

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

METİN ERKSAN SİNEMASI'NDA DÜŞ VE GERÇEKLİK OLGUSU

MASTER TEZİ

**Hazırlayan
Zeynep (ALPHAN) ZELAN**

**Tez Danışmanı
Doç. H. Hale KÜNÜÇEN**

Ankara – 2006

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Zeynep (Alphan) Zelan'a ait 'Metin Erksan Sineması'nda Düş ve Gerçeklik Olgusu' adlı çalışma, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof. Dr. Seçil Büker

 ye
Doç. H. Hale Künüçen (Danışman)

 ye
Doç. Dr. Nejat Ulusay

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın sinemasındaki düş ve gerçeklik olguları “Sevmek Zamanı” filmindeki ‘surete âşık olma’ teması çerçevesinde incelenmiştir. Bu amaçla “Sevmek Zamanı” filminde ‘surete âşık olma’ temasına önce fotoğraf, sinema ve gerçeklik açısından yer verilmiş, sonra söz konusu tema Antik Yunan’da Platon ve Türk Halk Sanatı’na göre karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışmada, “Sevmek Zamanı” filmi kuramsal olarak Jacques Lacan’ın ayna kuramı ile özne, arzu ve yüce nesne kavramları açısından analiz edilmiştir.

Bu çalışma pek çok kişinin desteği ve yardımı sayesinde gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle burada çalışmamda desteklerini ve görüşlerini benden esirgemeyen kişilere teşekkür etmek istiyorum. Öncelikle yüksek lisans öğrenimimin tez aşamasında danışmanım olmayı kabul ederek bana yol gösteren ve iki yıl boyunca sabırla desteğini benden esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. H. Hale KÜNÜÇEN’e teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Ayrıca lisans eğitimimin üçüncü yılında fakültemize gelerek, biz sinemasever öğrencilere verdiği bilgilerle sinema sanatına farklı bir açıdan bakmamızı ve yüksek lisans tezimde sinema alanında severek çalışmamı sağlayan Prof. Dr. Seçil BÜKER’e teşekkür ediyorum.

Son olarak maddi manevi her konuda bana yardımcı olan ve bu çalışmanın ortaya çıkmasında teşvikini ve desteğini benden esirgemeyen sevgili anneme ve eşime teşekkür ediyorum.

Zeynep (ALPHAN) ZELAN

İÇİNDEKİLER

TANIMLAR.....	iv
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM I

SEVMEK ZAMANI FİLMİ VE FOTOĞRAF, SİNEMA VE GERÇEKLİK

1. <i>SEVMEK ZAMANI</i> FİLMİ.....	11
1.1. <i>Sevmek Zamanı</i> Filminin Konusu ve Hikâyesi.....	13
1.2. <i>Sevmek Zamanı</i> Filminde Düş ve Gerçeklik Olgusu.....	22
2. FOTOĞRAF, SİNEMA VE GERÇEKLİK.....	(34-74)
2. 1. GÖRÜNTÜ - GERÇEK İLİŞKİSİ.....	34
2.1.1. Gerçeklik Olgusu.....	34
2.1.2. Görsel Algı Süreci.....	38
2.1.3. Görmek İşlevi.....	40
2.2. FOTOĞRAF – GERÇEK İLİŞKİSİ.....	44
2.3. SİNEMA – GERÇEK İLİŞKİSİ.....	51
2.4. FOTOĞRAF, SİNEMA VE GERÇEK AÇISINDAN ‘SURETE ÂŞIK OLMA’ TEMASI.....	66

BÖLÜM II

SEVMEK ZAMANI FİLMİNDEKİ SURETE ÂŞIK OLMA TEMASININ J. LACAN’A GÖRE ANALİZİ

1. Antik Yunan’da Platon’a ve Türk Halk Sanatı’na Göre ‘Surete Âşık Olma’ Temasının <i>Sevmek Zamanı</i> Filminde İşlenişi.....	75
2. J. Lacan’ın Ayna Kuramı Açısından ‘Surete Âşık Olma’ Teması ve <i>Sevmek Zamanı</i> Filminin Analizi.....	87
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA.....	106
ÖZET.....	114
ABSTRACT.....	115

TANIMLAR

- Suret:** 1 . Görünüş, biçim:
 2 . Yazı veya resim kopyası, nüsha:
 3 . Biçim, yol, tarz:
 4 . İslam felsefesinde, varlığın görünen yanı, beş duyu ile algılanan yönü.
 5 . Halk ağzında resim, fotoğraf.
 6 . Eskimiş yüz, çehre. (www.tdk.gov.tr, 02.07.06).

Rind: Kalender, aldırışsız, dünya işlerini hoş gören (Özön, 2006:210).

Diyalektik: Gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim. (www.tdk.gov.tr, 02.07.06).

Matris: Gerçek ve karmaşık sayıların dikdörtgen biçiminde tablosu (www.tdk.gov.tr, 04.07.06).

Aşai Rabbani Ayini: Katolikler ve Ortodokslar bu ayinde kullanılan ekmek ve şarabın Hz. İsa'nın et ve kanına dönüştüğüne inanırlar (Zizek, 2004:109).

Cüruf: Uçurum, yar. (Özön, 2006: 55).

Aura: İnsan enerjinin yanı sıra, beyni ve fizik bedeni ile tüm olmaya şartlanmıştır ve öyle yönetilmektedir. Bedenli varlığın, hayatta kalması için ihtiyaç duyduğu bir psişe-can vardır. Bu psişe-can aura olarak tanımlanmıştır. Fizik bedenin içini doldurup dış yüzünü de sarar. Fizik bedenimizle diğer bir canlıya yaklaşıp ona dokunduğumuzda enerjimizi de, aynı zamanda o canlı ile irtibata geçiririz. Bu durumda bir biyoenerji diğer bir biyoenerji ile temas etmiş olur ve böylece, bir enerji alışverişine yol açılır. Cansız nesnelerle temas konusunda daha çok bizim enerjimizin onlara nakli söz konusu olur (www.yorumcu.com,04.07.06).

GİRİŞ

1. TEZİN ADI

Metin Erksan Sineması'nda Düş ve Gerçeklik Olgusu

2. KONU

Metin Erksan Sineması'nda yer alan düş ve gerçek kavramlarının, yönetmenin *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması çerçevesinde irdelenmesi çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

1929 Çanakkale doğumlu olan Metin Erksan, Türk Sineması'nın yetiştirdiği en önemli yönetmenlerden birisidir. Erksan aynı zamanda Türk Sineması'ndaki toplumsal gerçekçilik çabalarının bir sonucu olan 1956-60 yıllarındaki Ulusal Sinema Akımı'nın da öncülerindendir. Bilgili, tutkulu ve tartışmacı kişiliği nedeniyle sık sık dikkatleri üzerine çekmiştir. Erksan, Türkiye'de sinema çalışmalarının da öncülüğünü zaman zaman dergilerde yayınlanan yazılarıyla yapmıştır (Akser, 2001:101). Metin Erksan, aynı zamanda Türk Sineması'nda ilk sendikal örgütlenmeyi gerçekleştiren kişidir. Bunun yanında Berlin'de kazandığı ödül onu uluslararası bir film festivalinden büyük ödülü kazanan ilk Türk yönetmeni yapmıştır.

Metin Erksan, Türk Sineması'nın gücü ve tekniği dâhilinde sinema araçlarını kullanarak filmleriyle özgün dünyalar yaratma konusunda oldukça yetenekli olduğunu kanıtlamıştır. Filmlerinde gerçekçiliği zedelemekten kurduğu mekân ve estetikle bir yandan Metin Erksan boyutunu yaratıp esere imzasını koyarken, diğer yandan da duyguyu güçlendirip seyircide istediği etkiyi bırakmayı başarmıştır (Altınar, 2005:13–14).

Metin Erksan'ın sinema anlayışı, Türk Sineması'ndaki diğer yönetmenlerin sinema anlayışından belirgin bir farklılık gösterir. Özellikle Erksan'ın filmlerindeki karakter yapısına bakıldığında, salt iyi ya da kötü

karakterler yoktur, karakterlerin yapısı varolan değer yargıları ile iç içe geçmiştir. Ayrıca aşırı tutkulu, hasta yapılı, yalnız, saplantılı tipleri de filmlerinde görmek mümkündür. Metin Erksan Sineması'nı düş ve gerçeklik olgularından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Erksan, filmlerinde salt toplumsal gerçeklikleri yansıtmalarının yanı sıra kimi zaman da tutku, karasevda, rüya gibi konuları işleyerek düş olgusuna da yer vermiştir.

Metin Erksan filmleri tutku, mülkiyet gibi düşünce yapılarına eğilmesi; büyük fotoğraflar, mankenler ve karakterlerinin yalnızlığını yansıtan geniş ve boş mekanlar kullanması açısından da, Türk Sineması'nın diğer yönetmenlerinin eserlerinden farklılık gösterir (Altınar, 2005:15).

3. AMAÇ

Bu çalışmada, çekildiği dönemde Türk Sineması'na yenilik getirdiği kabul edilen Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' temasının ele alınış biçimine bakılarak, yönetmenin sinemasındaki düş ve gerçek olgularının ortaya konması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda, J. Lacan'ın ayna benlik kuramı ile 'surete âşık olma' temasının filmdeki temsil biçimi analiz edilmeye çalışılacaktır.

Bu bağlamda temel olarak aşağıdaki sorulara açıklık getirilmeye çalışılacaktır:

1. Bir nesnenin ya da canlının yansımasının/suretinin gerçeğini ne kadar temsil ettiği sorusu Antik Çağ'da Platon ve Türk Halk Sanatı'nda nasıl yer almaktadır?
2. Bir nesneye bakabilmek onu ne kadar gerçek yapar; fotoğraf ve sinema gerçekliği ne kadar yansıtabilir?

3. Bir fotoğrafın yansıttığı şey ya da bir insanın ona attığı özellikler, o insan için fotoğrafın kendisinden daha önemli olabilir mi?

4. 'Surete âşık olma' temasının Antik Yunan'da Platon ve Türk Halk Sanatı'nda yer alışı ve *Sevmek Zamanı* filmindeki temsili ile karşılaştırmalı olarak nasıl ele alınabilir?

4. ÖNEM

Metin Erksan Türk Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden biridir. Türk Sineması üzerine çalışan çok sayıda akademisyen sinema yazarı ve eleştirmenin üzerinde birleştiği nokta, yönetmenin 1965 yılı yapımı *Sevmek Zamanı* filminin gerek sahip olduğu özgün dil, gerekse oluşturduğu farklı dünya açısından Türk Sineması'nda farklı bir yere sahip olduğudur. Filmi özgün yapan en önemli unsur, 'surete âşık olma' gibi Türk Sineması'nda daha önce ele alınmamış bir konunun, felsefe, psikanaliz ve fotoğraf-gerçek ilişkisi açısından, çağrışımlar uyandırarak işlenmesidir.

Klasik Türk Halk Edebiyatı'nda da sevgilinin resmine âşık olma teması yaygın olarak işlenmiştir. Bu konuda yapılan çalışmalar, Türk Edebiyatı'nda birbirlerini hiç görmeden sadece birbirlerinin resimlerini görerek âşık olan çiftlerin varlığını göstermektedir (Derman, 1989:61). Benzer biçimde Yakındoğu efsanelerinde ve Binbir Gece Masalları'nda da bir kaftanın üzerinde çizili genç kız figürüne âşık olan delikanlıların hikâyeleri vardır (Aktaran Akser, 2001:106). Aynı zamanda sanat tarihi eğitimi almış olan Metin Erksan, Türk sanat tarihinde yer alan 'surete âşık olma' temasını sinemasına taşıyarak, hem kendi filmografisinde hem de Türk sinema tarihinde özgün bir filme imza atmıştır.

Sevmek Zamanı filmi boyacı Halil ile Meral'in aralarında geçen, önce Halil'in Meral'in fotoğrafına aşkıyla başlayan, daha sonra da trajik bir aşka dönüşen öyküsünü anlatmaktadır. Giovanni Scognamillo (2003:219), bu filmin

sıradan bir insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşarak kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanıp tutkusuna kurban giden bir insanı anlattığını, Erksan'ın "Hicran Yarası" ve "Acı Hayat"tan sonra karasevdayı en açık ve ayrıntılı bir şekilde yücelten filmi olduğunu söyler.

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi ile insanın içsel gerçekliğine dokunmak istediğini belirten Battal (2006:177), yönetmenin mekân seçimi, etkili öyküleme teknikleri, derinlikli diyaloglar, ince düşünülmüş sahne düzenlemesi, sürekli derinlik yaratan ışık kullanımı, yağmurun, sokakların ve tümüyle dış dünyanın insanın iç dünyasını yansıtan unsurlara dönüştürülmesi bağlamında yarattığı atmosferle amacına ulaştığını belirtir. Ona göre film, suretten asıl olana ulaşmaya çalışan insanı anlatan, suda deryayı görme çabasıdır.

Bu çalışmanın 'surete âşık olma' teması etrafında şekillenen filmin öyküsü, fotoğraf ve sinemada gerçeklik, Platon'un mağara alegorisi ve J. Lacan'ın ayna benlik kuramı çerçevesinde çözümlenerek, yönetmenin 'surete âşık olma' temasına bakış açısını ilk kez ortaya koymaya çalışmasından ve Türk Sineması ile ilgili yapılan çalışmalarda alana getireceği katkıdan dolayı önemli olduğu düşünülmektedir.

5. YÖNTEM

Çalışma, *Sevmek Zamanı* filmindeki düş ve gerçek olgusunu bir fotoğrafa aşırı derecede tutkun olan bir karakterin psikolojisini anlamlandırma üzerinden irdelendiği için, tezin konusunu oluşturan 'surete âşık olma' teması, Jacques Lacan'ın ayna kuramı üzerine temellendirilecektir.

Ayna kuramı, ilk olarak 1936'daki 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi'nde Fransız psikanalist Jacques Lacan tarafından ortaya atılan bir teoridir. Ayna evresi çocuğun 6. ayıyla 18. ayı arasında gelişen bir evredir ve üç aşamada ele alınabilir. İlk aşamada çocuk ilk kez aynayla birinin

kucağındayken karşılaşır. Bu dönemde çocuk annesi ile kendini iç içe geçmiş olarak algılamaktadır. İkinci aşamada ise çocuk aynadaki görüntünün yani imgenin gerçek olmadığını anlar, çünkü aynayla deneyimleri çoğalmıştır. Yalnızca aynadan yansıyan görüntünün gerçek olmadığını anlamakla kalmaz, o imgenin kendine ait olduğunu da anlar. Tam bunu fark ettiği anda büyük bir sevinçle elini kolunu sallamaya başlar. Çünkü artık karşısındaki imge üzerinde bir güce sahip olduğunu, onu değiştirebileceğini öğrenmiştir. Artık bedensel bütünlüğüne sahip olmuş bir yarım öznedir (Göral:2000).

Lacan'ın ayna evresinin, insan yavrusunun, kendi bedeninin parçalanmışlığı duygusunda öznelliğe yükselmesi anlamına geldiğini söyleyen Lemaire (Aktaran Tura, 1955:135)'e göre ayna evresi, aynı zamanda yabancılaştıran narsistik özdeşleşme evresidir ve özne kendi olmaktan çok çiftidir.

Bu çalışmada *Sevmek Zamanı* filminde yer alan 'surete âşık olma' teması, film kahramanının 'resmin kendi içine baktığını' söylemesinden yola çıkılarak âşık olduğu fotoğrafın kendi içini yansıtan bir ayna olarak kabul edilmesi üzerine temellendirilecektir.

Lacan'ın gerçek, simgesel ve imgelemseli insan gerçekliğinin üç kaydı olarak adlandırdığını ve günlük dilde gerçeklik olarak söz ettiğimiz şeyin, simgesel ve imgelemselin bir bileşimi olarak gördüğünü belirten Leader ve Groves (1997:61), Lacan'ın, "...aynasal kayda alındığımız ölçüde ve egonun bize eylemlerimizin rasyonelizasyonlarını sunduğu oranda imgelemseldir; çevremizdeki birçok şey anlamlı olduğu ölçüde simgeseldir." düşüncesine yer verir. Göral (2000:50)'a göre ise, Lacan'ın kuramında tanımlanmış öznenin anlaşılması, Lacan'ın anlatımında yer alan arzu kavramının ve özne olma biçimlerini belirleyen 'gerçek', 'imgesel' ve 'simgesel' alanlarının anlaşılmasını gerektirir. Buna göre, Lacan insanı arzuları olan bir özne olarak tanımlarken, arzuları simgesel kapsamına alır ve simgeseli de insanı hayvandan ayıran, nesnel bir zemine ait olmayan, kültürün içinde yapılandığı

ve kültürü öznenin içinde yapılandıran bir bütün olarak adlandırır. İmgesel alan ise Lacan'a göre insanın kendiliğinin yanılsamalı olarak algılandığı ayna evresinde belirmeye başlar. Bu daha sonra ötekine dayalı bireysel yaşantılarda kendini gösteren ve insanın benliği ile öteki arasına giren yanılsamalı algıları oluşturur. Çalışmada filmde yer alan özne, nesne, gerçek, imgesel ve simgesel kavramları 'surete âşık olma' teması açısından ortaya konacaktır.

Lacan'ın görüşlerinde önemli yer tutan unsurlardan biri de onun 'yüce nesne' kavramıdır. Yüce nesneyi tam da 'Şey olma onuruna yükseltilmiş bir nesne' olarak tanımlayan Lacan'a göre, "...yüce nesne ancak gölgede, iki arada bir derede, örtük bir şey olarak ayakta kalabilen bir nesne paradoksunu sunar: Tözü açığa çıkarmak için gölgeyi bir kenara atmaya çalıştığımız anda, nesnenin kendisi dağılır gider; geriye sadece sıradan nesnenin cürufu kalır." (Zizek, 2004:117). Bu anlamda çalışmada film kahramanının önce sureti yüce nesne yapması ve daha sonra aslına ulaşması süreci ele alınacaktır.

5.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesini, düş ve gerçeklik olgusu ile 'surete âşık olma' kavramı ve bu kavrama farklı yaklaşım biçimleri oluşturmaktadır.

Suret; yüz, çehre veya resmin kopyası anlamına geldiği gibi, İslam felsefesinde varlığın görünen yanı, beş duyu ile algılanan yönü olarak tanımlanmaktadır (TDK, 02.07.06). 'Surete âşık olma' kavramı ise bir varlığın kopyasına veya görünen yanına duyulan aşkı tanımlar. Ancak, âşık olunan şey, gerçek bir varlık olmadığı için, gerçek ve gerçeklik konusunun irdelenmesini gerektirir.

Gerçek; bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olandır. Gerçek, tektir. Ne kendinden öncesi ne de kendinden sonrası vardır (TDK, 1998:540). Fotoğrafın çekildiği an olan şimdiki zaman, deklanşöre basılınca 'çekildiği zaman'a dönüşür. Zaman fotoğrafın dışında kalır. Burada kişiyi etkileyen, gerçekliğin elden kaçıcılığını bir an elde tutabilme yanılsamasıdır (Derman, 1988:127). Gerçeklik olgusu insan bilincinden bağımsız değildir. Bu nedenle, insan tanımlanırken, onu çevreleyen gerçeklik yapılarının özelliklerine başvurulur. Her ne kadar gerçeklik, bireysel algıya bağlı olsa da tamamen ona mahkûm değildir. Gerçeklik, kendi içinde soyut bir anlama sahip olmakla beraber aynı anda her şeyi kapsayabilir. Ancak, kesin bir gerçeklik kavramının varlığından da söz etmek mümkün değildir.

'Surete âşık olma' kavramı, Türk Halk Sanatı'nda yer alan sevgilinin resmine âşık olma ve resminden aslına ulaşma çabasını anlatır. Bu çalışmada 'surete âşık olma' kavramı üç farklı yaklaşımla ele alınmıştır:

1. Fotoğraf ve sinemadaki gerçeklik açısından 'surete âşık olma',
2. Antik Yunan'da Platon'a göre mağara alegorisi açısından 'surete âşık olma',
3. Türk Halk Sanatı açısından 'surete âşık olma'.

Sontag (1977:107)'a göre, fotoğraf gerçekliği kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçiminin ölçütü haline gelir, böylelikle de gerçeklik ve gerçekçilik düşüncesini değiştirir. Fotoğraf ve gerçek açısından 'surete âşık olma' teması ele alındığında surete âşık olan kişinin, surete atfettiği anlam ile onun gerçekliğini değiştirdiğini söylemek mümkündür.

Fotoğraf iki boyutlu olduğu için mekânı yoktur. Alıcı, bir fotoğrafın görüntüsündeki her şeye eşit mesafededir. Fotoğraf görüntüsündeki bir nesnenin arkasına geçilemez. Fotoğrafın işaret ettiği gerçeklik ancak kendi

fiziksel özelliklerinde, yani yaşanan gerçeklik içindeki bir parça oluşuyla gündeme gelebilir. Price (1994:226), bir fotoğraf üzerine ne söyleneceğinin, ona bakan kişinin ne algıladığına bağlı olduğunu söyler. Ona göre, fotoğrafa bakan kişi, fotoğrafçının amaçlanmış kullanımı doğrultusunda “yaşamdan yükselen” ile “gerçek tarafından felce uğratılmış” arasındaki önemli gerilimi çözmeli, anlamalı ya da görmezden gelmelidir. Bir sanat eseri ya da kişisel kullanım için meydana getirilmiş olan suret, ona yüklenen anlam ile amaçlanmış kullanımının ötesine geçer.

Karadağ (2004:1), fotoğrafın gerçeklerden ayrıştırılarak oluşturulan görsel bir gerçeklik olduğundan söz eder. Fotoğrafa yansıtılan her imge, bu fotoğrafta şaşırtıcı bir iç derinliğin karşılığına uygun düşmesi için seçilir. Çünkü tüm yorumlar, genellikle açıklanamayan veya var olmayan imgelerin kavranmasına yönelik yapıldığından, görüntülerin gerçek içeriğini çoğu zaman belirgin olarak yansıtılan nesnelerin arka planında aramak gerektiğini belirtir. Çalışmada, bu bağlamda fotoğrafın gerçek ile olan ilişkisi ve arka planında yer alan derin anlamlar, ‘surete âşık olma’ kavramı açısından ortaya konmaya çalışılacaktır.

Sevmek Zamanı filmindeki ‘surete âşık olma’ temasına ayrıca sinema gerçek ilişkisi açısından bakıldığında, filmde sinemadaki gerçekçilik türlerinden biri olan ‘toplumsal gerçekçilik’ etkisinin de olduğu görülmektedir. Kracauer (1960) sinemasal anlatıya en uygun düşen türün fotografik gerçekçilik olduğunu söyler. Gerçekçilik-doğa ve sanat arasındaki ilişkiye daha yakından bakıldığında, biçimcilerin aksine, “gerçekçi” sanat savunucularının “şiiirselliği” var olanın “dönüştürülmesi” sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görülür. Başka bir deyişle sanat, doğadaki sade yaşantıda “gizli” şiiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. Metin Erksan, *Sevmek Zamanı* filminde sinemadaki “şiiirsel” anlatı dilini kullanmıştır. Filmde ayrıca Bazin’in tercih ettiği zamanın birebir verilmesini içeren kurgu mantığı yer almaktadır.

Antik Yunan'ın en önemli düşünürlerinden biri olan "Platon felsefesinin özü, 'idealar teorisi' ve insan ruhunun ölümsüzlüğüdür. Tüm felsefi düşüncenin temeli olan 'dünyanın özünün maddi olmayıp manevi' olduğu görüşünü ilk kez ortaya atan Platon'dur." (Eyüboğlu ve Cimcoz, 2001:285). Platon'a göre dünyada var olan her şey yüce 'iyi ideası'nın yansımasıdır. İnsan ruhunun ölümsüzlüğü düşüncesi ve her şeyin tanrısal bir yansıma olduğu düşüncesi Türk Halk Sanatı'nın da temelini oluşturmaktadır. Çalışmada bu bağlamda, Antik Yunan'da Platon'da ve Türk Halk Sanatı'nda *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Platon'un mağara alegorisi, gerçek bilgiye ulaşmanın yolları, aşkın doğası gibi kavramlar, tasavvuftaki aşka ermenin yolları, mertebeleri ve amaçları ile karşılaştırmalı olarak *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması açısından değerlendirilecektir.

5.2. VARSAYIMLAR

Genel Varsayım

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminde düş ve gerçeklik olgusu yer almaktadır.

Özel Varsayımlar

1. Filmde, Türk Halk Edebiyatı'nda yer alan 'surete âşık olma' teması işlenmektedir.
2. 'Surete âşık olma' teması, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisiyle bağlantılıdır.
3. Fotoğrafın temelinde yatan 'bakış' olgusu ile filmin temasını oluşturan 'surete âşık olma', J. Lacan'ın ayna kuramıyla açıklanabilir.

5.3. KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Çalışmanın kapsamını, Metin Erksan Sineması'nda düş ve gerçek olgusuna bağlı olarak, yönetmenin *Sevmek Zamanı* filminde yer alan 'surete âşık olma' temasının fotoğraf-gerçeklik, Antik Yunan'da Platon'da ve Türk Halk Sanatı'nda ele alınışları ile J. Lacan'ın ayna kuramı açısından analiz edilmesi oluşturmaktadır.

Çalışma Metin Erksan'ın 1965 yılında yönetmenliğini yaptığı *Sevmek Zamanı* isimli filmi ile sınırlandırıldığı için Erksan'ın bugüne kadar çekmiş olduğu diğer filmleri çalışma kapsamına alınmayacaktır. Bu filmin seçiminde, tezin konusunu oluşturan 'surete âşık olma' temasının daha önce işlenmemiş olması belirleyici olmuştur. Bu nedenle çalışma yönetmenin tek filmiyle sınırlı tutulmuş, diğer filmleri hakkında kısaca genel bilgi verilmiştir.

5.4. VERİ TOPLAMA TEKNİĞİ

Çalışmada tezin birinci bölümünü oluşturan kuramsal kısımda yer alan bilgileri elde edebilmek amacıyla veri toplama tekniği olarak literatür taraması kullanılmıştır. Bu kısımda kavramsal çerçeveyi oluşturan görüntü-gerçek, fotoğraf-gerçek ve sinema-gerçek konuları ile ilgili kaynaklara ulaşılmış ve çalışma bu kaynaklara dayanılarak hazırlanmıştır. Metin Erksan'ın hayatı ve eserleri hakkında genel bilgiden oluşan ikinci bölümde ise yönetmen hakkında yapılmış çalışmalar incelenerek gerekli bilgiler verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise *Sevmek Zamanı* filmi, çalışma boyunca defalarca izlenerek, 'surete âşık olma' temasının analiz edildiği Antik Yunan'da Platon'un görüşleri, Türk Halk Sanatı'nda âşık olma olgusunun yer aldığı kaynaklar ve çalışmanın yöntemini oluşturan Jacques Lacan'ın ayna benlik kuramı ile ilgili veriler toplanarak filmin analizi yapılmıştır.

I. BÖLÜM

SEVMEK ZAMANI FİLMİ VE FOTOĞRAF, SİNEMA VE GERÇEKLİK

1. SEVMEK ZAMANI FİLMİ

Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan, üniversite yıllarından itibaren sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Erksan'ın ana beslenme kaynağı sinema tutkusu ve eleştirmenlik ya da sinema yazarlığı geçmiştir. Yönetmen yardımcılığı yapmamış ve usta çırağı ilişkisinden geçmemiştir. 1952'de Metin Erksan, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Estetik Bölümü'nü bitirmiştir. Âlim Şerif Onaran (1999)'ın belirttiğine göre, aynı yıl Dünya gazetesinde "Kamera" takma adıyla film eleştirileri yazmıştır. Erksan'ın yönetmen olarak sinemaya adım atması 1952 yılında, senaryosunu Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun yazdığı *Karanlık Dünya*, yani *Aşık Veysel'in Hayatı* adlı filmle olmuştur.

Metin Erksan'ın, 1950'li yıllarda diğer sinemacılarla karşılaştırıldığında çok film çektiği görülmemektedir. Ancak 1960'lar yönetmenin olgunlaştığı ve ne çekmek istediğini çok iyi bildiği yıllar olmuştur. Erksan Türk sinema tarihine geçen pek çok filmini 1960'larda çekmiştir. Uluslararası ödül alan ilk Türk filmi olan *Susuz Yaz* (Berlin Film Festivali-Altın Ayı) ve Türk sinemasının en özgün filmlerinden biri olan *Sevmek Zamanı* bu dönemde çekilmiştir. (Scognamillo:2003, Çağlar:1992), Yapımcılığını yönetmenin kendisinin üstlendiği ve sinema seyircisine ulaşamayan *Sevmek Zamanı*, ancak yıllar sonra televizyonda gösterilmiştir.

O dönemde yönetmen Halit Refiğ ile birlikte "Ulusal Sinema" adını verdikleri bir anlayışa yönelmiş olan Erksan'ın sözleriyle 'tasavvufi boyutlarıyla aşkı, katışıksız tutkuyu' ve bunun giderek trajediye dönüşmesini göstererek gelişen film; hem sinema dili, hem de atmosferi açısından Türk Sineması'nda bir doruk oluşturmuştur (Çağlar, 1992:10). Scognamillo

(2003:156)'nın 'lanetli' olarak nitelendirdiği *Sevmek Zamanı* Sinop'ta küçük bir sinemanın dışında gösterime giremez. Tabii 'lanetli' oluşu dönemini aşmasından kaynaklanır. Oysaki Metin Erksan'ın yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği film, Ulusal Sinema'nın en iyi örneklerinden biridir. Ancak Özön (1985:374), bu filmi de özentilikle suçlar:

“Gerçekten de halkın tutmadığı ‘halk sineması’ örneği *Sevmek Zamanı*, üstelik bize özgü ‘tasvire âşık olmak, karasevdaya tutulmak’ gibi masal öğelerinin ve alaturkanın dışında, başından sonuna dek bir batı sineması, hem de aydın işi bir batı sineması özentisiydi. *Sevmek Zamanı*’nın bir ‘hava’sı, görsel duygusu, görsel güzelliği vardı, ama bütün bunlar bir Antonioni, bir Fellini, bir Resnais’in üstelik yalnızca estetik yönlerine öykünmekten öteye geçmiyordu.”

Halit Refiğ (1972)'se “*Sevmek Zamanı* Neyi Anlatır?” başlıklı makalesinde filmi, geleneksel Türk sanatlarının konu ve anlatım olarak en incelenmiş örneklerinden biri olarak tanımlar. Ona göre, film, değişen toplum şartları içinde gerçek sevgiyi bulma umudunu yitiren, bu durumunu acı bir şekilde yadırgayan Türk insanının duygu çıkmazının en güçlü ifadesi haline gelmektedir.

Metin Erksan, özgün ve başarılı filmlerinin yanı sıra 1970'lerde bazı ticari filmler de çekmiştir. Çalışmada yönetmenin *Sevmek Zamanı* filmi ve filmdeki ‘surete âşık olma’ teması analiz edilecektir. Bu bağlamda öncelikle filmin konusu ve sinematografik anlatımının yanı sıra filmdeki düş ve gerçeklik olgularına yer verilmiştir. Ardından fotoğraf, sinema ve gerçeklik konuları ele alınarak filmdeki karşılıkları analiz edilmiştir.

1.1. *Sevmek Zamanı* Filminin Konusu ve Hikâyesi

Filmin Özeti

Metin Erksan'ın 1965'te yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği *Sevmek Zamanı* filminde, boyacı Halil ile Meral'in aralarında geçen, önce Halil'in Meral'in fotoğrafına aşkıyla başlayan, daha sonra da trajik bir aşka dönüşen öyküsü anlatılmaktadır.

Boyacı Halil, adada süslemesini yaptığı bir köşkün duvarında asılı olan kızın fotoğrafına âşık olmuştur. Her gün gelip fotoğrafa bakmaktadır. Bir gün fotoğrafın sahibi olan Meral, hafta sonu tatili için adaya gelir, evde fotoğrafına bakmakta olan Halil ile karşılaşır. Halil'in onun fotoğrafına olan aşkını öğrenen Meral de ona âşık olur. Ancak Halil, onun aşkına karşılık vermez, o sadece fotoğrafı sevdiğini söyler. Aşkına karşılık bulamayan Meral, fotoğrafı Halil'e vererek üzüntü içinde İstanbul'a döner, Halil'i bir türlü unutamaz. Bir gün aralarında Meral'le evlenmek isteyen Başar isimli gencin de bulunduğu arkadaşları ile atış poligonuna gider. Bu sırada Meral'e karşı ilgisiz davranmaktan pişmanlık duyan Halil, onu bulur. Ancak Başar'ın arkadaşları tarafından dövülür. Meral ise Halil'e olan aşkını Başar'ı terk ederek ispat eder ve ona babasından kendisi istemesini söyler. Meral'in babası, ona karşı iyi davranır ancak zengin bir kızın bir boyacı ile mutlu olamayacağını söyler. Halil de onu onaylayarak Meral'den ayrılır. Bir süre sonra gazeteden Meral'in Başar'la evlenmek üzere olduğunu öğrenen Halil, çarşıdan gelinlik giymiş bir cansız manken alıp Meral'in fotoğrafıyla birlikte kayığa biner. Bu sırada oldukça mutsuz olan Meral, düğünden kaçır ve Halil'i bulur, kayıktaki fotoğrafıyla, mankeni suya atar, sarılırlar. Aldatılmayı kabullenemeyen Başar, onları bulur ve makineli tüfekle vurur. İki aşğın gölde cansız bedenleri kalır.

