, zaman, mekân ve kişi anlayışını Osmanlı’da yaşanan şehzade ayaklanmalarıyla birleştirerek yeni bir estetik yaratma peşindedir. Bu nedenle minyatürün özellikleri sinemaya aktarılmış ancak bu çoğu yerde hikâyeye ile organik bir bağ kuramamıştır.

²⁷⁰ y.a.g.e., 25 s.

²⁷¹ Ahmet Demir, “Yeni Bir Sinemanın Ayak İzleri”, **Altyazı Dergisi**, Sayı: 57, 2006, 27 s.

Mizansen: Zaim, minyatürün biçimsel araçlarından faydalanarak bir sinema dili geliştirmeye çalışır. Minyatüre özgü çerçeve ile resme özgü çerçeve arasındaki geçişler, öykü ile organik bir bütünlük sağlayamadığı için, biçimsel bir deneyden öteye geçemez. Filmin zayıf mizansen anlayışı öyküyü inandırıcılıktan uzaklaştırır.

Çekim: Filmde özellikle yolculuk sahnelerinde olmak üzere plan sekanslar kullanılmıştır. Plan sekansların sonunda ise, Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinden esinlenilerek çerçevenin üst tarafında baş aşağı duran gerçek kale görüntüleri kullanılmaktadır. Gerçek mekâna geçişte kullanılan bu stilizasyon minyatür estetiğini hatırlatma amacı gütmektedir.

Çekimlerle ilgili dikkat çeken bir diğer husus; insansız genel planlardır. Eflatun'un duygu dünyasını açığa çıkarmak için kullanılan bu planların esin kaynağını yönetmen şu şekilde açıklar:

“Uzak doğu resim sanatında minyatür sanatı ile kıyaslandığı zaman ‘boş’ doğa görünümlerine daha büyük bir önem atfedildiği fark edilecektir. Geleneksel Çin entelektüelinin baskın teması boş doğadır ve boş doğa resimleri yaparak Çinli ressam, doğayı anlayabileceğini, ona dönebileceğini ve ruhunu dillendirip teskin edebileceği bir yeri orada bulacağını düşünür. Bu durum filmimizdeki karakterin problemiyle paralellik arz eden bir durumdur.”²⁷²

Filmde bu tarz doğa görüntüleri Eflatun'la ilgisi olmayan sahnelerde de sıkça kullanılır. Boş mekân görüntüleri minyatüre geçişi de kolaylaştırdığı için özellikle, gerçek mekândan minyatüre geçilen yerlerde sıkça karşımıza çıkar.

Özellikle Eflatun ile Leyla'nın birbirine yakınlaşmasından sonra filmde oldukça fazla yakın plan kullanılmıştır. Ancak bu planlar, karakterleri yeterince tanınamamız nedeniye seyirciyle bağ kuramaz.

Filmde yaklaşık olarak 45 dakikalık özel efekt kullanılmıştır, bunun Türk Sineması için oldukça abartılı bir rakam olduğunu söylemekte yarar var, bunun tamamen görsel efektte dayalı bir film olan **Gora**'yla aynı miktarda olduğunu söyleyebiliriz.

Filmde öykü anlamında söyleyemediğimiz başarılı anlatım, görsel anlamda rahatlıkla söylenebilir. Filmde özenli bir sanat yöntemi ve görüntü yönetmenliği çalışması söz konusudur. Sorun, bu atmosferin öyküyle organik bir bağ kuramamasıdır.

²⁷² Meral Özçınar **Röp.** Kasım 2008.

Aydınlatma: Türk Sineması'nda ışığın dramatik olarak bir öykü anlatma aracı olması uzun yıllar göz ardı edilmiştir. Batı'da ışığın kullanımına yönelik sinema akımları (Dışavurumculuk, Film Noir sayılabilir) gelişse de Türk Sineması'nda ışık sadece aydınlatma amacıyla kullanılmıştır. Sahneden nesnelere net bir şekilde görülmesine olanak tanıyan bir ışık anlayışı egemendir.

Minyatürde yekpare bir ışık kullanımı söz konusuysen; Batı resminde gerçeklik anlayışını vurgulayabilmek için rengin plan içinde azalması söz konusudur. Bu nedenle bazı noktalar fazla aydınlatılırken diğer noktalar az aydınlatılarak kontrastlık oluşturulur. Filmde bu iki biçim harmanlanmaya çalışılmıştır. Özellikle filmde yolculuk sahnesine kadar olan bölümlerde, minyatüre özgü düz ve yekpare bir ışık kullanılırken yolculuk sahnesinin başlamasından bitişine kadar batılı anlamda ışık kullanılmıştır. Velasquez'in 'Las Meninas' tablosunun önemli bir diğer özelliği ressamın ışığa hâkim olma çabasıdır. Tabloda ışık tek noktadan gelir ve sanatçı onu nesnelere yansıtmayı başarır. Bu nedenle yolculuk sahnesine kadar olan ışık birden çok kaynaktan yapılırken yolculuk sahnesinden itibaren tablodaki anlayışa paralel olarak tek kaynaktan yapılır.

Bu ışık kullanımı renklere yansıdığı için filmin ilk bölümünde planın tamamını kaplayan parlak ve canlı renkler kullanılırken; yolculuk sahnesinden itibaren farklı tonlar kullanılmıştır. Örneğin minyatürlere özgü canlı renkler yolculuk esnasında hiç görülmezken; İstanbul'a dönüşle birlikte görülmeye başlar.

Oyunculuk: Oyuncularla yapılan söyleşilerde birleşilen ortak nokta; gerçek mekânda çekilmesinin onlarda karakterlere dair duyguyu yaratmada yardımcı olduğudur. Bu durum, duygunun seyirciye geçmesine de katkı sağlamıştır.

Dekor ve kostümde gerçeğe benzerlik göz önünde bulundurularak düzenleme yapılsa da, dönem filmi olmasından dolayı mekân kullanımı sınırlıdır. Bu durum dekor ve kostümde stilizasyona gidilmesine neden olurken; oyunculunun da bazı sahnelerde stilizasyondan kurtulamamasına neden olur. Özellikle Şehzade Danyal ile Nakkaş Eflatun arasında resim üzerine geçen sohbetler anlatı için olduğu kadar oyunculuk açısından da başarısızdır. Resim üzerine gelişen bu sohbet, yönetmenin filmde söylemek istediklerinin bir özeti gibidir. Biçim ve içeriğe dayalı düşüncelerin söze dökülmesi anlatı açısından inandırıcı olmadığı için oyunculuk açısından da olamamıştır.

Ses: Sinemada ses, çerçeveyi çerçeve dışından gelen sesler yardımıyla genişletir. Atmosferin oluşturulmasında önemli olan bu durum nedeniyle, özellikle mekân oluşturmak için ortam sesinden de yararlanır. Filmde ortam sesleri mekâna dair duygunun geliştirilmesine yardımcı olur.

Ses aynı zamanda çerçeve içinde anlatılan konunun metaforik olarak güçlendirilmesine de neden olabilir. Şehzade Danyal'n tutsak bulunduğu kalede çevre dışından gelen güvercin kanat çırpışları, tutsaklık durumunun anlatımına katkı sunar. Ses aracılığıyla, çerçeve kendi dışında kalan alanı işaret etmektedir.

Filmde genel olarak sahnelerde duygunun anlatımı için müzik kullanımı ön plandadır.

Nokta Yönetmen: Derviş Zaim

“Tasavvuf filmlerime aktığı için mutluyum”

Derviş Zaim

Sinopsis: **Nokta** (2008), Ahmet ve Cengiz'in tarihi değeri yüksek bir Kuran- Kerim'i evden çalıp satmak istemesi üzerine gelişen bir dizi kötü olayı anlatır. Arkadaşı bir süre sonra bunu yapamayacağına karar verir; ancak Ahmet, çoktan bu işin içine girmiştir. Hesaplaşma sonucunda bir dizi cinayet işlenir. Bu suçluk duygusundan kurtulmak isteyen Ahmet, Kuran-ı Kerim'i gerçek sahiplerine verip suçluluktan kurtulmaya çalışır.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: **Nokta**, Derviş Zaim'in otantik temsil konusunda kafa yorduğu ikinci filmidir. Anadolu'da köklü bir geleneğe sahip Hat sanatını, bir cinayet öyküsüyle birleştiren yönetmen suç ve ceza olgusunu tartışır. Yönetmen, işlediği suç ve onun yarattığı suçluluk duygusuyla vicdan azabı çeken bir hattatın hikâyesini, Hat'tan alınan bir biçimle sinemaya aktarmaya çalışır. Film, Hat sanatının altında yatan bazı değerlere ve biçimsel uygulamalarla aynı doğrultuda bir mantığa sahiptir. Bunlardan en önemlisi; 'ihcam' kavramıdır.

“İhcam, hat sanatına 'bir çırpıda bitirivermek', 'harfi bir defada yazıvermek' anlamında kullanılmaktadır. Hattatlar ihcam ile yazdıkları zaman, ele aldıkları yazı motifini veya figürü bir çırpıda çizip kompozisyonu süreklilik içinde ara vermeden bitirmeyi kastetmektedirler.”²⁷³

²⁷³ www.islamansiklopedisi.org, 20 Ekim 2009.

“İhcamla güzel yazı yazmak, hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır.” Derviş Zaim filme bu mesajla başlar. İhcam’ın mantığına uygun olarak filmi 75 dakikalık tek bir plan sekansta anlatır. Sürekli ve kesintisiz bir zaman duygusu yaratabilmek için Hat sanatının İhcam tekniğini tek bir plana dönüştürerek hikâyesini 13. yüzyıldan günümüze taşır. 13. yüzyılda, Tuz Gölü’ne Konya’yı Moğol saldırısından korumak için Malik Hoca 'afvallahü'anh' yazısı yazmak ister ancak mürekkep bittiği için ‘nun’* harfini yazamaz ve çırağını mürekkep almaya gönderir. Ancak çırak dönmez ve yazı tamamlanamaz. Film tek mekânda farklı zamanları Malik Hoca’dan (13 yüzyıldan) günümüze bir Hat çırağı olan Ahmet’e geçiş yapar. Tuz Gölü’nün sonsuzluğu ve bir beyaz kâğıdı andıran yapısı mekânda birliği sağlarken zamanda akışkanlığa yardımcı olur.

Malik Hoca’nın bir türlü koyamadığı ‘nun’ harfi yani nokta, karakterlerin kaderini birleştirir. Tarihi değer taşıyan el yazması bir Kur’an’ın (Mâlik Kur’an’ı) çalınıp illegal yollardan satılmasına gönülsüzce karışan genç Hattat Ahmet, çektiği vicdan azabından kurtulmanın peşindedir. Karıştığı bu olay yüzünden Kur’an’ın sahibi olan kişinin torunu dâhil üç kişinin ölümüne de dolaylı olarak sebep olmuştur. Ahmet’i bu olayın içine iten sebepler bir yana, filmin asıl sorunu; Ahmet’in bir arınma ve günahlarının kefareten kurtulma çabasıdır. Malik Hoca’nın bir türlü koyamadığı ‘nun’ harfi gibi, Ahmet de suçluluk duygusundan bir türlü kurtulamaz. Filmde hattatın ahlakı, genç bir hattat çırağı olan Ahmet’in etiği ile birleşir. Yönetmen hikâyelerdeki bu paralellik ile Hat’ta çok önemli olan ‘ahlak’ anlayışını sorgular.

Filmin ana ekseninde anlatılan Ahmet’in hiç hak etmediği cezadan kurtulma sürecinin anlatılması, bir önceki filmi **Cenneti Beklerken**’de görmüş olduğumuz batılı hikâye anlatma yöntemiyle doğulu estetiğin birleştirilme çabasıdır. Kaçak bir Kuran çevresinde gelişen bir suç ve ceza hikâyesi, seyirci açısından filmi izlenebilir kılmaktadır. Filmin bedel ödemek üzerine kurulu teması, Hat sanatının özüyle de birleşmesi dolayısıyla isabetli bir seçimdir. Ancak dramatik hikâyenin zayıf yapısı nedeniyle biçimsel denemeler fazlasıyla karmaşık kalmış ve izleme pratiğini zorlaştırmıştır. Filmin ana karakteri olan Ahmet ve Nurullah Hoca ile ilgili

* ‘nun’ harfinin tasavvuf anlayışında pek çok anlamı vardır ancak film açısından ilginç olan nokta; ‘nefşe yenik düşme’ anlamında da kullanılmasıdır.

hikâye çok belirsizdir. Bütün film boyunca suçluluk duygusuna ve bir taraftan kör olurken diğer taraftan arınmak için Nurullah Hoca'ya gerçeği açıklayıp af dilemek isteyen Ahmet karakterini daha çok tanımamız gerekmez mi?

Hilmi Yavuz, filmi övdüğü yazısında Suç ve Ceza hikâyesinin çok da önemli olmadığını asıl alt metnin ve söylemek istediklerinin önemli olduğunu söyler. Yavuz'a göre filmin alt metninde, tasavvuf ve İbn-i Arabî'ye gönderme yapar.

*"Kur'an-ı Kerim, Nahl Suresi'nin 40. âyeti'nde Kainatın 'Ol' ('Kun') emri ile yaratıldığını bildirir. 'Kun', Kâf ve Nûn harfleri ile yazılır. Kalem Suresi'nin başındaki harf-i mukataa da, 'nûn'dur ve bu 'kalem' ile 'nûn' harfi arasında Gayb'a ait bir ilişki olduğu anlamına gelir. ['Lokman' Suresi'nin 27. âyetinde Allah'ın sözlerinin 'denizler mürekkep olsa' da tükenmeyeceğinin bildirilmesi, bu bağlamda anlamlıdır: 'Mürekkep' tükense de, Allah'ın sözlerinin yazmakla tükenmeyeceği !] Dahası, tasavvufu harf sembolizmi ile okuyan İbn Arabî, Fütûhat'ta, bütün harflerin 'nokta'lardan oluştuğu kanısındadır."*²⁷⁴

Film, 'nun' noktasının eksikliği ile başlar ve Ahmet'in sonsuz bir beyaz kâğıda benzeyen Tuz Gölü üzerinde düşüp yuvarlanarak bir noktaya dönüşmesi ile biter. Bütün bunları Hilmi Yavuz şu şekilde açıklar:

*"Bunun anlamı, 'Kun' emriyle yaratılan Kâinat'ın, insan ile tamamlandığı ve bu tamamlığın 'nûn'daki nokta'nın yerine konulması ile gerçekleştiğidir. Aslında, Ahmet'in ölümüyle konulan 'nokta', Gayb'ın kalemlerle koyduğu noktadır ve Ahmet'in ölümü İnsan'ın, işlediği bütün günah ve kötülüklerden arınmış olarak yaratılışını simgelemektedir."*²⁷⁵

Derviş Zaim'in dünyayı Hat'la süsleyen filmi **Nokta**, tasavvuftan beslenmekte ve estetiği tasavvufla birleştirme çabasıdır. Geleneksel sanatların biçimini sinemaya uyarlama konusunda son derece başarılı olan Zaim sinemasının asıl sorunu, bu biçime uygun bir içerik yaratamamasıdır.

Gerçeklik: Film, Hat sanatını hem biçimsel olarak hem de karakterlerin bireysel dünyalarının önemli bir parçası olarak kullanılır. Film, her ne kadar 13. yüzyılda geçen bir olaydan günümüze gelse de kullandığı argümanlar olarak günümüze uygun gerçekçi bir hikâye anlatma peşindedir. Kullanılan suç ve ceza hikâyesi, karakterler ve giyim kuşamları, konuşmalarıyla günümüzde geçen bir hikâye izlenimi uyandırılmaya çalışır.

Filmdeki gerçekçi anlatımı bozan ise; anlatı biçimine dair öğelerin doğru kullanılmamasıdır. Filmin dramatik biçim mantığına uygun bir hikâye anlatma çabası

²⁷⁴ Hilmi Yavuz, www.zaman.com.tr/zaman Zaman on line, 20.5.2009.

²⁷⁵ y.a.g.e.

içine girmesi ancak biçimsel arayışların içinde kaybolarak son derece yetersiz bir hikâye anlatması gerçekçi anlatımı zedeler.

Zaman Mekân: Filmin tek planda çekilmesini olanaklı kılan Tuz Gölü'nün sonsuz beyazlığıdır. Zamanda ileri geri sıçramaların mekânda değişikliğe de yansması dolayısıyla bu değişikliklerin en aza indirgeneceği bir mekân seçilir. Yönetmen, bu seçimin gerekçelerini şu şekilde açıklar:

“Karagöz oyunundaki ‘Küşteri Meydanı’na benzer bir mekânı, yani mekândaki değişikliklerin anlaşılmadığı bir mekâm seçmek son derece önemliydi. Bu nedenle ideal mekân olarak Tuz Gölü’nü seçtik. Ayrıca Tuz Gölü’nün uçsuz bucaksızlığı beyaz bir sayfayı, üzerindeki insanlar ise yazılar ve noktalar olarak düşünülebilir. Bu nedenle seçtiğim mekân Hat ile sinema ilişkisinin kurulmasına bu açıdan da yardımcı olduğu için tercih edilmiştir.”²⁷⁶

Tuz Gölü’nden gökyüzüne yapılan kamera hareketleriyle Hat’ın kıvrımlı yükselen yazı yapısı hatırlatılmaya çalışılırken bu aynı zamanda zamansal geçişleri de olanaklı kılmıştır.

Tuz Gölü üzerindeki küçük renk değişimleri dışında mekâna dair herhangi ayırt edici bir şey yoktur. Aradan yüzyıllar geçse de mekân aynı mekândır. Sonsuzluk içinde yolunu bulmaya çalışan Ahmet ve genç Hat çirağının Malik Hoca’nın yazısını araması, babasının ise oğlunun can güvenliğinden şüphe ettiği için onu araması hiçbir şekilde yön ve ize dair ipucu vermeyen mekânda geçmesi seyircinin kafasında da mekânı son derece belirsiz hale getirir.

Nokta, işlerin hesaplandığı gibi gitmediği bir hırsızlık olayını kronolojik dizgesel yapıdan uzak bir şekilde anlatmaktadır. Devam eden bir şimdiki zaman yerine, gelecekte olanlar ile geçmişte olanlar sık sık devreye girmektedir. **Nokta** filminde zamanın kullanımını ilginçleştiren bir başka olgu, ileriye geriye sıçrayışların klasik sinemada olduğu gibi belirli metotlarla gerçekleştirilmiyor olmasıdır. Ne geçmişi hatırlatan görüntünün bulanıklaşması ne de gelecekteki bir olayın zamanını belli eden işaretler sunulur. Hat’ın süreklilik bozulmadan inip çıkan yapısı hikâyenin zamanında kendini gösterir.

“Zaim, bir anlamda Yahya Kemal’in deyişiyle, bir ‘imtidâd’ı ya da Tanpınar’ın deyişiyle ‘değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek’ i vurgulamış oluyor böylece. “Nokta” da zaman, tıpkı Bergson’un Durée’si gibi, geçmişi şimdide devam ettiren bir ‘imtidâd’a işaret ediyor.”²⁷⁷

²⁷⁶ Meral Özçınar, **Röp**. Kasım 2008.

²⁷⁷ HilmiYavuz, Nokta. www.zaman.com.tr/ zaman online, 20.5.2009.

Hilmi Yavuz, filmde kullanılan zamanın döngüselliğine işaret ederken ‘nun’un izini sürmeye devam eder.

“İlginç raslantı: Aristoteles'te zamanın özü, şimdidir ve 'şimdi'nin, Grekçedeki karşılığı ise 'nün'dür. 'Şimdi' ('nün'), Aristoteles'e göre, nokta'dır ('stigma'). Hegel'de de 'şimdi', bir nokta'yla temsil edilir. (Bunu Derrida'nın L'Endurance de la Pensée'sinden öğreniyoruz.) Derviş Zaim, Cenneti Beklerken' de Velasquez'in Las Meninas'i ile Hattat Eflatun'un desenleri arasında kurduğu paralellik gibi, 'Nokta' da da Arap alfabesindeki 'nün' ile Grekçede 'şimdi' anlamına gelen ve Aristoteles'te 'stigma' ('nokta') olarak temsil edilen 'nün' arasında örtük bir paralellik mi kurmaya çalışıyor?”²⁷⁸

Karakter:Filmde birden çok kişinin hikâyeleri iç içe geçer. Malik Hoca'nın tamamlayamadığı yazı hikâyesi, Ahmet'in kurtulamadığı suçluluk duygusu, genç Hat çırağının hikâyesine inandığı ama bir türlü bulamadığı yazısı. Bütün hikâyeleri bir araya getiren ise; inanç. İnançlı olmayanın asla yazı yazamayacağı film içinde sürekli tekrarlanır. Karakterleri eyleme iten de bu inançtır. Ana ekseninde devam eden Ahmet'in hikâyesidir. Klasik filmde alışık olduğumuz karakterlerin mekâna ve zamana dayalı oluşturulma yöntemi filmde yoktur.

