

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TV, SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

METİN ERKSAN SİNEMASINDA MEKÂN

Belkıs CİĞERİM

2501180710

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Şükrü SİM

İSTANBUL – 2022

ÖZ

METİN ERKSAN SİNEMASINDA MEKÂN BELKİS CİĞERİM

Bu çalışmada, Metin Erksan'ın filmografisinde öne çıkan dokuz filmdeki sinemasal mekânın, öncelikle biçimsel unsurlara odaklanarak, daha sonra da filmlerde anlamlı bir şekilde tekrar eden temaları kullanarak analizini yapmak amaçlanmıştır. Bu iki boyuttan birini göz ardı ederek yapılacak bir analiz yetersiz olurdu, zira Erksan biçime gösterdiği özen ile bilinen bir auteur'dür.

Çalışmanın ilk bölümünde Metin Erksan'ın sinemaya yaklaşımı, onu auteur yapan niteliklerine yer verilmiştir. Daha sonra mekân kavramına dair farklı yaklaşımlar, teoriler tartışılmıştır. Mekânın boş ya da dolu algılanması, kendi başına var olup olmadığı ya da mekânın insana, insanın mekâna etkisi üzerine ortaya atılmış farklı fikirler vardır. Bu tartışmalar bir sonraki bölümde işlenen sinemasal mekân konusunun zeminini oluşturmuştur. Sinemasal mekân bölümünde öncelikle teknik unsurlar açıklanmış, hemen ardından filmlerin biçimsel analizi yapılmıştır. Son bölümde sinemada temsil konusuna kısaca yer verildikten sonra filmlerden elde edilen kodlar ya da temalar bağlamında yapılan analiz mevcuttur. Böylece araştırmanın kodlama çerçevesi çıkarılırken alan yazındaki mevcut kavramlar kod olarak kullanılmış ve bunlara çalışmanın verisi olan filmlerden elde edilen kodlar ya da kategoriler eklenmiştir. Filmler tek tek analiz edilmek yerine kategorilere dahil edilebilecek örnekler tespit edilmiştir.

Sinemasal mekân tasarımına senaryo aşamasında başlanır, çekim öncesinde ve sonrasında tasarlamaya devam edilir ve kurguda sonlandırılır. Metin Erksan'ın filmlerine yakından bakıldığında onun daha senaryo aşamasında mekânlar üzerine düşündüğü fark edilir. Mekân seçiminde, diğer her şeyde olduğu gibi titiz davranmış ve vermek istediği duygu doğrultusunda mekânı tamamlayan ses, müzik, ışık, kompozisyon, kamera açıları ve konumu gibi pek çok unsuru etkili bir şekilde kullanmıştır. Mekân onun filmlerinde anlatıya zemin oluşturmanın ötesinde bir aktör gibidir.

Anahtar Kelimeler: mekân, sinemasal mekân, Metin Erksan, temsil



ABSTRACT

SPACE IN METIN ERKSAN'S FILMS

BELKIS CİĞERİM

This study aims to analyze cinematic space in Metin Erksan's most prominent nine films by first focusing on the formal elements and then using the themes significantly repeated in the films. An analysis by disregarding one of these two aspects would be insufficient as Erksan is an auteur well-known for his rigor to the form.

In the first part of this study, Metin Erksan's approach to cinema and his characteristics that make him an auteur are accounted for. Then different ideas and approaches towards the concept of space are discussed. There are varying viewpoints put forward on the perception of space as empty or full, whether space exists per se or not, or on the effect of space on humans and the effect of humans on space. These discussions form the base of the subject of cinematic space, which is addressed in the following part. In cinematic space part, firstly technical elements are explained and right after that, films are analyzed in terms of their form. In the final part, after a brief account of representation in cinema, analyses of films within the context of codes or themes that have been derived from films take place. Thus, while creating the coding frame of the research, the concepts already existing in the literature have been used as codes, and new codes or categories that are derived from the films, which are the data of this study, have been added to these. Instead of analyzing the films one by one, samples that can be put under each category have been detected.

Designing cinematic space begins at the script writing stage and it continues before and after shooting, and ends in editing. With a closer inspection to Metin Erksan's films, it can be noticed that he starts thinking about space as early as the script writing stage. He was meticulous about choosing the spaces for his films just as he was on any other aspect and in accordance with the emotion he wanted to evoke, he effectively used various elements that complement the space such as sound, music, light, composition, camera angles and positions. Space in his films is beyond being solely a platform for the narrative and it serves as an actor.