Filmin Sinematografik Öyküsü

Film, Büyükada'nın kuşbakışı görünümü ile başlar. Oldukça hızlı yağın yağmur, kasvet uyandırmaktadır. Bir lokantada oturmakta olan Halil ve Mustafa görünür, ne konuştukları duyulmamaktadır. Sonrasında Halil, Büyükada'nın çeşitli yollarında yürürken ve zengin görünümlü bir köşke girerken görünür. Halil, içeri girer ve yukarı kata çıkar. Ev boştur. Bu sırada pencereden yağmur altındaki Marmara görünmektedir, Halil pikaba bir plak koyar ve gidip oturur. Halil'in oturduğu koltuğun tam karşısında, sanki ona bakıyormuş gibi duran siyah saçlı güzel bir kız fotoğrafı asılıdır. Halil, tutkulu bir şekilde fotoğrafa bakar kalır.

Halil, fotoğrafa bakarken, aşağıda köşkün dışında Meral ve iki arkadaşı, ellerinde bavullarıyla, yağmurdan kaçarak hafta sonunu geçirmek üzere Meral'in ailesine ait köşke gelirler. Mevsim sonbahardır. İçeri girince yukarıdan gelen müziği duyup şaşırırlar. Meral, evde birinin olmasının imkânsız olduğunu söyler ve gidip bakmak için yukarı çıkar. Meral, kapıyı aralayıp odaya bakar ve arkası dönük koltukta oturmuş fotoğrafa bakan Halil'i görür. Halil'in kendi fotoğrafına baktığını gören Meral, içeri girip bir süre Halil'i izledikten sonra omzuna dokunur. Halil yerinden fırlayarak kalkar. Birden göz göze gelirler. İkisi de tedirgin olur. İlk sözü Halil söyler: "Hırsız değilim!" Meral ona orada ne yaptığını sorar. Halil, Meral'e birkaç aydır her gün oraya geldiğini, evlerin iç süslemelerini yapan bir boyacı olduğunu ve şu an yukarıdaki bir başka köşkte çalıştığını, dört ay önce de bu evin süslemelerini yaptığını belirtir.

Halil, birlikte çalıştığı Mustafa'ya olanları anlatınca, o da fotoğrafın aslını nasıl bulunduğunu sorar. Aslının fotoğrafından kat kat güzel olduğunu söyleyen Halil, Mustafa'ya, Meral'in kendi fotoğrafına âşık olduğunu anlayıp anlamadığını bilmediğini söyler.

Meral'i, o günden sonra düşünceli bir hal almıştır. Bir gün Halil'in çalıştığı köşke gider, içeride yalnız Mustafa vardır. Meral, Halil'in gelmesini beklerken evi inceler. Mustafa, onların evinin süslemelerini de Halil ile birlikte yaptıklarını, Halil'in kendisinin fotoğrafına o zaman âşık olduğunu söyler. Bunu duyan Meral çok şaşırır ve şöyle der: "Resmime mi âşık oldu? Bir resme nasıl âşık olunur? Bu zamanda resme âşık olan insan var mı?" Mustafa da bu sözlere, "Tıpkı masallardaki gibi" diyerek cevap verir. O sırada içeri giren Halil, Meral'i görünce rahatsız olur, elindekileri bırakır ve dışarı çıkar. Halil arkasından Meral'in geldiğini görünce iyice tedirgin olur. Meral, ona neden fotoğrafına baktığını sorar. Halil, cevap vermez. Meral, sevildiğinin açıkça söylenmesini istemektedir, o yüzden 'Bana ait olan bir şeyi öğrenmek hakkımdır' diyerek üsteleyince Halil: "Hayır... Sana ait bir mesele değil bu. Resminle benim aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım." der. Meral, "İyi ama âşık olduğun benim resmim. İşte ben de buradayım. Söyleyeceklerini dinlemeye geldim" deyince, Halil, "Sen resmin değilsin ki. Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil, resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın" diye cevap verir. Meral, onun bu düşüncelerini korkuya bağlar. Halil, "Evet. Bir korkudan ileri geliyor. Bu korku sevdiğim şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku. Ben senin resmine değil de, sana âşık olsaydım o zaman ne olacaktı? Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme. Belki de alay edecektin sevgimle. Hâlbuki resmin dostça bakıyor ve ebediyen bakacak." der. Halil'in bu konuşmasından oldukça etkilenen Meral de, ona resmi gibi bakmak istediğini söyler. Fakat Halil, şüpheci bir tavırla karşı çıkar: "Hayır, hayır... Benimle resminin arasına girme, istemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine âşığım." Bu sözler üzerine Meral, bir şey söyleyemeden oradan ayrılır.

Meral, köşkte asılı duran fotoğrafını yerinden çıkarıp yukarı köşke götürür. Meral'in elinde fotoğrafla geldiğini gören Mustafa ile Halil oldukça şaşırır. Meral, kırılmış bir ifade ile Halil'e baktıktan sonra fotoğrafı şöminenin yanına bırakıp gider. Halil ve Mustafa Meral gittikten sonra birbirlerine

bakarlardı. Halil, Meral'in getirdiği fotoğrafın önüne gider, durur. Fotoğraftaki Meral, ona dostça bakmaktadır. Gerçeğinin aksine mutlu görünmektedir. Çünkü Meral, Halil'le yaptığı konuşma sonrasında oldukça kırılmıştır. Sonraki sahnelerde Meral'in hüznünlü bir şekilde rüzgârlı ada sahilllerinde tek başına dolaştığı görülür.

Ne yapacağını bilemez bir halde olan Meral, Halil'le Mustafa'nın çalıştıkları köşke gelir. Fotoğrafı boş bir duvarda asılıdır. Halil, kapıya arkasını dönmüş bir koltukta oturarak fotoğrafa bakmakta, Mustafa ise ud çalmaktadır. Meral'in geldiğini fark eden Mustafa oradan ayrılır. Meral de sessizce Halil'e yaklaşır ve "İlk günkü gibi gene geldiğimi duymadın" der. Halil, bir Meral'e, bir fotoğrafına bakar ve Meral'in isteğı üzerine dışarı çıkarlar. Rüzgârın olanca hızıyla estiğı hüznünlü bir ada manzarası eşliğinde Halil ile Meral bir süre konuşmadan dururlar. İkisinin de yüzünden ne kadar yalnız oldukları ve acı çektikleri görölmektedir. Halil, fotoğrafını verdikten sonra artık Meral'e gelmeyeceğini zannettiğini söyler. Meral de mecbur kaldığını ifade eder. Konuşmaları sırasında Meral, Halil'in gerçek aşktan kaçtığını söyler. Halil de ısrarla ona âşık olmadığını söyler. Meral de, "Olmaz böyle şey, resmime âşık olman beni sevmek demektir. Dünden beri hep sözlerini düşündüm. Sen bana âşık olduğunu söylemekten korkuyorsun." der. Halil de, "Olmayan bir şeyi nasıl söylerim? Niçin beni anlamamakta inat ediyorsun? Ben senin resmine âşığım, işte hepsi bu kadar." diye cevap verir. Meral'in, "Sen, ben yokken resmimi sevdin. İşte ben varım artık. Resmin aslı benim. Bundan sonra ikimiz bu sevgiyi paylaşacağız. Bu aşkın yarısı bana aittir" sözleri üzerine Halil, fotoğrafla arasındaki ilişkisini anlatan şu ifadeleri kullanır; "Sen dostlukların, aşkların kolay mı kurulduğunu, kolay mı sürdürüldüğümü sanıyorsun? Resminle aramda ne kadar uzun zamanlar geçti. İlk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı, inanamadım. O insanca bakışı bir daha göremem diye resme bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım sana. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu. Boş evde soğuk kış gecelerini beraber

yaşadık. Bana hep dostlukla, iyilikle, sevgiyle baktı. Çok zamanlar gidip yüzünü tutardım, gözlerini öperdim. Saçlarına değdirirdim ellerimi.”

Bu konuşma karşısında derinden sarsılan Meral, kendi bakışlarında da sevgi olduğunu, resmi yerine Halil’i kendisinin seveceğini söyler ve “artık ben varım.” der. Halil, bağırarak “Hayır, hayır istemiyorum 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 o ellerini benden. Ben resmine aşığım, ölünceye kadar da onu seveceğim.” der. Meral, bu sözler karşısında bir şey diyemez. Birbirlerine bakarlar ve Halil, hızla oradan uzaklaşır. Meral rüzgârla beraber orada öylece kalakalır.

Meral ve arkadaşları vapurla adayı terk ederler. Kış gelmiştir. Halil’le Mustafa çalışmalarını bitirmek üzeredirler. Halil, Meral’in de Mustafa’nın da kendini anlamamasından yakınır. Mustafa Halil’e haksız olduğunu, Meral’in sadece sevgisini onunla paylaşmak istediğini söyler. Ama Halil, fotoğrafa olan aşkının yalnız kendisine ait olduğunu savunmaktadır. Mustafa Halil’in düşüncelerini yanlış bulduğunu ve onun Meral’den af dilemesi gerektiğini ifade eder. Halil de onun düşüncelerini onaylar şekilde gidip Mustafa’ya sarılır.

Halil, Meral’lerin köşküne gider, kapıyı çalar, kimse açmayınca eskiden olduğu gibi arka kapıdan girer. Meral’in fotoğrafının olduğu boşluktaki bir duvara yapıştırılmış bir mektup vardır. Meral’e ait olan mektubu, açıp okur. Meral, Halil’in aşkının büyüklüğü karşısında ona âşık olduğunu, Halil’in kendisini görmeye çalışmadığını, fotoğrafın aslının kendisi olduğunu, onu çok sevdiğini, aşkıta yalnız ve cesur olmayı ondan öğrendiğini ve şimdi onun kadar büyük olmaya çalışacağını yazmıştır. Mektuptan oldukça etkilenen Halil, sahile iner. Daha önce Meral’in acı içinde baktığı iskeleden o da denize bakar, bitkindir ve o da acı çekmektedir.

Bu arada İstanbul'a dönen Meral, oldukça düşüncelidir. Evin balkonunda erkek arkadaşı Başar'la konuşur. Ona Halil'e olan aşkından bahseder. Başar çok kızar, ama alttan almaya çalışır; Meral'in öyle bir adama âşık olamayacağını, yakında unutacağını söyler, ancak Meral, düşüncelerinde kararlıdır, Halil'i unutamayacağını söyler.

Mustafa ile Halil de köşkteki işlerini bitirmiş, başka bir köşke gitmektedirler. Boya malzemelerinin yanı sıra Mustafa'da ud, Halil'de Meral'in çerçevesi fotoğrafı taşımaktadırlar. Halil, düşünceli ve üzgündür. Mustafa, biten bir iş karşısında çok üzüldüğünü, bunu ölüme benzettiğini söyler. Halil'in de Meral'i aramasını yoksa çok acı çekeceğini belirtir. Halil cevap vermez. Yeni evlerinde çalışmaya başlarlar, bir duvarda yine Meral'in fotoğrafı asılı durmaktadır. Mustafa, Meral'le ilgili düşüncelerini yineler ve Halil'in onu aramadığı sürece onun gözünde kötü kalacağını söyler.

Halil, acısına dayanamayarak Meral'in İstanbul'daki evine gider. Kapıyı açan hizmetçi, onun arkadaşlarıyla atış poligonuna gittiğini söyler. Halil de onu bulmaya gider.

Atış poligonunda Başar, elinde tüfekle ilerideki şişelere ateş etmekte ve her attığını vurmaktadır. Meral ise bir kenarda dalgın dalgın oturmaktadır. Başar, Meral'e eğlenip eğlenmediğini sorunca Meral, onun boşuna uğraştığını ve Halil'i unutamayacağını söyler. Bu sırada onlara doğru yaklaşmakta olan Halil, Meral'i başka bir erkekle görünce sinirlenir. Onun geldiğini fark eden Meral ona doğru koşarak sarılır, ancak Halil hareketsiz durmaktadır. Halil, Meral'i görmeye geldiğini ancak şimdi onu görmek istemediğini söyler. Meral, gitmemesi için Halil'i ikna etmeye çalışsa da başarılı olamaz ve onun gitmesine izin verir. Halil, giderken Başar'ın arkadaşları onu takip edip dövmeye başlarlar, ancak o direnmez. Halil, çok kötü dayak yer. Meral, onları durdurmaya çalışsa da Başar izin vermez. Sonra, onu ikna edemeyeceğini anlayıp bırakır. Meral, yerde yatmakta olan Halil'in yanına koşup saçlarını okşamaya başlar, bir taraftan da ağlamaktadır. Halil, Meral'i iterek yerden

zorlukla kalkar, Meral, orada öylece kalakalır. Yerler karlıdır. Bir arabanın içinde Meral'le Başar gitmektedirler. Meral, Başar'a arabayı durdurması ısrar eder. Başar bu havada onu yalnız bırakamayacağını söyler, ancak Meral kararlıdır. Başar, ona daha fazla direnemez ve arabadan indirir. Meral, karlı yollarda tek başına çıplak ayakla ağlayarak yürümeye başlar. Başar, Meral'in yanına gelip ayakkabılarını uzatır. Meral, onun gitmesini söyler. Başar da ayakkabıları fırlatarak yoluna devam eder. Meral, ayakkabılarını giyip yoluna devam eder.

Halil de bir minibüse binmiş gitmektedir. Birden camdan, tek başına yolda yürüyen Meral'i görür ve arabayı durdurur, Meral'e doğru yürümeye başlar. Meral, ona koşar ve boş yolda el ele tutuşup yürümeye başlarlar.

Plajda kimse yoktur, Halil ile Meral, açık kalmış bir kabinde sessizce durmaktadırlar. Yağmurdan oraya sığınmışlardır. Yağmur dinince Halil dışarı çıkıp Meral'i yanına çağırır, el ele tutuşup sahile doğru yürürler. Bir kayığa binerler, birbirlerine tutkuyla bakmaktadırlar. Meral, Halil'e onu bırakmamasını, gerekirse babasına gitmesini söyler.

Halil, Meral'in babasına gider. Babası, Halil'i çok sevdiğini, kızına layık olabileceğini, kızının iyi bir insan seçtiğini, onun kimle isterse evlenebileceğini, zenginliğin, fakirliğin onun için bir önemi olmadığını, onlara babalık yapacağını söyler ve ekler "Nasıl, klasik kız babalarına benziyor muyum?" Halil, çok şaşırır, Meral'in babasına hayran kalmıştır. O konuşmayınca babası devam eder. Halil'e, aşkın güzel bir şey olduğu söylese de, onu Meral'in varlık içinde büyüdüğünü ve içinde bulunduğu duruma bir gün maddiyatın yön vereceğini belirterek uyarır. Halil, sessizce onu dinler.

Ön cephede görülen bir kemerin altında Meral ve Halil durmaktadır. Yağmur şiddetle yağmaya devam etmektedir. Uzun süren sessizliğin ardından Halil'in Meral'e onunla evlenemeyeceğini açıkladığı anlaşılır. Meral, bu kararın onun için ölüm demek olduğunu ama onun kararını değiştirmesini

istemeyeceğini söyler. Halil de ona, 'Sana dünyada hiçbir erkeğin hiçbir kadını sevemeyeceği kadar aşığım. Sana âşık olarak kalmak istiyorum. İşte hepsi bu kadar.' der. Birbirlerine son kez bakarlar. Halil, gider, Meral tek başına kalır, ağlar.

Daha sonraki günlerde Meral, yine mahzunlaşmış, camın önünde durmuş düşünmektedir.

Mustafa ve Halil, göl kıyısında bir evde çalışmaktadırlar. Boş bir duvarda Meral'in fotoğrafı asılı durmaktadır. Halil oldukça üzgündür.

Bir gün Halil, göl kıyısında gezerken ileride bir araba durur, içinden Başar iner, Halil dalgın olduğundan onun geldiğini duymaz. Başar arkasından bağırır, "Sen kimsin ki Meral'le evlenmeye kalkıyorsun?" Halil, cevap vermeyince o üsteler, resme âşık olma numaralarından sonra şimdi de onunla evlenmek istediğini, bir de utanmadan kızın babasına gittiğini, ama Meral'le kendisinin evleneceğini söyler. Ona cevap vermeyen Halil, birden Başar'a bir yumruk atar. Kıyasıya bir kavgaya tutuşurlar, sonunda Halil, Başar'ı döver. Başar yere yığılır, Halil ona pişmanlıkla bakar.

Meral, İstanbul manzaralı büyük bir pencerenin önünde Başar'la birlikte durmaktadır. Meral düşüncelidir. Camın arkasında durdukları için ne konuştukları duyulmaz, fonda müzik sesi vardır. Başar bir süre sonra Meral'e sarılır, ancak o tepkisizdir.

Sık ağaçlarla kaplı bir ormanda Halil, bir ağaca yaslanmış, elinde bir gazeteyle mutsuz biçimde durmaktadır. Onu gören Mustafa, gazeteyi kaldırıp bakar. Meral'in resminin üzerinde Başar'la evleneceği yazılıdır. Mustafa gazeteyi öfkeyle parçalayarak oradan ayrılır.

Halil, boş sokaklarda dalgın bir şekilde yürümektedir, bir vitrinde gelinlik giydirilmiş bir manken vardır. Halil, vitrindeki mankene tutkuyla bakar.

Sonraki sahnede Halil'in gelinlik giydirilmiş mankeni sırtına almış, ormanda tek başına yürüdüğü görülür.

Meral, gelinlikle salonun bir köşesinde durmaktadır. Duvardan dans edenlerin gölgeleri görülmektedir. Başar, oldukça kederli görünen Meral'i oyalamaya çalışmaktadır.

Bir sabah sisli bir havada Halil, gölde kayıkla gezmektedir. Kayığın içinde gelinlik giydirilmiş manken ve Meral'in çerçeveli fotoğrafı da vardır. Halil, mankene sanki o Meral'miş gibi aşkla bakar. Rüzgâr gelinliğin tüllerini dalgalandırmaktadır. Manken, tıpkı Meral gibi tepkisiz durmaktadır. Kayık gölün üzerinde ilerlerken, ağaçların arasından bir arabanın gelip durduğu görülür. Üzerinde gelinliğiyle araba kullanmakta olan Meral, camdan Halil'i görür. Tıpkı Halil'in onun fotoğrafına bakarken olduğu gibi büyülenerek bir süre onu izledikten sonra kıyıya doğru ilerler. Gözlerini mankenden ayırmayan Halil, Meral'i önce fark etmez, sonra görür ama inanamaz. Kayığı Meral'in olduğu tarafa doğru geri yöneltir. Halil ve Meral tutkuyla birbirlerine bakarlar. Kayık, kıyıya yanaşınca Meral, yavaşça biner. Mankenin yanına oturur. Kayık ilerlerken birbirlerine bakmaya devam ederler. Meral, önce fotoğrafı sonra da mankeni sulara bırakır. Manken suda giderken, yerine artık Meral geçmiştir. Bu sırada Mustafa evden çıkar, oldukça üzgündür. Halil'e bakar, Meral'i sonradan fark eder, şaşırır. Kayık gölde ilerlerken Meral, ayağa kalkar, önce tacını sonra duvağını çıkarır.

Birden gölün diğer tarafından bir araba gelir ve durur, içinden Başar çıkar, Halil'le Meral'i görür, çok öfkeli. Sonra gölde yüzmekte olan mankeni görür, tekrar Meral ve Halil'e bakar. Kızgınlıkla göl kıyısına yürür. Halil'le Meral kayıkta ayakta birbirlerine sarılmış durmaktadırlar. Başar tekrar mankene bakıp arabaya koşar, içinden dürbünlü bir tüfek çıkarır, koşarak tekrar gölün kıyısına gelir. Birkaç kez vazgeçse de kayığa doğru üç el ateş eder, silah sesleri çevrede yankılanır. Bir kuş havalanır.

Mustafa evden dışarı fırlar, göle doğru koşmaya başlar. Boş kayık göl suları üzerinde durmaktadır. Başar kayığa bir kere daha baktıktan sonra tüfekte yere çöker, sinir krizi geçirmektedir. Mustafa gelir, önce kayığa bakar sonra yere çökmüş olan Başar'ı görür, durumu anlar, çok üzülür, başını iki elinin arasına alarak olduğu yere çöker.

1.2. *Sevmek Zamanı* Filminde Düş ve Gerçeklik Olgusu

Çalışmanın bu bölümünde, kısa öyküsü ve sinematografik anlatımı verilen *Sevmek Zamanı* filmindeki düş ve gerçeklik olguları ele alınacaktır. Filimde yönetmen, 'Ulusal Sinema Anlayışı'nın sonucu olarak kullandığı gerçekçiliği, sanat tarihi bilgisiyle yoğurduğu düş olgusuyla iç içe kullanmıştır.

Sevmek Zamanı filmi her ne kadar Büyükada'nın huzur verici sessizliği, sürekli yağan yağmur ve dalgaların vurduğu boş sahiller gibi öğelerle düşsel bir atmosfer içinde başlasa da film boyunca gerçeklik ve düş dünyası iç içe verilmiş ve sonunda filmin sonunu belirleyen kaçınılmaz biçimde gerçeklik olmuştur.

Filmin hikâyesi, ilk bölümün büyük bir kısmında mekân olarak kullanılan Büyükada'da başlar. Mevsim sonbahardır ve mekânda yağmurlu, hüzünlü bir hava hâkimdir. Fonda Türk musikisinden duygulu bir eser duyulur. Bu düşsel atmosferde kahramanlar, tek kelime etmeden, yağmur altında denize bakar, dururlar. Yönetmen, oluşturduğu havayla, kahramanların ruh halini de anlatmış olur.

Filmin başında yağmurlu adada büyük bir köşke gelip koltuğa oturan ve bir kızın fotoğrafına aşk dolu gözlerle bakan filmin erkek kahramanı Halil görünür. Halil'in tutkulu bakışından düşsel bir âlem içinde olduğu her halinden bellidir. Halil, o kadar bağlıdır ki bu düşe, ansızın içeri giren filmin kadın

kahramanı ve baktığı fotoğrafın sahibi olan Meral'i karşısında görünce şaşırır ve yüzüne dahi bakmak istemez, çünkü o düşlerinde oluşturduğu fotoğrafı sevmektedir, gerçektekinin onun için bir önemi yoktur.

Meral, hafta sonunu geçirmek için arkadaşlarıyla köşke gelmiş ve yukarıdan gelen müzik sesini duyunca çok şaşırmıştır. Korkmadan yukarı çıkmış, tutkulu gözlerle kendisinin fotoğrafını izleyen Halil'i görmüş ve yanına kadar gitmiştir. Halil öyle kendinden geçmiştir ki Meral'i sonradan fark etmiştir. Meral, Halil'in boyacı olduğunu ve uzun zamandır köşklere geldiğini öğrendikten sonra gitmesine izin verir, ancak onun kendi fotoğrafına bakmasından oldukça etkilenmiştir. Böylece Halil, farkında olmadan düşsel dünyasına Meral'i de çekmeye başlamıştır.

Halil, çalıştıkları köşke döndüklerinde çalışma arkadaşı Mustafa, fotoğrafın aslını nasıl bulduğunu sorduğunda Halil, fotoğrafından bile güzel olduğunu söylemiştir ancak, aslına hiç de fotoğrafı kadar iyi davranmamıştır. Çünkü Halil, gerçeğinin düşlerini kıracağını düşünmüş ve elinden geldiği kadar fotoğrafın aslı olan Meral'den uzak durmaya çalışmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Meral, Halil'i tanımaya, ona yakınlaşmaya çalışsa da hiçbir sonuç elde edemez. Çünkü Halil, Meral'in aslını değil, fotoğrafını sevmekte kararlıdır ve gerçeğini istemediğini söyler. Halil'in fotoğrafla idealize ettiği tutkulu saf aşkı, filmin senaryosunun kitaplaştırılmış versiyonundaki (1972) giriş yazısında şöyle ifade edilir:

"Bu film, Fuzuli'nin "Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabip / Kılma derman kim helâkim zehri dermanındadır." beyti ile, Yunus'un "Senin aşkın beni benden aluptur / Ne şirin der bu dermandan içerü." Beytini temellendiren platonik aşk esasından hareket ederek, Leyla ile Mecnun'un, Kerem ile Aslı'nın karasevdalarını anlatır. Yağmurlu boş sokaklar, dalgalı ıssız sahiller, yapraksız ağaçlar, durgun göl ve bu ortam içinde omzunda aşkının sembolü bir resim ile dolaşan nakkaş Halil, Türk minyatürlerindeki durmuş oturmuşluğun, sükûnetin, ağırbaşlılığın görünümündedir. Saray musikisi filmi çepeçevre kuşatır. Osmanlı sanatlarına batılı metotlarla

eğilenlerin, Osmanlı sanatlarını silört edenlerin anlayamayacağı bir hava doldurmuştur *Sevmek Zamanı*'nı.”

Halil Meral'in fotoğrafına baktıkça, onu artık başka bir şeye dönüştürmüştür. Fotoğraf, Halil'in de ötesinde onun ruhunu kaplayan, varlığını ele geçiren, onulmaz bir aşka dönüşmüştür. Sayın (2002:13)'in, her bir imgeyi yeniden yaratılmış bir görünüm olduğu ve her imgede bir görme biçimi yattığını, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemizin görme biçimimize de bağlı olduğunu belirttiği gibi, aslında o fotoğrafı çok kişi görmüştür belki ama, kimse onda Halil'in gördüğünü görmemiştir.

Halil'in aşkının büyüklüğü karşısında Meral'in aşkı da büyür, o da karasevdanın içine düşer. Halil ile Meral'in umutsuzluk ve aşk içinde konuştukları bu sahneler hüznü müzikler eşliğinde soğuk, yağmurlu, deniz manzaraları içinde geçer. Halil'in fotoğrafa olan bağlılığını gören Meral, fotoğrafı ona bırakır ve geride onu çok sevdiğini belirten bir not bırakıp gider. Meral gittikten sonra Halil de arkasından gitmek ister, ama onu adada sevmiştir, ada büyülüdür, düşleri oradadır, İstanbul'da gerçeklerle karşılaşmak istemediğinden gitmekte tereddüt eder.

İki kahramanın arasında oluşan aşk ve gerilimin asıl kaynağı, Halil'in esiri olduğu tutkunun peşinde kendini yok etmenin eşiğine getirmesiyle oluşan, dar alanda da olsa, çevresini dönüştürme gücü taşıyan içsel gerçekliğidir. Halil'in Meral'i de kuşatan ve nihayet iki kişilik bir dünyaya yayılan, yalnızlığıyla yarattığı gerçeklik, dış dünyanın/nesnel gerçekliğin çelmesine takılacaktır (Battal, 2006:178). Zira Halil, Meral'in peşinden İstanbul'a gittiğinde olaylar hiç de tahmin ettiği gibi olmayacak, onun baştan beri Meral'e söylediği kaygıları gerçek olacaktır. Halil, Meral'in önce fotoğrafını sevmiştir, ona olan aşkı Halil'i değiştirmiş, Halil'in aşkı Meral'i değiştirmiş ve sonunda Halil'in aşkı Meral'e inanmasıyla, suretten geçmiş aslını arar hale gelmiştir.

Adadayken, Halil Meral'e gerçeğin, düşsel dünyasını yıkmasından korktuğunu söylemiştir. İstanbul'a gidip, Meral'i bir atış poligonunda bulduğunda tüm hayalleri, tahmin ettiği gibi yıkılır. Aslını sevmek, hiç de suretini sevmek kadar kolay olmayacaktır. İlk mücadeleyi Meral'in erkek arkadaşı Başar'ın adamlarıyla kavga ederek verir. Zaten hem Meral'e, hem Meral'i kıskanmasına neden olan Başar'a, hem de hep kaçmaya çalıştığı ve sonunda karşısına çıkan gerçek dünyaya karşı oldukça öfkeli.

Dayak yiyip oradan uzaklaştıktan sonra, yolda tek başına karlar içinde yürüyen Meral'i görür ve durumun zannettiği gibi olmadığını anlayınca el ele tutuşup giderler. Birbirlerinin aşkından emindirler, artık birlikte mücadele edeceklerdir. Sonraki günlerde birlikte dolaşırlar, yeniden düşsel dünyalarına dönmüş, bu kez birbirlerinin aşkıyla daha da güçlenmiş, cesaretlenmişlerdir. Halil, artık Meral'in hayalinden çok gerçeğiyle beraber olmanın mutluluğunu yaşamaktadır ve hatta ömür boyu Meral'le birlikte olmak için babasına gidecek kadar ileri gitmiştir.

Bu noktadan sonra Metin Erksan'ın pek çok filminde görülen sınıfsal çatışma devreye girecek, aşkın önünde engel oluşturacaktır. Ancak Erksan önce Meral'in babasını farklı bir tip olarak çizer. Halil, Meral'in babasıyla görüşmeye gittiğinde çok iyi karşılanır. Yakışıklı bir delikanlı olduğunu, kızının istediği kişiyle evlenebileceğini söyler. Filmi dönemin klasik Yeşilçam filmlerinden ayıran en önemli noktalardan biri de burasıdır. Oysa klasik Yeşilçam filmlerinde, babası ya çok iyi ya çok kötü bir karakter olarak çizilir, eğer reddedecekse, bir dizi hakaret ettikten sonra genci gönderebilirdi. Ama *Sevmek Zamanı*, bu kalıpların ötesinde bir film olduğundan filmin kaderini değiştiren baba karakteri, önce iyi, sevecen, anlayışlı bir tip olarak çizilmiştir. Hatta Halil'le konuşmasının başında klasik kız babalarına benzemediğini söylemiş, Halil de bu durumu sevinerek onaylamıştır. Ancak konuşmasının sonuna doğru sanki çok önemsiz bir durumdan söz eder gibi, Halil'in maddi durumunun belli olduğunu, Meral'in zenginlik içinde büyüdüğünü ve içinde

bulundukları duruma bir gün maddiyatın yön vereceğini söylediğinde Halil'in bütün hayalleri bir kez daha yıkılmıştır.

Nesnel gerçekliğin filmde en açık biçimde işlendiği bölüm, Meral'in babası olarak gösterilebilir. Onun gerçekliğinin kanıtı da Meral'in erkek arkadaşı olan Başar tiplemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık Meral'in de katıldığı Halil'in tutkulu, güçlü aşkı, sınıfsal çatışmayı aşamamaktadır. Burada Metin Erksan'ın diğer filmlerinde görülen 'Ulusal Sinema Anlayışı'nın bir getirisi olan sınıf çatışmasını görmek mümkündür.

Sınıfsal çatışmayı anlatmasından dolayı Akser (2001:105), *Sevmek Zamanı*'nı Türk toplumunun iki yüzyılı aşkın bir süredir karşı karşıya olduğu Batılılaşma sürecindeki Doğu-Batı karşıtlığını tartışan bir film olarak tanımlar. Akser (2001:105)'in aktardığına göre Halit Refiğ, bu karşıtlığı Türk Sineması'nın Hollywood karşısındaki konumuna benzetmiştir. Refiğ'e göre, boyacı Halil bir zanaatla uğraşırken Meral'in babası kentli organize ve kâr amacının ön planda olduğu bir işle uğraşmaktadır. Buna göre Türkiye'de halk için yapılan ve Ulusal Sinemacıların savunduğu sinema zanaat yönü daha yüksek, işçiliğin ucuz olduğu bir sinemadır. Hollywood sineması ise sermayeye, seri üretime ve teknolojiye bağlı bir sinemadır.

Filmdeki diğer karakterlerde de yine keskin biçimde Doğu Batı farkını görmek mümkün. Halil'in boyacı arkadaşı Mustafa, tam bir derviş olarak sunulmuştur. Doğululara özgün yavaş, yerinde ve sabırlı konuşması, yeri geldiğinde sessiz kalmayı bilmesi ve zanaatçılığının yanı sıra ud çalması onu tam bir Doğulu yapar. Buna karşıt olarak Meral'in hayatında babası ve Başar vardır. İkisi de üst sınıftan, zengin, maddiyatı ön planda tutan, istediği her şeyi elde etmeye alışmış Batılı bir yaşam tarzı süren kişilikler olarak gösterilmiştir. Özellikle Başar tam Halil'in karşıtı bir kişiliğe sahiptir. Halil'in Meral'e duyduğu saf ve beklentisiz aşkının karşısında Başar'ın, hiçbir engel tanımayan, bencil ve maddi değerlerin ön planda olduğu bir tutkusu vardır. Başar, Meral'in Halil'e olan aşkını ilk duyduğunda önemsemez, birkaç gün beraber olduktan

sonra ona her şeyi unutturacağını söyler. Ancak o, Halil'in sahip olduğu aşkın büyüklüğünün farkında değildir. Ona göre her şey maddiyatla çözülebilir. Nitekim filmin düşsel sonunu gerçeğin kanına bulayan Başar'ın kaybetme hırsı olacaktır.