Nokta, karaktere dair çok sınırlı ipuçları verir. Bu nedenle karakterin eylemine dayalı suç hikâyesini anlatmada başarısız olur.

Görsel Kodlar: Filmin tek bir plan olması, geleneksel öykü anlatımının mizansenin dışında bir biçimsel anlatıma neden olurken; öykünün ikinci planda kalarak ‘kefarete’ temasının ön plana çıkmasına neden olur. Filmin tek plandan oluşması, mekânsal değişimlerin ve zamansal ileriye geriye gidişlerin hissettirilmeden tek bir plan içinde gerçekleştirilmesi, filmi geleneksel sanatların biçimine yaklaştırır

Mizansen: Film, Osmanlı hat sanatının biçimsel özelliklerini temel alıp, bu doğrultuda bir atmosfer yaratmaya ve sinemasal anlatımı bu merkezde kurmaya çalışır.

Çekim: Derviş Zaim, film estetiğinin ahlaki bir seçim olduğunu söyleyerek; “Kameranın yeri ahlaki bir seçimdir” diyen Godard ile, “Plan-sekans politik bir seçimdir” diyen Bazin’e gönderme yapar. Bu nedenle filmin Hat sanatıyla kurduğu yakın ilişki sonucunda, tek planı tercih etmesi tesadüf değildir.

²⁷⁸ y.a.g.e.

Sinema tarihinde bugüne kadar çekilmiş az sayıda tek plan filmi vardır. İlk akla gelen Hitchcock'un **İp** filmidir. Son çekilen ise 2002 yapımı, Sokurov'un **Rus Hazine Sandığı** filmidir. Sokurov'un filminde tek plan, deneysel bir çaba olmaktan öteye gidememiş ve anlatıyla içsel bir bağ kuramamıştır. Tarkovsky ise **Stalker** filmi için tamamının tek planda çekilmesi gerektiğini ancak koşulların yetersizliğinden dolayı böyle bir şey yapamadığını belirtmiştir.

Nokta son derece zor bir yöntemi, anlatıyla organik bir bağ içinde kullanmaya çalışır. Ancak bu teknik, tek bir bakış açısının yönlendirdiği dramatik bakış açısını imkânsızlaştırır; çünkü kamera sürekli karakterlerin ötesinde mutlak bir noktada durur.

Aydınlatma: Filmin tamamı gündüz çekilir. Film, önceki bölümlerde sözü edilen, Tuz Gölü'nün beyazlığı ile kâğıdın beyazlığının birleştirilmesi üzerine yaslanır. Hattat Ahmet'in yavaş yavaş kör olması ve beyazlığın içinde gözlerini açamaması duygusu seyirciyi de rahatsız eder. Beyazlığın ortasındaki insanların yarattığı kontrastlık, ışık gölge ayrımını Hat sanatının mantığı içinde inşa eder. Bu bağlamda; Tuz Gölü'nün rahatsız edici beyazlığı Ahmet karakterinin doğru anlaşılması açısından; insanların yarattığı gölge ile oluşan kontrastlık da görüntü estetiği açısından başarılıdır.

Oyunculuk: Film oyunculuk açısından; anlatı yapısı nedeniyle tiyatral olma gibi bir tehlike içermektedir. Gökyüzü ve tuz arasında hareket eden bir kamera ve tek bir plan olduğunu düşünürsek, oyunculunun zorluğu anlaşılabilir olur. Ancak filmde oyuncular tempoyu düşürmeden filmi götürmeye çalışmaktadırlar. Bu anlamda film oyuncu seçimi ve performansı konusunda başarılıdır.

3.1.3. Minyatür Estetiği Ve Derviş Zaim Sineması

Paradjanov, kendi deyimiyle Gürcistan'da yaşayan, Ukrayna'da film yapan, Sovyetler Birliği vatandaşı bir Ermeni yönetmendir. Reel sosyalizmine etkisiyle çektiği ilk filmlerinin ardından halk hikâyelerinin biçiminden etkilenen yeni bir sinema arayışının peşine düşer. Tarkovski'nin **İvan'ın Çocukluğu** filminden etkilenerek çekmiş olduğu **Unutulmuş Ataların Gölgeleeri** (1964), Paradjanov'a göre; hayatın yeni bir algılama biçimine aşina olduğu bir miladı simgeler. **Romeo Juliet** hikâyesine benzeyen bu filmin biçimi oldukça farklıdır. Dinsel sembelleri sinemasına aktaran Paradjanov, İncil hikâyelerindeki çok katmanlılığı sinemasına aktarır. Farklı kamera açıları, yoğun bir imge ve sembol anlatımıyla görsel açıdan başarılı bir film olur. **Unutulmuş Ataların Gölgeleeri**, Paradjanov'un reel sosyalizm etkisinden kurtulduğu ve 'ruhsal olan'ı aradığı bir sinema anlayışının başlangıcına işaret eder.

Bu filminden sonra çekmiş olduğu "**Sayat Nova**" filmi dünya sinemasında unutulmaz bir yere oturur. Film, 18. yüzyılda yaşamış Ermeni halk ozanının hikâyesini anlatır. Şairin şiirlerini, aşklarını, acılarını, yaşadıklarını anlatan film klasik anlatı kalıplarını değil, imgesel bir dil kullanır. Paradjanov, **Sayat Nova**'da doğu resmi ve İslam minyatürünün estetik özelliklerini kullanır. Perspektifin yerine tanrısal bakış açısı, Florenski'nin ortaçağ ikonalarının perspektif anlayışı olarak sözünü ettiği tersten perspektif, bireyin sorunlarından çok genel olarak insana sesleniş gibi öğeleri kullanmasından dolayı **Sayat Nova**, Derviş Zaim'in "**Geleneksel Sanatlar Üçlemesi**" ile paralellik gösterir.

Açılış sahnesinde söylendiği gibi, film bir şairin hayatını anlatmaya çalışmaz, daha çok şairin iç dünyasını yeniden yaratmaya çalışır. Bunun içinde alegoriler ve metaforlara dayalı bir dil kullanır. Şairin imge dünyası üzerine düşünce geliştiren filmde Paradjanov, yoğun bir soyutlama üzerinden hikâyesini anlatır. İzleyici kafasında bir hikâye oluşturabilir ancak, bu hikâye iki izleyici arasında büyük bir farklılık gösterir. Bonitzer'in deyimiyle tablo planlar arasında neden sonuç ilişkisi ve mantıksal bağlar bulunmaz. Aynı plan bir iki nesnenin değişmesiyle tekrar tekrar kullanılır. Belirli nesnelere ise (altıntop ve kamança) birçok planda tekrar tekrar karşımıza çıkar.

Filmde, şairin gençliği dâhil olmak üzere beş kişiyi oynaması ve bunlara şairin sevgilisinin de dâhil olması, filmin gerçekliğe olan yaklaşımını yansıtır. Önemli olan aşk değil; aşkın imgesidir. Bu nedenle öznelere de hiç önemli değildir. Aşk kişinin kendi hakikatine varmasının bir yoludur.

Kameranın çok az hareket etmesi, çekim ekseninin mimari eksene paralel olması, perspektifin olmaması minyatüre benzer bir etki yaratır. Figürlerin yan yana ve durağan kameranın karşısında durması minyatür etkisini artırır. Film sürekli olarak çerçevlendirme sürecini yansıtır. Arutin taş bir masaya çömelir, şimşek çakar. Sıradaki açı görünür, Arutin yine aynı pozisyondadır ama bu kez arkasında onu halılarla sarmaya hazır ailesi vardır; bu ikinci açı bir pencere çerçevesi arasından görülür. Bu nedenle bu sahne görsel yakınlıktan (çerçevesiz), çerçeve içinde ve çerçeveler arasında ayrıma ve uzaklaşmaya doğru ilerler. Arutin'in ailesi ne yaptıklarına bakmaz, oğulları üzerinden doğrudan kameraya bakarlar böylece aynada bize bakan yansımamız gibi doğrudan seyirciye bakıyor olarak görülürler. Kameraya bakma, her üç karakterde ilginç biçimde eylemden kopmuş görünür. Aslında bazı sahnelerde karakterler hiçbir eylem yapmadan neredeyse sadece poz verir. Filmin ses kuşağında benzer bir yaklaşımla ses senkronizasyonu sağlanmaz. Film, uzun ve kolektif bir geleneği kullanarak (doğuya ait görme kültürü), çerçeveleme, mecaz ve simgeseli kullanan bir bilincin sunumuna girişir.

Filmin, “Ben hayatı ve ruhu acılar içinde bir adamım” sözüyle başlaması ve filmin değişik yerlerinde tekrarlanması asıl anlatılmak istenenin şairin ruh hali olduğunu gösterir. Kötü biten bir aşk, şairin bitmeyen acısı, dinsel göndermeler, Ermeni mitolojisine dair görüntüler klasik bir hikâyeye örgüsüyle değil; tamamen ruhun dışı vurum biçimine- imgelere dayalı bir sinemasal bir dille anlatılır. **Sayat Nova**, doğuya özgü bakış açısını, tersten perspektifi, minyatür estetiği (belirsiz zaman mekân anlayışını) birleştiren şiirsel bir başyapıttır. Paradjanov, hakikat arayışındaki karakterleri üzerinden kendi zamanı üzerinde düşünmekte ve sinemayı kültürel kökenleri üzerinden geliştirdiği bir düşünce imgesine kavuşturmuştur. Filmde şair Sayat Nova'nın “Benim meyvem acıdır” sözü, film içinde geçerlidir. Paradjanov'un imgeleri, belirli bir düşünsel birikimi de zorunlu kılmaktadır. Film ne ülkesinde ne dünyada çok sayıda izleyiciye ulaşamamıştır; ancak Paradjanov yeni bir

estetik bakış açısı geliştirmeyi başarmıştır. Film, dünya sinemasında minyatür estetiğini yaratıcı olarak kullanması nedeniyle sıra dışı bir yere oturur.

Paradjanov ile Derviş Zaim Sinemasını birleştiren; minyatür estetiği; oynak zaman mekân anlayışı, perspektif karşıtı mekân anlayışı, mimetik anlayışa dayalı gerçekçi bakış açısını reddeden imgesel ve soyutlamaya dayalı bir anlatım yöntemidir. Ancak bu arayış her iki sinemada farklı yöntemler üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılır. Derviş Zaim'in minyatür estetiği üzerinden klasik hikâye anlatma çabası, gerek hikâyenin iyi kurulamaması, karakterlerin oturmaması, dramatik çatışmanın yetersizliği gerek minyatür estetiğinin organik bir biçime dönüşmemesinden dolayı eklektik olmaktan kurtulamamıştır. Zaim'in denemelerini başarısız kılan diğer önemli etmen ise; söz konusu biçimi destekleyecek sağlam bir içerik olmaması yani filmin içeriğinin düşünsel bir zemine oturmamasıdır. Bu durum, doğru bir soru soran ve estetik bir arayış içine giren Derviş Zaim'in “**Geleneksel Sanatlar**” üçlemesini bir denemeden öteye gidememesinin nedenidir.

3.1.4. Reha Erdem ve Taşranın İzinde: Beş Vakit

*“Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır. Bu da gösterir ki, zaman ve mekân insanla mevcuttur.”**

Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü.

Sinopsis: Beş Vakit, dağ ile deniz arasına kurulmuş bir Ege köyünde geçer. Köyün sakinleri mevsimlerin, gece ile gündüzün ritmine göre yaşar. Doğanın ritmine göre yaşayan bu insanlar, günü ezan ile bölünen beş vakide göre yaşarlar. Çocukluktan ergenliğe geçen Ömer, Yakup ve Yıldız'ın aileleri ve köy sakinleri arasındaki ilişkileri anlatan film, doğal hayatın döngüsü üzerine kuruludur.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: Filmde olaylar, 24 saatlik bir zaman dilimi içinde, ezan vakitlerine göre, beş vakite bölünerek verilir. Gece ile başlayan film, sırası ile akşam-öğleden sonra-öğlen ve sabah olarak devam eder. Zamansal geçişlerin yazı ve ses ile verildiği film, giriş-gelişme-sonuçtan oluşan bir öykü anlatmaz. Sinemada öykü anlatmanın gerekli olmadığına inanan Reha Erdem, öyküden çok zamansal ve mekânsal imajlarla, gerçekliğe dair yorumlar üreten bir sinema yapmaya çalışır. Öykünün yapısının sınırlı olmasına rağmen sinemanın

* Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, Yapı Kredi Yayınları, (8. Baskı), İstanbul, 2002, 34 s.

kapasitesinin son derece geniş olduğunu, bu nedenle sinemanın öyküye indirgenemeyeceğine inanan Reha Erdem'in bu konudaki yorumu şudur: *“Bugün resimde, non-figüratifliği yadsımıyorlar, fakat sinemada Godard'ın filmine 'film değildir' deme cüretini gösteriyorlar. Bana öyküyü alıp çekmek cazip gelmiyor. Beni asıl heyecandıran adım adım öykü anlatmanın dışına çıkmak.”*²⁷⁹

*“Zaman, mekân ve anlatı bağlarının geleneksel anlatı formunda kurulmadan anlatıldığı öyküler, net ve kesin anlamlar kurmamızı engeller. Anlatı belirli bir hedefe odaklı gelişmediği için Erdem'in filmleri olmaktan (varlık) çok; oluşumun (varoluş) anlatı yapısını kurar ve bu yapı izleyiciyi filmle arasına bir mesafe koyarak filmin temel tartışma noktalarına yöneltir ve aynı zamanda kendisi ile ilişki kurmasını sağlayan tetikleyici bir işlev edinir.”*²⁸⁰

Erdem'in filmleri; evrensel değerleri, insan ilişkilerini gündelik hayatın içinde anlatır bunun içinde klasik bir öykü yerine düşünsel gelişime olanak verecek imgelerin peşine düşer.

Görsel ve sessel öğelerin ön planda olduğu filmde yönetmen, grafik öğelerini iyi kullanan iyi kurulmuş planlar ortaya koyar. Sinemada anlamın ortaya çıkmasında montajın büyük bir önemi olduğunu düşünen Reha Erdem, bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar:

*“Montajda, iki görüntü arka arkaya geldiğinde bir duygu veriyor. Üç görüntü başka bir şey, dört görüntü başka bir şey. Sonra bunların boyları, durumları böyle ritim olarak baktığımızda bu insanı bire bir etkilemese de buradan yürüdüğünde başka bir şeye sokuyor. Bu yapı zaten, bir ritim. Sizi kalp atışları gibi bir şeye sokuyor. Ayrıca görüntü için montaj, seslerin ritmi, detayı onun için çok zengin ama bütün hepsi bu ritimlendirmeye yapılıyor diye düşünüyorum.”*²⁸¹

Kendi sinemasını montaj sineması olarak yorumlayan Reha Erdem, sinemasal anlatımda olaylara değil, durumlara önem verir.

Beş Vakit; Ömer, Yakup ve Yıldız'ın, ebeveynleri ile olan ilişkileri ekseninde köydeki ilişkilere odaklanır. Ömer'in babasının kardeşi Ali'ye duyduğu sevgi ve takdirden dolayı git gide büyüyen nefreti, Yakup'un âşık olduğu öğretmene babasının bakışını yakalamasından dolayı oluşan nefreti ve Yıldız'ın emirlerinden

²⁷⁹ Meral Özçınar, **Reha Erdem ile Yapılan Söyleşi**-Kasım 2009.

²⁸⁰ Ayla Kanbur, “Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu”, **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (içinde)**, Ed.: Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları, Ankara, 2009, 116 s.

²⁸¹ Meral Özçınar, **Reha Erdem ile Yapılan Söyleşi**-Kasım 2009.

dolayı annesinden nefreti olayların temelini oluşturur. Ancak yönetmen, bu olayların işlenmesinde ve görsel araçların kullanımında hikâyesellikten uzak durur.

Rüzgâr ile başlayan filmin başında, Ömer'i pencere önünde görürüz. Babası camı tıklatır ve Ömer'e gitmesini söyler. Ömer'in babasının hasta olduğunu ve bu nedenle ezan okuması gerektiğini Yakup'un babasına söylemesi ile başlayan ilk sahnede Ömer ile Yakup'un arkadaşlığına tanık oluruz. Bu sahneden sonra cami görüntüsünün üzerine 'Gece' yazısı düşer. Film, öğretmenin sınıfta zamanın nasıl olduğunu kitaptan okutmasıyla devam eder. Gecedен sonra devam eden akşam-öğleden sonra-öğlen ve sabah zaman dilimlerinde de aile ilişkileri, babadan oğula geçen aynılık içinde döngüsel bir yapıda devam eder.

Köyün en yaşlısı olan Hatice Nine ve köyde hemen her işe koşan bir büyük olarak Halil Dayı'nın karşılaştıkları ilk sahnede aralarında ölümle ilgili bir sohbet geçer. Nine artık ölmek için dua ettiğini söyler, Halil Dayı ise bu işlerin dua ile olmayacağını sıraya göre olduğunu söyler. Sonraki sahnede Halil Dayı'nın ninenin evinin kiremitlerinin kötü olduğunu, değiştirilmesi gerektiğini muhtarın ve ihtiyar meclisinin toplandığı köy odasında el birliği ile değiştirilmeye karar verilmesi köyde sorunların ortak çözüldüğünü ve yardımlaşmanın olduğunu gösterir. Cemaat kültürünün ön planda olduğu köyde her şey bu denli iyimser değildir. Köy meclisi toplantıya, Ahmet Ağa'yı ve köyün çobanını da çağırır. Ağacından aldığı birkaç fıstık için çobanı döven Ahmet Ağa kendini savunur. Ona doğruları öğreterek babalık yaptığını savunan Ahmet Ağa'yı başta imam olmak üzere diğerleri de eleştirirler. Ancak sonraki sahnelerde de acımasız ilişkiler ve baba ve oğullar arasındaki şiddet olayları sıkça karşımıza çıkar. İmamın camide verdiği vaaz sırasında anlattığı aile ve çocuklar üzerine öğütlerine başta kendisi uymaz. Film boyunca çok kez oğlu Ömer'i döver. Aynı durum Yıldız ve Yakup'un babaları Zekeriya ve Yusuf'un babalarıyla olan ilişkileri içinde geçerlidir. Baba, bahçesini iki oğlu Zekeriya ve Yusuf arasında paylaşır. Bahçeye iyi bakmadıkları ve çevresini çevirmedikleri için çok kızar, Yusuf bundan sonra yapacaklarını söyleyerek babayı sakinleştirmeye çalışır ancak Zekeriya hiç ses çıkarmaz. İki kardeş arasında çalışkan ve tembel ayrımı yapan babanın, imamın Ali ve Ömer'i ayırmasından hiç farkı yoktur.

Hiç değişmeyen ilişkiler, mevsimlerin döngüsüyle birlikte devam eden hayat ve vakti gelen Hatice Nine'nin ölmesi, ineğin doğurması, hayvanların çiftleşmesi gibi hemen her şey, ama her şey aynı döngüsellikle devam eder. Beş Vakit; doğal hayatı, köyü ve ilişkileri mükemmel bir şekilde göstermenin yerine bu hayatın acımasızlıkları yani gerçeğliği içinde göstermeyi tercih eder. Babaların oğullarına uyguladığı şiddet, babasını öldürmek için planlar yapan bir ocuk gibi pek çok olay bir arada verilir.

Reha Erdem, filmde doğal ve toplumsal hayatları vermek için mitoslardan yararlanır.