Keywords: space, cinematic space, Metin Erksan, representation



ÖNSÖZ

Pratik ile teorinin kesiştiği, çok aşına olmadığım, yeni bakış açıları kazandıracak bir konu arayışının sonucunda ortaya çıktı bu tez. Bir yönetmenin bir röportajında mekân kullanımına dair ‘herhangi bir yer’ hissi yaratmak ve böylece evrensel bir nitelik kazandırmak istediklerini söylemesi kıvılcımı yaktı. Nasıl yapılırdı, mekân nasıl tasarlanırsa ‘herhangi bir yer’ hissi verilirdi? Bu sorulara bir filmde mekânın rolünün ne olduğu, bir yönetmenin amacı doğrultusunda mekân tasarlayabilmek için neler yapması gerektiği gibi sorular eklendi. Filmografisindeki nicelik ve çeşitlilikle ve biçime verdiği önemle Metin Erksan’ın bu soruların cevaplarını elde edebilmem için ideal bir araç olduğunu düşündüm.

Bana sadece bu çalışma değil akademik yaşantım boyunca her konuda danışmanlık yapan danışmanım Prof. Dr. Şükrü Sim’e; desteklerini hep hissettiğim aileme, eşim Sedat Cığırım’e ve en çok da kızım Güneş’e teşekkür etmek ve ondan çaldığım zaman için de özür dilemek istiyorum.

Belkıs CİĞERİM

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

METİN ERKSAN SİNEMASI	7
-----------------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN KAVRAMI	12
---------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMASAL MEKÂN	17
-----------------------	----

3.1. Sinemasal Mekân Yaratımında Teknik Unsurlar	20
3.1.1. Kamera Konumu, Açısı, Hareketleri ve Lensler	20
3.1.2. Işık	22
3.1.3. Ses	23
3.1.4. Kompozisyon	24
3.1.4.1. Çizgi	26
3.1.4.2. Şekil-Biçim	29
3.1.4.3. Renk	31
3.1.4.4. Konum	32
3.1.5. Kurgu	32
3.2. Sinemasal Mekân Türleri	34
3.2.1. Açık-Kapalı Mekân	34
3.2.2. Belirli-Belirsiz Mekân	36
3.2.3. Boş-Dolu Mekân	36
3.2.4. Yassı/Düz-Derin Mekân	37

3.2.5. Sınırlı Mekân	40
3.3. Filmlerin Biçimsel Çözümlemesi	41
3.3.1. Kamera Konumu, Açısı, Hareketleri ve Lensler	41
3.3.2. Işık	43
3.3.3. Ses	45
3.3.4. Kompozisyon	48
3.3.5. Kurgu	57
3.3.6. Sinemasal Mekân Türlerinden Örnekler	63
3.3.6.1. Açık-Kapalı Mekân	63
3.3.6.2. Belirsiz Mekân	65
3.3.6.3. Boş-Dolu Mekân	67
3.3.6.4. Yassı/Düz-Derin Mekân	70
3.3.6.5. Sınırlı Mekân	74
3.4. Sinemasal Mekân ve Temsiliyet	75
3.4.1. Su: Tefekkür, Arınma, Ölüm	78
3.4.2. Orman: Aksiyon, Gerilim	83
3.4.3. Evler: Karakter Tanıtımı	84
SONUÇ	93
KAYNAKÇA	97