Halit Refiğ (1972:11) de, filmin senaryosunun kitap baskısında yer alan tanıtım yazısında filmi konusu itibariyle geleneksel halk hikayelerine benzetir. Hem halk edebiyatının hem de saray edebiyatının ortak konusunun aşk olduğunu, ancak Batılı düşünce tarzının, sanatı sevgisizliğe doğru ittiğini savunarak Halil'i bu çerçevede ele alır:

Sevmek Zamanı'nın bir rind örneği olan kahramanı işte bu çeşit bir dış dünyanın getireceği bozuk sevgilerden kaçarak, mutlak güzelliğin aksi olan tabiatın ortasında, ideal bir sevginin hayaliyle yaşıyor. Bu özelliğiyle *Sevmek Zamanı* yalnızca geleneksel Türk sanatlarının konu ve anlatım olarak en incelmış örneklerinden biri olmakla kalmıyor, aynı zamanda değişen toplum şartları içinde gerçek sevgiyi bulma umudunu yitiren, bu durumunu acı bir şekilde yadırgayan Türk insanının duygu çıkmazının en güçlü bir ifadesi haline geliyor."

Filmde, Meral'in babasıyla konuştuğundan sonra hayalleri yıkılan, dolayısıyla da Meral'le birlikte kurdukları düştten uyanan Halil, durumu ona da anlatır. Ancak Erksan, Halil ile Meral arasında geçen konuşmayı vermez. Sadece yağmurlu boş sokaklar elleri cebinde, durmuş bir kadın ve adam görürüz. Bu sahne tıpkı bir fotoğraf karesi gibidir. Yönetmen sözlere ihtiyaç duymamıştır. Görüntü zaten her şeyi anlatmaktadır. Akser (2001:106) Halit Refiğ'den yaptığı alıntıda, karakterlerin duygusuz duruşlarının ve yüzlerindeki iki boyutluluğun Türk gölge oyununda ve özellikle de minyatürlerde rastlanan bir özellik olduğunu söyler. İki âşık da gerçeklere boyun eğmiştir. Bu sahnenin sonunda sadece Meral, Halil'e kararını değiştirmesini istemeyeceğini ve onu sevmeye devam edeceğini söyler ve ayrılırlar.

Sonraki günlerde Meral de Halil de eski hüznü hallerine geri dönerler. Meral, yaşamının vazgeçilmez parçası olan İstanbul'un lüks semtlerinden birindeki evinde oturarak, Halil'se başkalarına ait zengin evlerinde çalışarak ikisi de kendi acılarını yaşar. Halil, her gittiği yere Meral'in fotoğrafını taşımaya devam etmektedir. Buradan iki sevgilinin birbirlerinden ayrı olsalar da manen ayrılmadıkları, hala düşüncelerinin birbirleriyle dolu olduğu anlaşılmaktadır. Aşka bağlılık, geleneksel halk hikâyelerimizde yer alan unsurlardan biridir. Birçoğunda âşıklar başka ülkelere gitmek zorunda kalsalar da, yıllarca birbirlerini göremeseler de daima aşklarına bağlı kalırlar. Meral de Halil'e ne olursa olsun ona âşık kalmaya devam edeceğini söylemiştir. Halil de zaten Meral'e baştan beri âşıktır ve hiçbir şey bu aşkı değiştiremeyecektir, hatta Meral'in kendisi bile. Çünkü onun aşkı mutlaktır ve dünyevî unsurlara dayanmamaktadır.

Halil, göl kıyısında tıpkı Meral'le birlikteyken olduğu gibi gezmeye devam eder. Bir gün Başar gelir ve onun fotoğrafa âşık olma numarasının tutmadığını ve Meral'le kendisinin evleneceğini söyler. Kavgaya etmeye başlarlar ve Halil, Başar'ı döver. Başar'ın yaşam tarzı ve hayata bakışı Halil'in derinliğini anlayamayacak kadar sığdır. O sadece istediği kadını elde etmekten başka bir şey düşünmemektedir. Kadının onu isteyip istememesi onun için önemli değildir. Batı kültüründe mülkiyet düşüncesi gibi sadece istediğine sahip olmaktan başka bir şey düşünmez. Daha önce atış poligonunda Halil, Başar'ın adamlarından dayak yemişti. Bu sefer, iki adam baş başa kalmıştır ve daha güçlü olan Halil, Başar'ı yenmiştir. Aslında bu yenme olayı aşk için de geçerlidir. Çünkü Başar, Meral'le evlense bile onun aşkını kaybetmiştir, Halil de ondan uzak bile olsa, daima Meral'in aşkının kendisine ait olduğunu biliyordur. Sonuç olarak sadece kavgada değil, aşkta da kazanan Halil olmuştur.

Erksan, Meral'in Başar'ın evlenme teklifini kabul ettiği sahneyi de yine Halil'le ayrıldıkları sahne gibi sadece görüntüler ile ifade eder. Bu kez fonda yağmur sesi değil, müzik vardır. Başar'la Meral'in konuştukları sahne camın

arkasından verilir, böylece bir fotoğraf karesi gibi olan görüntüde yine iki boyutluluk sağlanmış olur. Başar bir süre sonra Meral'e sarılır, ancak o tepkisizdir. Çünkü Başar'a madden bağlanmıştır, ruhen hâlâ Halil'e bağlıdır ve öyle kalacağını hissetmektedir. Her iki sahnede de izleyiciye fotografik ve iki boyutluluk hissi uyandıran görüntülerle anlatılan atmosfer, izleyiciye olumsuz, istenmeyen bir şeylerin varlığını görsel olarak ifade etmektedir.

Halil, Meral ile Başar'ın evleneceğini gazetede okumuş ve bir kez daha yıkılmıştır. Çünkü Meral, geleneksel halk kahramanlarının yaptığı gibi ne olursa olsun sevgilisini beklememiş, başka bir erkekle evlenmeye karar vermiştir. Düşsel aşkın kuralı bozulmuştur. Halil, Meral'in gerçeğe boyun eğdiğini ve Başar'la her şeyi unutarak evlendiğini sanarak kahrolur. Arkadaşı Mustafa onu ormanda bir ağacın dibinde elinde gazete kağıdıyla bulur. Burada Mustafa karakterinin Halil'i anlayan tek insan olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü o, başından beri Halil ile Meral'in birleşebilmesi için elinden geleni yapmış, her ikisine de aşklarına sahip çıkmaları için cesaret vermiştir. Filmin başlarında Meral, Halil'in duygularını önce Mustafa'dan öğrenmiştir. O yüzden Mustafa da şimdi düştükleri duruma çok üzülmemektedir.

Meral'in evleneceğini öğrendikten sonra dünyası kararan Halil, bir gün dolaşırken vitrinde gördüğü gelinlik giydirilmiş cansız bir manken görür, ona aşk içinde bakar. Sonraki sahnede Halil'in gelinlik giydirilmiş mankeni sırtına almış, ormanda tek başına yürüdüğü görülür. Halil, Meral'in gelinlik giymiş haline sahip olamamıştır, ancak Meral olarak gördüğü cansız bir gelinlikli mankeni onun yerine koyabilmiştir. Çünkü Halil'in aşkı dünyevi değerlerden uzaktır. O, kendisi yokken Meral'i fotoğrafıyla sevmiştir. Ona kendince bir ruh atfetmiş ve ona âşık olmuştur. O yüzden şimdi gerçeği yerine mankeniyle de yetinebilecektir. Kendisini onunla evlenmiş sayarak, dünyasına mutluluk katabilmiştir. Çünkü ruhu ona daima bağlı kalacaktır.

Halil'in elinde cansız mankenle ormanda yürüdüğü saatlerde Meral de üzerinde gelinlikle kederle oturmuş kendi düğününü seyretmektedir.

Yönetmen, burada düğünü değil, sadece bir köşede oturan Meral'i ve onun arkasındaki duvarda yansıyan gölgelerin görüntülerini aktarır. Tıpkı Karagöz perde oyunundaki gibi sadece duvarın ardındakilerin gerçek yüzleri değil, gölgeleri görünmektedir. Batı müziği eşliğinde oynamaktadırlar. Filmin bu sahnesinde yer alan müziklerin Meral ile Halil'in içindeki bulundukları hayat tarzını yansıttığı söylenebilir. Doğu-Batı karşıtlığını film boyunca kullanılan müziklerde de görmek mümkündür. Halil, Mustafa'nın çaldığı udu, dolayısıyla klasik Türk musikisini dinlerken, Meral, Klasik Batı müziği dinlemektedir. Filmin genelinde özellikle içinde Halil'in bulunduğu sahnelerde Klasik Türk Musikisi'nden çeşitli örnekler duyulur. Meral'in düğününde duyulan müziğin tek düzeliği, içinde bulunduğu yaşamın da bir göstergesi gibidir.

Meral'in düğünü sırasında Halil, gölde kayıkla gezmektedir. Kayığın içinde gelinlik giydirilmiş manken ve Meral'in çerçeveli fotoğrafı da vardır. Halil, mankene sanki o Meral'miş gibi aşkla bakmaktadır. Rüzgâr gelinliğin tüllerini dalgalandırmaktadır. Manken, tıpkı Meral gibi tepkisiz durmaktadır. Filmin en etkileyici sahneleri bu bölümde yer almaktadır. Puslu bir havada ağaçlar içindeki gölde kayık ve kayıkta bir kadın fotoğrafı ile gelinlik giymiş cansız bir mankene tutkuyla bakan bir adam... Filmin bu sahnesi tıpkı bir rüya gibidir. Filmin siyah beyaz oluşu da rüya etkisini güçlendirmektedir.

Kayık gölün üzerinde ilerlerken, Meral üzerinde gelinliğiyle Halil'in yanına gelir. Gözlerini mankenden ayırmayan Halil, Meral'i önce fark etmez, sonra görür ama inanamaz. Sonra kayığa Meral'i de alır, tutkuyla birbirlerine bakarlar. Sonunda kavuşmuşlardır. İkisi de mutluluktan konuşamayacak haldedir. Bu sahnelerde de yine kahramanlar konuşmaz. Görüntü her şeyi anlatmaya yetmektedir. Artık Meral de Halil'in düşsel dünyasına dâhil olmuş, aynı düşü gören iki kişi gibi gölde ilerlemektedirler.

Meral, önce fotoğrafı sonra da cansız mankeni sulara bırakır. Manken suda giderken, yerine artık Meral geçmiştir. Meral, Halil'in kendi yerine koyduğu nesneleri atmıştır, çünkü artık o vardır. Daha önce Halil'in

fotoğrafına âşık olduğunu anladığında, Halil'in fotoğraf yerine kendisini sevmesini isteyerek "Artık ben varım" demiştir. Meral'in fotoğrafıyla gerçek aşkı bulan Halil, Meral'in kendisini istememiştir, çünkü ona güvenmemiştir. Ancak sonradan, sarsılan güveni yerine gelmiş ve âşık olduğu suretin aslına kavuşmuştur. O yüzden uzun zamandır bağlı olduğu fotoğrafın suda yüzüşüne seyirci kalır. Fotoğraf, gerçeğe dönüşmüş, kahramanlar iki boyutluluktan kurtulup üç boyutluluğa ulaşmış, kendi gerçeklerine, yani birbirlerine kavuşmuşlardır.

Kayık gölde ilerlerken Meral ayağa kalkar, önce tacını sonra duvağını çıkarır. Burada Meral'in duvağını çıkarması şöyle yorumlanabilir: Kültürümüzde ve birçok kültürde gelinin duvağı, damada özeldir ve çiftler evlenme akdini gerçekleştirip imza attıklarında damat önce gelinin duvağını açar. Duvağı açmak damada aittir, gelin bu şekilde damada ait olduğunu göstermiş olur. Ancak Meral, evlenmemiştir ve duvağın hiçbir anlamı kalmamıştır. Eğer duvak açılacaksa bu hak Halil'e aittir. O yüzden Meral de rahatça duvağını çıkarıp göle atar. Fotoğraf ve mankenle birlikte duvak ve taç da gölde yüzer.

Bu düşsel sahne Başar'ın gelmesiyle kırılır. Tıpkı güzel bir rüyada olan, Halil ile Meral'in karşısına Başar, tüm gerçekliğiyle çıkar. Başar geldiğinde Halil ile Meral ayakta birbirlerine sarılmış durmaktadırlar. Tüm gerçeklerden kurtulup, kendi oluşturdıkları düşsel dünyalarında birbirlerine sarılarak ilerlediklerini düşünmektedirler. Bu sırada Başar, arabadan dürbünlü bir tüfek çıkarır, koşarak tekrar gölün kıyısına gelir. İyi bir nişancı olan Başar'ın şimdi Halil ile Meral'e isabet ettirmesi kaçınılmazdır. Başar, kayığa doğru üç el ateş eder, silah sesleri çevrede yankılanır. Bir kuş havalanır. Tüfek sesini duyan Mustafa da evden dışarı fırlar, olanları görüp üzüntü içinde yere çöker. Artık çok geçtir, rüya bitmiş, sevgililer sonsuz uykuya dalmıştır.

Sevmek Zamanı filminin düş ve gerçek olgusu hakkında yazılmış çeşitli görüşler bulunmaktadır. "Türk Sinema Tarihi" kitabında Metin Erksan ve

filmlerine de yer veren Scognamillo (2003:219), *Sevmek Zamanı*nın sıradan bir insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşarak kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanıp tutkusuna kurban giden bir insanı anlattığını, Erksan'ın "Hicran Yarası" ve "Acı Hayat"tan sonra karasevdayı en açık ve ayrıntılı bir şekilde yücelten filmi olduğunu söyler.

Scognamillo (2003:219), Halil'in gölde kayıkla gezmeye başladığı andan filmin sonuna kadar geçen sahneyi şu şekilde özetler:

"Gölün içinde bir sandal, sandalın içinde kocaman bir resim, gelinlik giymiş bir manken, filmin kahramanı olan sevdalı boyacı. Sonra... kıyıda gelinliği içinde genç bir kız, sandalın içinde genç bir kız, gölde suların sürüklediği manken, sahilde silahını doğrultan genç kızın nişanlısı ve sandalda iki ceset."

Metin Erksan, Görüntü dergisinde *Sevmek Zamanı* hakkında şunları söylemiştir:

"Bütün sanatlar insan anlatır. İnsansız sanat olamayacağı gibi sanatı da ancak insan yaşar. Yani SANAT İNSAN İÇİNDİR. Sanat sanat içindir veya toplum içindir gibi birtakım bayatlamış yanlışların bilimsel düşünce içinde artık yeri yoktur. Mutlak doğru bu olduğuna göre *Sevmek Zamanı*'na insanı anlatan film diyeceğiz. *Sevmek Zamanı*, büyük toplumsal sorunları çözme, bir eyleme önder olma, Türk Sineması'na bir şeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılma gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır. *Sevmek Zamanı*, yalnızca insanın dramını anlatır" (Aktaran Scognamillo, 2003:218–219).

Battal (2006:179), *Sevmek Zamanı*'nı, kaybedenlerin destanı olarak şöyle tanımlar; "Uzun bir bekleyiş ve tutkulu bir aşkın sonunda imkânsız bulup kaybeden Halil, tek dostu Halil'i kaybeden Mustafa, kızı Meral'i kaybeden baba, babası ve sevgilisi Halil'i kaybeden Meral, sevgilisi Meral'i kaybeden Başar." Sonunda, Halil'in esiri olduğu tutkunun peşinde hem kendini hem de çevresini yok ederek dönüştürdüğünü ifade eden Battal

(2006:179), filmi ayrıca öznel gerçekliğin, nesnel gerçeklikle çakışmaması sonucunda çatışmasının ve gerilim yaratan sınıfsal ve zihinsel çelişmenin gerçeği zedelemesinin filmi olarak da tanımlar, filmin insanı çok katmanlı olarak anlattığını ifade eder.

Erksan'ın filmlerinde mülkiyetin olgusunun, sıkça karşılaşılan başlıca temalardan biri olduğunu belirten Altınar (2005:135), dramatik çatışmanın çoğunlukla mülkiyet kavramı etrafında düğümlendiğini, öykünün ilerlemesinde sahip olunmak istenen ya da korunmaya çalışılan mülkiyetin öneminin büyük olduğunu vurgular ve Erksan'ın filmde kullanılan mülkiyet olgusunu şu şekilde açıklar:

“Boyacı Halil, adadaki bir yalıyı boyarken gördüğü bir kadın portresine âşık olmuştur. Her gün o yalıya gelip kendisine iyilik dolu gözlerle bakan bu fotoğrafı seyreder. Halil resme âşıktır. Resme âşık olmak demek, o resme sahip olmak anlamına da gelir. Çünkü resim cansızdır ve resimler asla insanı üzmez ve elinizden uçup gitmezler. Bu yüzden Halil'in endişeleri resimdeki kadını tanıdıktan sonra başlar. Çünkü kız canlıdır ve tamamıyla onun olmama ihtimali de vardır. Halil, bu korkusunu ‘Ben sana değil, senin resmine aşığım, resmin sen değilsin ki’ diyerek dile getirir.”

Altınar (2005:148), Erksan'ın filmlerinde egemen olan bir başka temanın da ‘karasevda/tutkulu aşk’ motifleri olduğunu saptamıştır. Bu motiflerle yönetmenin kadına bakışını da sergilediğini, aşkı yüceleştirirken bu aşkın öznesi olarak gördüğü kadını da yüceleştirdiğini belirtir ve *Sevmek Zamanı*’nda belirgin olarak işlenen tutku temasını şöyle özetler;

Sevmek Zamanı’nda gerek karasevdanın, gerekse genel olarak tutku temasının çok özel bir durumunu görürüz. Halil, Meral’in bizzat kendisine de açıkladığı gibi, kıza değil, resmine âşıktır. Fakat kızla mutlu olamayacaklarını düşündükleri için ayrıldıkları sırada, evlenmek üzere olan Meral’i simgeleyen gelinlikli bir manken ve baştan beri âşık olduğu fotoğrafı olarak sandalla göle açılır. Meral’in de gelmesiyle, aynı tutkunun üç değişik

biçimi resmedilmiş olur: Resim, manken, Meral'in kendisi..." (Altınar, 2005:153).

Altınar (2005:165), ayrıca Metin Erksan'ın karakterlerinin sevdikleri kadına kolay kolay inanmadıklarını, kadınların sevgilerini ispatlamaları için 'seni seviyorum' demelerinin yeterli olmadığını ifade eder. *Sevmek Zamanı*'nda Meral'in soğuk karlı bir kış günü Başar'la birlikte geldiği atış poligonunda Halil'in dövülmesine tanık olduktan sonra Başar'ın arabasından çıplak ayakla inip karlar üzerinde yürüyünce Halil'in ona inandığını belirtir.

Çoğu eleştirmenin üzerinde birleştiği nokta *Sevmek Zamanı*'nın gerek sahip olduğu özgün dil, gerekse oluşturduğu farklı dünya açısından Türk Sineması'nda farklı bir yere sahip olduğudur. Film, düşün ve gerçeklik olgusu açısından ele alındıktan sonra çalışmada fotoğraf, sinema ve gerçeklikle ilgili kuramsal bilgilerin verilmesinin yanı sıra *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması açısından da incelenecektir.

2. FOTOĞRAF, SİNEMA VE GERÇEKLİK

2.1. GÖRÜNTÜ - GERÇEK İLİŞKİSİ

2.1.1. Gerçeklik Olgusu

Gerçek, terimi Güçlü ve diğerlerinin hazırlamış olduğu Felsefe Sözlüğü'nde (2001) en genel anlamda "varlığı kesin olan" olarak tanımlanır. Buna göre, yerleşik felsefe dilinde, elle tutulup göz ile görülecek biçimde var olanı; varlığı hiçbir koşulda yadsınamayan durum, olgu, olay, nesne ya da nitelik olarak var olanı; düşünülene, tasarımıLANANA, imgelenene, düşünene karşıt olarak var olanı (...) belli bir tözü, maddi, fiziksel ya da nesnel bir varlığı bulunanı (...) anlatır. "Gerçek" terimi bilenden, bilinçten, insan tekilinden bağımsız olarak kendi başına var olabilen kendilikler için

kullanılmaktadır. “Gerçek”, kendi başına var olan bir “kavramlar” ya da “tümeller” dünyasını, bunun yanında bir nesneyi nesne yapan olmazsa olmaz niteliklerin nedenini, kökenini, kaynağını oluşturduğu düşünülen gerçek öz’ü ya da idea’yı anlatmak için kullanılmıştır. Felsefe tarihinde kimi filozofların felsefe çerçevelerinde “gerçek” teriminin başka başka düzlemlere taşınarak yeniden kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Örneğin Hegel’e göre “ussal olan gerçek, gerçek olan ussaldır.” (Felsefe Sözlüğü:2001)

Raymond Williams (2005:311)’a göre, eski realizm öğretisi Platoncu anlamda tümellerin mutlak ve nesnel var oluşunu ileri sürmekte... Biçimler veya ideaların ya içinde algılandıkları nesnelerden bağımsız var oldukları ya da bu nesnelerin kuruluş özellikleri olarak var oldukları kabul edilirdi.

Descartes ise, gerçekliğin ölçütlerini “Açık” ve “Seçik” sıfatları olarak belirlemiştir. Açık ve seçik olma ansal sezgi ve doğal ışıktan denilen yetinin gerçeklik kanıtıdır. Gerçek olmak var olmak demektir. İlk gerçeklik “us”tur. Eğer us varsa gerçeklik olanağı vardır. Gerçeklik geçici, değişken, görelî, kuşkulu ve öznel olmamalıdır. Gerçeklik yalındır. Giderek gerçekliğin yalınlığı “ilke” olarak kabul edilir. Gerçeklik zamansız bir çıkarsamalar dizisidir. Onda hiçbir önce ve hiçbir sonra yoktur. Platon’a göre gerçeklik düşünce yoluyla kavranır. Düşünce ise sonsuzdur. Gerçek, düşünce olarak “öz”dür. “Öz” ise varlık, oluşturmaktır. Yani vardır ve olmaması olamaz. Yalnızca “olan”dır (Güven:2005).

Dış dünya insan ilişkilerinde, ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülür, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şey dış dünyadır, doğadır. İnsanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için doğaya uymak, onu taklit etmek, onun gizine ulaşmak, temel etkinlik olarak alınmıştır. Doğa’nın etkin, insanın ise edilgin olduğu yansıtmaya dayalı bu görüş, tarihsel oluşum ve sanatsal değişim, gelişim sürecinde çok farklı yorum ve uygulamalara uğramıştır (Doğan, 1975:175).

Engels, "...İnsan düşüncesinin en esaslı, en doğrudan temelinin yalnızca olduğu haliyle doğa değil de doğanın insan tarafından değiştirilmesi olduğu su götürmez bir gerçektir." der (Aktaran Doğan, 1975:176). Buradan gerçekliğin sadece bakılacak, gözlenecek bir nesne olmadığı, aynı zamanda insanın yeryüzündeki etkinliği ve pratiği de olduğu sonucu çıkmaktadır.

Gerçeklik olgusu insan bilincinden bağımsız değildir. Bu nedenle, insan tanımlanırken, onu çevreleyen gerçeklik yapılarının özelliklerine başvurulur. Her ne kadar gerçeklik, bireysel algıya bağlı olsa da tamamen ona mahkûm değildir. Gerçeklik, kendi içinde soyut bir anlama sahip olmakla beraber aynı anda her şeyi kapsayabilir. Ancak, kesin bir gerçeklik kavramının varlığından da söz etmek mümkün değildir.

Ernest Fischer (2000:114–115)'e göre de sanatta gerçeklik kavramı, esnek ve belirsizdir. Kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Fischer bu konudaki görüşlerini şöyle özetlemektedir; "Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır (...) Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır". (Fischer, 2000:114–115).

Matara (2005), gerçekliği kendine konu alan her çalışma ve sanat yapıtını bir yeniden sunum olarak tanımlarken, onu, devinimi içinde ele almak, öz ile onun görünüşü arasındaki diyalektiği kavramak gerektiğini belirtir. Matara, bu görüşünü, Lukacs'tan yaptığı şu alıntıyla ifade eder:

" Öz ile görüntü arasındaki gerçek diyalektik, bu her iki ögenin de yalnız insan bilincine değil, aynı zamanda realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte- ki bu, diyalektik bilginin en önemli bir belirtisidir (aksiyon)- realitenin çeşitli evreleri vardır. Önce, yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anın realitesi vardır. Bu diyalektik, tüm realiteyi öyle bir sarar ki, bu ilişkide görünüş ve gerçek, tekrar birbirlerini izafi kırlarlar: ansal deneyim yüzeyinden hareket ederek daha derine gittiğimiz zamanki görünüşe öz halinde karşı koyan şey, yine çok daha derin araştırmalar sonucunda, ardında bir başka ve değişik öz sezilen görünüş olarak belirir. Ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider. O halde gerçek sanat en yüksek derinliğe, en yüksek kavramaya yönelir ve her şeyi kapsayan realiteyi bütünlüğü içerisinde özömler... Gerçek sanat, her zaman, insan yaşantısının bütünlüğünü, onun devinimini, oluşumu ve evrimi içinde verir".

Lukacs'ın da belirttiği gibi, önemli olan görünen gerçekliğin altında yatan gerçeği açığa çıkarmak, irdelemek ve gerçekliğin özünü daha derinden kavrayabilmektir.

Husserl, algılama sayesinde şeylerin insan bilincine sunulduğunu belirtir. Zihinsel imge ise düşüncenin bilinçte somutlandığı ve kendini düşünce olarak tanıdığı biçimdir. Bu akılsal ve bilinçli bir eylemdir. Yoksa tek başına imgenin bir anlamı yoktur. İmge nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde ortaya çıkar. İmge gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir (Aktaran: Mitry, 1989: 94–95).

Nathan Lyons'un da ifade ettiği gibi, "...göz ve makinenin, aklın bildiğinden daha fazla görmemeleri..." yani önemli olanın, sanat yapıtının tükendiği ya da üretildiği beyin olduğudur. Deklanşöre basma anındaki duyarlılık, bakış açısı ve dünya görüşü yaratıcı bir süreçtir (Aktaran Matara, 2005).

Baudrillard (1992:2), imge gerçeklik ilişkisinin dört aşamadan geçtiğini söylemektedir. İlk aşamada imge, gerçekliğin bire bir yansımasından ibarettir, ikinci aşamada gerçekliği çarpıtmakta, olduğundan farklı sunmaktadır, üçüncü aşamaya gelindiğinde ise imgenin işlevi görünüm yaratmak, gerçek diye bir şey olmadığının 'gerçeğini' gizlemektir. Bu aşamayı da Disneyland'ın işlevinin Amerika'nın koca bir Disneyland olduğunu gizlemek olduğunu söyleyerek örnekler. Dördüncü aşamadaysa, imge artık bir görünüm değil bir simülasyondur (benzetim). Baudrillard'a göre, imge-gerçeklik ilişkisinin koptuğu yerde "hipergerçeklik" başlar. Bu, bir şeyin gerçekliğini veya gerçek dışılığını, doğruluğunu veya yanlışlığını artık sorguya çekemeyeceğimiz bir alandır.

"Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve konut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu olay gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bundan böyle gerçeğin rasyonel olması gereksizdir, zira ideal ya da negatif süreçlerle boy ölçüşebilecek durumda değildir. Çünkü gerçek işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır, çünkü gerçeği sarıp, sarmalayan bir düşsellik yoktur. İşte bu hipergerçektir." (Baudrillard, 1992:2).

Gerçeklik anlayışı, çeşitli algılara göre değişebilmektedir. Bu noktada gerçekliği etkileyen en önemli unsurlardan biri olan görsel algı sürecinden söz etmek gerekmektedir.

2.1.2. Görsel Algı Süreci

Görsel algı sürecinin en önemli etkeni olan görme eylemi, temel olarak basit olsa da yapısal olarak karışık bir süreçtir. Bu süreçte belirleyici iki olgu olarak birey ve nesne söz konusudur. Görsel algılamada, bilişsel bir süreçten geçilir. Ego, bu süreç içinde zaman olarak geçmiş ve geleceği hesaba katar, aynı zamanda beklentileri vardır, hatırlar, yorumlar ve seçer (Derman, 1988:25).

Görme duyusunun meydana gelmesi için yerine getirilmesi gerekli bazı önkoşullar vardır. Görsel algı için ışık mutlaka olmalıdır ve bu ışık algılanan nesnenin bir parçası olarak bile değerlendirilebilir. Çünkü ışığın olmadığı bir ortamda görme eylemi söz konusu olamaz. Bunun yanında gözlerin açık olması ve belli bir noktaya odaklanması, gözün arkasındaki tabakanın ışığa karşı tepki göstermesi, optik sinirlerin verileri beyne iletmesi, görme duyusunun gerçekleşmesi için önkoşullardır. Bu koşullardan birinin yerine getirilmemesi, görme işlemini engellemektedir (Gibson, 1950:12).

Görsel algı, algılanan nesnenin yalnızca bir parçasını teşkil eder. Yani bir nesne gerçekte gördüğümüzden fazlasını içerir. Görsel algı söz konusu olduğunda, uyarılar, her zaman ait oldukları nesnelere oranla daha fazla belirsiz nitelikler taşır. Algının niteliği, onun içinde gerçekleştiği bağlam tarafından belirlenir (Derman, 1988:28). Bu bağlam, algı sürecini direkt olarak belirleyebilmektedir. Dolayısıyla algı, nesnede değil, aslında ilk önce beyinde oluşur, ancak algı üzerinde yalnızca bireysel etmenler söz konusu değildir. Algı üzerinde diğer bazı güçlerin de varlığından bahsetmek mümkün.

İnsanlar, davranışlarını içinde bulundukları grubun diğer öğelerine bakarak geliştirirler. Sosyalleşme olarak tanımlanan bu süreç, çelişkiyi, işbirliğini, ödül ve cezayı, davranışların kısıtlanmasını ve engellenmesini içeren karmaşık bir süreci oluşturur. Dolayısıyla algıların belirleyici unsurlarından biri de bireyin içinde yaşadığı kültürel ortamdır. Bu ortam, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin bireysel gerçeklik üzerindeki etkisini de göstermektedir. O halde, bireylerin içinde bulundukları kültürel ortama göre algıları değişebilmektedir (Derman, 1988: 31).

2.1.3. ‘Görmek’ İşlevi

John Berger (1986:7), “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir” der. Dünya üzerindeki kendi yerimizi görerek bulduğumuzu ifade eden Berger, insanın görme duyusuna dayalı olarak dünya üzerinde kendini tanımlama eylemini şöyle anlatır:

“Bu dünyayı sözcüklerle ifade etsek de sözcükler dünyayla çevrelenmiş olduğumuz gerçeğini değiştiremez. Biz sadece baktığımızı görürüz. Bakmak seçmektir aslında. Bu eylemin sonucu olarak gördüğümüz nesne bizim ulaşım alanımıza gelmiş olur. Tek bir nesneye değil, nesnelerle aramızdaki ilişkilere bakarız. Görüşümüz daima canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; içinde bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi bize gösterir. Bir şeyi gördükten hemen sonra aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza inandırır bizi (...) Tüm imgeler insan yapısıdır. “

Zeynep Sayın (2002:13), “Bir imge yeniden yaratılmış bir görünümdür” derken, imgeyi ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümüler düzeni olarak tanımlar. Sayın, her imgede bir görme biçimi yattığını, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirmemizin görme biçimimize de bağlı olduğunu belirtir ve bakışın sahip olduğu iktidar seyircinin değil, seyirlik nesnenin elinde olduğunu vurgulayarak bu iktidarın her imgede güçlü bir biçimde varlığını sürdürdüğünü söyler.

İmgeler ilk olarak bulunmayan şeyleri göz önünde canlandırabilmek için oluşturulmuştur. Zamanla imgenin temsil ettiği şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır. Böylece imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü, dolayısıyla başkaları tarafından nasıl görüldüğünü de açıklar hale gelmiştir.

Bir yapıt ne kadar imge yüklü olursa, biz de sanatçının görünenleri algılayışına o kadar derin yaklaşıyoruz. Nesne, özün ya da anlamın belirlediği imge üstünde daha imtiyazlı bir yere sahip değildir. İki gerçeklik aynı anda, aynı yerde birlikte ve birer gösterge olarak bulunurlar (Kahraman, 1995:27).

Peki, gerçek ne kadar gerçektir? Gerçek-imge ve simge ilişkisi, Lacan'ın üç ardışık düzleminden yararlanarak anlaşılmalı çalışılacaktır.

“Lacan'ın Üç Ardışık Düzeni

'Gerçek', Lacan'ın üç ardışık düzeninde (Gerçek-İmgesel-Simgesel) ilk yeri işgal etmesine rağmen, Lacan'ın düşünsel gelişiminde en son ortaya çıkan, önemi giderek artan bir kavramdır... Lacan'a göre 'Gerçek', 'Simgesel' tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. 'Gerçek'i 'Simgesel'e olan bu dışsallığı ile tanımlamak, onu her şeyden önce, dil öncesi, yani insan öncesi bir konuma yerleştirmektir. Dolayısıyla, henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bebeğin tüm deneyimi 'Gerçek'in alanına girdiği gibi, insan öncesi olan her şey, dolayısıyla doğa dediğimiz şey de 'Gerçek'tir. Doğal nesne ve olguları her ne kadar 'kontrol altına alarak' 'Simgesel'in alanına çeksek de 'Gerçek' her zaman aynı yere döner'; dolayısıyla tanımlanamayan bir salgın hastalık, kanser, depresyon, fırtına, yıldırım, daima 'Gerçek'in geri dönüp kendi simgeselleştirilemeyen çekirdeğini ortaya koymasındır.