“Filmler de tıpkı mitoslar gibi yaratıcısının kişisel etkisini farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir. Mitoslar, kurgusal ve doğaüstü varlık ve olayları içeren geleneksel öykülerdir; bir “mecazi ya da temsili anlam” çağrıştıran konularıyla alegorik ve simgesel anlatılardır. Mitoslar gibi sinemanın da insanı değiştirici, dönüştürücü bir etkisi vardır... Aslında önemli olan insanın düşleridir; insan mitosların, dramanın, masalların, edebiyatın ve sinemanın sunduğu düşler sayesinde kendini geliştirir, aşar. Bu anlamda sinema gerçek bir felsefi işlev üstlenmiştir. Film izlerken, imgeler gözlerimizin önünden geçip gider ve bizi derinden etkileyip bir dönüşüm sürecini başlatırlar.”²⁸²

Filmde din; aile, ocuk, akraba, toplum ilişkilerin düzenlemenin yanı sıra zamanın düzenlenmesi, doğayla uyum ve gündelik yaşamı da belirler. Köyde Müslüman olmak, Kemal Karpat'ın deyiimiyle; bireysel bir seçim değil, yaşadığı çevrenin bir parçası olmak anlamına gelir. “Din bireysel olmaktan ziyade yaşanan, çevreye ait bir toplumsal değer ve normlar sistemi özelliğini taşımaktadır.”²⁸³ Filmin zamansal düzenlenmesi; sabah, öğle, ikinci akşam ve yatsı ezanı dizgesine uygun olarak yapılır. Minare köyün ortasında en yüksek binadır. Cami adeta köyün kalbidir. Tıpkı cami gibi din de köyün merkezindedir.

Din de tıpkı baba gibi otoritedir. Din emirlerin kaynağı, iktidarın merkezidir. Ancak korkuyla karışık, sorgulamaktan uzak bir şekilde din hayatlarında varolur. Bir anlamda hayatın devam etmesi için emirlere uymak şarttır ve bu da koşulsuz şartsız yerine getirilir. Canetti'nin vurguladığı gibi, emirler, gerekli olduğu için bize doğal görünürler ve biz onların her zaman var olduğunu düşünerek kabul ederiz. Bunun nedeni ise çocukluktan itibaren emirlere alışık olmamızdır. Ancak emirler her ne kadar doğal görünüp kişide kolaylıkla boyun eğmeye dönüşse de, itaat

²⁸² Ömer Tecimer, **Sinema: Modern Mitoloji**, Plan B Yayıncılık, İstanbul, 2005, 11 s.

²⁸³ Akt. Çiğdem Kağıtçıbaşı, “Türkiye’de Aileye İlişkin Sosyal yapı ve Kültürel Değerler”, **ocuğun Değer** (içinde), Gözlem Matbaacılık, İstanbul, 1981, 34 s.

eden kişide düşmanlıkta yaratır. Ömer'in ve Yakup'un babası, Yıldız'ın annesi sürekli emirler yağdırır, 'ödevini yap', 'bahçeyi çevir', 'eve erken gel', 'çocuğa bak', 'ev işlerini yap' vb. bu konuda hiçbir itiraz da kabul etmezler. *"Emir tartışmaya, açıklamaya, sorgulamaya yer bırakmaz. Kısa ve net olduğu için anında anlaşılır çünkü her gecikme ömrünü azaltır."*²⁸⁴ Kuran'daki ayetlerde emir cümleleri ile başlar. Ezan saatlerine köyde büyük bir hassasiyet gösterilir. İmamın çok hasta olması bile ezanı aksatmaz.

Filmde, Canetti'nin saptamasına paralel olarak emirlere en çok maruz kalanlar çocuklardır.

*"Bu baskıya dayanabilmeleri ebeveynlerinin ve öğretmenlerinin verdiği emirlerin yükü altında çökmemeleri bir mucizedir. Buna karşılık onların da kendi çocuklarına, aynı derecede zalim bir biçimde aynı türden emirler vermeleri, çığneme ve konuşma kadar doğaldır."*²⁸⁵

Filmde bu düşünceye paralel olarak yaşlı kadın şunları söyler: *"Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar. Büyüyünce babalarına çekiverirler."* Emirlerin nesilden nesile geçişi, yaşlı kadının söylediği gibi doğal bir şekilde olur.

Reha Erdem, taşrayı, taşradan akan zamanın ritmini, çocuklar üzerinden yansıtmasının nedeni Nurdan Gürbilek'in taşra ve çocukluk betimlemesiyle uyuşur. Çocuklar, büyüklerin dünyasının dışında, pek çok imkânsızlığı yaşamaya mahkûm konumdadırlar. Reha Erdem kendisiyle yapılmış söyleşilerde; filmlerinde onu en çok büyüyemeden büyümüş insanların etkilediğini söyler. Filmde bütün babalar aslında çocukturlar. Çocuklar üzerine eğilen filmde, babasının ölümünü isteyecek kadar ondan nefret eden yani masum olmayan bir çocuk vardır. Bu daha önceki bölümde bahsedilen, Nurdan Gürbilek'in Oğuz Atay'ın romanlarında bahsedilen çocukluk üzerine olan yorumunu hatırlatır.

*"Oğuz Atay'ın romanlarında çocukluğun yalnızca masumiyeti, mağduriyeti ya da kimsesizliği değil; aynı zamanda büyüklerin dünyasına yadurgatıcı bir gözle bakabilme gücünü, o dünyanın değerlerini ters yüz etme yeteneğini yani bir bakıma kötü çocuk olma imkânını da içinde taşır."*²⁸⁶

²⁸⁴ Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, Çev.Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 303 s.

²⁸⁵ **y.a.g.e.**, 304 s.

²⁸⁶ Gürbilek,**a.g.e.**, 2004, 60 s.

Ömer de nefretle öldürme planları yaptığı babasına karşın pişmanlıkla karışık duygular yaşar ve çaresizlik içinde ağlar. Ömer büyümektedir ve içinde bir şeyler eksiktir. Evde ve çocuk kalmaya mahkûmdur.

Reha Erdem, *Beş Vakit*'te taşrada yaşanan zamanı; sistemin iki önemli kurumu olan aile ve din üzerinden sorgulamalar yaparak yakalamaya çalışır. *“Tıpkı benim filmlerimde olduğu gibi orada da insanlar zamanın dışında duruyor. Orada farklı bir ritim var. Bizim artık o ritmin içine girmemiz neredeyse imkânsız. Ancak o iklim çok insani. Tam zaman iklimi.”*²⁸⁷

Gerçeklik:

*“Bugünkü sinemanın saplantısı gerçeğe çok bağlı olması. Mesajlar lafla geçiliyor. Gerçekliğin kuralları var. “İzleyici yaşamdaki gibi duysun, aman sinemada olduğunu hissetmesin” deniliyor. Hollywood’da bu için kitabı yazılmış; çekim uzunlukları, oyuncuların devinimleri izleyicinin düşünmemesine göre ayarlanmış.”*²⁸⁸

Reha Erdem ile yapılan söyleşilerde; filmlerinin gerçek gibi algılanmasını istemediğini; sanatın hayatın yansıması olarak algılanmanın bir kısır döngü olduğunu belirtir. Bu nedenle filmlerinde gerçekliğe saplanarak hayatın tuzaklarına düşmediğinin üzerinde durur.

Reha Erdem Sineması, gerçekliğe öykünen hikâyeler anlatmaz bunun yerine gerçekliği dönüştüren, kendi dünyasının izlerini taşıyan farklı bir bakış açısı üretir. **Beş Vakit** ilk bakışta, taşrada yaşanan gerçek hayatı yansıtan bir film gibi görünse de aslında Erdem son derece kişisel bir dünya yansıtır. Filmin hareket noktası, taşrada hayatın ezanın ritimlerine takılı döngüsüdür. Bu nedenle filmin çekildiği mekân hiç ilgisi olmayan bir hikâyeyi anlatır. Her şeyi bilen, sorular yerine cevaplar üreten bir sinema değil, sorular soran bir tarzı benimser. Reha Erdem Sinemasının zaman teması etrafında dönme nedeni; tıpkı Deleuze’cü zaman-imge sinemasının amaçladığı gibi kavramsal zaman-imgeler yaratarak, seyircisinin sorular sormasına olanak tanımaktır.

Reha Erdem Sineması klasik yapıya uygun filmler üretmez. Farklı anlatı denemeleri yapan Erdem Sineması, anlattığı dünyaya inandırıcı bir görsel evren kurar. Bu nedenle Erdem Sinemasının anlatı içeriği ve biçimi uyumludur.

²⁸⁷Meral Özçınar, **Reha Erdem ile Yapılan Söyleşi**, Kasım 2009.

²⁸⁸ Artun Yeres, **65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusalılık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız**,(3.Basım), Don Kişot Güncel Yayınları, İstanbul, 2005, 243-244 s.

Zaman Mekân: Mübeccel Kıray, sanayileşmemiş toplumlarda doğal hayatın tekrarlanan döngülerinin zamansal düzenlemeyi belirlediğini söyler. Özellikle tarım toplumlarında gün, güneşin konumuna göre belirlenir. *“Zamanın sayılması, gecenin ve gündüzün saniye, dakika ve saatlere düzenli olarak bölündüğü bir sisteme doğru evrildi; bu sistematizasyon toprakta çalışan köylünün düşüncü biçimine, yani güneş ışığının geçirdiği dönüşümlerle mevsimlik değişmelerin vurguladığı bir sistematizasyona karşı gelişti.”*²⁸⁹ Mübeccel Kıray tarım toplumlarında dinin, bir zaman düzenleyicisi olarak görev yaptığını belirtir. Canetti de sistem içinde en önemli olanın zamanın düzenlemesi olduğunu belirtir. *“Zaman olmadan hiçbir insan faaliyeti gerçekleşmez ve buna göre her tür yönetimin birincil niteliği zamanın düzenlenmesidir.”*²⁹⁰

Beş Vakit' te de zaman doğaya ve dine göre bölünen döngüsel bir yapıya sahiptir. Yatsı ile başlayıp sabah ezanı ile biten filmde kronolojik zaman kullanımı yoktur. Yönetmen, günü ezanın okunma saatlerine göre bölerek hem zamanın geçişini imler hem de geçmeyişi yani döngüsellikle hep başa dönmesini anlatmak ister. Zaman geçmekte ama sürekli tekrarlandığı için sanki geçmemektedir. Aynı, kapalı ve durağandır. Simmel, taşrada yaşamın duyuşal ve tinsel imgelerin ritminin büyük bir yavaşlık içinde geçtiğini söyler. *“Taşrada imgelem yavaş, alışıldık ancak düzenlidir.”*²⁹¹ Reha Erdem filmlerinde, hızlı ritmin dışında zamanın farklı algılandığı toplulukları anlatarak, bize özgü zaman hissini yaratma peşinde olduğunu vurgular. Bunu da filmlerinde zamana uyumsuz karakterler yaratarak yapmaya çalıştığını belirten Reha Erdem, **Beş Vakit'**te zamana uyumsuz karakter olarak çocukları kullanır.

Filmde, okulda okunan iki parça, zaman ve doğa olayları ile ilgilidir. Zamanın oluşumunu bilimsel olarak açıklayan okuma parçaları, filmin durağan zamanı içinde ironik bir durum yaratır. Filmde köylünün hayatını belirleyen zaman, doğanın zamanıdır. Toplumsal olayların düzenlenmesini de dinsel zaman belirler.

Bergson, kişisel olan tek şeyin zaman oluşunu belirterek bunun içsel yaşantı tarafından belirlenmesi üzerinde durur. Bergson'un zaman anlayışı; an, şimdi

²⁸⁹ Mübeccel Kıray, **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, 216 s.

²⁹⁰ Elias Canetti, **a.g.e.**, 394 s.

²⁹¹ G.Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.Tanıl Bora,Nazire Kalaycı, Elçin Gen, (4.Basım), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 87 s.

ve geçmişi birlikte içerir ve buna ‘süre’ adı verilir. Deleuze, Bergson’un zaman anlayışından yararlanarak oluşturduğu zaman imge kuramında; imge, zaman-imgeye dönüştüğü anda belleği canlandıracağı için anlam kazanır. **Beş Vakit**’te de önemli olan zamandır. Filmde, tersten işleyen zaman akışı bir günü oluşturur; uzayan bir şimdiki zaman içinde, geçmişi içinde taşıyan şu anda kronolojik olmayan bir süre içinde geçer.

Beş Vakit’te filmin zaman kurgusu mekânda var olur.

*“Reha Erdem’in öyküleri ile mekân arasındaki bağ, öykünün gerektirdiği bir bağdan çok biçimsel bir bağ olarak kendini gösterir. Reha Erdem’in filmsel mekânı tekrarlar örmesi ve bu mekânı bir soyutlama düzeyinde yeniden bütünleştirmesi, anlatımın doğrusal olmayan yapısını bütünler.”*²⁹²

Yönetmen için mekân temel bir öneme sahiptir; öykünün geçtiği yerden öte karakterlerin açmazlarını gösteren, yaşam deneyimlerini yansıtan kültürel bir zemindir.

Mekânın kültürel bir zemin olarak tanımlandığı filmlerde; zaman, mekân ve öykü ile organik bağ kurmanın ötesinde, anlamın oluşturulmasında da merkezi bir öneme sahiptir. Yönetmenin filmin zaman anlayışı ile ilgili yorumu şöyledir:

*“Toprakla deniz, kayayla gök arasında asılı bir köyde büyümeye çalışan üç çocuğun zamanın akışında yuvarlanmalarının filmi. Orada zamanın tek sarkacı, kimi zaman gümüşü bir bıçak gibi parlayan minare ve onun güneş saatiyle dönen beş vakti...”*²⁹³

Beş Vakit, Çanakkale’nin Ayvacık ilçesine bağlı Kozlu köyünde çekilir. Yönetmenin buradaki, yaşamı deneyimlemesi filmde, yarattığı atmosfer için oldukça etkili olur. Bu köyde onu etkileyen: *“Orada yaşayan insanlardan dolayı ruhani bir havası var. Orada müzik duymazsınız, televizyon duymazsınız. Yaşlılar ölür, eğer yakınları yoksa evleri döküle döküle yok olur. Mezarlarda isim yoktur.”*²⁹⁴ Film de bu yapı aynen konur, biz film boyunca hiç televizyon sesi ya da müzik sesi duymayız. (Yönetmenin film için kullandığı anlatısal olmayan müziğin dışında)

Karakter: Filmde, iktidar çocukluk-masumiyet ve suç olgusunu etkili bir şekilde anlatabilmek için ana ekseninde çocuk karakterler kullanılır. Masumiyet ve suç karşıtlığını iyi simgelemeleri açısından son serece önemli olan bu durum, aynı

²⁹² Ayla Kanbur, **a.g.e.**, 127-128 s.

²⁹³ Tuba Özden, **Aksiyon Dergisi**, Sayı: 595, 01.05.2006, www.aksiyon.com.tr.

²⁹⁴ Yiğit Karaahmet, **Aksam Gazetesi**, 25.04.2006, www.aksam.com.tr.

zamanda köydeki yaşamın nesilden nesile devam etmesini simgelemesi açısından da önemlidir.

Erdem'in filmleri; toplumsallaşma aşamasında, dünyaya katılım sürecinde hâkim değerlere eklenmede bireyin sorunlarını anlatır. Bireyler çelişkilerle dolu olan toplumsal oluşumla problem yaşarlar. Bu problemler ekonomik- politik olmaktan çok; toplumun kültürel değerleriyle bireyin kişisel dünyası arasında yaşanan çatışmalardır. Bu nedenle Erdem'in karakterleri bir toplumsal varoluşun genellemeleri olarak okunabilirler. Derin bir karakter olarak değil, gündelik hayatta sıradan bir şekilde rastlayabileceğimiz karakterler olarak kurulurlar.

Çocuk karakter seçilmesinin diğer bir nedeni ise; anlatı ve anlatım yapısı bölümünde değinilen emir komuta zincirinden en çok çocukların etkilenmesiyle ilgilidir.

Beş Vakit, klasik öykü anlatan bir anlatı yapısına sahip olmadığı için karakter yapısında da benzer bir durum söz konusudur. Modern anlatılar içinde karakter, Aristoteles'in Poetika'sında belirttiği, anlatının asıl öğelerinden biri olmanın yerine, anlatının merkezinde duran kurgunun bir mekanizması haline gelmiştir.

Görsel Öğeler: Reha Erdem, **Beş Vakit**'te taşraya, geleneksel çocukluğa, zaman mekânın kültürel algısına, bu algının gündelik hayattaki yansımalarına belirli bir sanatsal bakış açısıyla yaklaşır. Söz konusu olan biçimin ön planda olduğu hatta biçimin özü belirlediği bir sanatsal anlayıştır.

Mizansen: Reha Erdem, doğal, gerçekliğin yansıması üzerine kurulu bir sahneleme anlayışını değil, yapay, yeniden üretilmiş bir dünya kurgusunu tercih eder. Kamera çoğunlukla bakış açısı çizgisinin üstünde tutularak (minare, kayalıklar) seyircinin görme alışkanlıklarını sarsar. Akıp giden zaman içinde Erdem'in kamerası durağan görüntüler üreterek, kişilerin film içinde kendi zamanı üzerinde düşünmeye iter. Bu nedenle Erdem sinemasında, konuyla sinematografik dil arasında organik bir bütünlük vardır.

Çekim: Önceki filmlerini 16mm ile çeken Reha Erdem **Beş Vakit'i** HD bir kamerayla çeker. Dijital teknolojinin avantajlarından ve ekonomik yapısından yararlanan yönetmen, HD teknolojisinin sinemayı demokratikleştirmesinden ve tıpkı

Yeni Dalga'da olduğu gibi, yeni filmlere ve farklı anlatım olanaklarına neden olması açısından çok önemli olduğunu belirtir.

Beş Vakit, hikâyeye göre yapılmış çekimlerden değil, çekimlere göre kurulmuş bir hikâyeden oluşur. Yönetmen kafasında yarattığı görüntüler doğrultusunda bir hikâye yaratır. İyi kurulmuş planlardan oluşan filmde çekimler, çoğu zaman filmin hikâyesinde diyaloga gerek duyulmadan çok şeyi anlatır. Köyün tam ortasında görünen cami, adeta yaşamın, doğanın, denizin, her şeyin merkezinde durduğunu hissettiren görüntüsü, görsel dilin başarılı kullanımına verilecek örneklerden birisidir.

Köyün dar ve uzun sokaklarında yürüyen çocukları kamera hep arkalarından takip eder. Karakterlerini arkadan takip eden ve onlara yakınlaşmak konusunda temkinli davranan bir kamera, anlatıyla ilgili ipuçları vermektedir.

Wong Kar Wai, Gus Van Sant gibi yönetmenlerden etkilenen Reha Erdem, öyküyü dışlayan sinematografisinde imgeler yaratarak gerçekliğe dair yeni yorumlar getirir. Ömer'in, Yakup'un ve Yıldız'ın doğa içinde öldüğünü gösteren görüntüleri bu duruma bir örnektir. Sekanslar arasında geçişte gördüğümüz bu görüntüler, doğrudan anlatının devamına yönelik değildir ancak filmin atmosferi içinde anlamlandırılabilir imgeler olarak karşımıza çıkar.

Doğaya ait geniş planlar ve zamanın sanki hiç akılmıyormuş gibi görünen durağan planları, Reha Erdem Sinemasının karakteristik görüntüleridir.

Aydınlatma: Köyde iç mekânlar oldukça dar ve kasvetlidir. Yer sofrasında yenen yemekler ve küçük pencereler ve daracık odalarla anlatılan evlerde karamsar ruh dünyasına uygun bir ışıklandırma kullanılır.

Ömer'in, Yakup'un ve Yıldız'ın ev içindeki mutsuzlukları az ışık ve küçük mekâna sıkıştırılmışlık duygusu içinde verilir.

Filmin dış planlarında ise; gri, kasvetli bir atmosfer yaratılmıştır. İlk planda gördüğümüz uzakta sadece yuvarlak bir ışık kümesi olarak gösterilen köy, hem her yere uzaklığı, yalnızlığı simgeler hem de mekânın belirsizliğine dair vurguyu artırır.

Oyunculuk: Reha Erdem, öykü anlatımına dayalı olamayan sinemasında oyuncunun her şeyi çok iyi anlamasına gerek olmadığını, bu nedenle sette oyuncularını küçük uyarılarla yönlendirilebildiğini belirtir.

Genellikle tiyatro oyuncularını ile çalışan yönetmen filmde, çocuk oyuncularından Ömer ve Yakup'u filmin çekildiği bölgeden seçer. Köylülerden birçoğu, tiyatro oyuncularını ile birlikte oynar. Bu nedenle karşımıza minimalist ve inandırıcı bir oyunculuk çıkar.