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 4.1: Boş mekân, Yol (1982).....	37
Resim 4.2: Üst açı, Hamlet'in annesi ve amcası, Kadın Hamlet (1977)...	41
Resim 4.3: Üst açı, Hamlet ve amcası, Kadın Hamlet (1977).....	41
Resim 4.4: Alt açı, Hamlet'in amcası, Kadın Hamlet (1977).....	42
Resim 4.5: Alt açı, Hamlet'in amcası ve Orhan'ın abisi, Kadın Hamlet (1977).....	42
Resim 4.6: Alt açı, Irazca Ana ve Haceli, Yılanların Öcü (1962).....	42
Resim 4.7: Alt açı, Ahmet ve inekler, Yılanların Öcü (1962)	42
Resim 4.8: Işık kullanımı, Kadın Hamlet (1977)	43
Resim 4.9: Ters ışık, sazlıktan geçen köylüler, Susuz Yaz (1963).....	44
Resim 4.10: Ters ışık, ağaçların ardında yürüyen Bayram ve Haçça, (Yılanların Öcü, 1962).....	44
Resim 4.11: Silüetler ve Irazca Ana, Yılanların Öcü (1962).....	45
Resim 4.12: Yüzey bölümlemesi, çerçeve içinde çerçeve, Ölmeyen Aşk (1966).....	49
Resim 4.13: Ali ve Yıldız su başında, Ölmeyen Aşk (1966).....	50
Resim 4.14: Ali ve Yıldız ağaçların arasından yürüyor, Ölmeyen Aşk (1966).....	50
Resim 4.15: Ali Yıldız'a sarılıyor, Ölmeyen Aşk (1966).....	51
Resim 4.16: Ali ve Yıldız kavga ediyor, Ölmeyen Aşk (1966).....	51
Resim 4.17: Meral ve Halil'in yazlıkta karşılaşması (1965).....	52
Resim 4.18: Meral poligonda arkadaşlarıyla, Sevmek Zamanı (1965).....	52
Resim 4.19: Meral ve Halil ağaç altında, Sevmek Zamanı (1965)	53
Resim 4.20: Yüzey bölümlemesi, Sevmek Zamanı (1965).....	53
Resim 4.21: Çerçeveyi bölen çizgiler, Gecelerin Ötesi (1960).....	54
Resim 4.22: Gitarın içinden görünen Yüksel, Gecelerin Ötesi (1960).....	55
Resim 4.23: Plakın içinden görünen grup, Gecelerin Ötesi (1960).....	55
Resim 4.24: Bayram ve bacaklar, Yılanların Öcü (1962).....	55
Resim 4.25: Mümtaz ve bacaklar, Suçlular Aramızda (1964).....	55
Resim 4.26: Osman ve bacaklar, Susuz Yaz (1963).....	55
Resim 4.27: Renk kullanımı, Kadın Hamlet (1977)	57

Resim 4.28: Apartmanlar, Acı Hayat (1962).....	59
Resim 4.29: Gecekondu, Acı Hayat (1962).....	59
Resim 4.30: Mümtaz lüks evinde, Suçlular Aramızda (1964).....	60
Resim 4.31: Gecekondu mahallesi, Suçlular Aramızda (1964).....	60
Resim 4.32: Ayhan pencerede, Gecelerin Ötesi (1960).....	60
Resim 4.33: Sevim pencerede, Gecelerin Ötesi (1960).....	60
Resim 4.34: Çalı yakan köylüler, Susuz Yaz (1963).....	61
Resim 4.35: Hasan ve Bahar su kenarında, Susuz Yaz (1963).....	61
Resim 4.36: Açık mekân, Gecelerin Ötesi (1960).....	63
Resim 4.37: Açık mekân, Susuz Yaz (1963)	64
Resim 4.38: Halil ve Demet kilisede, kapalı mekân, Suçlular Aramızda (1964)	65
Resim 4.39: Ağaçlar ve nehir, kapalı mekân, Sevmek Zamanı (1965)	65
Resim 4.40: Mümtaz ve Halis Bey, kapalı mekân, Suçlular Aramızda (1964)	65
Resim 4.41: Enstrümanlar, alt aç, belirsiz mekân, Kadın Hamlet (1977)	66
Resim 4.42: Hamlet'in odası, belirsiz mekân, Kadın Hamlet (1977)	66
Resim 4.43: Ayhan'ın odası, dolu mekân, Gecelerin Ötesi (1960)	67
Resim 4.44: Ekrem'in çalıştığı fabrika, dolu mekân, Gecelerin Ötesi (1960)	67
Resim 4.45: Halil ve Meral, boş mekân, Sevmek Zamanı (1965)	69
Resim 4.46: Fatma ve İdamlık Mehmet, boş mekân, Kuyu (1968)	69
Resim 4.47: Ali ve Yıldız'ın kavgası, boş mekân, Ölmeyen Aşk (1966)	70
Resim 4.48: Yıldız'ın öldüğü tepe, boş mekân, Ölmeyen Aşk (1966)	70
Resim 4.49: Halil Meral'in yazlığına doğru yürüyor, derin mekân, Sevmek Zamanı (1965)	70
Resim 4.50: Meral ve Halil deniz kenarında, derin mekân, Sevmek Zamanı (1965)	71
Resim 4.51: Cuma hutbesi, yassı mekân, Yılanların Öcü (1962)	72
Resim 4.52: Meral'in düğünü, yassı mekân, Sevmek Zamanı (1965)	72
Resim 4.53: Başar, ters ışık sonucu silüet ve yassı mekân, Sevmek Zamanı (1965)	73
Resim 4.54: Yusuf ve Halil, ters ışık sonucu silüet ve yassı mekân, Suçlular Aramızda (1964)	73
Resim 4.55: Mümtaz ve Demet'in yüzleşmesi, yassı mekân, Suçlular Aramızda (1964)	73