'İmgesel'se, Lacan'ın üçlü düzeninde ilk adlandırdığı, orta aşamadır. 'İmgesel', henüz dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde oluşturduğu özdeşleşmelerdir. 'İmgesel', 'Gerçek' ve 'Simgesel' ile ayrı ayrı bağlantılıdır, ama bu ikisinin arasında bir köprü değildir. 'Gerçek'i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır, ancak henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez.

“'Simgesel', Lacan'ın üç ardışık düzeninin sonuncusudur. 'İmgesel' evrende oluşmakta olan ben'in, içinde 'ben' diyerek özneleşebileceği dilsel, gramatik ve kültürel bir yapıdır 'Simgesel'. 'Simgesel' kavramı, Lacan'ın düşüncesini Saussure ve Jacobson'un temsil ettiği dilbilim çerçevesine bağlayan temel kavramlardan biridir. Lacan 'Simgesel' ifadesini, kendi

başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişkileri içinde anlam denilen şeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/kültürel kapalı düzenini tanımlamakta kullanır.” (Zizek, 1999: 228).

Lacan'ın 'gerçek'-'imgesel' ve 'simgesel' tanımlarıyla açıklamaya çalıştığı üç ardışık düzeni yalnızca gerçeği değil ardında yatanı da anlama çabasıdır. Tekelioğlu (2005), “Bir Lacan Okuması” başlıklı makalesinde konuya açıklık getirmiştir: Lacan'a göre gerçek, simgeselin ötesinde, anlamlamaya / kodlanmaya direnç gösteren, dilsel olarak yakalanamayan ve öznenin kurulmasının, yapılanmasının dışında kalan her yerdir. Özne ile Gerçek arasındaki ilişki aşağıdaki gibi formülleştirilmiştir:

İMGESEL
doğru (true) gerçeklik (reality)

SİMGESEL
görünüm (seeming)

Örneğin öznenizin âşık olduğunu ve yaşının da onsekiz olduğunu düşünelim, onsekizinde âşık olmak simgesel dizge için onaylanabilecek bir “doğru”dur, özne simgeselde bu doğruyu bulduktan sonra simgeselin onayladığı sevgilisine “bakar ve gerçeği görür”, ama diyelim ki sevgilisi gerçekten onu sevmiyorsa, yani sevmeme «gerçekliği- varsa, özne bu gerçekliği kendi imgeselinde kabul eder - ya entelektüelce «n'apalım herkes bana âşık olacak değil ya” der, ya da anlaşılmamanın toplumsal davranışlarını gösterir (ağlamak, «arabesk= dinlemek, kavga etmek, vb.). Ama bütün bu toplumsal ritüellere karşın, 'gerçek', karşısındakinin onu sevmediğidir ve şimdi yaptığım bu tanımlama ise ancak simgesel kullanılarak olanaklı olmuştur (Aktaran Tekelioğlu, 2005).

Descartes'e göre, görünenin ardında yatan görünmeyi ve arka plandan hareketle göze yönelen derinliği bakış ile göz arasına yerleştiren Bizanslı tavrın aksine özne ile nesne, göz ile bakış birbirini yansılayan birer

aynadır. İmge ile bakış, aynı görüntüyü yansılamaktadır. Bir nesneyi görmek demek, bilen özne ile bilgi nesnesini aynı imge uzamında birleştirmek demektir. Göz nasıl görüyorsa, imge de ona öyle gelir. Bu türden bir imgenin görünenin ötesinde bir tutku uyandırmasına olanak yoktur. İmge, içinden fışkıran bir fazlalıkla değil, içinde eksilen bir yoksunlukla göze gelir. O nedenle imge göz yerine bakışa yönelir (Sayın, 2002:27).

Sayın (2002:29)'ın belirttiğine göre, bakışın taşıyıcısı sayılan göz, yalnızca görmekle kalmaz, aynı zamanda ona bakan nesneler tarafından çevrelenir. Sayın, burada bakan konumda olanlar için 'nesne' ifadesinin kullanılmasının nedenini şöyle açıklar: Bakılan bir nesne, sadece görülen nesne değildir. O nesne, kendisine bakan özneyi aynı zamanda bakılan bir nesneye dönüştüren şeydir. "Bakış ile göz arasındaki ilişkinin, karşılıklı bir ilişki olmasına rağmen, gören öznenin bakışına karşılık dünya ona bakan gözü her yerden ve her açıdan görmektedir." diyen Sayın, gören gözün, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören özneye aitken, bakışın nesneyle yönelimsel bir ilişkiye girdiğini ifade eder. Bir diğer deyişle bakış, nesneye yönelik bir görme biçimidir.

Konuyu bu açıdan değerlendirdiğimizde, göz ile bakış arasında oluşan alanda, göz ile bakışın karşılıklı bir iletişim süreci içinde olduğu görülür. Yani, kendini görünür kılan ve bakışı çağıran nesne, bir anlamda bakışa seslenmektedir. Bu yüzden derinlik, nesnenin içinden çıkarak göze doğru yönelir.

Sayın (2002:30) 'a göre, arka planı oluşturan, nesnenin doğumuna yol açan ve nesnede ürkütücü bilinmezliğini koruyan mekân, bir bilinirlik ötesidir. Nesnenin içine görünmeyen bir tür hacim ya da gölge olarak yerleşen şeydir bu; öyle sarsıcı bir bilinmezliktir ki nesne, öznenin onun asla göremeyeceği bir açıdan onu her zaman seyredebilmektedir. Yazar, konuyu Sartre'dan

yaptığı alıntıyla açıklar: “Dünyayı algılamak bakmak değil, bakılıyor olmaktır. Ötekinin bakışı, benim olmadığım yerdedir.”

2.2. FOTOĞRAF- GERÇEK İLİŞKİSİ

Fotoğraf görüntüsü, nesne, alıcı ve alıcının beklentileri çerçevesinde incelenir. Bununla birlikte, optik yapısından dolayı, fotoğrafla elde edilen görüntünün gerçeklikle olan ilişkisi tartışma konusudur. Çalışmanın bu bölümünde, fotoğraf görüntüsüne konu olan nesne ile fotoğrafın kendisinin gerçeklikle olan ilişkisi ele alınacaktır. Öncelikle fotoğraf makinesinin icadının görüntü üzerindeki etkisine değinilecektir.

Berger (1978:19), fotoğraf makinesiyle anlık görünümünün birbirinden ayrıldığını, böylece imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikrinin ortadan kalktığını söyler;

“Makina geçen zaman kavramının görünen şeylerin algılanışından ayrılamayacağını gösterdi. Görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz duruma bağlıydı. Her şeyin kayma noktası olarak kabul edilen insan gözü üzerine toplandığını düşünmek olanaksızdı artık. Elbette insanlar fotoğraf makinesinin bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı... Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti.” (Berger, 1978:19).

Bir fotoğraf görüntüsünün oluşmasında devreye giren teknik değişkenler, onun doğru ve güvenilir bir işaret oluşturmasını tehlikeye düşürmekte, hatta zaman zaman olanaksız kılmaktadır. Fotoğraf makinesi

tamamen insan varlığından bağımsız halde görüntü üretebilir hale gelmedikçe, müdahale gerektirmektedir (Derman, 1988:126).

Derman (1988:126), fotoğraf görüntüsünün belirli sınırlar çerçevesinde seçilerek oluşturulduğunu söylerken, bu seçimin fotoğrafı çeken kişi tarafından yapıldığını ifade eder. Önemli olan bu seçime nelerin dâhil olduğudur. Derman, fotoğraf çerçevesi içine giren öğelerin, doğrudan görüntünün anlamını etkilediğini, yani, görüntü içindeki unsurların anlamı belirlediğini söyler. Çünkü görüntü çerçevesine giren öğeler kendi aralarında bir ilişki kurarlar. Bu ilişki anlama etki eder. Biz gerçekliği, bu ilişki çerçevesinde değerlendiririz, ancak bunun yanında fotoğraf sınırları içine giren bazı öğelerin, sıradan gerçekliğin dışına çıkılmasını da sağlayabildiği göz ardı edilemez.

Roland Barthes (2000:18), fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şeyin aslında yalnız bir kez olduğunu söyler. Ona göre fotoğraf, var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı mekanik olarak yineler.

Yaşamı meydana getiren gerçeklik fotoğrafa yansıdığında yeniden ele alınmasını gerektirir. Böylece fotoğrafla yapılan çekimle bir kurgu oluşturulur. Çünkü fotoğrafa yansıyanlar, kaynağından ve çevresinden koparılıp soyutlanmış nesnelerdir. Bu soyutlanma, bir yanılsama oluşturur.

Fotoğraf zamanın içinden bir kesit alıp onu dondurur. Bu an, aslında gerçek zamandır. Ancak deklanşöre basıldıktan sonra sözkonusu anın gerçekliği ortadan kalkar. Bu açıdan fotoğrafın içinde yaşanan zamanı durdurduğu değil, sadece 'öldürdüğü' söylenmektedir. Şöyle ki, fotoğrafı çekilen an, çekildikten hemen sonra 'geçmiş' hale gelir. Yani, fotoğrafın çekildiği an olan şimdiki zaman, deklanşöre basılınca 'çekildiği zaman'a dönüşür. Zaman fotoğrafın dışında kalır. Burada kişiyi etkileyen, gerçekliğin elden kaçıcılığını bir an elde tutabilme yanılsamasıdır (Derman, 1988:127).

Fotoğraf iki boyutlu olduğu için mekânı yoktur. Alıcı, bir fotoğrafın görüntüsündeki her şeye eşit mesafededir. Fotoğraf görüntüsündeki bir nesnenin arkasına geçilemez. Fotoğrafın işaret ettiği gerçeklik ancak kendi fiziksel özelliklerinde, yani yaşanan gerçeklik içindeki bir parça oluşuyla gündeme gelebilir.

Fotoğraflar yalnızca gerçekliği –gerçek olarak- vermezler. Aslında fotoğraflara olan sadakati için titizlikle incelenen ve değerdendirilen, gerçekliktir. “Bence bir şeyin fotoğrafını çekene kadar, onu gerçekten görmüş olduğumuzu iddia edemeyiz” ifadesini Zola’dan aktaran Sontag’a göre (1977:107), fotoğraf gerçekliği kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçiminin ölçütü haline gelir, böylelikle de gerçeklik ve gerçekçilik düşüncesini değıştirir. Fotoğraf, nesneleri tanımak için bir araç işlevi üstlenir. Sontag (2004:81), ‘Başkalarının Acısına Bakmak’ kitabında bu işlevi şöyle açıklar: “Fotoğraflar, yansıttıkları görüntüleri objektif kırlarlar: Fotoğraflar, görüntüledikleri herhangi bir olayı ya da kişiyi, sahip olunabilecek bir şey haline getirirler. Ayrıca, gerçekliğin saydam bir dökümü olarak çok kıymetli sayılmalarına rağmen, fotoğrafların bir tür simya rolü oynadıkları söylenir.”

“Fotoğraf, her ne kadar yansıttıkları görüntüleri objektif kılsa da, kendine has bir dünya meydana getirir. Rosalind Krauss, bu dünyayı ‘gerçeklik ile sanal dünyayı, asıl ile taklit olanı birbirinden ayırt etme olasılığının yadsındığı bir dünya’ olarak açıklar. Gerçek dünyanın, ideal bir dünyanın kopyası olarak sayıldığı Platoncu düşünce çerçevesinde, fotoğraf da kopyanın kopyası, hatta ‘yalancı kopya’dır diyerek devam eder Krauss: “Belli bir noktada fotoğraf yalancı kopya olduğu konumunda, asıl ve sahte, birinci ve ikinci derece kopya dizgesinin yapısını çözmeye yaramıştır (...) Fotoğrafçılığa özgü mükemmel bir söylem vardır. Bu, sanatın kendi kendisinden uzaklaştırılıp ayrıldığı bir yapı çözme projesidir.” Estetik fark, Krauss’a göre, fotoğraflar hakkındaki, ‘bu iyi, bu kötü, bu mutlak özgürlüğü içinde şundan farklı gibi anlamsız yargılamalar anlamına gelecektir.’”(Price, 2004:34).

Derman (1991:73) fotoğrafın mekanik doğasından ve teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü, gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olduğu kanısının yaygın olduğunu belirterek bunu şu ifadesiyle destekler:

"Fotoğraf her ayrıntısının ressam tarafından oluşturulduğunu bildiğimiz bir resimden çok farklıdır. Çünkü mekanik bir sürecin sonucudur. Şöyle ki, fotoğraf makinesinin örtücüsü açılır açılmaz objektifin önündeki görüntü kendiliğinden film üzerine kaydedilir. İşte fotografik görüntünün bu inanırlılığı, teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmadığından doğmaktadır".

Yine Derman (1991:121)'a göre fotoğrafın gerçekliği yalnızca kendi fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bunu da şöyle ifade eder; "Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde, eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içinde bir parça oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir."

Fotoğrafla birlikte gerçeğin benzeri yaratılırken, ilk kez nesne ile benzerinin arasına insan elinin girmediyini vurgulayan Bazin'e göre de, fotoğrafın özgürlüğü onun nesnelliğidir.

"Tüm sanatlar insanların var olmasını gerektirirken, fotoğraf üstünlüğünü insanın olmamasından alır. Fotoğraf bizi doğadaki bir görüntü gibi etkiler, güzellikleri köklerinden ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek ya da kar tanesi gibi (...) Fotoğraf zaman ile uzamdan bağımsız olan nesnenin görüntüsüdür. Ne denli belirsiz olursa olsun, oluş sürecinden ötürü yeniden üretimi olduğu modelin varlığını paylaşır, o modeldir." (Aktaran Büker, 1985:32).

Bazin'in ifade ettiği bu nesnellik, Sontag'ın 'müdahale etmeme edimi' ile de açıklanabilir. Sontag (1999:28–29), fotoğraf çekmenin esas olarak bir müdahale etmeme edimi olduğunu ve fotoğraf makinesini kullanmanın bir

katılım biçimi olduğunu söylerken, fotoğraf makinesinin bir gözlem istasyonu da olsa, fotoğraflama ediminin pasif gözlemin ötesinde bir şey olduğunu ifade eder. Ona göre, bir fotoğraf çekmek demek, olduğu gibi her şeyle, değişmeden kalan durumla ilgilenmek, bu ilgi bir başka insanın acısı ya da talihsizliği bile olsa, ilginç ve fotoğrafını çekmeye değer kılan her şeyle suç ortaklığı içinde olmak anlamına gelmektedir.

Erkaslan (1995:45–46), görsel söylemlerin, aktardıkları imgelerde gerçekliğin izlerini yeniden üretmekte olduğu izlenimini yaratmakta olduğunu, oysa imgelerin dışavurmak üzere bir araya getirildiklerinin mantıksal bir kesinliğe gereksinimi olduğunu belirtir: “Gerçekte görünümünün bizzat doğasında potansiyel biçimde varolan anlamı, fotoğrafı çeken kişi seçme düzleminde açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan, fotoğraf çekme ediminde bir nedensellik ilişkisi vardır.”

Karadağ (2004:1), fotoğrafın gerçeklerden ayrıştırılarak oluşturulan görsel bir gerçeklik olduğundan bahseder. Fotoğrafa yansıtılan her imge, bu fotoğrafta şaşırtıcı bir iç derinliğin karşılığına uygun düşmesi için seçilir, çünkü tüm yorumlar, genellikle açıklanamayan veya var olmayan imgelerin kavranmasına yönelik yapıldığından, görüntülerin gerçek içeriğini çoğu zaman belirgin olarak yansıtılan nesnelerin arka planında aramak gerektiğini belirterek, bunu şöyle ifade eder;

“Her görüntü içinde, gizemli bir boyut her zaman mevcut olmuştur. Çünkü gizemli her sunum, yapıt üzerine bir sis bulutunun çökmesine yol açmaktadır. Aslında hiçbir fotoğrafçı, görünümünün gizemini fotoğrafta çarpıcı biçimde kullanmaktan kaçınmaz. Çünkü gizemli etki, yapıtın bizi kendine çeken en görkemli büyüsüdür. Fotoğrafı, gizemli bir uğraş, fotoğrafçıyı da yaşamla doğrudan ilişkili kılan, onun objesiyle göz göze gelmemesidir. Hiçbir fotoğraf, fotoğrafçı ile konusu arasına bir kamera konulmadan çekilemez. Fotoğrafçı ile objesi arasında kameranın girmesi onu, gerçekleri şeffaf bir sınırın arkasından görmek zorunda bırakan bir konuma yerleştirir. Fotoğrafçı, aslında gerçeklerle hiçbir zaman yüz yüze

gelen biri değildir. Çünkü kamera, onunla gerçek arasında, bu gerçeği resmetmekle sorumlu bir araç olarak girmekte ve onu gerçekten kopararak, karar veren biri yerine, yalnızca tanık yapmaktadır.”

Derman (1991:22), fotoğraf görüntüsünün, gerçeklik konusunda onu algılayan kişide herhangi bir açıklama gerekmediği sanısını uyandıracak kadar usta yalanlar söyleyebilmekte olduğuna dikkat çeker. Çalışmanın başlangıcından beri belirtildiği üzere, fotografik gerçek dolaylı bir gerçektir. Gerçek dünya ile kişi arasında; aygıt, film vb teknik değişkenler söz konusudur. Matara (2005)'nin belirttiğine göre, makine bilimsel-teknik veriler üzerine kurulmuş ve bu verilere göre çalışan kendiliğinden bir ideoloji üretmeyen, tarafsız-yansız bir aygıttan başka bir şey değildir. Dolayısıyla makinenin kendiliğinden bir veriyi saptaması mümkün olmadığı gibi, saptanan gerçeğin herhangi bir değişime uğraması da olası değildir. Zaten, gerçek başka bir düzleme aktarıldığı anda yeni bir gerçeklik söz konusudur. Özellikle üç boyutlu gerçeğin, fotografik yeniden sunumunda iki boyutlu bir düzlemde saptanması gibi. Çünkü gerçeklik zaman ve mekânda aynı anda varolmayı zorunlu kılar.

Fotoğrafın çoğaltılabilme özelliğinden dolayı diğer sanatsal yapıtların gerçekliklerine de müdahalesi konusunda Walter Benjamin (1981:21) şöyle der: "En yetkin çoğaltım ürününde bile eksik olan bir öge vardır: Sanat yapıtının zaman ve uzam içerisindeki varlığı, başka bir deyişle bulunduğu yerdeki biriciklik niteliğini taşıyan varoluş (...) Özgün yapıtın zaman ve uzam içerisindeki biriciklik niteliğini taşıyan varlığı, o yapıt açısından gerçeklik kavramının içeriğini oluşturur". Benjamin, mekanik yeniden üretimin sanat yapıtına olan etkisinin onun tekilliğini ortadan kaldırması olduğunu söylerken, bu şekilde sanat yapıtının tekilliğinin ona sunduğu etki alanın aurasını kaybedeceğini ifade eder. Ona göre, yeniden üretim ile sanat yapıtı evlerimize kadar girecek ve sergilenmiş orijinalin aurası yitecektir. Benjamin, fotoğraf ve sinemayı bu sürecin içerisinde değerlendirir:

“Sinema, ses ve görüntüyü birleştirerek gerçekliği yeniden üretirken, fotoğraf da kendini özellikle yazılı basında gerçekliği çoğaltarak varlık bulur. Fotoğraf alanında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur. Kült değer geri çekilirken belli bir direnişte de bulunmaktadır. Son bir sipere daha girmektedir; bu siper, insan yüzüdür. Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir.”

Price (1994:226), bir fotoğraf üzerine ne söyleneceğinin, ona bakan kişinin ne algıladığına bağlı olduğunu söyler. Ona göre, fotoğrafa bakan kişi, fotoğrafçının amaçlanmış kullanımı doğrultusunda “yaşamdan yükselen” ile “gerçek tarafından felce uğratılmış” arasındaki önemli gerilimi çözmeli, anlamalı ya da görmezden gelmelidir. İşte Price bu noktada Benjamin’in aura kavramının eğretilme olarak fotoğraf için bir anahtar olabileceğini söyler: “Fotoğraftaki aura, tam da Benjamin’in fotoğrafçılıkta var olduğunu kabul ettiği gelip geçiciliğin aurasıdır; görüngü dünyasının aurası olmadığı yolundaki ilk önermesiyle çelişen gerçekliğin aurasıdır. Bu gerçekliğin aurasıdır. Fotoğrafçının kültürü, niyetleri, eğilimleri, hileleri ya da felsefi inançları ne olursa olsun, fotoğraf makinesi temel anlamda yalan söylemez.” Price (1994:229), bunu bir yapı fotoğrafıyla örnekler:

“Fotoğraf, bir yapının eğik bir yanını ya da olağandışı bir şekilde alt kısmı büyük ve üst kısmı küçük bir yapıyı gösterdiğinde, bu fotoğrafa bakan kişi bir an bile yapının kıvrıldığını ya da o şekilde eğri durduğunu imgelemez, ancak fotoğraf makinesinin önünde duranın da bir yapı olduğundan bir an için bile kuşku duymaz.”

Fotoğrafın sahip olduğu saklama özelliğini onun değerine bir övgü ve değeri oluşturmada belirleyici bir etmen unsur olarak gören Price (1994:229), fotoğrafçının vurguladığı şeyin, fotoğrafın içindeki biçimsel organizasyonu oluşturduğunu söylerken, bakan kişi için yorumun zorunlu olduğunu belirtir, zira aurayı oluşturan yalnızca birikmiş belgeler değildir. Çünkü olguları bir araya getirme ve sunma sürecinin ardından yorumlama dilinin kendisi gelir:

“Bakmak, düşünmek, ayırmak ve ifade etmek dünyevi auranın diline yapılan yüklemeleri niteler.”

Benjamin (1973:186)’e göre, aura fotoğraf düşüncesinin çevresinde birikmektedir, ancak fotoğraf düşüncesinin çevresinde biriken aura, kutsal değil, dünyevidir. Benjamin, bu konuyu Baudelaire’den yaptığı alıntı ile destekler: “Fotoğrafçılık, hafızamızın arşivinde yer edinmeye hakkı olan geçici şeyleri kendinin kılmakta bir engel tanımamalı, ama kavranamayacak olanın, imgelemsel olanın içinde sadece insanın ruhunu verdiği şeyin bir yer edinebileceği sanatın alanına tecavüz etmemelidir.” Benjamin, sanata kavranamayan ve imgelemsel “görülmeyen şeyler” yüzünden değer vermekte, fotoğrafçılığın değerini ise “belleğimizin arşivindeki” şeylerin bir kataloğuna indirgemektedir. Görülmeyen şeyler, Benjamin’e göre kutsal aurayı oluşturur, fotoğrafın aurası ise dünyevidir.

Fotoğraf-gerçek ilişkisine yer verildikten sonra çalışmanın sonraki bölümünde sinema gerçek ilişkisi ortaya konulacaktır.

2.3. SİNEMA GERÇEK İLİŞKİSİ

Gerçek; bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olandır. Gerçek, tektir. Ne kendinden öncesi ne de kendinden sonrası vardır. Kendinden öncesinin deneyimiyle var olur ve kendinden sonrasını deneyimleyerek var eder. Deneyim yoluyla aktarılan, tekrar edilen değil, yeniden yapılanandır. Kendisinden sonra var olacak olanın ilham kaynağıdır. Somuttur, hissedilebilirliği nesnel olarak yaşanılabilirliği ile desteklenir. Doğada olduğu gibi; özgün olandır (TDK, 1998:540).

Gerçekçilikse, bilinçten bağımsız bir gerçekliğin var olduğunu benimseyen görüştür. Sanatta gerçekçilik, bir estetik kavram olarak 19. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Romantizmin klasizme bir başkaldırı olarak çıkması gibi gerçekçilik de hem klasizme hem de romantizme bir başkaldırıdır. Gerçekçiliğin amacı, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, çağdaş eserler üretmek ve konularını yüksek sınıflar ve temalarla ilgili değil, toplumsal sınıflar ve temalar arasından seçmektir. Ayrıca, günlük yaşamın önyargısız, bilimsel bir tutumla incelenmesi ve edebi eserlerin bir bilim adamının klinik bulgularına benzer nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmasıdır.

Gerçekçilik, betimlenen ve betim arasındaki aynılığa dikkat çeker. Mimesis felsefesinin de bir ölçüde içinde yer alabileceği bu düşünce özellikle 19. yüzyıldaki pozitivist gelişmelere ve bilimsel yöntemin yaygınlaşmasına koşut olarak, sanatçıyı sıkı bir gözlemci ve sanatı da toplumun gerçek bir aynası olarak gören bir tutuma dönüşmüştür. Nochlin, gerçekçiliğin amacının “çağdaş yaşamın detaylı bir gözlemini yaparak gerçek dünyanın nesnel, tarafsız ve doğru bir temsilini verebilmek” olduğunu söyler (Aktaran Daldal 2005:33).

Toplumsal gerçeği anlama ve yorumlama çabalarımızın bir cephesi olarak sanatın pek çok dalı arasında sinemanın oldukça güçlü bir yeri olduğu bilinen bir gerçek. Sinema sanatı, sahip olduğu dil gereği sözü, müziği, rengi, zamanı ve mekânı dilediği gibi kullanabilir ve gerçeğe ulaşma çabalarımızın tüm araçlarından yararlanabilir (Künüçen, 2001:1).

Çalışmanın bu bölümünde sinema-gerçek ilişkisi ve gerçekçiliğin sinemada kuramsal olarak ele alınışı incelenecektir. Sinemanın gerçekçilik anlayışı içindeki yeri ve gerçekçi sinema anlayışının kurucuları Andre Bazin ve Siegfried Kracauer’in sinemada gerçekçilikle ilgili kuramsal düşüncelerine

yer verilecektir. Bu düşüncelere geçmeden önce sinema-gerçek ilişkisinden, sinemanın hammadde olarak gerçekliğinden söz edilecektir.

Uzayda devingensizliği gören insanlar, fotoğraf karelerini birleştirilerek hayatın kendisinin yeni baştan yaratılabileceği gerçeğine ulaşacaklarını görmüşlerdir (Bazin, 2000:26). Bu anlayıştan hareketle sinemanın hammaddesi de gerçeklik olarak görülmüş ve sinemada gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır.

Gerçekçi sinema anlayışına göre sinema, bize dünyayı olduğu gibi göstermek amacıyla var olmuştur, böylece onun üzerinde yaşayan insanoğlu, görsel bir doku olarak onu tanıyabilecektir (Andrew, 2000:118). Film projeksiyonu, gözün hızla akan kareleri hareketli olarak algılaması gibi bir yanılsama sürecinin eseri olarak ortaya çıksa da, kamera kendisi yalan söyleyemez (Armes,1974).

Kamera yapısı gereği, gerçekliği olduğu gibi kaydeder. Daldal (2005), sinemanın insanları büyülediği ilk günlerine bakıldığında bu hayranlığın ve ilginin temelinde insanoğlunun kendi fiziksel gerçekliğiyle ekranda yüzleşmesinin yattığını belirterek; çerçeve, ışık, montaj ve açılar gibi unsurların gerçekliği etkilediğini vurgular. Temelde fotoğrafın hareketlendirilmesi mantığına dayanan sinema, fiziksel gerçekliğe en fazla dayanan sanattır. Gerçekçi sinema anlayışına göre, sinemanın eğretilmeye ihtiyacı yoktur.

Filmlerinde gerçekçiliği ön planda tutan İtalyan yönetmen Pasolini de sinemada gerçeği simgeler yerine, gerçeğin kendisi ile anlatmayı yeğler. Pasolini, sinemayı bir işaret dizgesi olarak incelemiş ve sinemanın yazılı ya da sözlü dilin simgesel ve alışlagelmiş özelliklerinden çok farklı niteliklere sahip olduğu sonucuna vardıktan sonra görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Sinemada eğer seni anlatmak istersem, seni, senle ifade ederim. Eğer bir ağacı anlatmak istersem, ağacı ağaçla anlatırım. Sinema gerçekliği gerçeklikle ifade eder. Demek ki sorulması gereken soru şu: Sinema ve gerçeklik arasındaki fark nedir? Aslında hiçbir şey. Sinemanın, semiolojisi, gerçekliğin kendi işaret sisteminin muhtemel semiolojisine denk düşen bir işaret sistemi olduğunu anladım.” (Aktaran Daldal, 2005:39).

Sinema dili, simge olarak imajları kullanarak kurulur. Renklerden ışığa, sestten kurguya, kamera hareketlerinden objektif açısına kadar tüm araçlar, bu imajlar dünyasının oluşturduğu dile hizmet eder. Benjamin (1981:8), sinema sanatçısının sanatsal edimi izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunduğunu söylerken, izleyicinin oyuncuyla kurulmuş herhangi bir kişisel ilişkiden etkilenmesi söz konusu olmayan bir bilirkişiye dönüştüğünü söyler. Çünkü, izleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir. Benjamin (1981:12)’in ifadesine göre; “Sinemanın belirleyici özelliği, yalnızca insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden değil, fakat aynı zamanda bu aygıtın yardımıyla çevreyi betimleyiş biçiminden de kaynaklanır (...) Gerçekte sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir.”

Daldal (2005), sinemadaki çeşitli gerçekçilik türlerini aktarırken farklı görüşlere şu şekilde yer verir:

“Belgeseller dışında kurmaca sinema ele alındığında, sadece gözleme dayanan, kurmacaya ya da Lukacs’ın deyişiyle çatışmaya çok az yer veren ‘**gözlemci-gerçekçi**’ çeşitli filmler mevcuttur. Bunlar Kracauer’in deyişiyle ‘basit anlatı’ filmleri olarak adlandırılır(...) Bu filmlerin toplumsal gerçeklikle ilgisi yoktur. İkisi farklı ‘gerçekliklere’ işaret ederler. ‘**Toplumsal gerçekçilik**’ çatışmaları toplumsal bağlam içerisinde, neden-sonuç ilişkilerini sorgulayarak kurgular. Sinema sanatının el verdiği ölçüde, yaşam hakkında bir bilgi üretir. ‘Basit anlatı’ ise çatışma içeren karmaşık olay örgüleri ile zaten ilgilenmez (...) Varolanın tek başına bir anlam taşımadığı, neden-sonuç ilişkileri temelinde gerçek sebebin, gizli doğruların ortaya konmasını savunan bir gerçeklik türü de mevcuttur. Bu tür gerçeklik insan edimlerinin ruhsal gerçeğe sebepleri olduğunu savunan ‘**Freudian bir**

gerçekçilik’ olabilir. Ancak çoğu zaman bu gerçeklik toplumsal olayları konu alır ve toplumsal doğruları ortaya sermeye çalışır. Tery Lowell’a göre, kuram olarak Marksizm de bu tür bir **‘epistemolojik gerçekçilik’**tir (...) Lukacs’ın sanat alanında tanımladığı **‘eleştirel gerçekçilik’** de bu epistemolojik yolu izler ve sanatın sadece olguları aktaran bir yansıtma aracı olmasını değil, hayatın genelini ve nedenselliklerini ortaya sermesini ister (...) **‘Modernist gerçekçiler’** ise gerçeği politik doğru olarak yorumlar ve gelecekte arar. Bu anlayış için gerçek, devrimci yöntemle inşa edilecek olan ‘gelecek’tir.”

Andrew (2000:119)’in belirttiğine göre, gerçekçi film kuramının, pratik politik eylemin ötesinde sinemadaki varlığı iki kişi tarafından gerçekleştirilmiştir. Kracauer ve Bazin, sinemayı politik bir araç olarak görmeden onun kapsamını genişletmişler, insanoğlunun sinema aracılığı ile bir uyum içerisinde yaşamasını sağlamaya çalışmışlardır. Andrew, her ikisinin de üzerine aldığı sorumluluğu, doğa ile dostane ilişkiler kurmaktan çok onu yenileştirmeye çabalamak olarak tanımlarken, bunun gerçekleşmesi için insanların algılamalarının yenileştirilmesi gerektiğini ve böylece uyumlu bir sinemanın ürünlerinin ortaya çıkacağını ifade eder.

Sinema-gerçek ilişkisine değindikten sonra çalışmanın bu aşamasında Bazin ve Kracauer’ın görüşlerine yer verilecektir. Bazin, Kracauer’dan önce gerçekliğe ilişkin düşüncelerini ortaya koymuş ve geliştirmiştir. Kracauer da Bazin’le birleştiği ve ayrıldığı yönleriyle sinema-gerçek ilişkisine dair görüşlerini yazdığı yazılarla ifade etmiştir.

Andre Bazin

Gerçekçi kuramın öncülerinden Andre Bazin, sinema eleştirmeni olarak 1950’lerin başında Fransa’da yayılmasına önayak olduğu “Cahiers du Cinema” dergisindeki ilk yazılarıyla sinema-gerçek ilişkisine ait görüşlerini savunmaya başlamıştır. Bazin, sinemanın geleneksel sanatlardan farklı özgün kurallara sahip yeni bir kültürel alan olduğunu söyleyen ilk

eleştirmenlerdendir. Sinemanın gerçeğin sanatı olarak olgunlaştığına inanan Bazin'e göre, bu sinemasal gerçeklik özellikle uzamla ilgilidir. Yani sinemanın temel gerçekliği, konuyla ya da ifade ile ilgili olmaktan çok, uzamsal gerçeklikle bağlantılıdır.