Ses: Reha Erdem'in filmlerinde ses, mekânın temel referans noktalarından birisidir. Mekânın ruhu ve kimliği bu sesler üzerinden oturtulur. **Beş Vakit**'te köyü; eşek, köpek, horoz sesleri ve sessizlik üzerinden tanırız. Ezan ise filmin döngüsel yapısını vurgulayan bir ses olarak karşımıza çıkar. Ezan, gündelik hayatta dinin düzenleyici boyutuna işaret ederken, insanın doğanın döngüsüne olan müdahalesini de simgeler. Dolayısıyla bu filmde hem mekânın hem de zamanın kurucu ögesi, sestir.

“Çoğu zaman ses, mekânın imgelemsel dünyasını genişleterek o mekânı çevreleyen daha geniş bir resimle ilişki kurar. Anlatımın olduğu mekânı, onun içinde bulunduğu daha geniş fiziksel çevreyle; insanın şimdi ve burada oluşunun maddi gerçekliğini de soyut bir mekân tasarımıyla ilişkiye sokar. Toplumsallıkla, 'doğal' ve/veya fiziksel olanın arasındaki ilişkiyi kurar.”²⁹⁵

Sesin önemli bir anlatım aracı olduğunu vurgulayan Reha Erdem sinemada ritm oluşturmada sesin önemine değinir. *“Sinema görsel-işitsel bir araç. GörSELLİK ve işitsellik birbiriyle bir ritme ulaşıyor. Ritmin anlamı “A+B=RİTİM” değildir. Sesle birlikte sinema iki kat zenginlik kazanıyor.”²⁹⁶*

Reha Erdem'in ses ile ilgili özel tavrı, müzik kullanımıyla ilgili de geçerlidir. Yönetmen filmlerinde müziği anlatımın kurucu öğelerinden biri olarak kullanır. Ancak söz konusu kullanımda; müzik, klasik filmlerdeki gibi duyguyu artırmak için değil, seyirciyi uyarmak amacıyla kullanır. **Korkuyorum Anne**'de Ali'nin hafızasının arabesk müzikle yerine gelmesi, **Hayat Var**'da Hayat'ın durumların içinde ironik olarak durabilecek arabesk şarkılar mırıldanması gibi örnekler verilebilir.

Beş Vakit'te ise diğer filmlerinin aksi bir durum söz konusudur. Rüzgâr sesiyle başlayan filmin devamında yoğun bir müzik kullanılır. Müzik sesinin doğal seslerden yoğun olarak kullanılması filmin anlatısıyla olduğu kadar anlattığı mekânla da çelişir. Müziğin söz konusu kullanımı, anlatıyı zayıflatır ve filmin izleğini kırar.

²⁹⁵ Ayla Kanbur, **a.g.e.**, 119 s.

²⁹⁶ Artun Yeres, **a.g.e.**, 243-244 s.

3.1.5. Ümit Ünal ve Zamanın Kuytusunda İnsan Ruhu: Gölgesizler

“İnsan bir ülkenin yurttaşı olduğu kadar zamanın da yurttaşdır.

Schiller

Sinopsis: Belirsiz bir zamanda belirsiz bir mekânda sırlarla, yalanlarla ve korkularla dolu bir yaşam vardır. İstanbul’da çalışan bir berber, bir gün çok uzaklarda yaşamaya karar verir. Çok uzaklarda hiç kimse olarak bir hayat sürmesi mümkün müdür?

Türkiye’nin neresinde ve hangi yılda olduğu bilinmeyen bu köyde geçen olaylara köylüler de anlam veremez. Kayıpların ardından üzülmeye, her yeni kayıp onları korkuya sürükler.

Berber köye geldiğinde eski berber Cıngıl Nuri’nin kaybolduğunu öğrenir. Köylüler onun yerine geçmesini isterler. Cıngıl Nuri’nin dükkânına yerleşir ve orada yaşamaya başlar.

Köyde kontrol muhtar ve onun yardımcısı tarafından sağlanır. Muhtar, köydeki tuhaf kayıplarla uğraşır. Köyün en güzel kızı Güvercin’in kaçırılmasıyla birlikte işler iyice karışır. Muhtar ilk önce köyün şair ruhlu genci Cennet’in oğlundan şüphelenir. Onu öldüresiye döver ama kimin kaçırdığını bulamaz. O günden sonra Cennet’in oğlu “Kar neden yağar kaaar” diye bağırarak dolaşmaya başlar. Aklını kaçırdığından şüphelenen köylüler günden güne yaşananlara daha çok anlam veremez olurlar.

Tuhaf olaylar olmaya devam eder. Cıngıl Nuri bir anda köye geri döner ancak karısı kaybolur. Güvercin’in inatçı ve inançsız babasını büyüye inandırmak amacıyla bir aşk oyunu oynanır ama bu da bir gencin ölümüne neden olur.

Sorunların git gide karmaşıklaşması üzerine Muhtar, ilçeye inip devlete başvurmaya karar verir. Muhtar gider ama geri dönmez. Güvercin bulunur ama kafalar iyice karışır.

Berber köyden uzaklaşırken dönüp son bir kez köye bakar. Çok uzaklardan biri de berbere bakmaktadır.

Anlatı ve Anlatım Yapısı: **Gölgesizler**, yazar Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. "Gölgesiz" olmak somut olarak var olmayan kişiler için geçerlidir. Anlatıcının kurgulamış olmasından dolayı var olmamalarından söz edilebilir ancak diğer yandan bu köy her yerde olabilir Türkiye'nin bir yerinde var olma ihtimali olmasından dolayı da olup da yok olan varlıklardan da söz edilebilir. Bu nedenle **Gölgesizler**, söz konusu iki gerilim üzerine kuruludur.

Gölgesizler, romanın sinemaya uyarlanması, sağlam bir dramatik yapıya ve derinlikli karakterlere sahip olması nedeniyle bir avantaj olmasına rağmen belirsizlikler üzerine kurulu olmasından dolayı da dezavantajlıdır. Ümit Ünal kendisiyle yapılan söyleşide, romanın çok güçlü malzemeye sahip olmasının filme uyarlanması açısından etkili olduğunu ancak filmde belirsizliklerin bazılarını çözümler getirdiğini anlatır.

Film, kitabın özüne sadık kalarak bazı soyut tanımlamaların somutlanmasıyla oluşmuştur. Yazılı anlatımın iyi bir görselleştirmeyle filme aktarıldığı **Gölgesizler**'de, simgesel anlatımlar görsel betimlemeyi güçlendirir. Berberdeki güvercin resmi, simitçideki ayı maskotu gibi simgesel kullanımlar söz konusudur.

Toptaş'ın **Gölgesizler** romanı, olasılıklarla örüldüğü için belirsiz, belirsiz olduğu için de olasılıkların yoğun olduğu bir metindir. Roman, yokluk /yok olma/ kaybolma imgelerinden beslenir. Şehirdeki berber dükkânı ile bir köyde geçer. Muhtar ile selamlaşan ve muhtarın artık sende bu köyden sayılırsın dediği kişi, şehirdeki berberin uzaklardaki köyde, bir dükkânda, berber kılığında gördüğü kendisidir. Şehirdeki berberden çıkan insanlarla köyde karşılaşmaktadır. Köyden şehre giden ya da kaybolan insanlar da yine şehirdeki berber dükkânına gelirler. Şehirdeki kaybolmaların köydeki izdüşümlerine bakıldığında, kronolojinin tamamen bozulduğu görülür.

Romanda ve filmde yok olmalar ve ortaya çıkmalar bir mantık düzleminde gerçekleşmediğinden simgesel düzeyde kalır ve sonuna kadar her türlü yorumun üstünü açık bırakır ve kurguyu belirsizleştirir. Anlatı içinde uyuşmayan ve sıklıkla çakışan zamanlarda belirsizliği artıran bir diğer önemli faktördür. Güvercin'in ayı tarafından kaçırılmış olmasıyla ilgili olarak bazı ipuçları verilir ancak sonuna kadar bu durum tam olarak netleşmez olay örgüsünün önemli bir parçası olan bu kaybolma

tam olarak çözümlenmez. Filmde ise, filmin yapısı gereği bu denli belirsizliği kaldırmayacak bir yapıda olmasından dolayı belirsizlik kısmen de olsa çözümlür. Filmde romanda olmayan muhtarın oğlunun da, Güvercin'in bebeği ile aynı olması kullanılarak Güvercin'i kaçıran kişinin muhtar olduğunun altı çizilir.

Romanın sonunda yazarı görürüz ve bu bize olayların kurmaca olma özelliğini vurgular. Roman, yazarın oğlunun jilet almaya gidip dönmesi sırasında kafasında yarattığı bir öyküdür.

“Bir yazar, bir berber dükkânında oturuyor ve bir hikâye hayal ediyor. Berberin bu köye gittiğini hayal ediyor. Pehlivan resmine bakarak Asker Hamdi'nin hikâyesini hayal ediyor. Bunlar romanın satır aralarında saklı. Berber dükkânı ile köy arasında gidip geliyor. Bu film birazda yaratıcılığın kâbusunu anlatıyor. Yazarın kendi yarattığı hikâyenin içinde kayboluşunu anlatıyor. Bir yazarın kendi ülkesinin gerçekleri karşısında dehşete kapılışını anlatıyor.”²⁹⁷

Filmde de yazar Hasan Ali Toptaş'ı görürüz ancak romanın aksine film kurmaca olma durumunu gizler. Okuru romanın yazılmasına ortak eden bu tarz yapıtlar Eco'nun tanımlamasıyla “Açık Yapıt” olarak tanımlanırlar. İmgelerin ve simgelerin yoğun olarak kullanıldığı bu tarz anlatılar içinde okur etkindir. Toptaş “Bir kitap ne başlar ne biter “adlı yazısında kurmacanın sınırlarının belirsizliği üzerinde durur.

Romanda ve filmde yer alan belirsizlik mefhumu tasavvuftaki, ‘alemin bir gölge ve hayalden ibaret olduğu’ görüşüyle örtüşür. Tasavvuftaki sezginin önemi **Gölgesizler** de de oldukça önemlidir. Sezgi, filmin ve yapıtın anlamlandırılma süreci için gereklidir. Olay örgüsünün bu denli belirsiz olduğu bir durumda sezgi örtük metnin çözümünde etkilidir.

Gölgesizler'de belirgin olan döngüsellik ve belirsizlik İslam mistisizminin üzerinde durduğu temel kavramlardır. Tasavvuf görünenden yola çıkarak gerçek varlığa, hakikate ulaşmak ve sonra yeniden kendi varlığına dönme çabasıdır. Bu çabanın merkezinde ise ‘vahdet-i vücut’ anlayışı vardır. Bu anlayış kâinatın oluşumunda insanın yerini ve insanında tanrı ile olan bütünleşmesini açıklamaya çalışır. Evrende var olan her şeyin tanrının bir görünümü, onun bir parçası olması ve yine dönecek olması nedeniyle tanrıyla bütünleşip onunla bir olmak tasavvufun hedefidir.

²⁹⁷ Meral Özçınar **Röp.** 8.12.2009.

Varlık birliği anlamına gelen ‘Vahdet-i vücud’ öğretisine göre, tek varlık Tanrı’dır. Onun dışındaki her şey izafidir, yokluktur. Abdülbaki Gölpınarlı, bunu şu şekilde açıklar: *“Sufilere göre alemin varlığı izafidir; yani Allah’ın varlığına nispetle alem, yoktan yokluktan ibarettir; fakat onun sıfatlarının tecellisi olması, her şeyde O’nun kudretinin, hikmetinin, sun’unun eserinin görünmesi dolayısıyla var denebilir.”*²⁹⁸

Gölpınarlı Sufi’lerin manevi yolculuğu bir daire olarak algıladıklarını belirtir. Sufilerdeki bu manevi yolculuk **Gölgesizler**’in döngüsel ve devingen yapısıyla paralellik taşır. Olaylar sürekli başa dönerek yeniden başlar. Bu evrenin sürekli yaratılmasına benzer. Mircea Eliade’nin **“Ebedi Dönüş Mitosu”** adlı eserinde Kuran’dan şu sözleri aktarır: *“Dünyanın yaratılışı her yıl tekrarlanmaktadır. Yaratılışı’na sebep Allah’tır ve onu tekrarlar.”*²⁹⁹ Toptaş’ın romanlarının sürekli yaratılışı da bu durumla benzerlik gösterir. **Gölgesizler**’de evrenin yaratılışı tıpkı tasavvuftaki evren anlayışı gibi izafidir, hayalden seraptan ibarettir. Film dönüşüm üzerine kuruludur her şey ya da herkes birbirine dönüşür. Yıldız Ecevit, **Gölgesizler** üzerine yazdığı **“Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”** adlı makalesinde romanla ilgili şu yorumları geliştirir: *“Romanın tüm öğeleri, çeşitli ontolojik kategorilerin birbirinin içinde eriyerek belirsizleşmesi ya da birbirine dönüşmesi için seferber edilmiş gibidir. Her şeyin (...) birbirine karışıp birbirinde yaşadığı bir dünya anlatır Toptaş’ın metni.”*³⁰⁰

Gölgesizler filmi döngüsel ve devingen yapısı nedeniyle çok yönlü okumalara açıktır. Film modernleşme deneyimi yaşamamış toplumlarda gündelik hayatı inanç, gelenek ve adetler tarafından belirlenmesi üzerinden okunabilir. Toptaş’ın romanının olası yorumlarından birini yaptığını söyleyen Ümit Ünal gibi, filmin söz konusu okuması da olası okuma biçimlerinden sadece birisidir.

Toptaş **“Harfler ve Notalar”** adlı kitabında yer alan **“Kimseye verilmeyen kitap”** adlı yazısında babasını Beckett’e; annesini Şehrazat’a benzettiğini söyler. Babasının sessiz olduğunu neredeyse hiç konuşmadığını annesinin ise tam tersine uzun uzun hikâyeler anlattığını ifade eder. Dolayısıyla Toptaş Beckett ile Şehrazat’ın

²⁹⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, Tasavvuf, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2000, 62-63 s.

²⁹⁹ Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, İmge Kitabevi, Ankara, 1998, 70 s.

³⁰⁰ Yıldız Ecevit, **“Yok Olmanın Estetiği Ya da Türk romanında Bir Romantik”**, **Varlık Dergisi**, 2006, 46 s.

yani doğu edebiyatı ile batı edebiyatının ürünüdür. Masallardan, efsanelerden yararlanan döngüsel yapıdaki eserler üretir. Abdalbaki Gölpinarlı, “*masallarda, efsanelerde ve fıkralarda tasavvufun izleri görüldüğünü, hatta bazı unutulmuş deyişlerin bu anlatılar aracılığıyla hala canlı olduğunu söylemektedir.*”³⁰¹

Toptaş tasavvuf felsefesini, batılı bir biçimsel format için klasik dramatik yapının esaslarına göre, güçlü kurulmuş durumlar ve derinlikli karakterler aracılığıyla verir. Onun romanları doğu ile batının sentezinden ibaret değildir. Batılı biçim ile doğulu içeriğin mükemmel bir birleşiminden oluşur.

Ümit Ünal’ın **Gölgesizler** filmi de Toptaş’ın romanının ruhunu, yarattığı görsel imgeleme sunar. Romanın diyaloglarını, görüntüde ‘imgeler’e dönüştürerek, kalemin yerine kamerayı yerleştirir.

Gerçeklik: **Gölgesizler**, birden çok anlatıcının ve buna paralel olarak da birden çok gerçekliğin tartışıldığı bir filmidir. Birbiriyle çelişen ve birbirinin içine geçerek yok olan söylenceler üzerine kurulu olay örgüsü seyirci için oldukça zor bir izleme süreci yaratır. İç içe geçmiş gerçeklik katmanları arasında gidip gelen olaylar, neyin gerçek neyin hayal olduğu sınırı bulanıklaştırır. Yazar, Hasan Ali Toptaş’ın evi, berber dükkânı, köy ve köyün geçmişi arasında dört katmanlı bir gerçeklik vardır. Berber dükkânında yaşananlardan sonra karakterleri köyde görürüz, köyde işler sarpa sarınca muhtarın Dede Musa’ya gidişiyile birlikte ortaya yeni bir soru daha çıkar (köyün alt gerçeği): Dede Musa’nın çocukları nerededir?

Film bir dizi kaybolma hikâyesi yaratarak seyircinin ilgisini kayıplara odaklar. Ancak Cıngıl Nuri’nin tuhaf kayboluşu bir anda geriye dönmesi ve köye döndüğünde kaybolduğuna dair telgrafi kendisinin alması, Güvercin’in tuhaf kayboluşu gibi olaylar gerçeklik katmanları arasındaki ilişkiyi sorgulamamızı zorunlu kılar. Romanda kayboluşlar daha belirsizken Ümit Ünal’ın uyarlamasında daha iktidar odaklı bir eleştiriye dönüşür. “*Ben daha çok politik alt yapıyı öne çıkardım. Romandaki bütün hikâyeyi suçlu bir iktidar ve onun yarattığı terör üzerinden kurdum. Köydeki her şeyi karakterleri bir şeyin simgesi haline getirmeye çalıştım. Türkiye’nin halini o köy üzerinden anlatmaya çalıştım.*”³⁰²

Devlet için sadece bir isimden ibaret olan bu insanlar için yaşadıkları yer dışında bir dünyaları yoktur. Onların devletle bağlarını muhtar ve onun silahlı adamı

³⁰¹ Abdalbaki Gölpinarlı, **a.g.e.**, 248 s.

³⁰² Meral Özçınar, **Röp**, 8.12.2009.

bekçi sağlar. Romanda silik olan ancak filmde daha netleşen siyasi bir söylemle bu insanlar devlet için aslında yoktur. Çünkü varlıkları bir kayıttan ötesine gidemez. *“Gücün temellerini yerinden oynatmanın en iyi yolu yaşam, ölüm/ gerçek, düş / kadın,erkek / özgürlük, baskı/ zenginlik, yoksulluk/ görme, körlük gibi..çelişkileri ortadan kaldıran hayalet kurgusunu çalıştırmaktadır.”*³⁰³

Kronolojik olarak bozulmuş zaman ve belirsiz mekân anlayışı olayların gerçekten var olup olmamalarını sorgular. Şehirdeki berber ile köy arasındaki geçişlerde zamansal belirsizlik hâkimdir. Kaybolan kişileri önce berberde görürüz. Berber çırağının jilet almaya gidip dönmediği süreçte oldukça fazla olay geçer. Berber köye geldiğinde ise şehirdeki çırağı gelir ancak tanımazlar birbirlerini. Buna benzer bir dizi olay, gerçekliklerini sorgulamamıza sebep olurlar.

*“Köyün dışındaki üst gerçeklikten gelip yaşanan kırılmalar sonucunda zamanın kuytusuna düşenlerden anlıyoruz ki bu bilinmeyen köyün kendi iç gerçekliği ve zamanı bulunuyor. Köyün iç gerçekliği ve zamanı içinde, köylülerin kaybolduğunu, geçmiş ve gelecek konusunda belirsizliğe düştüklerini, köyün kendi dışındaki gerçekliği ve zamanı algılayamadıklarını görüyoruz.”*³⁰⁴

Seyirci, klasik bir film için son derece önemli olan bir “kayboluş” a tanıklık eder ancak bulunma sürecinde beklentiler sürekli boşa çıkarılır. Bir süre sonra olayların çözümlenmesinden vazgeçen seyirci, görsel işitsel imgelerden anlamlı bir bütün kurma çabası içine girer. Bu köy gerçekten var mıdır? Ya da “Biz de zaten bu köyde yaşayan insanlar mıyız?” sorusunu sorduran film, söyleyeceği sözü seyirciyle birlikte oluşturmaktadır.

Zaman Mekân

*“Zamanı her şey gibi algılıyorum. Her şeyi zamanmış gibi ya da. Katılaşmış, sıvı hale gelmiş. Buharlaştırmış, şekil kazanmış, bir zamanmış gibi. Bütün mekânlar birer zamandır benim gözümde, bütün zamanlar da bir mekândır. Metnin içinde de böyle dışında da. Bu yüzden gövdemin ağırlığı üzerinde yaşadığım gezegenin ağırlığıyla aynıymış, hatta ondan bile fazlaymış gibi geliyor bana. Bütün insanlar benim gövdemde olup bitmiş, bütün ülkeler benim gövdemde kurulup yıkılmış gibi.”*³⁰⁵

³⁰³ Sevinç Özer, Türk Edebiyatında Modern gotik: Hasan Ali Toptaş Öyküsü, **Yom Sanat**, Sayı:12, 2003, 99-103s.

³⁰⁴ Hamdi Kardeşin, “Bir Pastoral Distopya Filmi Gölgesizler”, **Yeni Film**, Sayı:18, 2009,28-34 s.

³⁰⁵ Mazlum Dirican, Hasan Ali Toptaş Söyleşi, **Yom Sanat**, Mayıs Haziran, Sayı.12, 2003, 64-68 s.

Gölgesizler, zamanın mekânın, kişilerin, canlı cansız varlıkların hepsinin belirsizlikle kuşatıldığı bir filmidir. Şehirdeki berber ile köydeki yaşam arasında gidip gelen filmde, bağlantıyı kişiler kurmaktadır. Ancak bu gidip gelmeler kronolojik zaman anlayışının dışında gerçekleşir. Bu anlamda film fiziksel zaman anlayışı üzerine değil, psikolojik zaman anlayışı üzerine kuruludur. Kişilerin ve nesnelerin kayboluş sahneleri bu geçişler üzerinden verilir. Film, olayları kronolojik zamanın tahakkümünden kurtararak döngüsel bir yapı içinde gelişmesine olanak verir. Olaylar sürekli birbirinin içinden geçerek tekrarlanır. Gölpınarlı'ya göre; "*Tasavvufta bütün âlem her an mutlak varlığın tecellisi olarak zuhur etmekte ve her an yokluk âlemine geçip gitmektedir. Tasavvufta dünyanın ve evrenin her an yeniden yaratıldığı ve anlık bir şekilde yok olduğu, sonra yeniden oluştuğu düşüncesi vardır.*"³⁰⁶

Gölpınarlı, Tasavvuf'un mekâna dair görüşünü şu şekilde açıklar: "*Zaman nasıl olayların kıyaslanmasından doğan bir mefhumsa, mekânda var olan şeylerin kıyaslanmasından doğar. Var olmayan bir şey olmazsa onun mekânı da olmaz.*"³⁰⁷

Gölgesizler, bir köy ve şehirdeki berberde geçer. Köy, her ne kadar bayrağı, Atatürk büstüyle gerçeğine uygun görünse de nereye ve hangi zamana ait olduğu belirsizdir. Ümit Ünal, filmde mekânı olayların geçmesine olanak verecek ölçüde betimlerken aynı zamanda mekânın belirsizliğini koruyarak görünümün dünyasını değil; arkasındaki gerçekliği sorgulamamıza olanak verecek başarılı bir mekân mizansenini kurar.

Film, sonunda başladığı yere yani yazarın evine dönerek biter. Zamanın döngüsel turu anlatıcı/yazarın evine gelmesiyle tamamlanır. Bu tamamlanışta, zaman mekân birliğinin bütünlenmesini sağlar. Filmin sonunda karısı yazara "Çay ister misin?" diye sorar yazar çayının halen sıcak olduğunu söyler. Yazar hikâyeyi bir gecede hayal ediyor, köyün belirsiz uzun geçmişi ve filmin iki saatlik süresi arasında seyirci kronolojik zamanın tahakkümcü yapısı üzerine bir kez daha düşünmeye davet edilir.

Karakter: Köyde yaşayanlar (Muhtar, Cıngıl Nuri, Güvercin, Cennet'in oğlu ve diğerleri) kendilerini, birbirleriyle olan ilişkilerini, özlerini, sırlara, suçlara ve

³⁰⁶ Abdülkâki Gölpınarlı, **100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969, 65 s.

³⁰⁷ y.a.ge., 65 s.

rivayetlere göre oluşturup böyle yaşamaya başlarlar. Kaybolma ve tekrar var olma belirsizliğini yaşayan Cıngıl Nuri ve Güvercin, aklını yitirdikten sonra “ Kar neden yağar kaar” sorusuyla ortada dolaşan Cennet’in oğlu, köyün karanlık dünyası içinde her şeyi izleyen ve tanık olan bekçi, büyü ile sırları açığa çıkarmaya çalışan Rıza, köylülerin yok oluşuna çözüm bulmaya var olmaya çalışırken yok olan muhtar ve diğerleri, var gibi görünen yokluklardır. *“Köy ve köylüler bu gelgitler içinde var ile yok arasında gider gelirler. Köylüler bu iç gerçeklikleri sayesinde geçmişleri hakkında kimi şeyler öğrenirler. Ancak, öğrendikleri geçmiş ile buldukları durum arasında bir bağın olmadığını geçmişle beraber şimdinin de kayıp halde olduğunu fark ederler. Dolayısıyla geleceklere de bir muammadır.”*³⁰⁸ Asker Hamdi ve Aynalı Fatma’nın hikâyesi, köyün geçmişine dair bir hikâye sunar. Muhtarın, köyün en yaşlı adamı ‘dede’den öğrendiği bu hikâye kafasındaki soruları çıkmaza götürür. Sahi nerededir Asker Hamdi’nin bir bahçe dolusu çocuğu yoksa onlar da mı kayıptır?

İşlerin kötüye gitmesinden sonra köyün içinde bir sürü muhtar dolaşmaya başlar. Köyün asayişinden sorunlu muhtar, herkesin sorunlarını çözmek korumak kollamaktan sorumlu muhtar, şehre gidip olayı çözmek isteyen muhtar, güvercini kaçırap ona tecavüz eden muhtar ve yaptıklarıyla yüzleşemeyerek intihar eden muhtar. Muhtarın parçalanmış kişiliği, sözcükleri iki şer kez tekrarlaması, gerçek ile hayalin filmin gerçeklik kurgusunun karakterlere yansımalarının mükemmel bir örneğidir.

Romanın ve de dolayısıyla filmin iki yazarı vardır: Şehirdeki yazar olayları kafasında tasarlayan ve köydeki yazar Cennet’in oğlu olay örgüsünün kilit iki karakteridir. Köydeki yazarın ismi yoktur, ona Cennet’in bir parçası anlamına gelen Cennet’in oğlu denilmektedir. “Kar neden yağar Kaar” sorusunu sorar. Yazar anlatıcının köydeki izdüşümü olan Cennet’in oğlu, evreni sorgulamaya çalışan insanın sorduğu ilk soruyu sorar. Tanrının evreni yaratışının sırrına ulaşmak için sorulan bir simgesel sorudur. Cennet’in oğlunun aklını yitirmesi Gölpınarlı’nın deyimi ile ‘meçzub-ı gayri salik’ ehlinden sayılmasına olanak tanır.

*“Meçzub gayr-i salik, yokluk âleminde kalır; kendisi yokluk mertebelerine ulaşır; fakat cezbeden sonra suluk görmediği, vardıği mertebeleri bilmediği yahut o mertebelerden birinde kaldığı için noksandır.”*³⁰⁹

³⁰⁸ Hamdi Karaşin, a.g.e., 31 s.

³⁰⁹ Abdülbaki Gölpınarlı, a.g.e., 2000, 119 s.

Yazar'ın Cennet'in oğlu için söyledikleri, bu duruma uyduğunu gösterir. *“Herhalde kendi varlığına karışarak kaybolmak en akıllıca yöntemdi. Belki de bu yüzden delirmişti Cennet'in oğlu; kendini kendine gömebilmesi için delirmesi, delirmesi için de herkesten akıllı davranması gerekmişti.”*³¹⁰ Delirmesi onun kendi gerçekliğine ulaşması anlamına gelir.

Filmin gerçek-hayal, belirsiz mekân ve zaman anlayışına uygun olarak karakterler de gerçeklikle sağlam bağları olan ancak her an kaybolabilecek kadar da hayal ürünü olan bir çizgide dururlar.

Görsel Kodlar: Filmde romanın şiirsel dili, görselliğin etkin kullanımı, başarılı oyunculuk, iç ses, diyalog ve efektler yardımıyla etkili bir şekilde yansıtılmıştır. Hasan Ali Toptaş'ın sözcüklerle kurduğu nefis dünyayı Ümit Ünal, kamerasıyla görsel bir senfoniye dönüştürür.

Mizansen: Ünal **Gölgesizler**'de zamanın ve mekânın belirsizliğinde yaşayan insan ruhunu, kameranın mekân içindeki ustalıkla hareketi, ışık-gölge oyunlarının yarattığı düşsel-gerçek evren kurarak yansıtır. Film, edebiyatın şiirsel belirsizliğini, özenli bir sinematografiyle yansıtır.

Çekim: Ümit Ünal, **“Gölgesizler”** filminde, hikâyenin felsefi ve şiirsel dilini başarıyla bir şekilde görsel dile aktarır. HD kamerayla çekilip 35mm'ye aktarılan filmin içeriğine uygun olarak soğuk renkler kullanılır. Ünal'ın iyi kurulmuş planları, belirsiz mekân duygusunu çok doğru bir şekilde seyirciye yansıtır. Dünyanın çok uzak bir yerinde olan bir köy izlenimi, kameranın soğuk ve mesafeli tavrıyla ön plana çıkar. Köy meydanı, kahve, berber ve muhtarlık odası, her şeyin uzağında, gölgesiz olmak yani varoluşu sorgulanır olmayı, mekânın sıradanlığı üzerinden anlatır. Bu bağlamda film, kişilerin varlık-yokluk gerilimini, kimliksiz mekânlar üzerinden vererek doğru mekân insan etkileşiminin başarılı bir örneğini sergiler.

Ümit Ünal sinemasında daha derin düşünmeyi talep eden görüntüler tinsel olanı çağırır. Derin düşünmeye yönelik sanatta yapının biçimi önemlidir. Sontag, Bresson üzerine yaptığı çalışmada, bu sanatta biçimin içeriği belirlemesi üzerinde durur. Sontag Bresson'un büyük bir sanatçı olmasını, biçimin aslında onun söylemek istediği şey olmasında saklı olduğunu belirtir. Bunu şu şekilde ifade eder: *“Bresson filmlerinin biçimi (Ozu'nun ki gibi), duygulanımları uyandırıp canlandırdığında*

³¹⁰ y.a.g.e., 100 s.

onları aynı zamanda filmin de konusu olan bir tinsel dengeleme durumu yaratmak üzere tasarlanmıştır."³¹¹

Ümit Ünal Sineması da, düşünsel bir sinema yaratmak için biçimi özellikli olarak kullanır. Görüntüler, seyirciyle olay arasında duygusal mesafe yaratarak olay örgüsünü değil, düşünömselliği ön plana çıkarır. İyi/kötü, doğru/yanlış olarak bölünmeyen karakterlere kamerada belirli bir mesafeyle yaklaşır.

Gölgesizler filmi, sezgi ile kavranmayı talep eden bir tinsellik taşır. Görüntüler, olayların devamlılığı için uygun ipuçlarını verirken, ihtiyatlı diliyle gizliliği de korur. Ümit Ünal, fotoğraf kadar iyi kurulmuş kareleri, zaman ve mekân imgeleri, minimalist biçimiyle yaşamın anlamını sezgi yoluyla kavramaya çalışan bir sinema üretir, kuşkusuz bunda Hasan Ali Toptaş'ın usta kaleminin de payı büyüktür.

Aydınlatma: Işık ile aramıza bir engel girdiğinde gölge ortaya çıkar. Gölge kişinin karanlık yansımasıdır. Metaforik anlamda söylersek, kişinin içindeki ötekidir. Gölgenin yansıyabilmesi için ışık gereklidir. Filmin öyküsü, ışık-gölge ilişkisini zorunlu kılmaktadır. **Gölgesizler** filminin başarılı görsel dilinin en önemli bileşenlerinden biri ışığın kullanımudur. Özellikle kaybolmaların çoğaldığı ve Güvercin'in köye geri döndüğü sahnelerde köy meydanına düşen gölge ışık zıtlığı çatışmanın doğru bir şekilde yansımasını sağlar. Pencereden yansıyanlar, kişinin kendi yansımasıyla gölgesiyle yüzleşmesi durumu üzerine odaklanan filmde ışık bu duruma uygun bir şekilde kullanılır. **Gölgesizler** ışığı dramatik bir anlatım biçimi olarak kullanan az sayıdaki filminden biridir.

Oyunculuk: **Gölgesizler**, minimalist oyunculuk anlayışı ve başarılı oyuncu seçimiyle dikkat çeker. Romanı okuyanın kafasında canlanan karaktere uygun oyuncu seçimi, romanın atmosferinin yansımasına katkı sağlar.

Cennet'in oğlunun muhtar tarafından sorgulanmak için alıkoyulduğu sahnede Cennet ile köylülerin karanlıklar içinde muhtardan hesap sordukları sahne tiyatral gibi kurgulanmış olsa da filmin gerçeküstü atmosferi için başarılı bir anlatımdır. Muhtarın her sözü iki kere tekrarlaması, Cennet'in oğlunun sürekli 'kar neden yağar kaar' sözleriyle dolaşması, bekçinin hemen herkesi gözetlediği ve olayları anlamaya çalıştığı şiirsel diyalogları sinematografik anlatım için riskli olsa da yönetmen bunun altından kalkmayı başarmıştır.

³¹¹ Susan Sontag, 'dan Akt. Hasan Akbulut, **a.g.e.**, 65.

Ses: Anlatıda görsel ve işitsel olanın dengelendiği filmde, bu bölümde incelenen diğer filmler gibi ses kuşağı da anlatının bir parçası olarak kullanılmıştır. Köy atmosferinin oluşturulmasında ses efektleri atmosferin önemli bir parçasıdır.

3.2. Yeni Bir Sinema Estetiğinin Olanaklılığı

“Sanatçı ve halk birbirini karşılıklı koşullandırır. Sanatçı kendine sadık ve günlük değer yargılarından uzak kaldığı sürece, halkın hem algılama düzeyini yaratır hem de bunu yükseltir. Bu yolla artan toplumsal bilinç ise, yeni sanatçıların doğmasına yol açacak toplumsal enerjiyi biriktirir.”

Tarkovski

1990’lı yıllar ile birlikte “Yeni Türk Sineması” tanımlaması sıkça tartışılmaya başlanır. Türk Sineması’nda, Yeşilçam Sineması dışında dönemselleştirme konusunda araştırmacıların, sinemacıların ve eleştirmenlerin “90’lı yıllar Türk Sineması” tanımlamasında birleşmesi bu dönemin tartışılmasını zorunlu kılmaktadır. Burada asıl tartışılması gereken 90’lı yılları önceki dönemden ayıran sinematografik öğelerin ne olduğudur.

Yeni Türk Sineması tanımlaması iki olguya gönderme yapar; birincisi ulusal sinema diğeri ise yeni sözcüğünden kaynaklanan ve özellikle 1960’lı yıllarda açığa çıkan ve daha sonra farklı ülke sinemalarını (Doğu Avrupa sineması vb) etkileyen Yeni Dalga akımına vurgu yapar.* Asuman Suner “Hayalet Ev”adlı çalışmasında; 1990’lar Türk Sineması için bu iki parametrenin gerekli olduğunu ve üçüncü söylemsel çerçevenin de “popüler” ve “sanat” sineması ayrımı olduğunu vurgular.

* Bazı durumlarda, ‘Yeni Dalga’yi temsil eden yönetmenler, kendi sinema anlayışlarını önceki dönem sinemasına karşı açıkça bir tepki olarak konumlandırırlar. Yeni yönetmenler kuşağının kendisini eski dönemden ayırtması, bazen ilginç şekilde “baba-oğul çatışması” terimleri içinde gerçekleşir. Sözelimi “yeni dalga” kavramının bizatihi kendisine kaynaklık eden Fransız Yeni Dalgası (Nouvelle Vague) 1950’lerin sonunda ortaya çıktığında, Fransız sinemasında edebiyat eserlerinin gösterişli biçimde sinemaya uyarlanması üzerine kurulu bir önceki dönemi “baba sineması” (cinema de papa) olarak reddetmiştir. (Forbes, 1998). Aynı şekilde, 1962’de Yeni Alman sinemasını başlattığı kabul edilen Oberhausen Manifestosu’nda, genç Alman yönetmenler, yine ‘baba sineması’ (papas kino) olarak adlandırdıkları anaakım Alman sinemasını reddederek, tümüyle yeni ve farklı bir sinemanın başlangıcını ilan ederler. (Elsaesser) Akt. Asuman Suner.

Türk Sineması'nın kaynağına, tarihsel gelişimine, toplumsal çalkantılarla birlikte ne gibi değişimler yaşandığına bakılması “yeni” olanın ne olduğunun açığa çıkması bakımından önemlidir. Yeni Dalga Sineması, ulusal sinema içinde yeni bir dönemi anlatan kavram olarak ele alınır bu nedenle Türk Sineması'nın anlatı kodlarını ortaya koymak ve onlar üzerinde ne gibi değişimler olduğu üzerinde durmak “Yeni bir Türk Sineması”nın varlığını tartışmak için önemli bir bakış açısı sunabilir. Bu noktada, Sinema Tarihi ile ilgili önemli çalışmalar yapan Giovanni Scognomillo “*Herhangi bir alanın bugünü salt bugünle açıklanamaz. Sağlıklı ve nesnel açıklamalar arıyorsak bugünü düne bağlamamız ve dünden gerekli dersleri almamız şarttır*”³¹² tanımlamasını yaparak, yeni tartışmaların mutlaka Türk Sineması'nın kökeni ve gelişimi ile ilgili bakış açısını zorunlu kıldığı üzerinde durur. Bu bağlamda çalışmada Türk Sineması'nda zaman mekân ve kişi anlayışının dönemler üzerinden incelenmesi yapılarak günümüz sineması ile ilgili sağlam argümanlar geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

1990'lı yıllarda, 70'li yıllarda başlayan seyircinin sinemadan uzaklaşması ve sinemanın ölümü tartışmaları devam eder. Seyircinin yeniden sinemaya çekilmesi üzerine teoriler geliştirilir. Bazı yönetmenler çareyi Hollywood sinemasını tekrarlamakta bulurlar. 90'lı yıllar bir tarafta popüler sinema ürünleri, diğer taraftan içerik açısından son derece yetersiz biçimsel açıdan karmaşık filmler üreten sanat sinemasının geliştiği bir dönem olur.

1996 yılında çekilen Yavuz Turgul'un **Eşkuya** filmi sinemaya kalabalık kitlelerin gittiği bir dönemin başlangıcına işaret eder. **Eşkuya** nın topladığı seyirci, Türk filmleri de sinemada izlenir duygusunu yaratması nedeniyle pek çok sinema eleştirmeni tarafından büyük bir devrim olarak tanımlanır. “*Yaklaşık 2.5 milyon izleyici aynı zamanda Türkiye’de yeni popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu*”³¹³. Popüler sinema, **Eşkuya**'nın Amerikan Sineması'nın biçimsel özelliklerinden oluşan biçimini taklit etmeye başlar. Hızlı kamera hareketleri, akıcı kurgu, etkileyici bir ışık kullanımı gibi teknik özelliklerden oluşan bir biçim farklı filmlerde görülmeye başlar. Sonraki yıllarda da büyük gişeli filmler

³¹² Giovanni Scognomillo, “Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (içinde), Der. Süleyma Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Ankara, 1996, 244 s.

³¹³ Hilmi Maktav, “Türk Sinemasında Yeni bir Dönem”, **Birikim**, Sayı.152, 2001/2. 225-233 S.

(Gora, Vizontele gibi filmler) yapılmaya devam eder ancak bu durum güçlü bir sinema endüstrisinin oluştuğu anlamına gelmez.

90'lı yıllardan sonra Türk Sineması'nda oluşan değişimler dört ana başlık altında özetlenebilir:

-Yönetmen sinemasının ön plana çıkması; "kişisel sinema dilini" oluşturmaya çalışan yönetmenlerin yaptığı filmlerin dikkat çekmesi.

-Yönetmenlerin dünya sinemasında oluşan gelişmelere karşı kayıtsız kalmamaları, özellikle sanat filmi yapan yönetmenlerin Avrupa Sineması'ndan etkilenmeleri.

-Yeşilçam Sineması'nın ve anlatı geleneğinin sorgulanması.

-Anlatı ve anlatım biçimlerindeki değişimler.