İnsanda gerçeğin yetkin bir kopyasını yaratma tutkusunun hep var olduğunu söyleyen Büker (1985:19), Bazin'in bunu insanın  l me karşı geliştirdiği bir tepki olarak açıkladığını, Bazin'e göre dış dünyanın benzerini yaratmayı istemenin ruhsalimsel bir istek olduğunu ve perspektifin bulunuu  ile bu isteğin daha iyi gerçekleştirildiğini ifade eder.

Bazin (2000:107), ekran ve uzam gerçeğine ilişkin düşüncelerinde, sinema gerçekliğinin fotoğrafik doğa ile doğrudan ilintili olduğunu belirtir. Ekranın  zerindeki görüntü gerçekliğinin bazı mucize veya fantastik şeylerle ilgili olmadığını, sinemadaki illüzyonun tiyatrodaki gibi genel halk tarafından yazılı olmayan bir uzlaşma temeline dayanmadığını ifade eden Bazin'e göre ekrandaki bütün hileler m kemm l bir şekilde işlemek zorundadır. Bazin, ekran dünyası ile içinde yaşanılan dünyayı aynı kefeye koymaz.    nk  "Evrenin kapsamı uzamsaldır(...) Bir an için, bir film evrendir, dünyadır ve doğaldır. Film, yapay bir dünya ve doğanın yerine geçen bir olgudur."

Gerçekliğin teknik ve mekanik yeniden üretiminin ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye ba landığını belirten Bazin (2000:27), fotoğraf ve fonografin birle tirilmesinin tam bir gerçekliği sağladığını ve zamanın geriye  evrilmezliğinin açılmaya çalışıldığını söyler: Ona göre, "Eğer sanatın çıkış noktası doğanın içinde bulunanları ortaya  ıkarmaksa teknik gelişmelerin sonucunda doğada bulunan sesin saklanması, bu 'mit'in gerçekleştirilmesi yolunda mesafe kaydedildiğini göstermektedir." Bazin, burada sessiz filmin sinemasal gerçeklik açısından eksik kaldığını belirtir.

Sinemada fiziksel gerçeklik insan eli değmeden yaratıldığı için ruhsal gerçeklik de var. Sinema, insanın değil, doğanın aracı; mekanik olarak kaydederken araya insan değil, insanın buluşu olan teknoloji giriyor. Bazin'e göre yetkin bir gerçeklik yanılsaması için ileri bir teknoloji gereklidir. Çünkü bu teknoloji doğayı selüloite geçiriyor. Bundan dolayı ses, renk, üç boyutluluk çok önemli (Büker, 1985:21).

Bazin'in sanat ve gerçekçilik açısından sinemaya bakışı da oldukça önemlidir. Sinemanın paradoksunu somut olan ile soyut olanın diyalektik durumlarından kaynaklandığını belirten Bazin (2000:108–109)'e göre, bir filmin, duyguları yok eden doğal gerçekçilik üzerine kurulması her şeyden önemli olmaktadır. Bazin, algı eksikliğini tartışma konusu yaparak sinemayı “doğanın tiyatrosu” olarak tanımlar, evrenin parçası konumundaki açık uzayın kurgulanması olmadan sinemanın olmayacağını ifade eder.

Bazin (2000:32), sinemada biçimciliği görüntünün plastik yeniden organizasyonu ve montaj olarak iki kategoride inceler. “Plastik” sözcüğünün makyajdan performansa kadar geniş bir alanı içerdiğini söylerken, buna kadrajı ve aydınlatmayı da ekler.

Künüçen (2001:6), sinema dilini oluşturmada, görüntüleri art arda getirerek bir anlam yaratmada kurgunun özel bir önemi olduğunu söylerken bunun nedeninin sinema dilini kullanmaya başlarken görüntüleyeceğiniz nesnenin çerçevesini belirlemek ve çekimle başlayan sınırlamanın, kurguda da devam etmesi ve sonlanması ile açıklar. Bazin ise montajı Griffith'in ortaya koyduğu bir olay olarak kabul eder, montajın yönetmenin bakış açısını yansıttığını belirtir: “Montajın kullanımı “görünmez”dir ve genel olarak Amerikan ekranının savaş öncesi ürünlerinde boy gösterir. Buradaki amaç sahnenin özdeksel ve dramatik mantığına uygun olarak bölümün analizinin yapılabilmesidir. Bu sayede izleyici, açılımını yönetmenin bakış açısına

göre yapacaktır.” Büker (1985:21) ise, Bazin’in montaj konusundaki düşüncelerini şöyle açıklar: “Bazin hızlı montajı hiç sevmez (...) Hızlı montajda bir çekimdeki nesneler arasındaki ilişki değil, çekimler arasındaki ilişki vurgulanır.”

Bazin (2000:34–35), montajın kullanım amacını, “duyuların veya anlamların yaratımı” olarak tanımlarken, görüntüye yüklenen anlamlarla izleyiciye     mleme imkanı tanındı ını söyler. Montaj kaynağı olarak görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli     mlmeler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmu lardır. Sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe eklenen sesin, sadece ikinci ve tamamlayıcı bir rol oynayabileceğini yani merkez noktanın görsel imaj olduğunu belirten Bazin, “Ger ekli e yakla abilmek için sesin göz ardı edilemeyeceği akılda tutulmalıdır” der.

Andrew (2000:183)’in belirttiğine göre, Bazin, anlatım kurgulamasının; bir gerçeklik parçasının, bir olayın ve bir duyumun gerçeği olduğunu düşünür. Bu tamamen hareket tarafından belirlenmiş bir duyumdur. Böyle bir anlatım yapılandırması, Bazin’in düşüncesine göre doğru gerçekliğin kar ısvardır. Ancak, Bazin, karşı gerçeklerin de doğru olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtirken, belgesel filmleri bu bağlamda ele alır.

Konuyla ilgili olarak Künüçen (2001:2), sinemada belgesel türde bir yapımın yaratıcılık serüveninin öncelikle var olan bir gerçeklikle ba ladı ını belirtir. Ona göre, belgesel, somut gerçeklikten yola çıkar ve yine somut gerçekliğe ulaşır, belgesel türde bir film yapmanın ya da belgesel bir filmin özünde var olan otantik yapıyı koruyarak, otantik bilinci geliştirmenin sırrı, özü, var olanı iyi kavramak ve neyi, nasıl anlataca ımızı bilebilmektir. Bu bağlamda Bazin (2000:61), belgesel türünün gerçeklikle ilişkisini şöyle açıklar:

“Olayların düzenlenmiş gerçekliği için uygun olarak seçilen tek çekim yeterli olmaktadır. Montaj ile, ayrılan elemanlar bir araya getirilir. Her ne kadar bunun yapılması oldukça güç bir çalışma gerektirse de konunun yerli yerine oturtulması için bu mutlaka gereklidir. Bu dram özellikle tüm belgesel filmler için geçerlidir. Eğer olay, olduğu gibi kameranın önünde gerçekleştiriliyorsa, onun ilginçliği engellenmiş olacaktır. Belgesel filmlerin bir haber niteliği taşımaları nedeniyle bu durum ayrıca önem kazanmaktadır. Sinemanın ilk günlerinde gerçek olayların yeniden oluşturulmaları yaygın olarak kullanılan ve halk tarafından kabul edilen bir olgu olmuştur.”

Bazin’e göre sinema dili bir dizi soyutlamadan oluşan bir dil değildir. Bükler (1985:24)’in ifade ettiğine göre Bazin’e dek kuramcılar sinemanın bir dil olduğunu, bir sanat olduğunu, en soyut teknik ve biçimlere dayanarak kanıtlamaya çalıştılar. Oysa Bazin ve ondan etkilenen Andrew Sarris, Pier Paolo Pasolini, Charles Barr, Christian Metz gibi kuramcılar görüntünün gerçekliğine inanarak sinemanın bir dil olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır.

Bazin, sinema sanatını gerçekçilik açısından farkını, fotoğraf, tiyatro ve resim gibi sanatlarla karşılaştırarak açıklar.

Fotoğrafı “objenin veya insanın kendi görüntüsü” olarak açıklayan Bazin (2000:100), otomatik bir ruhun onu yeniden üretim tekniklerinden ayırmakta olduğunu söyler. Fotoğrafın oluşumu mercekler aracılığı ile ışığın geçirilmesi ile olur. Fotoğraf, zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Bazin’e göre, sinemada böyle bir paradoksu görmek mümkün değildir. “O, nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır. Objeler süreç içinde nasıl bir değişime uğrayabiliyorsa onu sinema içinde de paralel bir şekilde görebilmekteyiz.”

Tiyatro ile sinema arasındaki farkları, çeşitli açılardan ele alan Bazin (2000:104) tiyatronun en önemli öğesinin insan olduğunu belirtirken, ekrandaki dramın oyuncu olmadan da yaratılabileceğini ifade eder. Bir kapının çarpması, rüzgârla savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar gibi

öğeler Bazin'e göre dramatik etkiyi yükseltebilir ancak bunun tiyatrodaki hareketlilikte karşılaştırılması mümkün değildir. Dekor açısından sinema ve tiyatro arasındaki farkı şöyle açıklar:

“Ekran tiyatro sahnesi gibi üç boyutlu değil, iki boyutludur. Sahnenin tersine, ekran merkezkaç bir yapıya sahiptir. Tiyatroda oyuncu bir uzam içine kapatılmıştır. O, içbükey bir aynanın içinde gibidir. Dekor ile izleyici arasına sıkışmış olan oyuncu kendini loş bir ışık altında bulur(...) İnsan özündeki dramaturjinin nedeni budur. İnsanoğlu hem neden, hem öznedir. Ekrandaki insan artık dramın odağı değildir, ancak evrenin merkezi konumuna bile gelebilir. Onu sarıp sarmalayan dekor, dünyanın katılığına bir parçasıdır. Bu nedenle oyuncu ortadan kaldırılabilir. Onun dramın ana noktası olması için hiçbir sebep yoktur.” (Bazin 2000:106).

Tiyatroya göre sinemanın olanaklarını açıklarken, tiyatro sanatının yaşamasını da savunan Bazin (2000:116), sinemanın sahip olduğu estetik ve sosyolojik avantajların iyi değerlendirmesi gerektiğini belirtir. Ancak bunu yaparken, tiyatronun zarar görmemesi gerektiğini ve ekranın var olma unsurunun trajedileri yorumlama biçimi olduğunu unutmamak gerektiğini vurgular. “Bu nedenle tiyatro ruhuna sadık kalınması gerekmektedir.”

Resim sanatı ile sinema arasındaki farklılığı çeşitli açılardan ele alan Bazin (2000:157)'e göre teknik bir olgu olarak bakıldığında, ekranın dış kenarlarının, film görüntüsünün çerçevesi olmadığı anlaşılır. “Onlar, gerçekliğin sadece bir bölümünü içine alan kenarlardır.” Resim çerçevesi uzayı içine doğru kutuplaştırır. Ekranısa, bize evrenin içine uzatılan belirsizliğin bir parçasını sunar. Bazin (2000:159), resim ve sinemayı gerçekçilik açısından ele alırken, sinemanın gerçekliğe daha sadık olduğunu söyler:

“Bırakalım ressamı istedikleri gibi resim yapsınlar. Film yapımcılarının aktivitesi bunun dışında, daha gerçekçi olarak kalacaktır. Bütün ressamlar buna aldırmadan, bu büyük icattan mutluluk duymalıdır. Gerçekçilik zaten bir kez ortadan kalkmış ve yerini soyut resme bırakmıştır. Sinemaya,

ekranın psikolojik unsurlarına teşekkür etmek gerekir. Sembolizm ve soyutluluk, katı bir maden cevherinin gerçekliğinin yerini almıştır. Bundan sonra yapılması gereken şey onun diğer sanat dallarının gerçek doğalarını yok etmeden uzak duracak şekilde saflaştırılması, billurlaştırılmasıdır. Ressam ve halk diğer sanat dallarından fazla olarak birbirinden ayrıdır.”

Siegfried Kracauer

Gerçekçi sinemanın diğer önemli temsilcisi Siegfried Kracauer, 1960 yılında yayınladığı "Theory of Film" adlı eserinde filme bakış açısında ve film kuramında farklı yaklaşımlar ortaya koymuştur. Kracauer'ın film kuramı; düzenli, sistematik ve kolayca anlaşılacak bir biçimdedir. Diğer kuramlardan daha otoriterdir. Bu kitapta çeşitli film örnekleri, film kuramcıları ve farklı alanlardan film ile ilgili düşünceler derlenerek farklı bir yaklaşım ortaya konmuştur. Kracauer, kitabının önsözünde çalışmalarını daha önceki tüm kuramlardan ayırmış ve kendi materyal estetiğini bir kapsam üzerine oturarak kuramını oluşturmuştur. Theory of Film kitabının girişinde Kracauer film gelişimini fotoğraf mantığıyla karşılaştırarak açıklamaktadır:

"Rahimdeki embriyo gibi fotoğrafik film de kendini oluşturan parçalardan ayrılarak gelişmiştir. Bu oluşum Muybridge ve Marey'in daha önce kullanmış olduğu cam üzerine işlenmiş resimleri büyüterek beyaz perdeye aktaran ve magic lanter adı verilen aygıtın farklı bir cihazla kombinasyonundan doğmuştur. Buna daha sonraları ses ve editing (sinema filminden ürün çıkarma) gibi fotoğrafik olmayan öğelerin de katkısı olmuştur. Bununla beraber fotoğraf, özellikle enstantane fotoğraf, mantığa uygun olarak fotoğrafik olmayan diğer elemanlara göre bir önceliğe sahiptir. Bir filmin ana temasının saptanmasında sonuca götüren faktör fotoğraftır ve bu inkâr edilemez bir gerçektir. Başlangıçta filmin hareket eden resimlere ve fotoğrafa bir gelişme sağlayacağı tahmin edilmekteydi. Bu arzu aynı zamanda o dönemin yerel yönetiminin de isteğiydi. Ortaya çıkan yeni buluş "Fotoğraf Sanatı'nda yeni bir devrim" sloganı ile

duyurulmuştı. Ve perdeye yansıyan, rüzgârda kımıldayan yaprakların ve ağaçların, raylarda parlayan güneşin görüntüsü bu anonsu haklı çıkarıyordu.”

Filmin ana temasının saptanmasında sonuca götüren faktörün fotoğraf olduğunu söyleyen Kracauer, filmin gerçekliğini fotoğraftan farkını ortaya koyarak açıklamıştır. Kracauer'ın materyalist estetiği ise filmin teknik açıdan yeterlilik bölgesi ve gerçeklik bölgesi olarak iki bölge üzerinde kurulmuştur. Kracauer'ın kuramına göre sinema, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bir araçtır. İnsanoğlunun doğayı izleme eğilimi yaşantısının akışı üzerine yönelmektedir. Sinema buna malzeme oluşturabilecek özel bir teknolojiye sahiptir. Kracauer sinema tarihini inceleyerek sinemasal yaklaşımdan en iyi faydanın ne zaman ve nasıl sağlanabileceğini ortaya koymaktadır. Ona göre film yapımcısı, öncelikle konu maddesi olan doğanın eğilimlerini incelemeli sonra planlama yapmalıdır. Film yapımcısının zihninde iki nesne bulunmalıdır: Gerçeklik ve gerçekliğin sinemasal kaydedilmesi (Andrew, 2000:127).

Kracauer için sinema ‘fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır’. İlk defa sinemada içerik biçime galip gelmiştir. Kracauer, geleneksel bakış açısıyla sinemayı anlamanın mümkün olmadığını söylerken, gerçek sinemasal bakışın hikâye ve belgeselin harmanlanmasından doğduğunu düşünür. Gözlemlenebilir gerçeklik, ‘olabilir olanla’, daha derin bir gerçeklikle bütünlenir. Fiziksel gerçekliğin kutsanmasında belgesel tek başına yetersi kalır çünkü tanımı gereği, bizi kuşatan çevreyi aktarmak durumunda olan belgesel, sadece insanî bazı öykülerin saklayabileceği olası görünebilir gerçekliği yakalayamaz (Aktaran Daldal, 2005:42).

Kracauer’a göre sinemacının iki amacı vardır: Sinemanın temel özellikleri doğrultusunda gerçekliğin kaydedilmesi ve sinemaya uygun olan tüm özelliklerin mantıklı kullanımı ile bu gerçekliğin açıklanması. Film yapımcısı hem gerçekçi hem de biçimsel olmalıdır. Hem kaydedip hem de

açıklayabilmelidir. Tekniği ile hem gerçekliğin içine girmesine izin vermek hem de onu belirlemek zorundadır. Kracauer film yapımcısının kendi görüşleri doğrultusunda gerçekliği saptaması gerektiğini savunur. Yani istediği, doğrunun değil niyetin gerçekliğidir (Andrew, 2000:127).

Andrew (2000:145–146), Kracauer'ın, filmlerin kompozisyon olarak ayna gerçeğinde olması gerektiği inancını, sanatın 'taklit' kuramı geleneği içinde bulunmasıyla açıklar. Film sanatçısının gerçekçiliği, yazarın, ressamın veya müzisyenin gerçekçiliğinden farklı değildir. Kracauer, sinemayı geleneksel sanatlardan ayırarak kendini yargılamaktadır. Sinemanın ayırım noktası onun hammaddesinin gerçekçi olmasıdır.

Kracauer, ideal sinemasal formları, dejenere formlardan ayırarak, ideal sinemanın yapılabilmesi için, filmin hayat gibi bir hikaye temelinde kurgulanması gerektiğini belirtir. Kracauer, buna 'bulunmuş öykü' der; bizi çevreleyen dünyadaki tipik olaylar, yaratılmamış ama keşfedilmiş öykücüklerden oluşur. Bulunmuş öykü önceden yazılmış detaylı bir senaryo gereğini ortadan kaldırır ve yönetmene anlık insanî durumları yakalama şansı verir (Aktaran Daldal, 2005:43).

Kracauer (1960:255), sinema sanatçısını şu sözlerle ifade eder:

“Gerçek sinema sanatçısı şöyle hayal edilebilir: Bir hikaye anlatmak için yola koyulmuş, ancak çekimleri yaparken, içinde yükselen fiziksel gerçekliğin tümünü aktarabilme arzusu ile –ve bu arzuyu temelde bir öyküyü sinemasal biçimde anlatabilme amacının beslendiğini bilerek- maddi olguların içine dalıvermiş ve eğer büyük bir tecrübe ve çaba ile çıktığı yola geri dönmezse, tamamen kaybolma riskini de göze almış bir kişi.”

Sinema teknolojisindeki gelişmeleri gerçekliği daha mükemmel yansıtmaya yolundaki ihtiyaçlara yanıt verdiği için savunan Kracauer sinemayı diğer sanatlardan farklı görür. Kracauer'a göre diğer sanatlar yaşamı

dönüştürmeye, sinema sanatı ise gerçeği ve yaşamı olduğu gibi yansıtmaya çalışır; çünkü sinemanın doğası buna uygundur ve bu doğa sinemanın içeriğini de belirler (Aktaran Daldal, 2005:43).

Kracauer'ın da sinema-gerçek ilişkisine dair görüşlerine yer verdikten sonra iki kuramcının görüşlerini karşılaştırmak gerekir. Sinemanın gerçekliği yansıtan bir araç olarak görülmesi, doğal olarak sinema/politika ilişkisini de gündeme getirmektedir. Gerçekçi kuramın öncülerinden Bazin ve Kracauer, bu ilişkiyi yadsımamakta, sinemanın politikayı içine aldığını kabul etmekte, ancak sinemanın politik tarafından belirlenmediğini savunmaktadırlar (Gianetti, 1976:430).

Andrew (2000:154), Kracauer'ın "Theory of Film" kitabının kaynakçasında Andre Bazin'in yazılarının yer almadığını belirtir. Hâlbuki Bazin, Kracauer'ın savunduğu fikirleri ondan yaklaşık onbeş yıl önce ortaya koymuştur. Kracauer'ın girişimi, fotoğraf ve sinemanın keşfedilmek ve kaba gerçekliğin hammaddesinin ortaya konması amacıyla yapıldığının gösterdiğini söyleyen Andrew, Bazin'in ortaya koyduğu sonuçların, Kracauer'inkinden daha yoğun ve daha fazla düşünce yüklü olduğunu belirtir.

Bazin, yazılarında sinemanın gerçeklikle olan ayrılmaz bağına ortaya koymuştur. Sinemanın gerçekliği bünyesinde barındırdığına inanan Bazin, Kracauer'ın aksine, gerçekliğin anlamını açıklar. Andrew (2000:154), pek çok gerçeklik türünden bahsedilebileceğini, ancak sinemanın öncelikle görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlı olduğunu söyler. Bu nedenle, sinemanın merkez gerçekliği "ifade gerçekliği veya konu maddesi gerçekliğine bağlı değil, hareketli resimlerin uzam gerçekliğine bağlıdır."(Bazin, 2000:112). Bazin, burada Kracauer'ın materyalist estetiğinin ötesine geçerek gerçekçi kapsam ve teknik estetiğini ortaya koyar. Ona göre, sinema tüm sanatların ilkidir çünkü nesnelerin uzayda yer aldıkları uzamlılıklarını kaydeder.

Kracauer'a göre film yapımcısı, sanat nesnesini, fiziksel bir nesne olarak ele almalıdır. Onun zihinsel veya ruhsal bir nesne olarak düşünülmesi yerine uzayda katı bir şekilde olduğu gözönünde tutulmalıdır. Bu fikirleri Bazin ' in fikirlerine benzer. Bazin'e göre ise anlamlı bir film yapmaya çalışan film yapımcısı kendi soyutlayıcı yeterliliği ile maddesinin ham gerçekliliği ile başbaşa kalacaktır. En soyut teknikler ve biçimler, tutarlı bir şekilde, en fazla sinemasal ve en fazla sanatsal olarak değerlendirmişlerdir. Onun, bu sinemasal anlamlandırmayı göstermedeki amacı en fazla süslü olmayan gerçekçi filmlerden, en soyut filmlere kadar bir süreklilik oluşturmaktır (Bazin,2000; Kracauer,1960).

Kracauer'a göre filmde fazlaca “diyalog” kullanmak, sinema diline zarar verir. Konuşma, sözel ifade “tiyatro sanatının” temel anlatı kalıbıdır. Derdini anlatmak için söze başvuran yönetmen, görüntünün işlevini azaltır; onu basit bir arka plan resmi haline sokar. Gerçekliği olduğu gibi aktarmak amacı taşıyan sinemanın en temel özelliği “görsel bir dil” olmasıdır. Filmde diyaloglar kadar, genel arka plan sesleri ve müzik de olabildiğince azaltılmalıdır. Ses ne kadar kısık olursa, konuşmalar o kadar “gerçek hayattan alınma” hissi verir. Kracauer da Andre Bazin gibi, seyircinin bilincini zayıflatacak psikolojik yöntemlere başvurulmasına karşı çıkar (Bazin,2000; Kracauer,1960).

Bazin montaj yerine, gerçekliği en zengin haliyle verebilecek olan “alan derinliği” kavramını benimser. Kracauer da sinemasal anlatıya en uygun düşen türün fotoğrafik gerçekçilik olduğunu söyler. Gerçekçilik-doğa ve sanat arasındaki ilişkiye daha yakından bakıldığında, biçimcilerin aksine, “gerçekçi” sanat savunucularının, “şiirselliği”, varolanın “dönüştürülmesi” sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görülür. Başka bir deyişle, sanat, doğadaki, sade yaşantıdaki “gizli” şiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. Basit hayatların yalınlığını, saf insanın “güzelliğini”, bu duyguları paylaşan seyircide bir “haz” yaratacak şekilde verebilmek belki de başarılması en zor sanattır (Aktaran, Daldal:2003–2004).

Sinema sanatının özü ve anlamı gerçektir. Bir filmde bize sunulan; insanlarıyla, olaylarıyla tanıdığımız, bildiğimiz bir dünyadır. Ancak, zaman ve mekân gerçekte asla mümkün olmayacak bir tarzda işlenmesi sonucu oluşturulan bu dünya yaşantımızla büyük farklılıklar gösterse de biz bu dünya ile büyüdük; onun dilini öğrendik ve ona alıştık. Bu dünyayı anlatan görüntüler herkes için aynı dili konuşur (Künüçen, 2001:5).

2.4. FOTOĞRAF, SİNEMA VE GERÇEK AÇISINDAN ‘SURETE ÂŞIK OLMA’ TEMASI

Gerçek; bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olandır. Gerçek, tektir. Ne kendinden öncesi ne de kendinden sonrası vardır (TDK, 1998:540). Görüntü-gerçek ilişkisinin yanı sıra fotoğraf-gerçek ve sinema-gerçek ilişkisine dair verilen kuramsal bilgiler çalışmanın bu bölümünde *Sevmek Zamanı* filmindeki ‘surete âşık olma’ teması açısından irdelenecektir.

Görsel algı sürecinin en önemli etkeni olan görme eylemi, temel olarak basit olsa da yapısal olarak karışık bir süreçtir. Bu süreçte belirleyici iki olgu olarak birey ve nesne söz konusudur. Görsel algılamada, bilişsel bir süreçten geçilir. Ego, bu süreç içinde zaman olarak geçmiş ve geleceği hesaba katar, aynı zamanda beklentileri vardır, hatırlar, yorumlar ve seçer (Derman, 1988:25). *Sevmek Zamanı* filminin kahramanı Halil, çalıştığı evlerden birinde gördüğü bir fotoğrafa âşık olmuştur. Fotoğraf bir nesnedir, ama Halil’in algısı onu değerli bir nesne olarak görmekte olduğu için, onu her şeyin üstünde tutar. Fotoğrafın aslı olan Meral geldiğinde onu istemez. Çünkü geçmişinde yaşadığı deneyimleri ya da gelecek endişesini hesaba katmıştır. Onun tek beklentisi aşkına kimsenin karışmamasıdır.

Filmde Halil, boyacılık mesleğinden dolayı belki pek çok ev ve o evlerde pek çok fotoğraf görmüştür. Ancak onun algısı Meral'in fotoğrafını seçmiştir. Berger (1986:7), "Biz sadece baktığımızı görürüz. Bakmak seçmektir aslında. Bu eylemin sonucu olarak gördüğümüz nesne bizim ulaşım alanımıza gelmiş olur." der. Meral'in fotoğrafının olduğu ev mevsimden dolayı boş olduğu için Halil, istediği zaman gelip fotoğrafa bakmakta, böylece istediği zaman ona ulaşabilmektedir. Ancak Halil'in unuttuğu bir şey vardır. Halil, fotoğrafa bakarken kendini kaybetmiş gibidir, sanki bir gün Meral'in onu görebileceğini hiç düşünmemiştir. Berger (1986:7) "Bir şeyi gördükten hemen sonra aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza inandırır bizi." der. Halil de Meral'in gelmesiyle kendisinin de görülebileceğini fark eder. Fotoğrafına âşık olduğu Meral'in gerçek gözleriyle karşılaşınca görünenler dünyasının bir parçası olduğunu anlar.

Descartes'e göre, bir nesneyi görmek demek, bilen özne ile bilgi nesnesini aynı imge uzamında birleştirmek demektir. Göz nasıl görüyorsa, imge de ona öyle gelir (...) İmge göz yerine bakışa yönelir (Aktaran Sayın, 2002:27). Halil, âşık olduğu nesne olan fotoğrafa, bir insana duyulabilecek bir aşkla bağlanmıştır. Yani, nesneyi gerçek bir insanla eşit konumda görmektedir. Meral'in imgesi, artık Halil'in gözü değil, bakışına yönelmiş ve fotoğraf, Halil'in bakışının nesnesi olmuştur. Karadağ (2004:45) nesnelerin, bir yandan onları algıladığımız boyutlarıyla, öte yandan onlara verdiğimiz önem oranında göründüklerini, bunun da nesneye gösterdiğimiz ilginin onun anlamını daha da büyüttüğünü gösterdiğini belirtir. Filmde fotoğraf, Halil'in algıladığı ve ona verdiği önem kadar değerli hale gelmiştir.

Sayın (2002:29)'ın belirttiğine göre, bakışın taşıyıcısı sayılan göz, yalnızca görmekle kalmaz, aynı zamanda ona bakan nesneler tarafından çevrelenir. Sayın, burada bakan konumda olanlar için 'nesne' ifadesinin

kullanılmasının nedenini şöyle açıklar: “Bakılan bir nesne, sadece görülen nesne değildir. O nesne, kendisine bakan özneyi aynı zamanda bakılan bir nesneye dönüştüren şeydir.” Halil, Meral’in fotoğrafına bakmaktadır ve aynı zamanda Meral’in de kendisine sevgiyle bakmakta olduğuna inanmaktadır. Meral’e fotoğrafıyla karşılaşmasını anlatırken, elbiseleri eski ve kirli olduğu halde ona sevgiyle bakan bir yüzle karşılaştığını ve şaşırdığını söyler ve şöyle devam eder: “Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu. Boş evde soğuk kış gecelerini beraber yaşadık. Bana hep dostlukla, iyilikle, sevgiyle baktı. Çok zamanlar gidip yüzünü tutardım, gözlerini öperdim. Saçlarına değdirirdim ellerimi.” Halil, Meral’in fotoğrafında kendisine ait bakışı hissetmiş ve onu sahiplenmiştir. Konuya bu açıdan bakıldığında, göz ile bakış arasında oluşan alanda, göz ile bakışın karşılıklı bir iletişim süreci içinde olduğu görülür. Yani, kendini görünür kılan ve bakışı çağıran nesne, bir anlamda bakışa seslenmektedir.

Berger (1978:19)’e göre, fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi, görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı ve fotoğraf makinesinin resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmasının sonucu olarak resmin anlamı değişti. Halil’in âşık olduğu fotoğraf, Meral’in bir stüdyoda çekilmiş olan fotoğrafıdır. Halil, fotoğrafa duyduğu aşk sayesinde Meral’in imgesini çoğaltmış olmaktadır. Meral’in gerçek varlığının yanında fotoğrafı da böylece bir anlam kazanmış olmaktadır. Halil’in fotoğrafa bağlılığını gören Meral, onu yerinden söküp Halil’e verir. Halil, gittiği her yere fotoğrafı da götürür. Ancak Halil’in Meral’in aşkına karşılık verdiği ve iki âşığın birlikte olduğu sahnelerde fotoğraf görünmez.

Filmin sonuna doğru Halil’in Meral’le ayrıldıktan sonra tekrar eline fotoğrafı aldığı görülür. Çünkü Halil, tekrar yalnız kalmış ve Meral’den ayrılmak zorunda kalmıştır. Barthes (2000:18), fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şeyin aslında yalnız bir kez olduğunu söyler. Ona göre fotoğraf, varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı mekanik olarak yineler. Halil,

Meral'in varlığının tek belgesi olan fotoğrafı sayesinde avunur. Meral'in yokluğunun acısından onun mekanik kopyası sayesinde kurtulmaya çalışır. Ancak, fotoğrafa duyduğu katıksız aşka geri dönmesi o kadar kolay olmayacaktır, çünkü filmin başında tutkuyla bağlandığı fotoğrafın aslını görmüş, onun aşkına sahip olmuş ve kaybetmiştir.

Halil de Meral'in suretine duyduğu aşkla onu sadece bir kopya olmaktan çıkarmış, hatta gerçeğinden bile üstün tutarak ona bir varlık gibi davranmıştır.

Fotoğraf, nesneleri tanımak için bir araç işlevi üstlenir. Sontag (2004:81), bu işlevi şöyle açıklar: "Fotoğraflar, yansıttıkları görüntüleri objektif kırlarlar. Fotoğraflar, görüntüledikleri herhangi bir olayı ya da kişiyi, sahip olunabilecek bir şey haline getirirler. Ayrıca, gerçekliğin saydam bir dökümü olarak çok kıymetli sayılmalarına rağmen, fotoğrafların bir tür simya rolü oynadıkları söylenir." Halil, Meral'in fotoğrafında o zamana kadar görmediği saf bakışları görmüştür ve o bakışlardan ayrılmak istememektedir. Filmde Meral, Halil'in fotoğraf yerine kendisine âşık olabileceğini söyleyince, Halil şöyle der: "Sen resmin değilsin ki. Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil, resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın." Sontag'ın belirttiği gibi fotoğraf sahip olunabilecek bir şey haline gelmiştir ve Halil, ona değer vererek bağlanmıştır.

Bir fotoğraf üzerine ne söyleneceğinin, ona bakan kişinin ne algıladığına bağlı olduğunu ifade eden Price (1994:226)'a göre, fotoğrafa bakan kişi, fotoğrafçının amaçlanmış kullanımı doğrultusunda "yaşamdan yükselen" ile "gerçek tarafından felce uğratılmış" arasındaki önemli gerilimi çözmeli, anlamalı ya da görmezden gelmelidir. Filmde Meral'in fotoğrafı, o dönemlerde özellikle gelir düzeyi yüksek olan evlerde sıkça görülen bir portredir. Hatıra olsun diye herhangi bir mekânda ailenin çektiği bir fotoğraf değil, profesyonel bir fotoğrafçının elinden çıkma, adeta evin kızının ne kadar güzel ve biricik olduğunu göstermek için çekilmiş bir fotoğraf gibidir. Meral'in

şaşkınlığı göz önünde bulundurulursa, hayatında hiç kimsenin kendisinin fotoğrafına Halil kadar değer vermediği söylenebilir. Halil, fotoğrafın amaçlanmış kullanımının ötesine geçerek fotoğrafı beğenmekle kalmamış, ona âşık olmuş ve ondan kopamaz hale gelmiştir.