90'lı yıllarla birlikte geleneksel film üretim biçimine direnen, kendi sinemasını yapmaya çalışan yeni bir kuşak ortaya çıkar. Bireysel sinema dili geliştirmeye çalışan yönetmenler kuşağının ortaya çıkışı 90'lı yıllar Türk Sineması'nın ayırt edici özelliğidir. Yeşilçam Sineması, yaratıcısını gizleyen geleneksel sanatlarda olduğu gibi, bireysel dilin gelişmediği bir sinema olmuştur. Filmlerin jeneriğinde yönetmenlerin isimleri yazsa da, ismi kapattığımız zaman filmler biçim ve içerik açısından birbirlerine benzerler. 90'lı yıllar da bireysel tarzların ön plana çıktığı filmler görünür olmaya başlar. Ancak burada önemli bir sorun karşımıza çıkar: "Birey" anlayışının gelişmediği bir ülkede, bireysel bir sinema dili nasıl gelişebilir?

"1980'lerde de devam eden 'iyi öykü'den 'iyi film' olacağı yanılgısına, geleneksel film üretme yöntemleri eklenince sinema bir anlamda kendini tekrarlamaya başladı, hatta geçmişine baktığımızda daha önce üretilen filmlerin gerisine düştü. Bu yanılgı 1990'ların ortalarına kadar devam etti. Yavuz Özkan, Sinan Çetin, İrfan Tözüm, Ersin Pertan, Orhan Oğuz, Tunç Başaran, Mahinur Ergun, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi yakın tarihimizin yönetmenleri (teknik olarak geçmişe göre daha iyi olanaklara sahip olsalar da) bu hatalarını devam ettirdiler"³¹⁴

Bu dönemde yapılan Derviş Zaim'in **Tabutta Rövaşata**, Zeki Demirkubuz'un **Masumiyet**, Nuri Bilge Ceylan'ın **Kasaba** ve **Mayıs Sıkıntısı**, Yeşim Ustaoglu'nun **Güneşe Yolculuk** gibi filmleri, yönetmen sinemasının ortaya çıkması olarak yorumlanır. Zeki Demirkubuz'un **Yazgı** (2000) ve **İtiraf** (2001) adlı filmlerinin Cannes film festivalinde belli bir bakış bölümüne seçilmesi ve Nuri Bilge

³¹⁴ Rıza Kıracı, "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış", **25. Kare**, Sayı 30, 2000, 12-17 s.

Ceylan'ın **Uzak** (2002) filmiyle elde ettiği büyük başarı festivallerde Türk Sineması'nın görünürlüğünü artırır. Söz konusu çalışmalar aynı zamanda yönetmen sinemasının geliştiği görüşüne de kaynaklık eder.

Uluslararası festivallerde dikkat çeken Türk Sineması, başta Avrupa Sineması olmak üzere Rus, İran gibi farklı ülke sinemalarından etkilenmeye başlar. Entelektüel sinemanın peşine düşen yönetmenler, klasik eserlerden (Dostoyevski, Çehov..gibi) etkilendikleri filmlerinin merkezine birey sorunlarını taşırlar. Demirkubuz'un Dostoyevski ve A. Camus'dan etkilendiği senaryoları, Nuri Bilge Ceylan'ın Çehov uyarlamaları gibi örnekler verilebilir. "Bireyselleşme sorunu" 90'lı yıllardan sonra çekilen filmlerin çoğunun ortak teması haline gelir. Cannes film festivali gibi büyük festivallerde, III. Dünya ülke sinemalarının dikkat çekmesi, filmlerin kendilerine alan açabilmelerine neden olmuş bu durumda üretimi artırmıştır. Pek çok yönetmen kendi ülkesinde az sayıda izleyiciye ulaşsa da, festivallerden aldığı destekle maliyetini çıkarabilmiştir. İran filmlerinin çoğu, kendi ülkelerinde gösterime girememesine rağmen, dünyanın en çok ödül alan filmleri arasına girmiştir. Avrupa ve Amerikan Sineması'nda yaşanan bunalım, festivalleri yüzünü III. Dünya Sineması'na çevirmesine neden olmuş, bu durumda III. Dünya ülkelerinin çoğunun olduğu gibi Türk Sineması'na ait örneklerinde görünürlük kazanmasını sağlamıştır. F. Jameson'un deyişiyle "*Her tür sosyo-ekonomik neden yüzünden biz Batı'dakilerin artık Antonioni'leri yok. Birinci Dünya'nın dışında başka bir yerlerde onların keşfedilmelerini ümit edebilmek güzel*".³¹⁵ Ayrıca bunların dışında ulusal ve uluslararası fonların verdiği destek de çekilen film sayısının artmasına neden olmuştur.

Ülkemiz ve batı sineması alanında yaşanan etkileşimin bir diğer boyutu ise içerik ile ilgilidir. Sinemanın genel olarak dünyada yaşadığı bunalım sonucunda, ulusal bir sinema dili geliştirme çabasında olan ülke sinemalarına yönelmeleri ve bu ülke sinemalarının yerel dili kullanarak uluslararası arenada daha kolay yer bulabilmeleri yerel hikâyelerin ağırlık kazanmasına neden olur.

Türkiye'de de sanat filmleri ve bazı popüler sinema örnekleri, yerel konulara ağırlık vermeye başlar. Yerel olanın (bize ait olanın) film hikâyelerinde öne çıktığı bu dönem içinde yönetmenlerin batı ile doğu arasında bağ kurma çabalarının

³¹⁵ F. Jameson, Yeni "Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar", **Kader: Zeki Demirkubuz (içinde)**, Dost Yayınları, Ankara, 2009, 5 s.

ön plana çıkması dikkat çekicidir. Bu, 90'lı yıllarla başlayan süreci, elde ettiği gişe bakımından bir Rönesans olarak kabul eden Atilla Dorsay'dan akademik çalışmalara kadar geniş bir yelpazenin ortak bakış açısıdır. Kişisel sinema yapma çabasında olan yönetmenlerin, doğu sanatının ve felsefesinin kimi öğelerini çıkış noktası olarak almalarının nedeni sorgulanmalıdır. Kuşkusuz bunda Yeşilçam Sineması'ndan uzaklaşma "Yeşilçam Sineması öldü yaşasın yeni sinema" sloganının da önemi büyüktür. Yeni bir Türk Sineması'nın, Yeşilçam Sineması'nı öldürmekten geçtiğini düşünen genç kuşak yönetmenler Avrupa sinemasından etkilenen örneklerinde yeni bir anlatı denemesine girmişlerdir. Bu dönemde Halit Refiğ'in bile "Yeşilçam kurutulması gereken bir bataklıktır" demesi oldukça ilginçtir.

Yeşilçam Sineması üzerine yapılan eleştiriler, onun "geçeklik kavrayışı" ve "dramatik özü" üzerinedir. Yeşilçam Sineması gerçek anlamda bir dramatik süreci ortaya koyamamıştır. Klişe diyaloglar, karakter oluşturamamış öyküler, neden sonuç bağıyla ilişkilennemiş olay örgüsü, stilize ve tek düze oyunculuklar gibi örnekler Yeşilçam Sineması'nın karakteristiğini oluşturur. Yeşilçam Sineması'nda oluşmuş olan anlatı kalıplarına, yazmış olduğu binin üzerinde senaryoyla katkı sağlayan Bülent Oran, Yeşilçam Sineması'nın yerelliğini, geleneksel anlatı sanatları, masal, karagöz, tuluat, ortaoyunu gibi kültürel öğelerin oluşturduğunu söyler. Bu nedenle de Yeşilçam Sineması'nın savunulması gerektiği üzerinde durur. Kuşkusuz Bülent Oran'ın tezi doğrudur; ancak Yeşilçam Sineması, söz konusu kültürel formları, gelişigüzel, herhangi bir mantık çerçevesinde kullanmadığı, bir çeşit yağmacılık zihniyetiyle yaklaştığı için özgün bir anlatı dili geliştirememiştir.

Yeni Türk Sineması, Yeşilçam Sineması'nın anlatı kalıpları ile hesaplaşırken popüler sinema özellikle **Eşkîya** filminin önemli gişe başarısından etkilenerek Amerikan Sineması'nın biçimsel öğelerini kopyalamayı seçmiştir. Ancak buradaki trajik durum, Yeşilçam kopyalama zihniyetinin devam etmesidir. Sinema önemli bir sanat dalı olarak değil; gişede büyük paralar kazandırabilecek bir ticari meta olarak anlaşıldığı için eklektik mantıkla filmler yapılmaya devam edilmiştir. Söz konusu popüler filmler gişede başarı elde etseler de, ortalama düzeyi bile tutturamayan vasat filmler olmaktan kurtulamamışlardır.

Diğer taraftan sanat filmlerinin durumu, Roy Arnes'in III. Dünya aydınlarının yaptığı sinema ile yaptığı saptamaya uyar: "*Genellikle yerel izleyici için*

biçim açısından çok karmaşık ve batılı seyirci için öz açısından çok sınırlı olarak anlaşılabilen muğlâk bir sinemadır.”³¹⁶

Yeni Türk Sineması halen içinde Yeşilçam anlatı kalıpları devam etse de, farklı anlatım yöntemleri denenmekte ve özgün bir dil yaratma çabası gösterilmektedir. Bu noktada şu önemli sorular karşımıza çıkar: Yeni bir Türk Sineması nasıl özgün bir sinema dili yaratabilir? Onu Yeşilçam Sinemasından ayıran temel farklılık nedir?

Yeşilçam, tasarlanmış düşünsel bir temeli olmayan sinemadır. Deleuze’ün sinema felsefesi üzerine yaptığı çalışmaların odağında sinemanın bir düşünce üretmesi gerektiği fikri yer alır. Sinema yapmak için mutlaka bir fikre ihtiyaç vardır. Deleuze, Femis Sinema Okulu öğrencilerine vermiş olduğu “Yaratma Eylemi nedir?” başlıklı konferansında “Sinemada bir fikri olmak ne demek?” diye sorar. Bu soruya sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi sorgulayarak cevap üretir. Deleuze’e göre, felsefe sinemayla kendi içeriğine, özüne dair bir ortaklığı olduğu için düşünce üretir. Felsefe kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir. Kavramlar gelişigüzel şekilde yaratılmazlar, ancak bir zorunluluk sonucunda yaratılırlar. Sinema kavramlar yaratmak zorunda değildir. Sinema hareket ve zaman imgesi yaratır. Filozof, dünyayı kavramlarla değiştirme amacı güden bir yaratıcıyken sanatçı duyular aracılığıyla dünyayı değiştirmeyi amaçlayan bir yaratıcıdır. Bilim ise kavramlar yerine işlevler üretir. Deleuze’ün deyimiyle; farklı yaratım araçları üzerinden hareket eden bu üç alan ortak bir ufukta birleşiyorsa kavram, imge ve işlevin birleştiği ortak noktaya zaman mekân adı verilir. Bu disiplinlerin hepsi ortak olarak paylaştıkları faaliyet içinde zaman mekânı yaratırlar.

“Sinemada fikri olmak ne anlama gelir?” Bu soruya Tavianni Kardeşler’in sinemasından cevap üretebiliriz. Tavianni’lerin 1984 yapımı **Kaos** filmi, bir ülke tarihini, edebi ve kültürel gelenekleri, farklı bir sinemasal üslupla anlatması bakımında dünya sinema tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ünlü İtalyan oyun yazarı Pirandello’nun dört hikâyesinden uyarlanan film, Pirandello’nun hayatının değişik evrelerine dair göndermeler içerir.

³¹⁶ Roy Armes, Third World Film Making and the West, Berkeley University of California Pres, Türkçe çeviriler için Bkz. ‘Bireysel Yaratıcılık’, Çev. Ayşegül Gürsoy, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, 1996,115-124 s.

Bu film, 19. yüzyıl Sicilya'sında yer alan dört hikâyeye ile bir epilogdan oluşur. "Öteki Oğul" adlı birinci hikâyede Mariagrazia'nın üç oğlu vardır ve biri onunla yaşar. Oğlunun ona olan saygısına rağmen, kadın onu aşağılamadan edemez. "Ay Çarpması" adlı ikinci hikâyede Sidoro adlı bir kadını konu alır; Sidoro'nun kocası dolunay olduğu zaman sara nöbetleri geçirmektedir ve Sidoro'nun bunu komşularından saklaması lazımdır. "Küp" adlı hikâyede bir derebeyi, bir zanaatkârı devasa bir zeytin küpünü tamir etmekle görevlendirir, ancak zanaatkâr çalışırken küpün içinde tutsak kalır. Dördüncü hikâyede "Ağıt" ta bir grup köylü, ölülerinin gömülmesi için derebeyleri olan Baron'a ve bir grup yetkiliye karşı bir mücadele yürütür. "Anneyle Sohbet" adlı son bölüm, Pirandello ile ölmüş annesinin gölgesi arasındaki bir diyalogdan oluşur.

Epizodik bir anlatımın kullanıldığı filmde, epizotlar arasındaki bağlantıyı uçan bir kuzgun sağlar. Filmin açılış sahnesinde Mizzaro kayalıklarına tırmanan çoban, yumurtaların üzerinde yatan şişman bir kuzgun görür. Çoban kuzgunun boynuna bir çan bağlayarak özgür bırakır.

*"Ve kuzgun uçar... Bizim için bu uçuş ve ona eşlik eden çan sesi önemli. Kuzgun Sicilya üzerinde uçar ve biz onun adanın bir ucundan diğerine doğru uçarken aslında bir karakterden diğerine geçtiğini düşünmek isteriz... Ancak filmin son epizodunda uçan kuzgun gider ve yerine tren ve bir çift göze ait bakış gelir. Bu gözler annesiyle buluşmak üzere Sicilya'ya dönen Pirandello'ya aittir."*³¹⁷

Tavianni'ler kuzgun üzerinden Sicilya kültüründe sıklıkla görülen büyü, batıl inanç gibi durumları incelerler ve Sicilya örf ve adetlerinde onun ne denli baskın olması üzerinde dururlar. Dört bölüm boyunca uçan kuzgunun yerine Pirandello'nun bakışları geçer. Peki, bu ne anlama gelir? Tavianni'ler Kaos'ta Pirandello'nun hikâyelerinden yararlansa da, Pirandello'nun görüşleri üzerinden bir tartışma açarlar. Pirandello'nun Sicilya yorumu ile Tavianni'lerinki farklıdır. Film bu anlamda anlattığı dört hikâyeye ile Sicilya üzerine bir tartışma yürütür ve finalde bu tartışmanın diğer tarafı olan Pirandello'da görünür.

"Pirandello da bize çarpıcı gelen şey onun anlattığı köylü hikâyeleridir. Bizim Pirandello'muz ezilenlerin, tarlalarda çalışanların çektiği sıkıntıları anlar ve bu Pirandello köylülerin isyanına ortaklık edip onların batıl inançlarına saygı duyar. Fakat biz bir başka şey daha söylemek istedik; seçtiğimiz bu hikâyelerin Pirandello tarafından

³¹⁷ Intervista a Paolo e Vittorio Taviani, a cura di Fulvio Accialini e Lucia Coluccelli, **Cineforum I**, 1985, cit. In Kaos, op. cit., P.19.

yazıldığını değil de sütinesinin ona anlattıkları olarak yorumladık. Pinandello'nun çok sevdiği Maristella isimli bir sütinesi vardı. Her sabah onu hazırlar ve okulla yollardı. Bu arada onu hem eğlendiren hem de korkutan büyüleri, gizemli hikâyeler anlatırdı.”³¹⁸

Kuzgun ilk hikâyede Amerika'ya göç edenler için kötüye işaret eder. Kuzgunun uçuşunu görenler, kaygı duyarlar. Film boyunca yönetmenler Sicilya'nın değişik bölgelerinde gündelik hayata egemen olan batıl inançları sorgularlar. Bu durum, finalde Pirandello'nun bakışlarıyla son bulur. Pirandello'nun köylü hikâyelerinden Tavianni'ler göç ve sürgün temasını ön plan çıkar. İlk hikâyede Sicilya'dan Amerika'ya göç eden bir grubun yaşadıkları üzerinden annenin Amerika'ya göç eden iki oğlu ve yaşadığı trajik hikâye anlatılır. Film bir taraftan annenin dramını anlatırken diğer taraftan Sicilya tarihi ve ekonomik toplumsal yapısına da göndermeler yapar. Anavatanın terk edilmesinin verdiği travma, metaforik bir dille anlatılır.

“Tavianiler'in Pirandello' nun hikâyesini yorumlarken Maragrazia karakterini, 19. yüzyılın Sicilya'sındaki yoksulluk ve göçün temsilcisi olarak sunarlar. Bu karakter aynı zamanda metonomik olarak çocukları tarafından terkedilen Sicilya'nın kendisi olarak da yorumlanabilir.”³¹⁹

Pirandello, Scilya yakınlarındaki Agriento'da doğmuştur ve ilk gençlik yıllarından sonra yeniden doğduğu yere döner. Hikâyenin yazarı Pirandello'da Sicilya'nın çocuklarından birisidir. Tavianni'ler Pirandello'nun Sicilya bağlantısını önemserler. Bu bağlantı Scilya'nın ilkel mitlerinden, Sütannenin masallarından oluşur.

“Ay Çarpması”, “Küp” ve “Ağıt” bölümleri de halk masallarından alınmıştır. Kaos, masalları ve yarattıkları irrasyonel dünyayı yumuşak halk mizahı üzerinden gülmeye çevirir. Bu nedenle, **Babam ve Ustam**'da başlayan karnavalesk yapı burada daha da netlik kazanır. Film, İtalyan tiyatro geleneği olan Comedi dell'Arte'den etkilenerek halk masallarının irrasyonel öğelerini abartır ve bu abartı filmin büyüleyici bir basitlik kazanmasına sebep olur.

Tavianni'lerin Sicilya üzerinde dolaşan özgür kamerası, birbirinden bağımsız ancak tematik süreklilik ile birbirini takip eden hikâyeler anlatır. Bu hikâyede; masallardan ve gündelik hayatın irrasyonel yönlerinden oluşur.

³¹⁸ y.a.g.e., 2 s.

³¹⁹ Francesca Cadel, Kaos, Pirandello and the mother: questions of Identity in The Tavianni's Scil, www.findarticles.com, 31.1.2010.

Tavianni'ler popüler sinemanın halk hikâyelerinden, masal formlarından, Comedi dell'Arte gibi geleneksel formlardan beslenmesi gerektiği üzerinde dururlar. Kendi sinemalarında; geleneksel formlar, halk hikâyeleri ile entelektüel bakışın sentezini oluştururlar. Gerek Tavianni'lerin gerek İtalyan sinemasının özgün bir sinemasal anlatı formu üretmelerinin formülü de budur.

Tavianni'lerin naif büyüleyici sinemaları, Bresson'un başarılı mekân kullanımıyla yarattığı görsellik ya da Antonioni'nin yaratıcı zaman mekân kurgusu gibi dünya sinemasından pek çok başarılı örnek verilebilir. Kuşkusuz sinema tarihinde zamanı ve mekânı farklı şekilde kurgulayan yüzlerce sinemacı, yüzlerce farklı yöntem kullanmaktadır ancak uyguladıkları yöntemler zorunlu değildir:

“Bu zorunluluk aslında şu türden işler: Bresson gibi yapmak gerekmez; Bresson'da zorunlu olan bu fikir, başkasında hiç de zorunlu olmayacaktır. İlle de şu tarz ya da bu tarz bir fikre sahip olmak değildir sorun; bir 'fikre sahip olmak' zorunludur ama.”³²⁰

Tavianni'ler; halk masalları, gündelik hayatı yönlendiren büyü, batıl inanç gibi irrasyonel öğeleri bir İtalyan halk tiyatrosu geleneği olan Comedi dell'arte formunu, yaratıcı sinematografik yöntemler ile birleştirerek entelektüel sinema üretmeyi başarmışlardır. Tavianni'lerin sinemasını biricik kılan da bu fikirdir.

Bu bağlamda, son bölümde incelenen filmler, yaratıcı özgün bir zaman mekân anlayışı ortaya koyma çabaları noktasında birleşirler. Bu filmler Deleuze'cü sinema anlayışına uygun oldukları için değil, Deleuze'un sinemada vurguladığı “düşünce üretmenin önemi” ve bunun yolunun da özgün zaman mekân imgesi üretmekten geçtiği fikrini taşımalarıdır. Çalışmanın amacı belirli bir sinema kuramını Türkiye Sineması üzerine uygulamak değil, batı sinemasında zaman mekân imgelerinin yaşadığı dönüşümün, kendi ülke sinemamız için örnek oluşturabilme ihtimalidir. Daha açık bir ifadeyle Bresson sineması üzerine söylediğimiz şey geçerlidir, yöntemler aynı olmak zorunda değildir ancak Türkiye Sineması da yaratıcı bir zaman mekân imgesi üzerine kurulu bir sinemasal anlatı yöntemi keşfetmelidir. Semih Kaplanoğlu, “**Yusuf Üçlemesi**”, Derviş Zaim “**Geleneksel Sanatlar Üçlemesi**”, Reha Erdem **Beş Vakit**, Ümit Ünal **Gölgesizler** de yaratıcı bir sinemasal anlatının yöntemini sunmazlar sadece soru sorarlar. Özgün bir sinemasal anlatı geliştirmek için toplumsal ve kültürel formlardan nasıl yararlanırız? Soru

³²⁰ G.Deleuze, <http://korotonomedy.net/theoria/Deleuze.html>. 28.1.2010.

sormanın önemli olmadığı ya da önceden verilmiş cevapların önemsendiği bir kültürde, sinemanın kendisine yeni sorular sorabilmesi oldukça önemlidir. Bu noktada çalışmanın başlangıçta da bir soruyla başladığını düşünerek, Deleuze'ün “Bergsonizm” kitabında söylediği bir sözle bitirebiliriz: *“Sezgi bir yöntemdir ve bu yöntem sorular sormayı gerektirir ve bir soru sorabiliyorsak eğer, cevabını zaten biliyoruzdur.”*³²¹

³²¹ G.Deleuze, **Bergsonizm**,Çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayınları, İstanbul, 2006, 10 s.

SONUÇ

1945 yılında “Hollywood Mecmuası” muhabiri Kandemir, Faruk Kenç ile yaptığı söyleşide; niçin güzel film yapamıyoruz? ...Aklımız mı, nakdimiz mi, nemiz eksik? Sorusunu yöneltir. Almanya’da sinema eğitimi görüp yurda dönen Kenç, bu soruya, sinema eğitiminin olmamasından, para sıkıntısından ve Mısır Filmlerinin ülkemiz seyircisini aşırı etkisi altına almasından bahseder. Somut nedenler ve olgular sıralanmasına rağmen, teknik ve para eksikliği “nemiz eksik” sorusunun cevaplanmasına yetmez ve sonraki dönemlerde de bu soru sıkça sorulur.

“Aşırı batılılaşma”, “yabancı etkisi”, “kaynak sorunu”, “geleneksizlik ve ustasızlık” gibi olgular bize özgü sinema anlayışının geliştirilememesinin nedenleri olarak görülür. Niçin kendimize özgü, bizi yansıtan bir sinema anlayışımız yok? sorusu filmlerin içinde, yönetmenlerin kendilerine ve eleştirilenlerin sinemaya sordukları bir soru olur.

Kanun Namına filmiyle, sinematografik anlatım araçlarını başarılı kullanmasından dolayı büyük beğeni toplayan Akad, Alim şerif Onaran ile yaptığı söyleşi de; “Her şeyi ile bir Türk filmi” yapmak istediğini söyler. Bizim insanımızın konuşma ve davranış tarzına uygun bir içerik ve biçim anlayışı geliştirmeyi hedefleyen Akad özellikle 60’lı yıllardan sonra “bize ait bir üslup denemesinin” peşine düşer. Oysa Akad’ın ilk filmleri, batılı sinematografik biçimi taklit etmesi nedeniyle eleştirilmektedir. Özellikle **Yalnızlar Rıhtımı**, Fransız Şiirsel gerçekliğinin bir kopyası olarak değerlendirilir.

Akad’la aynı dönem film yapan Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi yönetmenler, “özgün sinematografik üslubu” geliştirebilmek için “Ulusal Sinema” ve “Halk Sineması” tartışmalarını başlatırlar. Geleneksel kültürel değerlerin batılı formlarla birleştirilerek evrensel bir sinema dili elde edilebileceğini savını ortaya atarlar. “Kendi kaynaklarına sahip çıkmak” düşüncesiyle hareket eden yönetmenler aslında söz konusu tartışmanın toplumsal karşılığı konusunda tereddüt içindedirler. Kemal Tahir’in başını çektiği ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) modelini aynen sinemaya uygularlar. Ancak buradaki temel sorun; Ayşe Şasa ve Vedat Türkali’nin de vurguladığı gibi, Marksizm gibi tamamen batılı bir metodolojinin, ulusal sinema gibi kendi değerlerini keşfetmeye çalışan bir çabanın yöntemi olarak kullanılmasıdır. Belirli bir şablon anlayışı, sinemaya uyarlamaya çalışan Ulusal ve Halk sineması

tartışmalarının sinemasal karşılığı olarak yapılan filmlerde; (Halit Refiğ **Bir Türk’e Gönül Verdim**, Metin Erksan **Sevmek Zamanı** vb.) yapmacık ve özentili bir tarz oluşturmaktan öte gidemezler. **Sevmek Zamanı** filminde; Erksan, Resnais, Antonioni gibi modernist yönetmenlerden birtakım biçimsel anlatım yöntemleri alarak, onu doğulu kültürel formlara özgü bazı öğelerle birleştirir ve sonuçta belirli bir fikri olmayan karmaşık bir yapıt ortaya çıkar.

Ulusal ve Halk Sineması, kültürel mirastan beslenen bir anlatı dili geliştirmeyi hedefleyen teorik tartışma olmaktan öteye gidemez. 1960’lı yıllarda batılı tarzda sinemaya karşı çıkarlar ancak batılı bir metodolojiyi aynen alıp uygulayarak başarısız olurlar. Oldukça ironik olan bu durum Türk Sineması için yeni değildir ve ileriki yıllarda da devam edecektir.

Sonraki yıllarda söz konusu tartışmaları değerlendiren Metin Erksan oldukça doğru ve yerinde saptamalar yapar:

“Ne doğu kültürünü biliyoruz, ne batı kültürünü. Neden bu ikisiyle doğru bir hesaplaşmaya girmemiştir? Bizim dünyadaki yerimiz nedir?, bunu bilmiyoruz. Birey olarak kendi kültürümüz de yok. Bir batılı yönetmen gibi hem kendiyle hem dünyayla hesaplaşmaya elverişli, geçmiş kültür birikimimizi mutlaka kullanabilen birikimimiz de yok. Şimdi öyle olunca zaten yapılan o işte ortada bir iş. Yani yapıyoruz da bizi anlamıyorlar da diyemeyiz.”³²²

Özgün bir sinematografik anlatı geliştirilememesinin nedenleri üzerine fikir üreten Nijat Özön, “Karagözden Sinemaya” adlı metninde, Türk Sinemasının, yüzeysel bir sinema olmanın ötesine gidememe nedenini iki noktada özetler: birincisi; Karagöz ve Ortaoyunu, tuluat, meddahlık gibi geleneksel halk sanatlarının görüntü dilinin gelişimine engel olması, diğeri ise, sinema dilini besleyecek bir resim sanatı geleneğinin ve dram sanatının yokluğudur. Özön, çözümü Türk kültürünün çağdaştırılmasında ve sinemanın da çağdaş kültür düzeyine çıkarılmasında bulur. Özön’ün saptamaları, dramatik anlatım biçiminin oturmaması üzerinde duran çalışmalar içinde temel bir dayanak noktası oluşturur.

Türk Sinemasının ama özellikle Yeşilçam Sineması’nın görsel ve anlatı yönü irdelendiğinde onun, Türk Kültürünün görsel ve anlatı yöntemlerini yeniden ürettiğini söylemek mümkün olur. Yeşilçam Sineması seri üretim mantığı için geleneksel formları tekrarlayan örneklerinde özgün bir sanatsal bakış açısı

³²² Artun Yeres, **65 Yönetmenimizden Yerellik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2005, 188 s.

keşfedememiştir. Belirli bir fikir ve anlayış üzerine yükselmeyen Yeşilçam Sineması, dramatik anlatım yöntemlerinin gelişmediği örnekler üretmiştir. Yeşilçam Sineması içinde kültürel potansiyelin, masalların, halk söylencelerinin, geleneksel sanatların kullanılma nedeni hazır kalıplar üzerinden film yapmanın kolaylığıdır. Bu bağlamda, Yeşilçam Sineması'nda dramatik temsil biçiminin oturmama nedenlerini toplumsal ve kültürel zihniyet yapısı üzerinden değerlendirmek doğrudur ancak bu, niçin kendimize özgü bir sinematografik anlayış geliştiremiyoruz sorusuna cevap üretmek için yeterli değildir.

Türk sineması için her dönem geçerli olan söz konusu sorunun cevabını araştırmak için, Batılı Sinematografik anlatının gelişim aşamalarını incelemek, farklı sinematografik anlayışların nedenleri üzerine odaklanmak önemli ipuçları verebilir. Batılı Sinematografik bakış açısı farklı bir dünya görüşü, zaman mekân ve birey anlayışı üzerine oturur. Bu bağlamda Türk Sineması ile aralarındaki en önemli fark, batılı sinematografik anlayışın belirli bir felsefi gelenek üzerine oturmasıdır. Felsefi gelenek özgün bir sinematografik anlatı için temel bir öneme sahiptir. Deleuze'ün düşünce dünyasında; felsefe ve sanat, insani deneyim bütünlüğünde özerk birer alan oluşturmaktadır. Sanat nasıl algılar ve etkiler yaratıyorsa felsefe de kavramlar yaratır. Felsefi kavram ile sanatsal duyum arasındaki ilişki de “fikir”i ortaya çıkarır. Deleuze'ün felsefeyi sanatla aynı zemine taşıdığı çalışmalarında sinema ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sinemanın ayrıcalıklı olma nedeni; sinemanın düşünce imgesinin dönüşümüne ve bir yenilik olarak da düşüncenin kendisini farklı bir şekilde ortaya koyuşuna işaret etmesidir.

Sinemanın düşünce imgesine yenilik getirme nedeni, hareket ve zaman imgesinin düşünceye yeni bir boyut katmasıdır. Sinema düşünce imgesinin dönüşümü sonucunda meydana gelen bir etkinliktir. Deleuze açısından düşünce imgesinin dönüşümü bağlamında en açık ve kristalize analiz sinema üzerinden gerçekleşir.

Bugün sinema sanatı, kendine özgü anlatım tarzıyla düşünce imgesinin günümüzdeki biçimini dile getirebilecek bir yaratım alanı olduğu için, aynı zamanda felsefeyle birebir ilişkide olan ve felsefi sitemin bütünlüğünü oluşturan bir öğedir. Deleuze'ün vurguladığı; “sinemada düşünce üretmenin” yolu özgün bir zaman mekân imgesi yaratmaktan geçer. Farklı ülke sinemaları, kültürel aidiyet ile

entelektüel sinemayı birleştiren örneklerinde özgün bir zaman mekân anlayışı üzerinde yükselen yaratıcı bir sinematografik anlatı geliştirmeyi başarmıştır.

Bu çalışma, batılı sinematografik anlatılar ile Türk Sineması'nı karşılaştırarak, ilk kez 1945 yılında sorulan ve daha sonraki yıllarda da sık sık tekrarlanan “Niçin Güzel film yapamıyoruz? sorusunun en önemli nedeninin teknik olanaklar ve parasal nedenlerden çok daha temel bir eksikliğe dayandığını bunun da belirli bir felsefi gelenek, dünya görüşünün olmaması olduğu tezi üzerinde durur.

Selahattin Hilav, “Felsefe Yazıları” adlı metninde Türkiye’de belirli bir felsefi geleneğin gelişmediğini ve bunun en önemli nedenlerinden birisinin de “birey”in gelişmemiş olması olduğunu vurgular. Hiçbir gerçek felsefesal gereksinim, karşılığı olmadan sadece taklitçilikle, batıdaki şu ya da bu felsefeyi ithal etmekle mümkün olamaz. Felsefe ancak belirli toplumsal oluşumda ortaya çıkabilir, belli felsefesal görüşler, belli toplumsal ve kültürel koşullarda boy atıp gelişebilir. Hilav, felsefe’nin günlük ve somut yaşam ile düşünsel ve tinsel dünya arasında organik bağlar kurmuş toplumlarda gelişebileceğini belirtir. Diğer bir deyişle kavram ortaya çıktığı zaman felsefenin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kavramların gelişmediği bir toplumda, yaratıcı sanatsal imgenin geliştirilmesi de mümkün değildir.

Bu soruna, Oğuz Adanır “Eski Dünya’ya Yeni Bir Bakış III” başlıklı metninde, felsefi düşüncenin gelişmemesinin temel nedenlerinden birisinin toplumun sahip olduğu yaşam biçiminin doğru ve gerçeğe uygun bir şekilde değerlendirilmemiş olması olduğu saptamasını yapar. *“Yapılması gereken şey Anadolu’da yaşamakta olan toplumun geçmişinde (‘olmayan’!) yaşam ‘felsefesini’ ya da dünyaya ve yaşama bakışını gerçekten hangi değer, norm ve ölçütler üzerine kurmuş olduğunu keşfetmekten ibarettir.”*³²³ Adanır, Anadolu insanının yaşama bakışının ilkel insandan çok da uzak olmadığını belirtir. XIX. Yüzyılın başından itibaren bu değer ve normlarda belirli bir değişim yaşanmış olsa da, bunları doğurmuş olan kültürün varlığını sürdürdüğünü belirtir.

Belirli bir felsefi düşünce yapısının oluşabilmesi için kültürel ve zihinsel yapının incelenmesi oldukça önemlidir. Çağdaş ve özgün bir felsefi anlayış kadar, özgün bir sinemasal anlatı geliştirebilmenin yolları da buradan geçmektedir.

³²³ Oğuz Adanır, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış III**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002, 81 s.

Bu noktada toplumsal, kültürel ve zihinsel yapıyı inceleyen çalışmaların yapılması, Hilav'ın "*felsefesizliğin ebediyen süreceğini söylemek de doğru olmaz*"³²⁴ saptamasını doğrulamaktadır. Türkiye'de son yıllarda az sayıda da olsa entelektüel çalışmalar yapılmaktadır. Bu da düşünce etkinliğinin yaşamsal önem kazandığı bir Türk Düşünsel Dünyasından bahsedilebileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Düşünsel dünyadaki az sayıda örnek de olduğu gibi, günümüz sinemasında da belirli bir fikir üzerinden hareket eden ve kültürel formlarla, entelektüel bakış açısını birleştiren yaratıcı zaman mekân imgesi üzerine kurulu anlatı denemeleri yapılmaktadır. Kuşkusuz belirli sayıda izleyiciye ulaşabilen az sayıda film örnekleri üzerinden, "Yeni Bir Sinema Estetiğinin" oluştuğu söylenemez. Türk Sineması kendi içinden "yeni" yi henüz çıkaramamıştır ancak özgün bir estetik dilin geliştirilebilme yollarının kendi kültürel mirasımızdan beslenmekten geçtiği düşüncesi önem kazanmıştır. Bu durum son dönem çekilen filmlerin çoğunda yerelliğin önem kazanması olarak karşımıza çıkar. Söz konusu eğilimi(kültürel mirastan beslenen zaman mekân imgesi ve sinemasal anlatı geliştirilmesinin gerekliliği), önceki dönemlerden ayıran, kültürel formların aynen tekrarlanmasını değil, bu formların belirli bir bakış açısı doğrultusunda ve belirli bir fikir üzerinden gelişen yaratıcı imgelere dönüştürülme çabasıdır.

³²⁴ Selahattin Hilav, *a.g.e.*, 360 s.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ABİSEL, Nigün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ank., 1994. 367 S.

ABİSEL, Nilgün, ARSLAN, Umut Tümay, BEHÇETOĞULLARI, Pembe, KARADOĞAN, Ali, ÖZTÜRK, Semire Ruken, ULUSAY, Nejat, **Çok Tuhaf Çok Tanıdık -Vesikalı Yârim Üzerine**, Metis Yay., İst., 2005. 176 S.

ADANIR, Oğuz; “Gerçeklerden Kaçamayız”, Editör: Süleyman M.Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yay., Ank., 1996. 387 S.

ADANIR, Oğuz; **Anlamsız Düşünceler**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006.

ADANIR, Oğuz; **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 Kitap, İst., 2007. 122 S.

ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış I-II**, Dokuz Eylül Yay., İzm., 1997. 578 S.

ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış III**, Dokuz Eylül Yay.,İzm., 2002, 168 S.

ADANIR, Oğuz; **Kültür Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İst., 2006. 122 S.

ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., İzm., 1994. 196 S.

ADİLOĞLU, Fatoş; **Sinemada Mimari Açılımlar- Halit Refiğ Filmleri**, Es Yay., İst., 2005. 225 S.

ADİLOĞLU, Fatoş; **Sinemada Mimari Açılımlar**, Es Yay., İst., 2005. 238 S.

AKAD, Ö.Lütfü; **Işıkla Karanlık Arasında**, İş Bankası Kültür Yay., İst., 2004. 643 S.

AKBULUT, Hasan; **Kadına Melodram Yakışır (Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri)**, Bağlam Yay., İst., 2008. 371 S.

AKBULUT, Hasan; **Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, 184 S.

AKTUĞ, Melis; **Sinemada Anlatı: Senaryo**, Sistem Yayıncılık, İst., 2008.

ONARAN, Âlim Şerif; **Lütfi Ö. Akad**, Afa Yay, İst., 1990. 230 S.

AMUELS, Charles Thomas; **Michalengelo Antonioni, Encountering Directors**, New York: Caprian Books, 1972. 255 S.

- AND, Metin; **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, Ank., 1985. 574 S.
- AND, Metin; **Ritüelden Drama**, YKY., İst., 1999. 340 S.
- ARSİTOTOLES; **Poetika**, Mitos Boyut Yay., İst., 2008. 96 S.
- ATAY, Oğuz; **Günlük (4. Günlük)**, İletişim Yay., İst., 1987. 306 S.
- AVCIOĞLU, Doğan; **Türkiye'nin Düzeni, Cilt 2**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1973. 607 S.
- AYÇA, Engin; "Yeşilçam'a Bakış", Editör: Süleyman M.Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yay., Ank., 1996. 387 S.
- AYVAZOĞLU, Beşir; **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yay., İst., 1989. 511 S.
- AYVAZOĞLU, Beşir; **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam, (2.Basım)**, Ötüken Neşriyat, İst., 1995. 142 S.
- BAKHTIN, Mikhail; **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İst., 2001. 398 S.
- BARCHELARD, Gaston; **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, İst., 1996. 262 S.
- BARTHES, R.; **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Gerçek Yay., İst., 1988. 99 S.
- BAZİN, Andre; **Sinema Nedir?**, Çev.İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İst., 2000.310 S.
- BELGE, Murat; "Türkiye'de Gündelik Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 3-4, İletişim Yay., İst., 1983. 1499 S.
- BİLGİN, Nuri; **Eşya ve İnsan**, Gündoğan Yay., Ank., 1991, 451 S.
- BONİTZER, Pascal; **Bakış ve Ses**, Çev. İzzet Yaşar, Metis Yay., İst., 2007. 147 S.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin; **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yay, Ank., 2009. 482 S.
- BORST, Arno; **Computus: Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Dost Kitabevi, Ank, 1997. 158 S.
- BOUTHOU, Gaston; **Zihniyetler-Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapısına Dair Psikolojik Bir İnceleme**, Çev. Selmin Evrim, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İst., 1975. 99 S.
- BOWMAN, Barbara; **Master Space: Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler**, Greenwood Press, 1992. 182 S.