Fotoğrafla birlikte gerçeğin benzeri yaratılırken, ilk kez nesne ile benzerinin arasına insan elinin girmediğini vurgulayan Bazin'e göre, fotoğrafın özgürlüğü onun nesnelliğidir (Aktaran Büker, 1985:32). Filmde Halil, fotoğrafı nesnel olarak kabul etmiş, onu sahibinden bağımsız bir unsur olarak görmüştür. Çünkü fotoğrafın gerçek sahibi olan Meral geldiğinde, fotoğrafın kendi dünyasına ait olduğunu söyler ve “Benimle resminin arasına girme, istemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine âşığım.” der. Fotoğraf çekildiği andan itibaren öznenin bağımsız bir unsur haline gelir ve bu onun nesnel olmasını sağlar. Filmde de, fotoğraf artık duvarda duran bir nesne olmaktan çıkmış, Halil'e ait olmuştur. Bunu anlayan Meral de, fotoğrafı yerinden söküp Halil'e verir, çünkü onun duvarda durmasının bir anlamı yoktur. Halil böylece fotoğrafı görmek için evlerine girmek zorunda kalmayacaktır.

Price (1994:229), fotoğrafçının vurguladığı şeyin, fotoğrafın içindeki biçimsel organizasyonu oluşturduğunu söylerken, bakan kişi için yorumun zorunlu olduğunu belirtir, zira aurayı oluşturan yalnızca birikmiş belgeler değildir. Çünkü olguları bir araya getirme ve sunma sürecinin ardından yorumlama dilinin kendisi gelir: “Bakmak, düşünmek, ayırmak ve ifade etmek dünyevi auranın diline yapılan yüklemeleri niteler.” Meral'in oldukça büyük olan fotoğrafı, baş hizasından çekilerek tüm fotoğrafta Meral'in simsiyah saçları ve iri gözleri vurgulanmıştır. Portre konusunda Benjamin (1981:21) de, şu ifadeleri kullanır: “Fotoğraf alanında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur (...) Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası oluşturması kesinlikle rastlantı değildir.” Halil'in gözlerini Meral'in fotoğraftaki gözlerinden alamamasının nedenlerinden biri de, portre fotoğrafta gözün ön planda olmasıdır. Portre fotoğrafın

özelliklerinden söz ederken Leonardo Da Vinci'nin 'altın kesim kuralı'nı da eklemek gerekir. Görsel sanatlarda kullanılan 'altın kesim kuralı' bir yüzeyin zorunlu bölünmesi gerektiği durumlarda kullanılacak en iyi yöntem olarak kabul edilir. 'Altın kesim kuralı'nda bir yüzey enine ve boyuna üç eşit parçaya bölündüğünde yüzeyde çizgilerin kesiştiği dört can alıcı nokta ortaya çıkar. Ana tema bu noktalardan birine yerleştirildiğinde anlatım ve görsellik açısından en uygun nokta bulunmuş olur. Bir portre çekiminde saçların yüze oranı, başın vücuda oranı, açık bölgelerin koyu bölgelere oranı hep altın kesim kuralına göre düzenlenmelidir (Cumhuriyet, 2006). Meral'in portre fotoğrafında da altın kesim kuralı uygulandığında gözlerin en dikkat çekici noktaya yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Görsel öğelerin görüntüye etkisi konusunda Künüçen ve İşman da (2006:1170) bir görüntünün oluşturulmasının, başlı başına bir yaratma deneyimi ve eylemi olduğunu söylerken, görsel öğeler kullanılarak gerçekleştirilen görüntü düzenlemelerinin iki açıdan önemli olduğunu vurgular: 1. İzleyenlerin dikkatlerini görüntüdeki belli nesne ya da konulara yöneltmek, 2. İzleyenleri duygusal olarak etkilemek. Bu bilgiler ışığında görüntü düzenlemesi açısından da Meral'in portresinin gözlerine dikkat çekecek ve ona bakanı etkileyecek biçimde tasarlanmış olduğu görülebilir. Meral'in gözlerinden yansıyan aurası, Halil'i kendine çekmiş ve Halil, fotoğrafı kendisine safça bakan iki göz olarak yorumlamıştır.

Derman (1991:121)'a göre fotoğrafın gerçekliği yalnızca kendi fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Bunu da şöyle ifade eder; "Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde, eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içinde bir parça oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir." Filmde de Meral'in fotoğrafı Halil'e vermesi, onun fiziksel gerçekliğini hatırlatır. Fotoğrafın yerinden çıkarılabilmesi onun yüceliğini kıran yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir özelliğini ortaya koymuştur. Meral, fotoğraftan kalan boşluğa da bir mektup bırakır. Meral, mektupta Halil'in aşkının büyüklüğü karşısında ona âşık olduğunu, Halil'in kendisini görmeye çalışmadığını,

fotoğrafın aslının kendisi olduğunu, onu çok sevdiğini, aşkta yalnız ve cesur olmayı ondan öğrendiğini ve şimdi onun kadar büyük olmaya çalışacağını yazmıştır.

Sevmek Zamanı filmindeki 'surete âşık olma' temasına sinema gerçek ilişkisi açısından bakıldığında; öncelikle, filmde sinemadaki gerçekçilik türlerinden biri olan 'toplumsal gerçekçilik' etkisinin görüldüğü söylenebilir. Daldal (2005)'ın aktardığına göre, toplumsal gerçekçiliğin etkin olduğu filmlerde çatışmalar, toplumsal bağlam içerisinde neden-sonuç ilişkileri sorgulanarak kurgulanır, sinema sanatının el verdiği ölçüde, yaşam hakkında bir bilgi üretilir. Filmde de, varlıklı bir evde boyacı olarak çalışan Halil, gerçek dünyada asla kavuşamayacağını düşündüğü bir kızın fotoğrafına âşık olur. Halil'in fotoğrafına âşık olmasını sağlayan unsurlardan biri de, fotoğraftaki kızın yaşam tarzının kendisinininkinden farklı olduğunu düşünmesidir. Halil, aradaki uçurumdan dolayı Meral gibi varlıklı bir kızın kendisiyle alay edeceğini sanarak, onun fotoğrafını sevmekle yetinir. Hatta öyle bir duruma gelir ki, fotoğrafını gerçeğinden daha üstün tutar, çünkü fotoğraf ona değişmeyen gözlerle bakmaktadır. Halil'in fotoğrafa olan aşkını öğrenen Meral, onun aşkının büyüklüğünden etkilenir. Halil'in maddi durumunu ya da yaptığı işi önemsemez, aşkının peşinden gider. Sonraları Halil de Meral'in aşkının gerçekliğine inanır ancak, Meral'in babası aralarındaki maddi uçurumu ve yaşam tarzlarındaki farkı hatırlatınca dünyası yıkılır. Halil, toplumsal gerçeklere boyun eğerek, Meral'den ayrılır ve âşık olduğu sureti, Meral'in fotoğrafı yanına alıp oralardan uzaklaşır. Toplumsal gerçeklerin sonucu olan sınıfsal farklılıklar ve maddi sıkıntılardan Halil, fotoğrafa olan aşkıyla kaçmaya çalışır. Yalnız kaldıkça fotoğrafa sığınır. Son bölümde ise fotoğrafla yetinmez ve suretin plastik bir temsili olan gelinlikli cansız mankeni de alıp kayığa biner. Ancak toplumsal gerçeklerden kaçması o kadar kolay olmaz. Meral düğünden kaçıp yanına gelir. Meral'in nişanlısı Başar da onları bularak vurur. Filmde her ne kadar Halil, fotoğrafa olan aşkıyla sinemadaki toplumsal gerçekliğe dirense de, kaçınılmaz son gerçekleşmiştir.

Büker (1985:21), Bazin'ın montaj konusundaki düşüncelerini şöyle açıklar: “Bazin hızlı montajı hiç sevmez (...) Hızlı montajda bir çekimdeki nesneler arasındaki ilişki değil, çekimler arasındaki ilişki vurgulanır.” *Sevmek Zamanı* filminde de yönetmen Metin Erksan, hızlı montaj yerine zamanın neredeyse birebir verilmesini tercih etmiştir. Halil'in Meral'in fotoğrafına uzun uzun baktığı filmin ilk sahnelerinden itibaren, kahramanların düşünceli bir şekilde sahil kenarlarında, sokaklarda gezdiği, yağmur altında yürüdüğü, konuşmadan sessizce uzun süre beklediği pek çok sahne gerçek zamanı ile verilmiştir.

Kracauer (1960)'a göre, filmde fazlaca “diyalog” kullanmak, sinema diline zarar verir. Konuşma, sözel ifade “tiyatro sanatının” temel anlatı kalıbıdır. Derdini anlatmak için söze başvuran yönetmen, görüntünün işlevini azaltır; onu basit bir arka plan resmi haline sokar. Gerçekliği olduğu gibi aktarmak amacı taşıyan sinemanın en temel özelliği “görsel bir dil” olmasıdır. Metin Erksan, Kracauer'ın bu görüşlerini filminde aynen uygulamış, görselliği ön planda tutarak diyaloglara az yer vermiştir. Kahramanların ne hissettiği, neden sustuğu, susarken ne düşündüğünü görsel olarak çok iyi ifade ettiği için diyaloga gerek duymamıştır. Hatta iki sahnede mutsuz olunan durumlarda iki kişinin konuşmasını müzik eşliğinde göstermiştir. Bu sahnelerde kahramanların sesleri duyulmaz, sadece konuştukları görülür. Ancak olayların akışı ve kahramanların duruşlarından, seyirci o anda ne konuşulduğunu anlar. Filmde diyalogun az kullanılması, izleyicide eksiklik hissi oluşturmaz. Yönetmen görsel dili en iyi şekilde kullanmaya çalışarak, sinemasının gerçekliğini yansıtmıştır. Filmin kahramanı Halil'in fotoğrafa olan aşkı da sözsüz bir aşktır. Sadece fotoğrafın Halil'e bakışından ibaret olan aşkıta Halil, konuşmadan, onunla arasında bir bağ kurmuştur. Meral'in fotoğraftaki bakışları, Halil için yeterli olur. Böylece filmde aşkın sözsüz olabileceği de vurgulanmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde de fotoğrafın aslı olan Meral'le Halil'in birlikte vakit geçirdiklerinde de çok fazla konuştukları görülmez, sadece çok önemli diyaloglar verilir.

Kracauer, sinemasal anlatıya en uygun düşen türün fotoğrafik gerçekçilik olduğunu söyler. Gerçekçilik-doğa ve sanat arasındaki ilişkiye daha yakından bakıldığında, biçimcilerin aksine, “gerçekçi” sanat savunucularının, “şiirselliği”, var olanın “dönüştürülmesi” sürecinde değil, yansıtılması sürecinde buldukları görülür. Başka bir deyişle sanat, doğadaki sade yaşantıda “gizli” şiirselliği yakalamak ve aktarabilmektir. Basit hayatların yalınlığını, saf insanın “güzelliğini”, bu duyguları paylaşan seyircide bir “haz” yaratacak şekilde verebilmek belki de başarılması en zor sanattır (Aktaran, Daldal:2003–2004). Metin Erksan, *Sevmek Zamanı* filminde sinemadaki “şiirsel” anlatı dilini kullanmıştır. Filmde yönetmen, Büyükkada’nın huzur verici sessizliği, yağan yağmur ve dalgaların vurduğu boş sahiller gibi doğal güzellikleri aktararak, doğadaki şiirselliği yansıtmıştır. Filmin geçtiği mevsim sonbahardır ve mekânda yağmurlu, hüzünlü bir hava hâkimdir. Fonda Türk musikisinden duygulu eserler duyulur. Yönetmen, bu düşsel atmosferin içine bir de erkek kahramanın tutkuyla bağlandığı, dalıp dalıp gittiği bir fotoğraf eklemiş ve nesnesi fotoğraf olan melankolik aşk, filmin başlangıç noktası olmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* filmi ve fotoğraf, sinema ve gerçeklik olguları olmak üzere iki başlık yer almaktadır. Birinci başlıkta filmin, kısa hikâyesi ve sinematografik öyküsü ile filmdeki düş ve gerçeklik olguları ortaya konmaya çalışılmıştır. İkinci başlıkta ise görüntü-gerçek, fotoğraf-gerçek ve sinema-gerçek ilişkileri kuramsal açıdan ortaya konulduktan sonra *Sevmek Zamanı* filmindeki ‘surete âşık olma’ temasıyla bağlantıları kurulmuştur. Fotoğraf ve gerçek açısından ‘surete âşık olma’ teması ele alındığında, surete âşık olan kişinin, surete atfettiği anlam ile onun gerçekliğini değiştirdiğini söylemek mümkündür. ‘Surete âşık olma’ temasına sinema gerçek ilişkisi açısından bakıldığında ise, filmde sinemadaki gerçekçilik türlerinden biri olan ‘toplumsal gerçekçilik’ etkisinin olduğu ve sinemada gerçekçiliğin öncülerinden Kracauer ve Bazin’in bazı görüşleri ile benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, 'surete âşık olma' teması Antik Yunan'da Platon ve Türk Halk Sanatı ile Lacan'ın ayna kuramı açısından ele alınmıştır. Bu bölümün ilk başlığında *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' temasına Antik Yunan'da Platon ile Türk Halk Sanatı'na karşılaştırmalı olarak bakılacaktır. Platon'un mağara alegorisi, gerçek bilgiye ulaşmanın yolları, aşkın doğası gibi kavramlar, tasavvuftaki aşka ermenin yolları, mertebeleri ve amaçları ile karşılaştırmalı olarak *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması açısından değerlendirilecektir. İkinci başlıkta ise temanın bilimsel analizi yer alacaktır. Çalışma, *Sevmek Zamanı* filmindeki düş ve gerçek olgusunu bir fotoğrafa aşırı derecede tutkun olan bir karakterin psikolojisini anlamlandırma üzerinden irdelendiği için, 'surete âşık olma' teması, Jacques Lacan'ın ayna kuramı ile analiz edilmeye çalışılacaktır.

BÖLÜM II

“SEVMEK ZAMANI” FİLMİNDEKİ SURETE ÂŞIK OLMA TEMASININ J. LACAN'A GÖRE ANALİZİ

Platon, batı felsefesinin başlangıç noktası ve ilk önemli filozoflarından biri olarak kabul edilir ve Whitehead (2001)'e göre, Platon'dan sonraki bütün batı felsefesi onun eserlerine düşülmüş dipnotlardan başka bir şey değildir. Çalışmanın ikinci bölümünde 'surete âşık olma' temasının analizi için öncelikle Platon'un görüşlerine yer verilmiştir. İslam ülkelerinde kendisine Eflatun da denilen Platon'un görüşleri İslam ve Hristiyan felsefesine derin etkide bulunmuştur (Eyüboğlu ve Cimcoz, 2001). Çalışmada bu bağlamda Platon'un bazı düşünceleri ile benzerlik gösteren İslam felsefesi ve Türk Halk Sanatı'ndaki bazı görüşler karşılaştırmalı olarak ele alınarak 'surete âşık olma' teması çerçevesinde irdelenecektir. Son bölümde ise Batılı-Modern filozoflardan Jacques Lacan'ın görüşlerine yer verilecektir. Böylece filmdeki 'surete âşık olma' teması Antik Yunan'dan Platon, Türk Halk Sanatı ve

psikanaliz bilimine getirdiği yeniliklerle bilinen Lacan'ın g r   leri çerçevesinde analiz edilerek    ayrı dönemsel g r   e yer verilmi   olunacaktır.

1. Antik Yunan'da Platon'a ve Türk Halk Sanatı'na göre 'Surete    ık Olma' Temasının *Sevmek Zamanı* Filminde   leni  

Antik Yunan'ın en önemli felsefecilerinden biri olan Platon, düşünceleriyle pek çok kuramın da temelini oluşturmuştur. "Platon felsefesinin özü, 'idealar teorisi' ve insan ruhunun  l ms zl   d r. Tüm felsefi düşüncenin temeli olan 'Dünyanın özünün maddi olmayıp manevi' olduğu görüşünü ilk kez ortaya atan Platon'dur." (Eyüboğlu ve Cimcoz, 2001:285). İnsan ruhunun ölümsüzlüğü düşüncesi, Türk Halk Sanatı'nın da temelini oluşturmaktadır. Bu bölümde, Antik Yunan'da Platon'da ve Türk Halk Sanatı'nda *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete    ık olma' teması incelenecektir.

Platon (2001:183), "Devlet" adlı eserinde aydınlanmayı ifade etmek için dünyayı bir mağaraya benzetir. Ona göre, insanlar yeraltındaki, mağaraya benzer bir mek nın içinde çocukluktan itibaren yaşamak mecburiyetinde kalmışlardır. Yalnızca karşılarına bakabilecekleri, ama zincirlerinden ötürü ba larını sa a sola  eviremeyecekleri şekilde boyunlarından ve bacaklarından zincirlenmi  halde bulunmaktadır. Ama çok uzaklarda, arkalarından yükselen bir ateşin ı ı ı parlamaktadır; bu ışık ile zincirlenmi  insanların arasından geçen bir yol yukarılara gitmektedir. Daha sonra aydınlanmanın yolu olduğunu anlayaca ımız o yolu Platon şöyle açıklar:

"Bu yolun üzerinde tıpkı kulaklarını oynatanların seyircilerin önüne çekmiş oldukları ve üzerindeki sahne sanatlarını icra ettikleri tahta perdeye benzer

alçak bir duvar olduğunu düşün (...) bu duvarda, bunu da kafanda canlandırmaya çalış, insanlar çeşitli araç gereci, insanların ve başka yaratıkların tahtadan ve taştan heykellerini, kısacası sanat yoluyla imal edilmiş her şeyi taşıyarak geçsinler ve yer yer konuşuyor, yer yer de suskun olsunlar. (Bu insanlar) bizlere benziyorlar! Çünkü başlangıçta ateşin karşısındaki duvara yansıttığı kendi gölgelerinden ve öteki şeylerin gölgelerinden başka bir şey görmüyorlar, anlıyor musun? (...) Aynı şey arkalarında kalan alçak duvarın arkasında taşınan araç gereç için de geçerli öyle değil mi? Bu zincirlenmiş insanlar kendi aralarında konuşabilecek olsalar gördükleri gölgelerden söz ederken, gerçek nesnelerden söz ettiklerini sanacaklardır, öyle değil mi? (...) Şimdi bu hapisanede karşısındaki arka duvardan bir ses yankısı olsa, duvarın arkasından geçen biri bir şeyler söylese bu sesin önlerindeki duvara yansımış gölgelerden başka bir yerden gelmiş olacağını düşünmezler mi?..”

Heidegger (2001:89) Platon’un bahsettiği mağarayı, yaşadığımız ve bize görme yetisiyle açılan dünyanın imgesi olarak yorumlar. Mağara sakinlerinin üzerinde yanan ateş güneşin imgesidir. Mağaranın tonozu gökkubbeyi temsil etmektedir. Bu kemerin altında yeryüzünü kendileri için vazgeçilmez gören insanlar yaşamaktadır, onlar buraya gönderilmişlerdir, buraya bağımlı ve muhtaçtırlar. Etraflarında olup biten ve onları burada ilgilendiren her şey onlar için “gerçek”, yani varlıktır. Bu mağaramsı mahzende onlar kendilerini “dünyada” ve “evlerinde” hissetmektedirler ve burada güvenebilecekleri şeyi bulmaktadırlar.

Mağaranın dışında görülen şeyler, ‘gerçek’e karşılık gelen şeylerin imgesidir. Platon bunu ‘dışsal görünüm’ olarak açıklar. Yunanca’da dışsal görünüm ‘idea’dır. Heidegger (2001:89), ideaları şöyle açıklar; “İnsan büyük bölümü itibariyle ‘gerçeğe’ benzerliğiyle değere sahip olan her şeyin her zaman ancak ‘ideaların’ ışığında görülebileceğinden asla şüphe etmez.” Platon’a göre bizim gerçek sandığımız her şey, ancak idealar tarafından yansıtılan bir silüet, bir gölgeden ibarettir. İnsanlar mağaranın içinde yaşadıkları için idealardan habersizdirler, o yüzden de her şeyi sadece

mağaranın içindekilerden ibaret sanırlar. Onlar mağaranın içini önlerinde yanan ateşin ışığıyla görürler, tıpkı gölge oyununda oynatıcıları gizleyen perde gibi duvardan gölgeleri izlerler ve gerçeğin bu olduğunu zannederler. Çünkü ateşin ışığının gösterdiklerinden başka bir şey göremezler. Arkalarını dönmek akıllarına gelmez.

Platon (2001:184), mağara alegorisinde, içlerinden birinin zincirleri çözülüp zorla ışığa çıkarılsa, bilgisizliklerine son verilse, başını çevirip gözleri ışığa kaldırılsa, bu hareketlerin ona acı vereceğini, gözlerinin kamaşacağını söyler ve şöyle devam eder;

“Ona demin gördüğün şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdiyse gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görüyorsun, dersek; önünden geçen her şeyi birer birer ona gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşırakalmaz mı? Demin gördüğü şeyler, ona şimdikilerden daha gerçek gibi gelmez mi?”

Platon o insanın zorla ışığa baktırılrsa, gerçek aydınlığa baksa önce gözlerinin kamaşmasından hiçbir şey göremeyeceğini söyler. Dünyayı görmek için buna alışması gerektiğini belirterek rahatça görebileceği ilk şeylerin gölgeler olacağını söyler. İnsan daha sonra insanların ve nesnelerin sudaki yansımaları, sonra kendilerini, ayı, yıldızları ve en sonunda güneşi görecektir. “İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görülen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir.” Platon, mağaranın dışını görmüş, gerçeğe ulaşmış bu insanın mağaraya geri dönmek istemeyeceğini söyler, çünkü dönse bile gözleri karanlığa dayanamaz. Diğer mahpuslar da onun gözlerini bile bile yukarıya çıkarak kör ettiğini düşünerek, onunla alay eder, hatta onu öldürmek isterler.

Platon’a göre, mağaranın dışında bulunan günışığı insan ürünü değildir. Heidegger (2001:91) bu ışığı şöyle açıklar: “Aydınlığında büyüyüp

gelişen ve kendilerini ortaya koyan şeyler bir siluet tarafından yansıtılarak temsile ihtiyaç duymaksızın kendilerini dolaylı olarak açımsarlar. ‘Alegori’de bu kendilerini açımsayan şeyler ideaların imgeleridir.” Yani güneş, bütün ideaları görünür kılan şeyin imgesi olarak ifade edilmektedir. O da en üst idea yani ‘iyi ideası’ ile açıklanmaktadır. Platon (2001:185) ‘iyi ideası’nı şöyle açıklar: “Benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında ‘iyi ideası’ vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir.” Atayman (2005:101) Platon’un ‘iyi ideası’nı tanrısal teklikle özdeşleştirdiğini belirterek, ideaların nesnelerce taklit edildiğini söyler. Kısaca, her nesnenin bir ideası vardır, hepsinin üstünde de iyi ideası bulunmaktadır.

Platon (2001:186), Tanrısal dünyaları seyretmiş bir kimsenin, insan hayatının düşkün gerçeklerine inince, şaşkın ve gülünç bir hale düştüğünü, gerçeğin kendisini hiçbir zaman görememiş olanlara bulanık gözlerle gerçeği anlatmaya çalıştığında yadırganacağını söyler. Platon, insan gözünün iki karşıt nedenden iki şekilde bulanacağını söyler: Biri aydınlıktan karanlığa geçişte, diğeri de karanlıktan aydınlığa geçişte. “Acaba daha ışıklı bir dünyadan gelip karanlıklara alışmadığı için mi, yoksa bilgisizlikten aydınlığa varıp aşırı bir parlaklıkla kamaştığı için mi bulanık görüyor göz? Birincisi övülecek, ikincisi acınılacak bir haldir.” Platon’a göre karanlığa alışamayan göz, ışıklı bir dünyadan geliyor demektir. Ona gülersek, biz de gülünç duruma düşeriz ve diğerine ise gülmek hakkımızdır.

Platon’un mağara alegorisinde ifade ettiği durumun benzerine Türk Halk Sanatı’nda da yer alan tasavvuf felsefesinde de rastlamak mümkündür. Mutasavvuflara göre, Mutlak Hakikat’e Hakikat ile bir bütün olduktan sonra ulaşılabilir. Bunun tek yolu, Hak ile bütünleşmek için insanın benliğini terk etmesidir (Aktaran Shafii, 2000:93). Rıza Arasteh ve Enis Sheikh (2000:50)’in

hazırlamış olduğu “Sufizm: Evrensel Benliğe Giden Yol” adlı makalede, benliğin gerçek anlamda var olmasına rağmen bize önce perdelenmiş olarak görülebileceğı, bazılarının onu çok açık biçimde bulduğunu, bazıları için de erişilmez olduğu söylenir. İlk başta bu durum algılanmaz, çünkü hayatımız boyuca farkındalığın eşiğine gelinceye kadar birtakım zihnî bloklar bu algılamayı engeller.

Burada tasavvuf kültüründeki benliğin önündeki perdeleri ve farkında olmayı engelleyen zihnî blokları, Platon’un “sırtlarını tıpkı kulaklarını oynatanların seyircilerin önüne çekmiş oldukları ve üzerindeki sahne sanatlarını icra ettikleri tahta perdeye benzer alçak bir duvar...”ına benzetilebilir. Platon, mağarada yaşayan insanların gerçek zannettikleri nesnelerin gölgelerden ibaret olduğunu söyler. Tasavvufta da dünya hayatı bir yanılsamadan, bir rüyadan ibaret kabul edilir. Rumî, “Bu dünyadaki hayatınız, rüyasında uyuduğunu gören kimsenin yaşadığına benzer” der (Aktaran Arasteh ve Sheikh, 2000:55).

Sevmek Zamanı filminde ‘surete âşık olma’ temasının işlendiğı karakter Halil’dir. Filmin başında Halil’in ‘maşuk’luk hali yani ‘saf aşk’a ulaştığı hali gösterilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, bu hale nasıl geldiğı anlaşılır. Boyacılık yapmakta olan Halil, fotoğrafa tesadüfen rastlamıştır. Ondan önce sıradan bir hayatı vardır ve fotoğrafa rastladıktan sonra aşk ile arasındaki perdeler kalkmıştır. Görünüşte fotoğrafın karşısında tıpkı uyur gibi duran Halil, aslında ‘saf aşk’ın dünyasına uyanmıştır.

Platon’daki mağara alegorisinde mağaraya zincirli halde bulunan insanlardan birinin zinciri çözülse, gölgeleri fark edeceğini söyler. Tasavvufta da, “bir kalbimiz olduğunu ve potansiyel olarak tek ve bütün bir varlık olduğumuzu ve parçalara ayrılamayacağımızı fark ederiz ve bu sayede hedefi mükemmel ve evrensel kişiliğe ulaşmak olan bir arayışa gireriz” (Arasteh ve Sheikh, 2000:51). Platon’un ifade ettiğı yanılsamadan ibaret olan

dünyadan ayrılış, bilinçsizdir; tasavvuftaki arayış ise gönüllü olarak gerçekleştirilir, ancak her ikisinde de bir arayış söz konusudur.

Yukarıda ifade edilen dünyadan ayrılış durumu *Sevmek Zamanı* filminde, Platon'un bahsettiği gibi görünürde bilinçsiz gerçekleşmiştir. Halil, fotoğrafa çalıştığı evlerin birinde rastlamış ve ondan kopamamıştır. Filmde kahramanın fotoğrafa rastlamadan önceki hali detaylı biçimde verilmediği için onun fotoğrafa rastlamadan önce içsel dünyasında 'saf aşk' arayışı içinde olup olmadığı belli değildir.

Platon, dünyayı görmek için mağara dışına çıkmış insanın ışığa alışması gerektiğini belirterek rahatça görebileceği ilk şeylerin gölgeler olacağını söyler. İnsan daha sonra insanların ve nesnelerin sudaki yansımaları, sonra kendilerini, ayı, yıldızları ve en sonunda güneşi görecektir. Güneş, Platon felsefesinde en yüksek idea, yani mutlak hakikat olarak görülür. Platon'un bahsettiği önünde tıpkı gölge oyunu oynanan perde gibi, tasavvufta da ilerlendikçe bilincin perdeleri teker teker kalkar. Arasteh ve Sheikh (2000:55)'in ifade ettiğine göre, tasavvuf yoluna girenler, bilimsizlik halini aştıktan sonra doğrudan bilgiye erişirler; şimşek parıltıları gibi ard arda gelen içgörüler zihinlerini aydınlatır ve görüş alanlarını artırır. Platon mağaranın dışına çıkan insanın zorla ışığa baktırılınca, gerçek aydınlığa bakınca önce gözlerinin kamaşmasından hiçbir şey göremeyeceğini söyler. "Artık evrensel güven görünür, hayal gücü, şaşkınlık, fantezi ve şüphe tamamen kaybolur. Her şeyin aynası olurlar. Geriye sadece hakikat kalır. Rüya gibi bir uyanıklık deneyimi yaşamalarına rağmen şuursuz gibi görünebilirler"(Arasteh ve Sheikh 2000:55). Platon, mağaranın dışını görmüş, gerçeğe ulaşmış bu insanın mağaraya geri dönmek istemeyeceğini söyler, çünkü dönse bile gözleri karanlığa dayanamaz

Erksan'ın filminde oluşturduğu karakter (Halil), gördüğü suret karşısında aşka düşmüş ve suret onun içini gösteren bir ayna olmuştur. Filmde de Halil, fotoğrafla ilk karşılaşmasını şöyle anlatır: "İlk karşılaşmamızı

dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı, inanmadım. O insanca bakışı bir daha göremem diye resme bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım sana. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu.” Halil, surette bulduğu aşka öylesine bağlanmıştır ki fotoğrafın aslı yani Meral geldiğinde ondan kaçmak ister. Çünkü ona göre gerçek aşk, Halil’in oluşturduğu düşsel dünya içinde vardır, gerçek gibi görünen dünyanın içinde yer alan Meral’in bu aşka yeri yoktur. Halil, Meral’in kendi oluşturduğu gerçekliği yıkmasından korkar. Burada Platon’un yukarıda belirtilen, “mağaranın dışını görmüş, gerçeğe ulaşmış bu insanın mağaraya geri dönmek istemeyeceği” ifadesini hatırlatmakta fayda var. Halil, ulaştığı soyut dünyadan kendisini çekip koparacağına inandığı kişi olan Meral’le aşkını paylaşmak istemez. Tıpkı Türk Halk Sanatı’nda yer alan Leyla ile Mecnun hikâyesinde olduğu gibi, Leyla ile Mecnun birbirlerine âşıktırlar, ancak Mecnun Leyla’dan ayrı kalınca dağlara gider ve orada ilahi aşka ulaşır ve Leyla’yı tanımaz olur. Onun için, artık maddi aşkın bir önemi yoktur. Halil de öyle bir aşka ulaşmıştır ki, Meral kendini ona sunduğu halde kabul etmez.

Tanrısal dünyaları seyretmiş bir kimsenin, insan hayatının düşkün gerçeklerine inince, şaşkın ve gülünç bir hale düştüğünü, gerçeğin kendisini hiçbir zaman görememiş olanlara bulanık gözlerle gerçeği anlatmaya çalıştığında yadırganacağını belirten Platon’un bahsettiği bu durumun benzerini, Türk Halk Sanatı’nda yer alan ‘Mecnun’luk ile bağdaştırmak mümkündür. Mecnun, bir kabile reisinin gerçekte adı Kays olan bir oğludur. Âşık olduğu Leyla’ya kavuşamayınca üzüntüden çılgına döner ve Arapça’da ‘deli, çılgın’ anlamına gelen ‘Mecnun’ diye anılmaya başlar. Tıpkı Platon’un bahsettiği mağaranın dışını görmüş kişinin görmemişler tarafından gülünç hale düşürüldüğü gibi, Türk Halk Sanatı’nda de ‘saf aşk’a ulaşmış, dünyadan elini eteğini çekmiş kişiler ‘Mecnun’ olarak anılır.

Sevmek Zamanı filminde de Halil'in kendi fotoğrafına âşık olduğunu arkadaşı Mustafa'dan öğrenen Meral, bu durumu yadırgar ve "Resmime mi âşık oldu? Bir resme nasıl âşık olunur? Bu zamanda resme âşık olan insan var mı?" der. Kendisi, dururken Halil'in fotoğrafı tercih etmesini anlayamaz. Fotoğrafa âşık olmak, bu dünyaya ait bir olgu değildir ve aslı dururken fotoğrafa âşık olan biri ancak deli olabilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Meral'in eski sevgilisi Başar da Halil'in resme âşık olmasının numaradan ibaret olduğunu söyleyerek onunla dalga geçer. Ancak Halil'in saf aşka tutunuşu karşısında Meral de onu anlamak için çabalar ve bir arayışa girer. Halil'in aşkının büyüklüğü karşısında o da âşık olur. Kavuşamayan iki âşık, Mecnun'un çöllerde dolaştığı gibi deniz kenarlarında, yağmurlu sokaklarda düşünceli düşünceli dolaşırlar.

Platon'un mağaranın dışında en son ulaşılan hakikat olarak tanımladığı güneş tanrısız teklikle özdeşleştirilir. Platon'a göre, insan onu kolay kolay göremez. "Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir." (Platon, 2001:185). Arasteh ve Sheikh (2000:56), tasavvufta da hakikate ulaşma yolunda iç deneyimden geçen bireylerin nihai hale dair bir anlayış kazandıklarını, her şeyle bütünleşmiş olarak zamanda geriye doğru bir yolculuğa çıktıklarını ve ne zaman bağlantılı oldukları benzer bir durumla karşılaşırlarsa, önceki durumu yeniden ürettiklerini ifade etmektedirler. Buna göre onlar, hayatın tümünü iyinin ve kötünün ötesinde kucaklamış olurlar, her şeyi olduğu gibi kabul ederler, her şeye bağlı olduklarını hissederler ve özünde onlar, herkeştir, her şeydir ve ruhları görüntüleri aydınlatan bir ayna gibi olur. Filmde de Halil, yukarıda söz edilen benzer durumu, Meral'le ayrıldıktan sonra fotoğrafı yanına alarak yeniden üretmiştir.

Sevmek Zamanı filminde Halil, Meral'in aşkının gerçekliğine ikna olduktan sonra hayatında ona yer vermek ister. Ancak bir takım engeller çıkar ve iki sevgili ayrılır. Leyla ile Mecnun'da Mecnun'dan ayrılan Leyla'nın başka biriyle evlenmesi gibi Meral de Başar ile evlendirilecektir. Ancak, Meral burada masalı bozar ve düğünden kaçır. Meral'in evleneceğini öğrenmiş olan Halil, yanına fotoğrafı ve Meral'i temsil eden gelinlikli bir manken alıp yola koyulur. Yukarıda, tasavvufta "hakikate ulaşma yolunda iç deneyimden geçen bireyler nihai hale dair bir anlayış kazandıklarını, her şeyle bütünleşmiş olarak zamanda geriye doğru bir yolculuğa çıktıklarını" belirtildiği gibi Halil de aşkının dünyada karşılığı olmadığını anlayınca, eski dünyasına geri döner. Ancak Meral, düğünden kaçıp Halil'in yanına gelir ve fotoğrafla mankeni suya bırakır. İki sevgili mutlak anlamda beraberdirlere, ancak öfkeli Başar gelir ve ikisini de vurur. Su, yansıtma özelliği nedeniyle aynaya benzer. Suret, suretin aslı ve surete âşık olan adam suda bütünleşmişlerdir. Yukarıda belirtildiği gibi onlar artık "...herkestir, her şeydir ve ruhları görüntüleri aydınlatan bir ayna gibi..."dir. Ayrıca yine Leyla ile Mecnun gibi Halil ve Meral de birlikte ölmüş ve ruhları ebediyen kavuşmuştur.

Platon, "Şölen" adlı eserinde 'iyi ideası'na ulaşmak gibi gerçek sevgiye ulaşmanın yolunu Sokrates'ten aktardığına göre, sevginin tüm yollarını yürümüş olan bir insan, bütün güzel şeyleri birbiri ardı sıra ve doğru olarak gördükten sonra sevgilerin sonuna ulaşarak, birdenbire eşsiz bir güzellikle, güzelliğin özü ile karşılaşır. Platon, bu karşılaşma sonrasında olanları şöyle aktarır:

"...İşte, buna varmak içindir bütün emekleri. Bu güzellik artık hep vardır; doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliştir; bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin (...) değildir. Bütün güzellikler ondan pay alır; kendisi onların parlayıp sönmeleriyle ne artar, ne eksilir, ne de değişikliğe uğrar. Demek ki insan, doğru düşüncelerle gençlik sevdasının sayesinde dünya gerçeklerinin üstüne çıktı mı o güzelliği görmeye başlar. O zaman, artık neredeyse sevginin yüce sırlarına ermiştir (...) Bu dünyanın güzelliklerinden başlayacaksın, hiç durmadan, basamak basamak yüce

güzelliğe yüceleceksin; bir güzel bedenden ikisine, ikisinden bütün güzel bedenlere, sonra güzel bedenlerden güzel işlere, güzel işlerden sonunda tek bilgiye varacaksın; bu bilgi de, o tek başına var olan salt güzelliğe varmaktan, gerçek güzelliğin özünü tanımaktan başka bir şey değildir (...) Düşün bir kere; insan, güzelliği her şeyden arınmış, katıksız olarak bir görebilse! İnsanın tenine, bedenine, rengine, daha bir sürü ıvır zıvırına bulanmış güzelliği değil, biricik görüntüsüyle tanrısal güzelliğini!" (Platon 2006:104–106).

Platon'un bahsettiği yüce güzelliğe basamak basamak ulaşılması gibi Türk Halk Sanatı'nda de 'saf aşk'a ancak çeşitli mertebelerden geçtikten sonra ulaşılabilir. Demirci (2003:58–63) sevgiyi sekiz mertebede şöyle açıklar: İlk mertebede sevgi hiç umulmadık bir anda kalbi kaplar. İkinci mertebede, kalbe yerleşen sevgi kavuşmak isteği ile yanar tutuşur. Üçüncü mertebede ise, sevda ateşi başı döndürmeye başlar ve içinde bulunduğu durumu anlayamaz hale gelir. Dördüncü mertebede ise gönül sarayının kapıları sevgiliye açılır. Sonraki mertebede de sevginin şiddeti ciddi boyutlara ulaşır, kalbin derinliklerini sarsan yakıcı bir ateş vardır. Altıncı mertebeye gelindiğinde ise çılgınca sevme haline ulaşılır. Seven sevdiğine öyle tutulur ki, her şeyini feda eder, sevgilinin kulu kölesi olur. Yedinci mertebede de artık aşk kapısı aralanmıştır, âşık olan yârin güzelliği ile kör olur, ondan başkasını göremez. Son mertebeye gelindiğinde ise seven sevgilisinde kendisini yok eder. Her şey artık maşuktan ibarettir. Bu mertebede âşık, dünyada kendi isteği ile ölmeden önce ölme sırrına erişir ve aşk ile sonsuzluğa ulaşır. Platon'un bahsettiği tanrısal güzelliğe de bu son aşamada erişilir.

Sevmek Zamanı filminde de Halil'in yaşadığı aşkın aşamalarının yukarıda aktarılanlardan daha farklı bir seyir izlediği ancak sonunun benzer biçimde olduğu söylenebilir. Halil'in Meral'e olan aşkı önce fotoğrafla başlamıştır, ancak Halil sevdiği fotoğrafın gerçeğini görmek istememektedir. Halil'in aşkı gerçekte var olmayan bir nesnede, düşlerinde yaşattığı bir portrede vücut bulmuştur. Filmin başında Halil zaten melankolik bir aşk içindedir, ancak bu aşk gerçek bir şey üzerinden olmadığı için ona acı

vermez, sadece hayal kurdurur. Halil'in zorlu bir aşkla karşılaşması Meral'in gelmesiyle olur. Halil'in aşkını basamaklandırmak gerekirse, ilk önce Halil'in fotoğrafına âşık olduğu Meral'i istemediği söylenebilir. Halil, Meral'e âşık olmaktan kaçmış ve fotoğrafa âşık olarak kalmak istemiştir. Halil'in kararlılığını ve aşkının büyüklüğünü gören Meral de zamanla Halil'e âşık olur. Halil, bu aşkı önce reddeder, sonra gerçekliğe inanınca Meral'in peşine düşer. Halil, aşkın basamaklarından geçmeye bu noktadan sonra başlar; kalbi artık Meral'e açılmıştır, sevda ateşi başını döndürmeye başlar, onun için her şeyi yapmaya hazır olur, yani yedinci basamağa ulaşmıştır. Meral'in sevgisiyle hayal kırıklığına uğramayan Halil, yukarıda Demirci'nin sözünü ettiği basamakları geçerek sona çabuk ulaşır. Halil gidip Meral'in babasından kızıyla evlenmek için izin ister. Halil'in, aşkın son aşamasına gelmesi Meral'in yokluğuyla mümkün olur. Babası Halil'in Meral'le evlenmeye pek uygun olmadığını söyleyince, Halil ile Meral ayrılırlar, Meral bir başkasıyla evlenmeyi kabul eder. Böylece Halil başladığı noktaya geri dönmüş olur. Meral'in fotoğrafının yanına bir de onu temsil eden cansız mankeni alarak kayığa biner. Artık aşkın son aşamasına ulaşmış, kimsenin bozamayacağı saf bir aşkla sevgilisinin kalbine sahip olmuştur. Çünkü kimse düşlerinden onu sorumlu tutamayacaktır. Ancak her şey burada bitmez, Meral'in düşünden kaçıp gelmesi ve Başar'ın onları vurması ve iki sevgilinin vücutlarının suda birbirine karışması aşklarının ebediyen var olmasına neden olmuştur.

Platon (2006: 73–77) Şölen'de, Yunan felsefesine göre, insanların ilk başta çift yaratıldıklarını, kadınlar ve erkeklerin tek bedende tek varlık olarak yaşamakta olduklarını belirtmiştir. Bir gün Zeus, onları ikiye ayırmaya karar verir, böylece insan sayısı artacak, hem de iki bacak üstünde doğru dürüst yürüyebileceklerdir. İkiye ayrılan bu insanlar, daha sonra diğer yarılarını özlemeye başlarlar ve vakitlerini onları aramakla geçirirler. Bulduklarında ise onlardan ayrılmamak için ellerinden geleni yaparlar. Kitapta belirtildiğine göre, diğer yarılarını arayan insanların tek bir amacı vardır: "Sevdiğine kavuşmak, onda erimek, iki ayrı varlıkken, tek olmak."

Platon'un bahsettiği 'tek olmak' olgusu tasavvuf kültüründe de yer almaktadır. Mevlana'ya göre arzu, sevgili (maşuk) dışında her şeyi yakan bir alevdir. Benlik tıpkı ateşteki pervane gibi arzunun yok eden gücünde kaybolur (Ewing, 2000:173). *Sevmek Zamanı*'nda da iki sevgili aşkları yüzünden ölümle yok olmuşlar, ancak aşkları ile sonsuzluğa kavuşmuşlardır. Aşkın yok eden gücünde erimiş ve aynı suda yüzen tek vücut haline gelmişlerdir.

Çalışmanın bu bölümünde Platon'un mağara alegorisi, gerçek bilgiye ulaşmanın yolları, aşkın doğası gibi kavramlar, tasavvuftaki aşka ermenin yolları, mertebeleri ve amaçları ile karşılaştırmalı olarak *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması açısından değerlendirilmiştir. Çalışmada film analizinin, yöntem bakımından bilimsel bir kurama dayanması gereğinden hareketle J. Lacan'ın ayna benlik yaklaşımı ile 'surete âşık olma' temasına bakılacaktır. Batılı-Modernist bir psikanalist olan Lacan'ın öncesinde, 'surete âşık olma' temasının Antik Yunan'dan Platon'un yanı sıra Türk Halk Sanatı'ndaki karşılıklarına da bakılarak çalışma üç farklı bakış açısıyla zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın kuramsal bölümünü Lacan'ın ayna benlik teorisine ilişkin görüşleri ve insan gerçekliğinin üç kaydı olarak adlandırdığı gerçek, simgesel ve imgelemsel kavramlarına bakış açısı oluşturacaktır. Lacan'ın görüşleri çerçevesinde 'surete âşık olma' teması analiz edilmeye çalışılacaktır.

2. J. Lacan'ın Ayna Kuramı Açısından 'Surete Âşık Olma' Teması ve *Sevmek Zamanı* Filminin Analizi

Psikanaliz, Freud'un geliştirdiği, insanın uyumlu veya uyumsuz davranışlarının kaynağı sayılan, bilinçaltı çatışma ve güdülerini araştırıp bilince çıkararak davranış sorunlarını çözme yöntemi, ruhsal çözümleme olarak

tanımlanmaktadır. Lagache (2005), “Psikanaliz” adlı yapıtında psikanalizi bilincin bilinçaltının yerini alması ya da egonun id’in bulunduğu yere geçmesi olarak tanımlar. Buna göre ego, artık üst-ben’in, id’in ya da tekrarlama zorlanımının etkisi altında değildi, gerçeklik ilkesi, haz ilkesinin yerine geçmiştir.

20.yüzyılın en tartışmalı kuramsal alanlarından birisi psikanalizdir. Daha Freud’un ilk çalışmalarından itibaren psikanalizin kuramsal statüsü sürekli sorunsallaştırılmış; psikanalizin bilim olup olmadığı, bilimsel bir bilim olarak nasıl temellendirilebileceği yani, epistemolojik düzlemde nasıl ortaya konulabileceği her zaman tartışmalı olmuştur. Oysa psikanalizin bilinç ve bilinçdışına dair açıklamaları tüm bir felsefi tartışmanın ve özellikle bilgi üzerine yapılan tartışmaların yönünü değiştirmiştir. Psikanaliz bir bilim olacaksa, öncelikle epistemolojik olarak kendi ayrımını temellendirebilmelidir, yani nesnesini ayırmalayabilmelidir. Bu noktada Lacan, pozitivizm-ampirizm sonrası gelişen bilim anlayışını kuramsal olarak temel alır ve Freud’u buna göre yeniden okur. Buna göre, psikanalizin nesnesi, bilinçdışıdır. Bunun bir teorik nesne olduğunu belirtmek gerekir ve burada ayrıca psikanalizi başka bilimlerden ayırmak üzere, bilinçdışının, *özgün bir teorik nesne* olduğunu da belirtmek gerekir (Tura:1989, Lacan:1994).

Jacques Lacan özgün düşünceleriyle psikanalizde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda ünlü psikiyatrist Freud’un da savunucusu olan Lacan, tüm yaşamı boyunca organik psikiyatri teorik temelinde gelişen klasik psikiyatri yaklaşımına da karşı çıkmıştır (Tura, 1989: 62). Yapısalcı dilbilime yaklaşımı, oedipus kompleksine bakış açısı ve ortaya koyduğu “ayna benlik” kuramı ile psikanalizime yeni açılımlar getirmiştir. Çalışmanın bu bölümünde Lacan’ın ayna benlik kuramının yanı sıra özne, arzu ve ‘yüce nesne’ kavramlarına getirdiği yorumları çerçevesinde *Sevmek Zamanı* filmindeki ‘surete âşık olma’ teması analiz edilecektir.

1936 yılında Marienbad'da toplanan 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi'nde Lacan, ayna evresine ilişkin geliştirdiği anlayışı ilk defa ortaya koymuştur. Göral (2000:52-53), çocuğun 6 ile 18. ayı arasında gelişim gösteren ve egonun oluşumunu tanımlayan ayna evresini şu şekilde aktarır:

“İnsanın sosyal doğum evrelerinden ilki imgesel düzlemde deneyimlenen Ayna Evresi'dir. Ayna evresi, çocuk henüz altı aylıkken yaşantılanan bir evredir. İlk altı ay boyunca bedenini, benliğini ötekine ve dış dünyaya yalnızca doyumsal yollarla algılayan insancık bu imgesel evre yoluyla kendiliğinin farkına varır. Ayna evresi çocuğun 6. ayıyla 18. ayı arasında gelişen bir evredir. Ayna evresini üç adımda inceleyecek olursak, ilk adımda çocuğun ilk kez aynayla karşılaşışından bahsetmek gerekir. Burada çocuk ilk kez aynayla birinin kucağındaiken karşılaşır. Motor hareket yetenekleri yeterli düzeyde olmadığı için ötekine ihtiyacı vardır. Bu dönemde çocuk annesi ile kendini iç içe geçmiş olarak algılamaktadır. Bu evrede insancık aynadaki imge ile gerçekliği birbirinden ayıramaz. Aynadaki görüntüyü yakalamaya, ona dokunmaya çalışır. Kendisine ait aynadan yansıyan imgeyi, kendini kucağında taşıyan imgesiyle karıştırır. Bu noktada imgesel anlamda ilk yanlış çizgi algı olacak, insancık kendini öteki ile bir bütün gibi yaşantılayacaktır. Çünkü henüz kendi benliğinin ve bedeninin bilgisine sahip değildir. Ayna evresinin ikinci adımında çocuk aynadaki görüntünün yani imgenin gerçek olmadığını anlar, çünkü aynayla deneyimleri çoğalmıştır. Artık gördüğünün gerçek değil, bedenine ve ötekine ait bir imge olduğunu biliyordur. Ancak henüz bedeninin kendiliğinin farkında değildir. Üçüncü adımda yalnızca aynadan yansıyan görüntünün gerçek olmadığını anlamakla kalmaz, o imgenin kendine ait olduğunu da anlar. Tam bunu fark ettiği anda büyük bir sevinçle elini kolunu sallamaya başlar. Çünkü artık karşısındaki imge üzerinde bir güce sahip olduğunu, onu değiştirebileceğini öğrenmiştir. Artık bedensel bütünlüğüne sahip olmuş bir yarım öznedir. Ayna evresinin tamamlanan bu son evresi ile çocuk imgesel alana ait doyuma ulaşır, çünkü motor hareket yeteneklerinin gelişmesiyle artık bedenini ama daha önemlisi imgesel alanı kontrol edebildiğini öğrenmiştir. İmgelele ilk giriş böyle yaşantılanır.”

Sevmek Zamanı filmindeki 'surete âşık olma' olgusuna Lacan'ın ayna evresi açısından aşama aşama bakıldığında filmin temasına ilişkin analiz bilgileri şöyle sıralanabilir:

Lacan'ın ayna evresinin ilk adımında çocuğun aynayla karşılaşması söz konusudur. "Bu evrede insancık aynadaki imge ile gerçekliği birbirinden ayıramaz." Filmde de Meral'in fotoğrafı Halil'in içini yansıtan bir ayna olarak kabul edilebilir. Halil'in, Meral'in fotoğrafla ilk karşılaşmasında Halil Meral'e: "İlk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı, inanmadım. O insanca bakışı bir daha göremem diye resme bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım sana. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu." Bu evrede Halil, Meral'in imgesini onun gerçeği yerine koymuş, ona gerçek bir insan gibi değer vermiştir. Yine bu evrede çocuk, "Aynadaki görüntüyü yakalamaya, ona dokunmaya çalışır (...) Bu noktada imgesel anlamda ilk yanlış çizgi algı olacak, insancık kendini öteki ile bir bütün gibi yaşantılayacaktır. Çünkü henüz kendi benliğinin ve bedeninin bilgisine sahip değildir." Halil, içine baktığını söylediği fotoğrafa saatlerce bakmış, adeta onunla bütünleşmiştir. Halil'in "Çok zamanlar gidip yüzünü tutardım, gözlerini öperdim. Saçlarına değdirirdim ellerimi." sözlerinden ayna evresindeki imge yanılsamasıyla aynadaki görüntüye dokunma çabasına benzer bir çabaya giriştiği anlaşılmaktadır. Çünkü henüz Halil, kendi benliğinin bilgisine sahip değildir, sadece kendisini fotoğraftaki Meral'le bir bütün gibi yaşantılamaktadır.

Ayna evresinin ikinci aşamasında ise, "...çocuk aynadaki görüntünün yani imgenin gerçek olmadığını anlar, çünkü aynayla deneyimleri çoğalmıştır. Artık gördüğünün gerçek değil, bedenine ve ötekine ait bir imge olduğunu biliyordur. Ancak henüz bedeninin kendiliğinin farkında değildir." Filmde Halil'in ayna evresinin ikinci aşamasına geçmesi, Meral'in kendisini fotoğrafına bakarken yakalamasıyla gerçekleşir. Halil, karşısında fotoğrafın aslını görünce aynadaki görüntünün yani fotoğrafın gerçek olmadığını

anlamıştır. Burada Halil'in fotoğrafı gerçek sandığı kastedilmemektedir. Halil, âşık olduğu nesnenin gerçek olmadığını bilmekte, ancak ona gerçek(miş) gibi davranmaktadır. Ancak, aslı geldiğinde artık ona gerçek muamelesi yapması eskisi gibi mümkün olamayacaktır. Çünkü bütünleştiği görüntünün gerçek değil, kendi bedenine ve suretin de Meral'e ait olduğunu biliyordur. Ancak henüz kendisinin farkında değildir. Yani Meral'in gerçeğinin kendisini sevebileceğini, fotoğraftan kopabileceğini bilmiyordur. O yüzden de, bu aşama sona erene dek, fotoğrafı sevmekte direnir. Çünkü fotoğraftan, kendi içine bakan aynadan kopması o kadar da kolay olmayacaktır.

Ayna evresinin üçüncü aşamasında ise çocuk "...yalnızca aynadan yansıyan görüntünün gerçek olmadığını anlamakla kalmaz, o imgenin kendine ait olduğunu da anlar. Tam bunu fark ettiği anda büyük bir sevinçle elini kolunu sallamaya başlar. Çünkü artık karşısındaki imge üzerinde bir güce sahip olduğunu, onu değiştirebileceğini öğrenmiştir." Filmde Halil'in üçüncü aşamaya geçmesi, Meral'in duvardaki fotoğrafı yerinden alıp, Halil'e vermesiyle gerçekleşir. Çünkü fotoğraf, Meral'in evinin duvarıyla özdeşleşmiş gibidir. Halil, fotoğrafı ne kadar çok sevse de onu çalıp yanına almayı hiç düşünmemiştir. O yüzden de eve gelip duvardaki fotoğrafa baktığı saatlerde kendinden geçmiş, fotoğrafı hiç duvardan ayrı biçimde görmemiştir. Ancak Meral'in gelmesiyle birlikte başlayan parçalanma fotoğrafın duvardan sökülüp taşınabilir bir nesne haline dönüşmesiyle devam etmiştir. Halil, fotoğrafı çalıştığı evde görünce gidip Meral'in evinin duvarına bakmıştır. Orada fotoğrafından kalan boşlukta Meral'in kendisini çok sevdiğini belirten notu görmüş ve o zaman fotoğrafın –aynadan yansıyan görüntünün- gerçek olmadığını ve kendisinin fotoğrafından ayrı bir parça olduğunu kabul etmiştir. Böylece çocuğun aynadaki imge üzerinde bir güce sahip olduğunu anlaması gibi gerçek dünyada değiştirebileceği bir şeyler olduğunu anlamış, fotoğrafı bırakıp Meral'i bulmaya gitmiştir. Tıpkı çocuğun imgesel alanı kontrol edebileceğini ayna evresinin sonunda öğrenerek imgeye ilk girişini yaşantılaması gibi, Halil de adada fotoğrafı bırakıp İstanbul'a Meral'i aramaya

gitmekle, oluşturduğu hayal dünyasının dışına çıkıp gerçek dünyaya adım atmış olur.

Lacan'ın ayna evresinin, insan yavrusunun kendi bedeninin parçalanmışlığı duygusunda öznelliğe yükselmesi anlamına geldiğini söyleyen Lemaire'e göre ayna evresi, aynı zamanda yabancılaştıran narsistik özdeşleşme evresidir ve özne kendi olmaktan çok çiftidir (Aktaran Tura, 1955:135). Halil, içine bir ayna gibi bakan fotoğrafa baktığı saatlerde kendisine yabancılaşarak, tamamen fotoğrafla özdeşleşmiş ve kendi olmaktan çok fotoğraf ve kendisinden oluşturduğu çift haline gelmiştir.

Göral (2000:50)'ın aktardığına göre, Lacan'ın kabul ettiği özne, fiziksel doğumundan sonra belirli evreleri tamamlayarak sosyal ve en sonunda psikolojik doğumunu yaşayan bilinçdışında kurgulanmış, rasyonel benlik anlamında olamayışını, sahip olarak kapamaya çalışan yarılmış, kopmuş bir öznedir. Filmde Halil, âşık olduğu fotoğrafla kendi benliğindeki eksikleri kapamaya çalışmıştır. Fotoğrafla kendisine bir dünya kurmuş ve tüm güzellikleri o dünyanın içine yerleştirmiştir. Zaten, fotoğrafın aslı olan Meral'e durumu anlatmaya çalışırken, "Sen resmin değilsin ki. Resmin benim dünyama ait bir şey." diyerek fotoğrafı sahiplendiğini belirtmiş ve hatta Meral, onun bu düşüncelerini korkuya bağladığında "Evet. Bir korkudan ileri geliyor. Bu korku sevdiğim şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku." demiştir. Halil, hayatında eksik olan tüm güzel şeyleri bilinçdışında kurgulayarak fotoğrafa olan sahiplenme duygusuyla giderirken, ona ebediyen bağlanarak, kendisini dünyası dışındaki her şeye kapatmıştır.

Lacan'ın gerçek, simgesel ve imgelemseli insan gerçekliğinin üç kaydı olarak adlandırdığını ve günlük dilde gerçeklik olarak söz ettiğimiz şeyin, simgesel ve imgelemselin bir bileşimi olarak gördüğünü belirten Leader ve Groves (1997:61), Lacan'ın "...aynasal kayda alındığımız ölçüde ve egonun bize eylemlerimizin rasyonalizasyonlarını sunduğu oranda imgelemseldir; çevremizdeki birçok şey anlamlı olduğu ölçüde simgeseldir." düşüncesine yer

verir. Göral (2000:50)'a göre, Lacan'ın kuramında tanımlanmış öznenin anlaşılması Lacan'ın anlatımında yer alan arzu kavramının ve özne olma biçimlerini belirleyen, 'gerçek', 'imgesel' ve 'simgesel' alanlarının anlaşılmasını gerektirir. Buna göre, Lacan insanı arzuları olan bir özne olarak tanımlarken, arzuları simgesel kapsamına alır ve simgeseli de insanı hayvandan ayıran, nesnel bir zemine ait olmayan, kültürün içinde yapılandığı ve kültürü öznenin içinde yapılandıran bir bütün olarak adlandırır. İmgesel alan ise Lacan'a göre insanın kendiliğinin yanılsamalı olarak algılandığı ayna evresinde belirmeye başlar. Bu daha sonra ötekine dayalı bireysel yaşantılarda kendini gösteren ve insanın benliği ile öteki arasına giren yanılsamalı algıları oluşturur.

Lacan'ın bu düşüncelerine göre, filmde arzuları olan özne, Halil'dir. Aşık olduğu Meral'in fotoğrafı arzularının simgeselidir. Lacan'a göre gündelik nesneler, bir anlama sahip olmaları, bir anlam ifade etmeleri bağlamına simgeselleştirilirler (Aktaran Leader ve Groves, 1997:61). *Sevmek Zamanı* filminin ana eksenini oluşturan fotoğraf, gündelik hayatta belki çok fazla kişinin dikkatini çekmemiş, yalnızca hatıra olması için çekilmiş bir fotoğraftır. Ancak, onu görerek âşık olan Halil, bu gündelik nesneye bir anlam yüklemiş ve onu hayallerinin bir parçası yapmıştır. Dolayısıyla, Meral'in fotoğrafı Halil'in aşkının bir simgeseli haline dönüşmüştür. Halil'in gerçeği olduğu halde fotoğrafına bağlı kaldığı yanılsaması imgesel alandadır. Halil, Meral'in fotoğrafında kendi benliğini bulmuştur. Her ne kadar fotoğraf, Meral'e ait olsa da Halil onu sahiplenmiş, kendisinden bir parça kabul etmiştir. Halil'in "Resmin benim içime bakıyordu." sözünden fotoğrafı kendi benliği olarak gördüğü ve fotoğrafın Halil'in kendiliğinin bir yanılsamalı algısı olarak sayılabileceği söylenebilir. Bu yüzden Halil, Meral kendisini gördüğünde çok utanmış, sanki benliği ortaya serilmiş de bir başkası (öteki) onu görmüş gibi hissetmiş ve rahatsız olmuştur.

Lacan'a göre, insan öznesini belirleyen en önemli arzu, öteki kavramına dayalıdır. İnsanın arzusu ötekinin arzusu olmak, öteki tarafından

fark edilmek ve bunun için öteki gibi olmaya çalışmaktır (Aktaran Göral, 2000:50). Meral, Halil'in fotoğrafla olan bağını anlamakta zorlanmıştır. Halil, fotoğrafı sevmeye devam ettikçe Meral de Halil'e âşık olmaya başlamıştır. Meral, Halil'den fotoğrafını değil, kendisini sevmesini, arzu etmesini, Halil'in kendisini fark etmesini istemiş ve kendi bakışlarında da sevgi olduğunu, fotoğrafı yerine Halil'i kendisinin seveceğini söylemiş ve "...artık ben varım." demiştir.

Lacan'a göre özne, kendini belirlerken, kendini anlarken, kendini tanımlarken hep bir ötekiye bağlı kalır ve kendini ona doğru yapılandırır. Çünkü simgeselde yaşantılanan ötekinin arzusu olma arzusu, onun kendini ötekinden doğru, onun gözlerinden görmesine ve kendini ondan doğru tanımlamasına neden olur (Aktaran Göral, 2000:51). Halil'in Meral'i reddetmesiyle, Meral de Halil gibi olmaya başlamış, onun melankolik halini almış, karasevdanın içine düşmüştür. Meral, kendisini Halil'in gözlerinden görmeye başlamış ve bir şeye imkânsız bir aşkla bağlı olmanın ne demek olduğunu anlamıştır. Adadan ayrılmadan önce her şeyi kabullenerek, fotoğrafı Halil'e verip geride onu çok sevdiğini belirten bir not bırakıp gitmiştir.

İnsan arzusunun, gereksinim düzeyinde gölgelenmiş olanı içerdiğini düşünen Lacan'a göre arzu, talebin mutlak anlamda şartsız niteliğinin karşısına mutlak bir koşulu çıkarır (Aktaran Leader ve Groves, 1997:81). Meral, Halil'e koşulsuz bir aşkla bağlanmıştır, ancak Halil'in aşkına sahip olmasının koşulu, Halil'in fotoğrafın yerine kendisini sevmeyi kabul etmesidir. Lacancı teoride fantezi, öznenin *a* ile kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu "imkânsız" ilişkiye karşılık gelir. Fantezi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır. Bu temel tanım, onu düz anlamıyla kabul etmemiz koşuluyla gayet yeterlidir (Zizek, 2004:19). Filmde Halil, Meral'in fotoğrafını kavuşma arzusu olmadan, acı çekmeden sevmiştir. Gerçek dünyadaki sevgiyi istememiştir, çünkü imkânsız olduğunu bildiği ilişkiden kaçınmıştır. Ancak Meral, gerçektir ve Halil'e kavuşmayı arzulamıştır. Meral burada özne olarak kabul edilirse, Halil ile kendi arzusu

arasında imkânsız bir ilişki kurmuştur. Onun fantezisi, Halil'in fotoğraf yerine gerçek olan kendisini sevmesidir. Ancak Halil, aşkının gerçekliğinden emin olana kadar onun bu isteğine karşılık vermez.

Lacancı endişe anlayışına göre endişe, arzunun nesne-nedeni eksik olduğunda ortaya çıkmaz; endişeyi doğuran şey, nesnenin eksikliği değil, nesneye fazla yaklaşmamız ve böylece eksiğin kendisini kaybetmemiz tehlikesidir. Endişe arzunun ortadan kalkmasıyla oluşur (Zizek, 2004:21). Lacan'ın bu görüşüne Halil açısından bakılacak olunursa, Meral nesne olarak kabul edilebilir. Halil, Meral kendisiyle birlikte olmak istediğinde onu reddetmiştir. Halil'in endişelendiği şey aslında Meral'in aşkına yenik düşmektir. Çünkü o fotoğrafla yetinmiş, bir insanın/nesnenin eksikliğini duymamıştır. Ancak Meral'le adada konuştukları zamanlarda, onu reddederken farkında olmadan ona daha fazla yaklaşmıştır. Lacan açısından değerlendirildiğinde, Halil için endişe doğuran şey Meral'in eksikliği değil -çünkü başlangıçta zaten yoktu- ona daha fazla yaklaşmak ve böylece Meral'i kaybetmekten korkmak olmuştur. Çünkü Meral, Halil'e fotoğrafı ve onu çok sevdiğini belirten bir not bırakıp İstanbul'a döndüğünde yaptıklarından pişmanlık duymuştur. Halil'in endişesi Meral'in gitmesiyle oluşmuştur.

Lacan'ın görüşlerinde önemli yer tutan unsurlardan biri de onun 'yüce nesne' kavramıdır. Lacan'a göre "yüce nesne tam da 'Şey olma onuruna yükseltilmiş bir nesne'dir, bir tür Aşai Rabbani'den geçerek öznenin simgesel ekonomisi içinde imkânsız Şey'in tecessümü, yani ete kemiğe bürünmüş Hiçlik işlevini görmeye başlayan sıradan, gündelik bir nesnedir." (Zizek 2004:117). *Sevmek Zamanı* filminde Halil, Meral'in fotoğrafını tam bir yüce nesneye dönüştürmüştür. Gerçek hayatta imkansız olarak gördüğü aşkı fotoğrafta vücut bulmuş, ete kemiğe bürünmüştür. Fotoğraf günledik, sıradan bir nesneyken Halil'in bakış açısıyla, ona verdiği değer ve anlamla yüce nesne haline gelmiştir.