- BÜKER, Seçil; **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ank., 1985. 140 S.
- BÜKER, Seçil, AKBULUT, Hasan, **Yumurta: Ruha Yolculuk**, Dipnot Yay., Ank, 2009, 198 S.
- CANETTI, Elias; **Kitle ve İktidar**, Çev.Gülşat Aygen, Ayrıntı Yay., İst., 1998. 496 S.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., Ank., 1997. 1896 S.
- CHATMAN, Seymour; **Öykü ve Söylem –Filmde ve Kurmaca Anlatı Yapısı**, De Ki Yay., Ank., 2008. 259 S.
- CONNERTON, Poul; **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alâeddin Şenel, Ayrıntı Yay., İst., 1999. 170 S.
- DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Ekmekçi,Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay., İst., 1996. 256 S.
- DELEUZE, G.; **Bergsonizm**, Çev. Hakan Yücefer, Otonom Yay., İst., 2006. 121 S.
- DELEUZE, G.; **Cinema 1: The Movement Image**, Trans. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, University of Minnesota, Minneapolis 1986. 176 S.
- DELEUZE, G.; **Cinema 2:The Time Image**, Trans. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, University of Minnesota, Minneapolis 1989. 344 S.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Felix; **Felsefe Nedir?**, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., İst.,1995. 194 S.
- DEMİR, Yalçın; **Filmde Zaman ve Mekân**, Turkuaz Bilimsel Araştırma Yay., Eskişehir, 1994.
- Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ank., 2006. 319 S.
- ECO, Umberto; **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., İst., 1995. 175 S.
- ELÇİ, Handan İnci; **Roman ve Mekân- Türk Romanında Ev**, Arma Yay., İst., 2003. 266 S.
- ELIADE, M.; **İmgeler ve Simgeler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yay., Ank., 1992. 219 S.
- ELIADE, Mircea; **Mitlerin Özellikleri**, Om Yay., İst., 2001. 252 S.
- ELİAS, Norbert; **Zaman Üzerine**, Çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yay., İst., 2000. 260 S.

- ERDOĞAN, Neziğ; “Yeşilçam’da Sesiz Bedenler, Bedensiz Sesler”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III**, Editör: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yay., İst., 2003.322S.
- ESEN, Şükran Kuyucak; **Sinemamızda ‘Auteur’ Ömer Kavur**, Alfa Yay., İst., 2002. 466 S.
- FLORENSKI, Pavel; **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yay., İst., 2007. 143 S.
- GLEDHILL, Christine; **Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, Woman in Film Noir Ed.**, E. Ann Kaplan, BFI Publishing, 1992. 234 S.
- GODARD, Jean Luc; **Jean Luc Godard Godard’ı Anlatıyor (söyleşiler)**, Çev. Aykut Derman, Metis Yay., İst., 1991. 352 S.
- GÖLPINARLI, Abdalbaki; **100 Soruda Türkiye’de Mezhepler ve Tarikatlar**, Gerçek Yayınevi, İst., 1969. 120 S.
- GÖLPINARLI, Abdalbaki; **Tasavvuf**, Milenyum Yay., İst., 2000. 497 S.
- GÖNEN, Metin; **Paradoksal Sanat Sinema**, Es Yay., İst., 2004. 136 S.
- GÜÇHAN Gülseren; **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 200 S.
- GÜRBİLEK, Nurdan; **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yay., İst., 2001. 140 S.
- GÜRBİLEK, Nurdan; **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İst., 1995. 93 S.
- HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., İst, 2003. 408 S.
- HARWARD, Lawson John; **“Time and Space” The Movies as Medium**, Octagon Boks, New York, 1973.
- HIGSON, Andrew; **Dissolving Views: key Writings on British Cinema**, Cassel, 1996. 272 S.
- HİLAV, Selahattin; **100 Soruda Felsefe El Kitabı**, Gerçek Yayınevi, İst., 1997. 219 S.
- HİLAV, Selahattin; **Felsefe Yazıları**, YKY., İst.,1995. 384 S.
- İZGİ, Utarit; **Mimarlıkta Süreç: Kavramlar- İlişkiler**, Yapı- Endüstri Merkezi (YEM) Yay., İst., 1999. 255 S.
- JUSDANIS, Gregory; **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yay., İst., 1998. 248 S.

KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem; **Türkiye’de Aileye İlişkin Sosyal Yapı ve Kültürel Değerler Çocuğun Değeri**, Gözlem Matbaacılık, İst., 1981.250 S.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yay., İst., 2002. 256 S.

KAHVECİOĞLU; Hüseyin, “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, **Zaman-Mekân**, Hazırlayan: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem berber, Funda Uz Sönmez, Yem Yay., İst., 2005. 248 S.

KALKAN, Faruk; **Sinema Toplumbilimi**, Ajans Tümer Yay., İzmir, 1992. 120 S.

KANBUR, Ayla; “Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhunu”, **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, Çitlembik Yay., Ank., 2009. 191 S.

KEYDER, Çağlar; **İstanbul- Küresel ile Yerel Arasında**, Metis Yay., İst., 2000. 240 S.

KIRAY, Mübeccel; **Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme**, Bağlam Yay., İst., 1999. 375 S.

KIREL, Serpil; **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yay., İst., 2005. 334 S.

KOLKER, Robert P.; **Film Form and Culture**, Mc Graw-Hill, Boston, 1999.

KOSELLECK, Reinhart; **İlerleme**, Çev. Mustafa Özdemir, Hazırlayan: Mehmet Emin Özcan, Dost Yay., Ank, 2007. 124 S.

KRAUCER, Siegfried; **Theory of Film. The Redemption of Physical Reality**, Oxford Universty Press, New York, 1960. 488 S.

KUYUCAK ESEN, Şükran; **Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2002, 468 S.

LEVY-BRUHL, Lucien; **İlkel İnsanda Ruh Anlayışı**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., İst., 2006. 357 S.

MALYZKO, William, **The Godfather**, Londra: York Pres, 2002. 88 S.

MARDİN, Şerif; **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, Derleyenler: Mümtazer Türköne ve Tuncay Önder, 11.Baskı, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2002, 376 S.

MARDİN, Şerif; **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, Bütün Eserleri 9, Derleyenler: Mümtaz’er Türköne/ Tuncay Önder, İkinci Baskı, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1992, 376 S.

MARDİN, Şerif; **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, Makaleler 1, Derleyenler: Mümtaz’er Türköne/ Tuncay Önder, Dördüncü Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 312 S.

MEVLANA, 2.Cilt, **1277 Beyit**, E Kitap, Düz. Metin Ekinci.

- MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur?**,Çev.Ertan Yılmaz, Oğlak Yay., İst.,2002, 640S.
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1**, İletişim Yay., İst., 2004. 256 S.
- MUCCHIELLI, Alex; **Zihniyetler**, Çev. Ahmet Kotil, İletişim Yay., İst., 1991. 121 S.
- MUTLU, Erol; **İletişim Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ank.,1998. 55 S.
- OLUK, Ayşen; **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İst., 2008,182 S.
- ONG, Walter J.; **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yay., İst., 1995. 232 S.
- ORAN, Bülent; Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Editör: Süleyman Murat Dinçer, Doruk Yay., Ank., 1996. 387 S.
- ORR, John; **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yay., Ank., 1997. 255 S.
- OSKAY, Ünsal; “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması”,Editör: S.M.Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yay., Ank., 1996. 387S.
- ÖZTÜRK, Semire Ruken; **Kader: Zeki Demirkubuz**, Dost Yay., Ank., 2009. 232 S.
- ÖZÖN, Nijat; **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları-1**, Kitle Yay., Ank., 1995. 373 S.
- ÖZÖN, Nijat; **Karagöz'den Sinemaya Türk Sinemasının Sorunları 2**, Kitle Yay., Ank., 1995. 373 S.
- ÖZÖN, Nijat; **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yay., İst., 1962. 210 S.
- ÖZTÜRK, Zarife; “1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması Ve İstanbul”, **Türk Sinemasında Yeni Yönelimler Konferansı III**, Bağlam Yay., İst., 2003. 322 S.
- PARKAN, Mutlu; **Sinema Estetiği ve Godard**, İleri Kitabevi, İzm., 1994, 100 S.
- PARLA, Jale; **Babalar ve Oğullar**, İletişim Yay., İst., 1990. 157 S.
- PETER, Brunette; “**The Films of Michelangelo Antonioni**”, **Biarese nd Tassone, I** Film Di Mincelangalo Antonioni, Cambridge Universty Press, 1998. 186 S.
- PONTY, M. Merlau; **Algının Fenomonolojisine Önsöz**, Çev. Medar Atıcı, Afa Yay., İst., 1994. 60 S.

POSPELOV, Gennadiy; **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yay., İst., 2005. 592 S.

CONNERTON, Poul, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, Ayrıntı Yay., İst, 1999. 170 S.

RANDALL, William L.; **Bizi Biz Yapan Hikâyeler**, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İst., 1999. 395 S.

REFİĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yay., İst., 1971. 162 S.

Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, Oğlak Yay, İst, 2007.S.27. 252 S.

RİFAT, Mehmet; **Gösterge Eleştirisi**, Kaf Yayıncılık, İst., 1999. 250 S.

RODOWICK, D.N.; **Gilles Deleuze's Time Machine**, Duke University Pres, Durham and London, 1997. 280 S.

SCOGNOMILLO, Giovanni; "Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Editör: Süleyma Murat Dinçer, Doruk Yay., Ank., 1996.387 S.

SCOGNOMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yay., İst., 2003, 564 S.

SHAYEGAN, Daryush, **Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Sizofreni**, Çev.: Haldun Bayrı, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 191 S.

SIMMEL, G.; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.Tanıl Bora, Nazire Kalaycı, Elçin Gen, İletişim Yay., İst., 2006. 134 S.

SUNER, Asuman; **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 337 S.

SLOWİK, Edward; **Descartes' Physics and the Relational Theory of Space and Motion. Boston**, Kluwer Academic Publishers, 1999. 210 S.

STAM, Robert; **Reflexivity in Film Literature**, New:York: Columbia University Pres, 1992. 285 S.

SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz; **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yay., İst., 2005. 197 S.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Üçüncü Basım, Dost Kitabevi Yay.,Ankara, 1998,328 S.

ARGIN,Şükrü;"Taşra'ya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?", **Taşraya Bakmak**, Editör: Tanıl Bora, İletişim Yay., İst., 2005, 320 S.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, Yapı Kredi Yay., İst., 2002. 354 S.

- TANPINAR, Ahmet Hamdi; **XIX Asır Türk edebiyatı Tarihi**, YKY., İst., 2007. 566 S.
- TARKOVSKİ A.; **Mühürlenmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, Afa Yay., İst., 1986. 224 S.
- TECİMER, Ömer; **Sinema:Modern Mitoloji**, İletişim Yay., İst., 2005. 432 S.
- TÜKEL, Uşun; **Resmin Dili**, Homer Yay., İst., 2005. 160 S.
- TÜRK, İbrahim; **Senaryo Bülent Oran**, Dergâh Yay., İst., 2004. 428 S.
- URAL, Şafak; “İç İçe Geçmiş Zamanlar”, **Zaman- Mekân**, Hazırlayan: Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem berber, Funda Uz Sönmez, Yem Yay., İst., 2005. 248 S.
- URRY, John; **Mekânları Tüketmek**, Çev. R.G.Öğdül, Ayrıntı Yay., İst., 1995. 339 S.
- ÜLGENER, Sabri F.; **İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı**, (Birinci Basım), Der Yay., İst., 1981. 184 S.
- ÜLGENER, F. Sabri; **Zihniyet ve Din: İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Anlayışı**, Derin Yayınları, İstanbul, 2006d, 186 S.
- ÜNLÜ, Aslıhan; **Merkeze Dönmek- Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı**, Mitos Boyut Yay., İst., 2009. 195 S.
- WEBER, Max; **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, Çev. Zeynep Aruoba, Hil Yay., İst., 1983. 166 S.
- WERLEN, Benno; **Society, Action and Space**, UK, Routledge, 1992. 249 S.
- YALSIZUÇANLAR, Sadık, ŞASA, Ayşe, KABİL, İhsan; **Düş Gerçeklik ve Sinema**, İz Yay., İst., 1997. 209 S.
- YERES, Artun; **65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız**, Don Kişot Güncel Yayınlar, İst., 2005. 353 S.
- YILMAZ, Ertan; “Jean Luc Godard ya da Sinemada Avant-Garde’ın Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine”, **Avrupalı Yönetmenler** (içinde), Kitle Yay., Ank., 1997.
- ZERZAN, John; **Gelecekteki İlkel**, Çev. Cemal Atilla, Kaos Yay., İst., 2000. 303 S.
- ZÜRCHER, Eric; **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, İletişim Yay., İst., 1996. 536 S.

Makaleler

ANLAR, Abdullah, AYÇA, Engin, COŞ, Nezi; “Vedat Türkali ile Konuşma 2”, **7.Sanat**, Temmuz-Ağustos, 1974. 35-40 S.

BERGSON, H.; “Zaman ve Özgür İstenç”, Çev. Alp Tümertekin, **Cogito**, Sayı:11, 1997. 9-15 S.

BORDWELL, David; “Modernizm, Minimalizm, Melankololi: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim”, Çev. Adnan Ufuk, **Yeni İnsan yeni Sinema**, Sayı.7, Bahar, 2000. 210 S.

CANTEK, Levent; “Türkiye’de Mısır Filmleri”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, Sayı:204, 2000. 33-38 S.

DEMİR, Ahmet; “Yeni Bir Sinemanın Ayak İzleri”, **Altyazı Dergisi**, Sayı.23, Aralık 2006. 26-29 S.

GÜLŞEN, Enver, www.yumurta.org, 10.08.2009.

ERDOĞAN, Nezi; “Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975”, **Screen**, Autumn 39(3). 259-271 S.

ERKSAN, Metin; “Sinemanın 100.Yılı”, **Cumhuriyet**, 11 Haziran 1994. 2 S.

ERKSAN, Metin; “Türk Sineması’nda Tarihin Oluşumu ve Dönemleri (özet)” **Klaket Dergisi**, Sayı.7, 1997. 5-20 S.

DELEUZE, G., <http://korotonomedy.net/theoria/Deleuze.html>. 28.1.2010.

KARAŞİN, Hamdi, “Bir Pastoral Distopya Filmi Gölgesizler”, **Yeni Film**, Sayı: 18, İstanbul, 2009, 28-34 S.

HERZOG, Amy; “Images of Thought and Acts of Creation Deleuze, Bergson, and the Ouestion of Cinema”, **Invisible Culture: An Electronic ournal For Visual Studies** (3) [http:// www.rochester.edu/in_visible_culture/issue37herzog.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue37herzog.htm), 22.03.2005

YAVUZ, Hilmi, www.zaman.com.tr/zaman on line, 20..5.2009.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Şoray Kitlelerin Afyonudur”, **Radikal Gazetesi**, 9 Kasım 2001,

KIRAÇ, Rıza; “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, **25. kare**, Sayı 30, 2-17 S.

LEFEBVRE, Henri, REGULIER, Katherine; “Gündelik Hayat ve Ritimleri”, <http://birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi>, Mayıs, 2009.

MAKTAV, Hilmi; “Türk Sinemasında Yeni bir Dönem”, **Birikim**, Sayı.152, 2001/2. 225-233 S.

MARDİN, Şerif; “Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” **Toplum ve Bilim**, Sayı.24, 1994. 9-16 S.

ERDOĞAN, Nezi; “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı.2, 1998. 175-183 S.

ÖZER, Sevinç; Türk Edebiyatında Modern gotik: Hasan Ali Toptaş Öyküsü, **Yom Sanat**, Mayıs-Haziran 2003. 99-103 S.

ARMES, Roy; Third World Film Making and the West, Berkeley University of California Pres, Türkçe çeviriler için Bkz. ‘Bireysel Yaratıcılık’, Çev. Ayşegül Gürsoy, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, (199/6:115-124.)

SARIKARTAL, Çetin; “Bazı Orta Çağ İslam yapıtlarında “Öteki” Mekânların Oluşumu”, **Tarih ve Toplum**, sayı 64-65, 1999. 141-157 S.

SARIKARTAL, Çetin; “Kasılan Beden, Kasılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerkil Düzene ‘Haddini Aşan’ Cevabı”, **Toplum Ve Bilim**, Güz, 1994. 70-85 S.

SCOGNOMILLO, Giovanni; “Türk Sinemasında Oyunculuk”, **Yeni Film Dergisi**, Sayı.2, Temmuz-Eylül 2003. 25-30 S.

SNOW, Michale; Heath Stephean, “Narrative Space”, **Questions of Cinema**, Macmillian Publishers Ltd, London, 1981. 68-112 S.

TAMER, Emel Ceylan; “Sinema Söyleşileri- Lutfi Ömer Akad”, **Yeni Fotoğraf Dergisi**, Sayı.7, İst., 1977. 55-5 S.

TAŞDELEN, Demet Kurtoğlu; “Ölçülebilir Zaman ve Gerçek Süre’nin Bir Çözümlemesi”, **Anadolu Sanat**, Anadolu Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayını, Sayı.18, Eskişehir, 2007. 110-120 S.

ÖZDEN, Tuba, **Aksiyon Dergisi**, Sayı: 595, 01.05.2006, www.aksiyon.com.tr .

WOLLEN, Peter; “Godard ve Karşı Sinema: Vent d’est (Doğu Rüzgârı)” **Yeni Sinema**, Bahar 1997. 10 S.

ECEVİT, Yıldız; “Yok Olmanın Estetiği Ya da Türk Romanında Bir Romantik”, **Varlık Dergisi**, Mart, 2006. 43-49 s.

KARAAHMET, Yiğit; **Akşam Gazetesi**, 25.04.2006, www.aksam.com.tr.

ZAİM, Derviş; Cenneti Beklerken ‘Yönetmenin Bakış Açısı’, **Altyazı**, Aralık, 2006. 22-25 S.

BELGESELLER

Sinemayı Sanat Yapanlar 1.Ömer L. Akad Yönetmen: Kerime Şenyücel.
Sinemayı Sanat Yapanlar 2. Metin Erksan
Sinemayı Sanat Yapanlar 3. Halit Refiğ
Sinemayı Sanat Yapanlar 4.Atıf Yılmaz Batıbeki.
Sinemayı Sanat Yapanlar 5.Osman Fahir Seden-Memduh Ün.
Dublaj Tarihi Yönetmen: Necip Sarıcı (Belgesel)

RÖPORTAJLAR

Meral Özçınar, Röp. Semih kaplanoğlu, Nisan 2008.
Banu Bozdemir Röp, www.kaplanfilm.org. 26.1.2009.
Rayzan Başeğmez, www.eniyi100film.com, 06.06.2009.
Banu Özdemir, Röp. www.kaplanfilm.org. 15.9.2009.
Derviş Zaim, Cenneti Beklerken, DVD Ekstra, Söyleşi.
Reha Erdem ile Yapılan Söyleşi-Kasım 2009. (Meral Özçınar)
Reha Erdem ile yapılan söyleşi. Kasım 2009, Meral Özçınar

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Meral Özçınar

Doğum Yeri ve Yılı: 15.11.1975

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, 2002-2005.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü, 1997- 2002.

İzmir İnönü Lisesi, İzmir, 1991-1993.

Yayınlar

-“Popüler bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Önlenemez Yükselişi”, Ed. Barış Çoban, Su Yayınları, İstanbul, 2009.

-“Bakışın İktidarı Noir Öznesi ve Öteki”, Sinemasal, Sayı:14, 2006.

Uluslararası Sempozyum

-Comics as a Nexus of Culture: “Cornerstone of Turkish Fantastic Films-From Flash Gordon to By Tekin”, Mainz,Germany, 2007. (Tam Metin Basılmış Bildiri).

Ulusal Sempozyum, Kongre

-9. Belgesel Sinemacılar Konferansı: “Belgeselin Ontolojik Kökeni ve Yarattığı Gerçeklik İmgesi”, Belgesel Sinemacılar Birliği, 2009. (Tam Metin Yayına Hazır Bildiri.)

-VII. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, “Paranın Satın Aldıkları ve Alamadıkları”, Kadir Has Üniversitesi, 2007. (Tam Metin Basılmış bildiri)

-Radyo Televizyon Yayınları Kamuoyu Araştırmaları Platformu; Yaklaşımlar, Eğilimler ve Sorunları: “Etnografik Araştırmaların Gerekliliği, Uygulama İmkânı var mı? Yoksa Fantezi mi? TRT 2006, (Tam Metin Basılı Bildiri) 2006.

Diğer

-TRT Belgesel: Güneşe Göç Yönetmen ve Metin yazarı: Meral Özçınar.

-TRT Belgesel: El Yapımı: 150 Bölüm Yön. Zekiye Ergun, Metin Yazarı. Meral Özçınar.

-TRT Program: Ekolojik Yaşam 13 Bölüm TRT 2 Yön. Belkıs Topani. Metin yazarı: Meral Özçınar

Ödül

16. Uluslar arası Ankara Film Festivali “Hayattan Kareler” En İyi Belgesel Dal Birincilik.