Lacan'a göre "yüce nesne ancak gölgede, iki arada bir derede, örtük bir şey olarak ayakta kalabilen bir nesne paradoksunu sunar: Tözü açığa çıkarmak için gölgeyi bir kenara atmaya çalıştığımız anda, nesnenin kendisi dağılır gider; geriye sadece sıradan nesnenin cürufu kalır."(Zizek, 2004:117). Halil'in yüce nesnesi olan fotoğraf, Halil ona değer verdiği için önemlidir. Fotoğraf aslında Meral'in suretinin yansımından başka bir şey değildir. Ancak Halil, inandığı ve değişmez olarak gördüğü tüm güzellikleri fotoğrafta görmüştür. Halil, fotoğrafı o kadar yüceltmıştır ki gerçeği olan Meral'i istememiştir. Ancak Meral, yüce nesnenin tözünü açığa çıkarıp, suretinin değil aslının önemli olduğunu, fotoğrafın ne kadar kolay ulaşılabilir olduğunu göstermek için onu yerinden söküp Halil'e vermiştir. Fotoğraf artık, taşınabilir, yırtılabilir, sıradan bir nesne gibi kalmıştır, çünkü Halil Meral'in bu hareketinden sonra Meral'in aşkına inanmaya başlamıştır. Yine de Halil, fotoğrafa olan eski aşkının hatırına gittiği her yere fotoğrafı da götürmüş, yüce nesneyi bırakmamıştır. Halil, Meral'le birlikteyken bile fotoğrafı saklamıştır. Buradan Halil'in Meral'i kaybetme korkusunu her zaman içinde taşıdığını, fotoğrafa âşık olurken söylediği kaygılarını içinden atamadığı sonucu çıkarılabilir. Zaten Meral'in başka biriyle evleneceğini duyduğunda fotoğrafı tekrar çıkarmış, yanına bir de simgesel olarak gelinlikli cansız mankeni alıp bir kayığa binmiştir. Bu son sahnelerde Halil'in tekrar yüce nesnesine döndüğü hatta yanına başka bir nesne ekleyerek acısından kurtulmaya çalıştığı söylenebilir. Halil'in fotoğrafın yanına bir de Meral'in boylarında cansız simgesini koyması, fotoğrafın yüce nesne olarak artık tek başına anlam ifade etmediğini göstermektedir. Çünkü Halil, artık filmin başındaki saf aşkını kaybetmiş, bir insanın aşkına sahip olmaya çalışmış, başarısız olmuş, korkuları gerçekleşmiş yenik bir insandır. Sadece fotoğrafı yücelterek eski haline kavuşması mümkün değildir. Filmin sonu beklendiğinden farklı olmuş ve Meral düğünden kaçıp Halil'in yanına gelmiştir. Meral, kayığa bindiğinde önce fotoğrafı sonra da cansız mankeni sulara bırakmıştır. Yüce nesneler suda yüzerken, yerlerine artık Meral geçmiştir. Halil tüm korkularından sıyrılmış, gerçek yüce nesnesine kavuşmuştur. Meral'in kayığa bindiğinde fotoğrafı ve mankeni yanlarında

tutmak yerine suya atması, nesnelerin anlamsızlığını bir kere daha göstermiştir. Halil, artık tüm aşkını verebileceği, gerçek ete kemiğe bürünmüş yücesiyle baş başa kalmıştır.

Filmin sonunda, Halil'in Meral'le yalnız kaldığı mutlu sahne de çok uzun sürmemiş ve hayatın ölümcül gerçekleri filmin sonunu belirlemiştir. Lacan'a göre "...yüce bir imgenin uyguladığı büyüleme gücü her zaman ölümcül bir boyutun varlığını ilan eder."(Zizek, 2004:116). Filmde kahramanlar aşklarının yerine geçen nesneler suda yüzerken ve salt aşklarıyla baş başa kalmışken, ölümcül boyut devreye girmiştir. Aslında onların arasına giren sadece nesneler değil, daha da tehlikelisi, gerçek insanlardır. Önce Meral'in babası, sonra da nişanlısı Başar ayrılmalarını sağlamışlardır. Halil'in başta nesnelerin insanlardan daha değerli olabileceğini, çünkü onların kendisini üzmeyeceğini söylemesi araya girebilecek insanlar ve imkânsızlıklar yüzündendir. Halil, bu nedenle Meral'in fotoğrafına o kadar bağlanmıştır. Çünkü fotoğraf onu aldatmamakta, ona acı vermemektedir. Ancak Halil, yüce nesnenin gerçeğini bulduğunda başlangıçta istemese de sonra gerçek dünyaya adım atmıştır. Meral de kayığa binmekle, gerçek dünyayı geride bırakıp Halil'in dünyasına adım atmıştır. Ancak aslında halen gerçek dünyadadırlar ve ancak ölümcül boyuta geçerek bu dünyadan kurtulacaklardır. Filmin sonunda Meral'in nişanlısı gelir ve onları vurur. Tıpkı yüce nesnelerin suda yüzmesi gibi -belki de onların suya düşmesi, kahramanların da sonunun ölüm olacağının ilanı olmuştu- iki âşık da suda gerçek dünyadan tamamen kopmuş biçimde yalnız kalmışlardır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* adlı filminde düş ve gerçek olgusuna bağlı olarak 'surete âşık olma' teması incelenmiştir.

Çalışmanın amaçları doğrultusunda nesneye bakabilmenin onu bakış açımıza göre gerçek yapabildiği; fotoğraf ve sinemanın yapısı gereği gerçek olmasalar da gösterdikleri ile gerçekliği yansıtabildiği; bir fotoğrafın yansıttığı şey ya da bir insanın ona attığı özelliklerin, o insan için fotoğrafın kendisinden daha önemli olabileceği; 'surete âşık olma' temasının Türk Halk Sanatı'nda minyatürlerde, çeşitli masallarda ve halk öykülerinde yer aldığı ve *Sevmek Zamanı* filminde kahramanın karşılaştığı bir fotoğrafa âşık olarak, ona tutkuyla bağlandığı ve aslına inanana kadar onu gerçeğinden üstün tutması şeklinde temsil edildiği sonuçları, filme ilişkin yapılan çözümlemelerden elde edilen bulgularla ortaya konmuştur.

'Surete âşık olma' temasının *Sevmek Zamanı* filmindeki temsil biçimleri ise kavramsal çerçeveden aşağıdaki şekilde çözümlenmiştir:

1. Fotoğraf ve sinemadaki gerçeklik açısından 'surete âşık olma'

Sayın (2002:29)'a göre "Bakılan bir nesne, sadece görülen nesne değildir. O nesne, kendisine bakan özneyi aynı zamanda bakılan bir nesneye dönüştüren şeydir." *Sevmek Zamanı* filminde Halil, Meral'in fotoğrafına bakmaktadır ve aynı zamanda Meral'in de kendisine sevgiyle bakmakta olduğuna inanmaktadır. Berger (1978:19)'e göre, fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi, görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı. Halil'in âşık olduğu fotoğraf, Meral'in bir stüdyoda çekilmiş olan fotoğrafıdır. Halil, fotoğrafa duyduğu aşk sayesinde Meral'in imgesini çoğaltmış olmaktadır. Meral'in gerçek varlığının yanında fotoğrafı da böylece bir anlam kazanmış olmaktadır.

Fotoğraf, nesneleri tanımak için bir araç işlevi üstlenmektedir. Sontag (2004:81), bu işlevi şöyle açıklar: “Fotoğraflar, yansıttıkları görüntüleri objektif kılarlar. Fotoğraflar, görüntüledikleri herhangi bir olayı ya da kişiyi, sahip olunabilecek bir şey haline getirirler.” Filmde Meral, Halil’in fotoğrafı yerine kendisine âşık olabileceğini söyleyince, Halil şöyle der: “Sen resmin değilsin ki. Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil, resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın.” Sontag’ın belirttiği gibi fotoğraf sahip olunabilecek bir şey haline gelmiştir ve Halil, ona değer vererek bağlanmıştır.

Bir fotoğraf üzerine ne söyleneceğinin, ona bakan kişinin ne algıladığına bağlı olduğunu ifade eden Price (1994:226)’a göre, fotoğrafa bakan kişi, fotoğrafçının amaçlanmış kullanımı doğrultusunda “yaşamdan yükselen” ile “gerçek tarafından felce uğratılmış” arasındaki önemli gerilimi çözmeli, anlamalı ya da görmezden gelmelidir. Meral’in şaşkınlığı göz önüne alındığında, hayatında hiç kimsenin kendisinin belki hatıra olsun diye çekilmiş olan fotoğrafına Halil kadar değer vermediği söylenebilir. Halil, fotoğrafın amaçlanmış kullanımının ötesine geçerek fotoğrafı beğenmekle kalmamış, ona âşık olmuş ve ondan kopamaz hale gelmiştir. Derman (1991:121)’a göre ise fotoğrafın gerçekliği yalnızca kendi fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Filmde de Meral’in fotoğrafı Halil’e vermesi, onun fiziksel gerçekliğini hatırlatır. Fotoğrafın yerinden çıkarılabilmesi onun yüceliğini kıran yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir özelliğini ortaya koymuştur.

Filmdeki ‘surete âşık olma’ temasına sinema gerçek ilişkisi açısından bakıldığında ise “Ulusal Sinema Anlayışı”nın savunucularından olan yönetmenin filminde, ‘toplumsal gerçeklik’i düşsel öğelerle iç içe verdiği görülmüştür. Filmde hikâyenin işleniş biçimi, kullanılan mekân, mevsim, karakterlerin duruşu, diyalogların azlığı ve yer alan müzikler ile ‘surete âşık olma’ gibi soyut bir kavramın filmin ana eksenini oluşturması yönetmenin sinema dilinin düşsel anlatımdan yararlandığını ortaya koymaktadır. Bunun

yanı sıra, filmdeki kahramanların ekonomik düzey farklılıkları, dolayısıyla toplumsal konumları arasındaki uçurumun vurgulanmasıyla da sinemada gerçeklik olgusunun filmde yer aldığı sonucuna varılmıştır. Ayrıca filmde sinemasal zamanın neredeyse birebir verilmesi, diyalogların azlığı gibi filmin temposunu ağırlaştıran öğelerin yer almasının filmin genel yapısını desteklediği görülmüştür.

2. Antik Yunan'da Platon'a göre mağara alegorisi açısından 'surete âşık olma'

Tez çalışmasında *Sevmek Zamanı* filminde işlenen 'surete âşık olma' temasının, Platon'un mağara alegorisi içinde yer alan idealar teorisi, yansıma, delilik, yüceye ulaşma gibi kavramlarla örtüştürülebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Platon (2001:183), "Devlet" adlı eserinde aydınlanmayı ifade etmek için dünyayı bir mağaraya benzetir. Mağaradaki insanlar ışığa sırtlarını döndükleri için gölgeleri gerçek zannetmektedirler. Filmde de boyacılık yapmakta olan Halil, fotoğrafa tesadüfen rastlamıştır. Ondan önce sıradan bir hayatı vardır ve fotoğrafa rastladıktan sonra aşkın ışığını görerek, gerçeğe ulaşma yoluna girmiştir. Platon, dünyayı görmek için mağara dışına çıkmış insanın ışığa alışması gerektiğini belirterek rahatça görebileceği ilk şeylerin gölgeler olacağını söyler. İnsan daha sonra insanların ve nesnelerin sudaki yansımalarını, sonra kendilerini, ayı, yıldızları ve en sonunda güneşi görecektir. Güneş, Platon felsefesinde en yüksek idea, yani mutlak hakikat olarak görülür. Erksan'ın filminde oluşturduğu Halil karakteri, gördüğü suret karşısında aşka düşmüş ve onu en yüksek ideası olarak kabul etmiştir. Platon, mağaranın dışını görmüş, gerçeğe ulaşmış bu insanın mağaraya geri dönmek istemeyeceğini belirtir. Filmde de Halil'in suretin aslı olan Meral geldiğinde ve fotoğrafı yerine kendisini sevmesini istediğinde onu reddeder, çünkü mutlak gerçeğe ulaşmış insan, mağaraya geri dönmek istemez. Meral, o aşamada Halil'in aşkını anlayamadığı için halen mağarada sayılabilir. Platon ayrıca Tanrısal dünyaları seyretmiş bir kimsenin, insan hayatının düşkün gerçeklerine inince, şaşkın ve gülünç bir hale düştüğünü belirtir.

Filmde de Halil'in surete olan aşkı, arkadaşı Mustafa dışında diğer insanlar tarafından yadırganmış, hatta Meral'in nişanlısı Başar tarafından onun bu durumu gülünç olarak algılanmıştır.

Platon, "Şölen" adlı eserinde 'iyi ideası'na ulaşmak gibi gerçek sevgiye ulaşmanın yolunu Sokrates'ten aktardığına göre, sevginin tüm yollarını yürümüş olan bir insan, aşama aşama bütün güzel şeyleri birbiri ardı sıra ve doğru olarak gördükten sonra sevgilerin sonuna ulaşarak, birdenbire eşsiz bir güzellikle, güzelliğin özü ile karşılaşır. Bu çalışmada *Sevmek Zamanı* filminin başkarakteri Halil'in Platon'un sözünü ettiği sevginin yollarından aşama aşama geçtiği ortaya konulmuştur: Halil, önce Meral'in fotoğrafına âşık olmuş, sonra onun gelmesi ve zamanla Halil'i anlayarak ona âşık olmasıyla kendisine de âşık olmuştur. İki sevgili bir süre beraber olduktan sonra ayrılmış ve Meral'in başkasıyla evlenecekken son anda vazgeçip kaçmasıyla tekrar kavuşmuşlar ancak Meral'in nişanlısı tarafından vurularak ölmüş ve birlikte sonsuzluğa ulaşmışlardır.

3. Türk Halk Sanatı açısından 'surete âşık olma'

Çalışmada, Türk Halk Sanatı'nda yer alan bazı öğelerin 'surete âşık olma' temasıyla örtüştüğü ortaya konulmuştur. Filmin baş karakterleri Halil ve Meral'in Türk Halk Öyküleri'nde yer alan Leyla ile Mecnun benzeri karakterlerle benzerlik gösterdiği sonucu çıkarılmıştır. Hikâyede Leyla ile Mecnun birbirlerine âşıktırlar, ancak Mecnun Leyla'dan ayrı kalınca dağlara gider ve orada ilahi aşka ulaşır ve Leyla'yı tanımaz olur. Onun için, artık maddi aşkın bir önemi yoktur. Halil de Meral'in sureti ile öyle bir aşka ulaşmıştır ki, Meral kendini ona sunduğu halde kabul etmez, Meral'i tanımaz. Onun için Meral'in gerçeğinden çok âşık olduğu sureti önemlidir. Fotoğrafa âşık olmak, bu dünyaya ait bir olgu değildir ve diğer insanlara göre aslı dururken fotoğrafa âşık olan biri ancak deli olabilir. Türk Halk Sanatı'nda da dünyadan elini eteğini çekmiş kişiler deli anlamına gelen 'Mecnun' olarak adlandırılır. Ancak Halil'in saf aşka tutunuşu karşısında Meral de onu

anlamak için çabalar ve bir arayışa girer. Halil'in aşkının büyüklüğü karşısında o da âşık olur. Kavuşamayan iki âşık, Mecnun'un çöllerde dolaştığı gibi deniz kenarlarında, yağmurlu sokaklarda düşünceli düşünceli dolaşırlar. Leyla ile Mecnun'da, Mecnun'dan ayrılan Leyla'nın başka biriyle evlenmesi gibi Meral de Başar ile evlendirilecektir. Meral, burada masalı bozar ve düğünden kaçır, ancak sonları aynıdır. Tıpkı hikâyenin sonunda Leyla'nın Mecnun'la birlikte ölmesi gibi Halil ve Meral de birlikte ölürlər.

Çalışmada ayrıca, tasavvufta yer alan bazı olguların filmdeki 'surete âşık olma' teması ile örtüştüğü ortaya çıkarılmıştır. Tasavvufta dünya hayatı bir yanılsamadan, bir rüyadan ibaret kabul edilir. Rumî, "Bu dünyadaki hayatımız, rüyasında uyuduğunu gören kimsenin yaşadığına benzer." der (Aktaran Arasteh ve Sheikh, 2000:55). *Sevmek Zamanı* filminde 'surete âşık olma' temasının işlendiği karakter, Halil'dir. Filmin başında Halil'in 'maşuk'luk hali yani 'saf aşk'a ulaştığı hali gösterilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, bu hale nasıl geldiği anlaşılır. Fotoğrafa tesadüfen rastlayan Halil, görünüşte fotoğrafın karşısında tıpkı uyur gibi dursa da, aslında surete olan aşkıyla 'saf aşk'ın dünyasına uyanmıştır. Arasteh ve Sheikh (2000:55) gerçek aşka ulaşmış kişiler için "Artık evrensel güven görünür, hayal gücü, şaşkınlık, fantezi ve şüphe tamamen kaybolur. Her şeyin aynası olurlar. Geriye sadece hakikat kalır." saptamasında bulunmuştur. Erksan'ın filminde oluşturduğu Halil karakteri, gördüğü suret karşısında aşka düşmüş ve suret onun içini gösteren bir ayna olmuştur. Filmde de Halil'in "İlk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm (...) Resmin benim içime bakıyordu." diyerek sureti ayna kabul ettiği sonucu ortaya çıkarılmıştır. Arasteh ve Sheikh (2000:56), tasavvufta hakikate ulaşma yolunda iç deneyimden geçen bireylerin nihai hale dair bir anlayış kazandıklarını, her şeyle bütünleşmiş olarak zamanda geriye doğru bir yolculuğa çıktıklarını ve ne zaman bağlantılı oldukları benzer bir durumla karşılaşırlarsa, önceki durumu yeniden ürettiklerini ifade etmektedirler. Filmde Halil'in Meral'den ayrıldıktan sonra onun fotoğrafını tekrar yanına alarak sözü edilen benzer durumu yeniden ürettiği sonucu çıkarılmıştır.

Tasavvufta 'saf aşk'a ancak çeşitli mertebelerden geçtikten sonra ulaşılabilir. Demirci (2003:58–63), sevgiyi sekiz mertebede ele almıştır. Benzer biçimde, filmde de Halil'in sonsuz 'saf aşk'a bu mertebelerden geçerek ulaştığı ortaya konulmuştur.

'Surete âşık olma' temasının J. Lacan'ın ayna benlik kuramı açısından analiz edildiği bu çalışmada söz konusu kuram ile tema arasında doğrudan bir bağlantı olduğu saptanmıştır. Çocuğun 6. ile 18. ayı arasında gelişim gösteren ve egonun oluşumunu tanımlayan ayna evresi, üç adımda ele alınmıştır.

Lacan'ın ayna evresinin ilk adımında çocuğun aynayla karşılaşması söz konusudur. "Bu evrede insancık aynadaki imge ile gerçekliği birbirinden ayıramaz." (Aktaran Göral, 2000:52-53). Halil'in, fotoğrafla ilk karşılaşmasını Meral'e anlatırken, fotoğrafının kendisinin içine baktığını söylemiş, Meral'in imgesini onun gerçeği yerine koyarak ona gerçek bir insan gibi değer vermiştir. Filmde Meral'in fotoğrafı Halil'in içini yansıtan bir ayna olarak kabul edilmiştir. Lacan'a göre bu evrede çocuk, aynadaki görüntüyü yakalamaya, ona dokunmaya çalışır. Halil'in de sözlerinden zaman zaman Meral'in fotoğrafına dokunduğu, temsili saçlarını okşadığı ortaya konulmuştur.

Ayna evresinin ikinci adımında ise, "...çocuk aynadaki görüntünün yani imgenin gerçek olmadığını anlar, çünkü aynayla deneyimleri çoğalmıştır. Artık gördüğünün gerçek değil, bedenine ve ötekine ait bir imge olduğunu biliyordur." Filmde Halil'in ayna evresinin ikinci aşamasına geçmesi, Meral'in kendisini fotoğrafına bakarken yakalamasıyla gerçekleşir. Halil, karşısında fotoğrafın aslını görünce aynadaki görüntünün yani fotoğrafın gerçek olmadığını anlamıştır.

Ayna evresinin üçüncü adımında ise çocuk "...yalnızca aynadan yansıyan görüntünün gerçek olmadığını anlamakla kalmaz, o imgenin kendine ait olduğunu da anlar. Tam bunu fark ettiği anda büyük bir sevinçle

elini kolunu sallamaya başlar. Çünkü artık karşısındaki imge üzerinde bir güce sahip olduğunu, onu değiştirebileceğini öğrenmiştir.” Filmde Halil’in üçüncü aşamaya geçmesi, Meral’in duvardaki fotoğrafı yerinden alıp, Halil’e vermesiyle gerçekleşir. Çünkü Meral, bu şekilde davranarak tıpkı aynadaki görüntünün gerçek varlık olmadığı gibi, fotoğrafın gerçek olmadığını, suretin aslının gerçek olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Son aşamada ise Halil’in, fotoğraftan kalan boşlukta Meral’in kendisini sevdiğini belirten notunu gördükten sonra onun aşkına inanarak, fotoğrafın –aynadan yansıyan görüntünün- gerçek olmadığını ve kendisinin fotoğraftan ayrı bir parça olduğunu kabul etmesi ile kuramın üçüncü adımı örtüşmektedir.

Göral (2000:50)’a göre, Lacan’ın kuramında tanımlanmış öznenin anlaşılması Lacan’ın anlatımında yer alan arzu kavramının ve özne olma biçimlerini belirleyen, ‘gerçek’, ‘imgesel’ ve ‘simgesel’ alanlarının anlaşılmasını gerektirir. Buna göre, Lacan insanı arzuları olan bir özne olarak tanımlarken, arzuları simgesel kapsamına alır ve simgeseli de insanı hayvandan ayıran, nesnel bir zemine ait olmayan, kültürün içinde yapılandığı ve kültürü öznenin içinde yapılandıran bir bütün olarak adlandırır. Çalışmada Lacan’ın bu düşüncelerine göre, filmde arzuları olan öznenin, Halil; arzularının simgeselinin âşık olduğu Meral’in fotoğrafı, imgeselin ise Halil’in gerçeği olduğu halde fotoğrafına bağlı kaldığı yanılsaması olduğu sonucu çıkarılmıştır.

Çalışmanın başında belirlenen ‘Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* filminde düş ve gerçeklik olgusu yer almaktadır’ genel varsayımı ile ‘filmde, Türk Halk Edebiyatı’nda yer alan ‘surete âşık olma’ teması işlenmektedir; ‘surete âşık olma’ teması, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisiyle bağlantılıdır; ‘fotoğrafın temelinde yatan ‘bakış’ olgusu, J. Lacan’ın ayna kuramıyla açıklanabilir’ özel varsayımlarının tümü doğrulanmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada, ‘surete âşık olma’ gibi daha önce işlenmemiş özgün bir temayı ele almasıyla Türk Sineması’nda ayrı bir yere

sahip olan Metin Erksan'ın 1965 yılı yapımı *Sevmek Zamanı* filmine, sinema kuramları, felsefe, kültürel okumalar ve psikanalizde yer alan ayna kuramı ile analiz edilerek farklı açılardan bakılabileceği ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün

1994 **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Yayınevi.

AKSER, Ali Murat başk.

2001 **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (I)**, der: Deniz Derman, Ankara: Bağlam Yayıncılık, Kasım, 2001

ALTINER, Birsen

2005 **Metin Erksan Sineması**, İstanbul: Pan Yayınları.

ARASTEH, A. Reza ve başk.

2004 **Sufi Psikolojisi**, der. Kemal Sayar, İstanbul: İnsan Yayınları.

ATAYMAN, Veysel

2005 **Devlet'e Giriş**, İstanbul: Donkişot Yayınları.

ARMES, Roy,

1974 **Film and Reality**, Penguin Books.

BARTHES, Roland

2000 **Camera Lucida**, çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

BARTHES, Roland

2001 **Göz Metaforu**, çev: N. Berna Serveryan ve Ayşegül Gürsoy, İstanbul: Çiviyazıları Yayınları.

BATTAL, Sadık

2006 **Asıl Film Şimdi Başlıyor**, Ankara: Vadi Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean

1992 **Gerçeğin Yerini Alan Simülarkr'lar**, çev: O. Adanır, İzmir: GSF Yayınları.

BAZİN, Andre

2000 **Sinema Nedir?**, çev: İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

BERGER, John

1986 **Görme Biçimleri**, çev: Y.Salman ve M.Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları.

BİRYILDIZ, Esra

2000 **Sinemada Akımlar**, İstanbul: Beta Yayınları

BÜKER, Seçil

1985 **Sinema Kuramları**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ÇAĞLAR, Şadan

1992 **Metin Erksan Sineması**, İstanbul Marmara Üniversitesi
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

DALDAL, Aslı

2005 **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**,
İstanbul Homer Kitabevi

DEMİRCİ, Mustafa

2003 **Aşkın Hükümranlığı**, İstanbul: Timaş Yayınları.

DERMAN, İhsan

1991 **Fotoğraf ve Gerçeklik**, İstanbul: Ağaç Yayınları.

WHITEHEAD Alfred North

2001 **Dinin Oluşumu**, İstanbul, Alfa Yayınları.

DOĞAN, Mehmet

1975 **100 Soruda Estetik**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

DUDLEY, Andrew

2000 **Sinema Kuramları**, çev: İbrahim Şener, İstanbul: İz Yayınları.

ERKASLAN, Önder

1995 **Fotoğraf ve İdeoloji**, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi
(Yayınlanmamış Doktora Tezi).

ERKSAN, Metin

1973 **Sevmek Zamanı**, İstanbul: Hareket Yayınları (Film Senaryosu).

GÜÇLÜ Baki ve başk.

2001 **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.

FİSCHER, Ernest

2000 **Sanatın Gerekliliği**, çev:C.Kopan, İstanbul: E Yayınları.

GIANETTI, Louis

1976 **Understanding Movies**, New Jersey: Printice Hall Inc.

GIBSON, James

1950 **The Perception Of The Visual World**, Massachusetts: The
Riverside Press.

HEIDEGGER, M. ve başk.

2001 **Metafizik Nedir?**, çev: Mazhar Şevket, İstanbul: İz Yayıncılık.

KAHRAMAN, H. Bülent

2002 **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul: Everest Yayınları.

KARADAĞ, Çerkes

2004 **Görme Kültürü - Fotoğrafın Derin Anlamı**, İstanbul: Doruk Yayınları.

KAYALI, Kurtuluş

2004 **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**, Ankara: Dost Yayınları.

KRACAUER, Siegfried

1960 **Theory of Film**, Princeton University Press.

LACAN Jacques

1994 **Fallusun Anlamı**, İstanbul: Afa Yayınları

LAGACHE, Daniel

2005 **Psikanaliz**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

LEADER, Darian ve GROVES Judy

1997, **Yeni Başlayanlar İçin Lacan**, çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul: Milliyet Yayınları.

MITRY, Jean

1989 **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, çev: Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

ÖZÖN, Mustafa Nihat

1997, **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

ÖZÖN, Nijat

1985 **Sinema**, İstanbul: Hil Yayınları.

PASOLINI, Pierre Paolo

1969 **Pasolini on Pasolini, Interviews with Oswald Stach**, Indiana University Press.

PLATON,

2001 **Devlet**, çev: Sebahattin Eyuboğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

PLATON

2006 **Şölen**, çev: Cüneyt Çetinkaya, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

PRICE, Mary

2004 **Fotoğraf/Çerçeve**deki Gizem, çev: Ayşenaz & Kubilay KOŞ
İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

REFİĞ, Halit

1971 **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları.

SAYIN, Zeynep

2003 **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları.

SCOGNAMİLLO, Giovanni

2004 **Türk Sineması**, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

SCOGNAMİLLO, Giovanni

1973 **Türk Sinemasında 6 Yönetmen**, İstanbul: Türk Film Arşivi.

SONTAG, Suzan

1993 **Fotoğraf Üzerine**, çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

SONTAG, Suzan

2004 **Başkalarının Acısına Bakmak**, çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

TURA, Saffet Murat

1989 **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TÜRK DİL KURUMU

1998, **Türkçe Sözlük**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

WILLIAMS, Raymond

2005 **Anahtar Sözcükler**, İstanbul: İletişim yayınları.

YALSIUZUÇANLAR, Sadık

1997 **Rüya Sineması**, İstanbul: İz Yayıncılık.

ZİZEK, Slavoj

2004 **Yamuk Bakmak**, çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

MAKALELER

BENJAMİN, Walter

1981 "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağdaş Sanat Yapıtı", çev: A.Cemal, Oluşum, sayı: 40.

BAUDRİLLARD, Jean

1995 "Yokoluş Sanatı", çev: H.Çetinkaya, Ed-Eleştiri (Güz), sayı: 9.

DALDAL, Aslı

2003-2004 “Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması”, Doğu Batı Dergisi (Kış), sayı: 25.

ERKSAN, Metin

1966 “Sevmek Zamanı Neyi Anlatır Veya Sinema Üzerine Düşünme”
Görüntü (Kasım), Sayı: 2.

GÖRAL, Sevinç

2000 “Jacques Lacan: Dilsel Simgeselden Gerçeğe”, Katarsis, sayı: 3.

KÜNÜÇEN, Hale

2001 “Görüntülerle Erenlerin İzinden”, Hacı Bektaş Veli Araştırma
Dergisi (Bahar) sayı: 17.

KÜNÜÇEN, H. Hale ve İŞMAN, Aytekin

2006 “Görüntüyü Oluşturan Görsel Öğelerin Uzaktan Eğitim Yöntemlerinde
Doğru Kullanımının Etkili İletişime Katkısı”, Kıbrıs: Proceeding Of 6th
International Educational Technology Conference (Nisan).

ÖZMEN, Erdoğan

2000 “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”, Birikim (Nisan) sayı: 156.

ÖZTÜRK, Serhat

1985 “Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor”, Ve Sinema (Aralık), sayı: 1.

İNTERNET KAYNAKLARI

BENLİ, Leyla

2005 “Sinema ve Fotoğraf”,

<http://www.fotografya.gen.tr/issue14/sinemavefotograf.htm>, sayı: 14,

21.04.2005

http://www.cumhuriyet.edu.tr/akademik/bolum_guzelsanat/komp.html,

12.06.06

GÜVEN, Menderes Fatih

2005 “Gerçeklik Nedir”,

http://www.diyalektik.org/tartisma_1/5%20kavram.htm 18.10.2005

MATARA, Birsal

2005 “İmge-Gerçeklik ve Fotoğraf”,

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/birsal.html>, sayı: 5,21.04.05

TEKELİOĞLU, Orhan

2005 “Bir Lacan Okuması”,

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=731>, 20.04.2005

www.tdk.gov.tr, 02.07.06.

www.yorumcu.com, 04.07.06.

ÖZET

Bu tez çalışmasının temel amacı, sinemadaki düş ve gerçeklik olgularını, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' teması üzerinden analiz etmektir. Bu bağlamda, çalışmada görüntü-gerçek, fotoğraf-gerçek ve sinema-gerçek ilişkilerinin *Sevmek Zamanı* filmindeki 'surete âşık olma' temasıyla bağlantıları kurulmuştur. Çalışmada ayrıca, Antik Yunan'dan Platon'un mağara alegorisi ve aşk üzerine kavramsal düşünceleri ile Türk Halk Sanatı'nda yer alan sevgilinin aslına değil suretine âşık olma olguları, filmdeki 'surete âşık olma' temasıyla karşılaştırılmıştır.

Çalışmada 'surete âşık olma' teması, kuramsal olarak, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın ayna benlik kuramının yanı sıra Lacan'ın 'özne', 'arzu' ve 'yüce nesne' kavramlarına getirdiği yorumları çerçevesinde analiz edilmiştir.

Sonuç olarak filmdeki 'surete âşık olma' temasının, Platon'un mağara alegorisiyle, Türk Halk Sanatı'ndaki yer alan surete âşık olma ile, fotoğraf ve sinemadaki gerçeklik ilişkisiyle ve J. Lacan'ın ayna kuramıyla örtüştüğü saptanmıştır.

ABSTRACT

The main aim of this thesis is to analyse the fact of dream and reality with the theme of 'falling in love with the image' in Metin Erksan's film *Sevmek Zamanı*. In the thesis, the relations between picture-reality, photograph-reality and cinema-reality are connected with the theme of 'falling in love with the image' in the film *Sevmek Zamanı* within this context. Besides, in this thesis, the myth of cave of Platon from the Ancient Greece and his conceptual ideas of love and the fact of falling in love with the image instead of reality in Turkish Folk Art are compared with the theme of 'falling in love with the image' in the film.

The theme of 'falling in love with the image' is theoretically analysed with French psychoanalyst Jacques Lacan's "mirror stage" theory and his interpretations on 'subject', 'wish' and 'exalted object'.

As a result, it's determined that, the theme of 'falling in love with the image' is harmonized with Platon's myth of cave, the falling in love with the image theme in Turkish Folk Arts, reality connection of photography and cinema and Lacan's 'mirror stage'.