Resim 4.56: Mümtaz ve Demet'in odası, sınırlı mekân, Suçlular Aramızda (1964)	74
Resim 4.57: Halil Mümtaz'ı takip ediyor, sınırlı mekân, Suçlular Aramızda (1964)	74
Resim 4.58: Meral deniz kenarında düşünüyor, Sevmek Zamanı (1965)...	80
Resim 4.59: Halil deniz kenarında düşünüyor, Sevmek Zamanı (1965)....	81
Resim 4.60: Demet ve Halil sahilde, Suçlular Aramızda (1964)	82
Resim 4.61: Tahsin ve Sema evin önünde, Gecelerin Ötesi (1960).....	88
Resim 4.62: Evin içi, Tahsin ve Sema, Gecelerin Ötesi (1960).....	88
Resim 4.63: Cevat'ın eşi ve evi, Gecelerin Ötesi, (1960)	88
Resim 4.64: Ekrem'in evinin duvarları, Gecelerin Ötesi (1960).....	89
Resim 4.65: Fehmi, Sema ve duvardaki resim, Gecelerin Ötesi (1960).....	90
Resim 4.66: Meral, Halil ve duvardaki resim, Sevmek Zamanı (1965).....	90
Resim 4.67: Duvarda Halis Bey'in büyük boy resmi, Suçlular Aramızda (1964).....	91
Resim 4.68: Duvarda Halis Bey'in resmi, ofis, Suçlular Aramızda (1964)...	91

GİRİŞ

Metin Erksan daha ilk filmi olan *Aşık Veysel'in Hayatı*'yla sansürle tanışmış ve filminden çıkartılan sahneler olmuştur. Bu sahnelerden birini şöyle anlatır yönetmen:

Filmin içinde bir sahne vardı. Veysel'in nişanlısını köyün çapkın delikanlısı kaçırıyor. Sivas'tan Kayseri'ye inip Kapadokya'ya geliyorlar. Tokalı ya da Saklı Kilise, şu anda tam hatırlayamıyorum, bunlardan birinde sabahlayacaklar. Adam yere dallar falan serdi, merkebi bağladı ve yattılar. Sabahleyin adam erkenden kalkıp merkebi satmaya gitti. Kız uyuyor. Bir süre sonra kız birden uyandı, kilisenin içi hafif karanlıktır. Uyanır uyanmaz birdenbire kubbede İsa'nın kocaman freskini görür. Hafif aydınlıkta bir insan başı. Bizde resim gūnahtır diye Müslūman ahali heykelleri, resimleri tamamen tahrip etmez, sadece gözlerini oyar. Böylece o resme canlılığını kaybettirir. Gözbebeği kaybolunca kör oluyorsun ve körler de birbirine benzer. Kız uyanır uyanmaz karşısında Veysel'i görmüş gibi oldu. Birden bir çığlık attı. Ayağa kalktı, sağa koştu; duvarda altı Veysel ona bakmaktadır. Sola koştu, orada da gözleri olmayan altı havari ona bakmaktadır. O sahnede kızın telaşıyla birlikte, orkestra eşliğinde Ruhi Su'nun sesinden Pir Sultan Abdal duyulur. Bu sahne filmin en çarpıcı sahnelerinden biriydi. Ne yazık ki bu sahneyi kestiler. (Aktaran Altınar, 2005, s.22-23)

Böyle bir sahnede pek âlâ bir mağara, herhangi bir harabe, terk edilmiş bir ev kullanılabilirdi ancak o zaman bambaşka bir sahne çekilmesi gerekirdi. Yaptığı tercihle Erksan mekânı anlatıya bir fon olarak kullanmamış, onu anlatının etkin bir parçası haline getirmiştir. Hikâye mekânla birlikte şekillenmiştir. Benzer şekilde mekânın etkili kullanıldığı bir diğer sahne de *Dokuz Dağın Efesi* (1958) filminde bulunmaktadır. Filmin ana karakteri Çakıcı Mehmet devletin efeleri dağdan indirmek ve eşkıyalığı bıraktırmak için af çıkarması üzerine kızanlarıyla konuyu tartışıp bir karara varmak ister. Bu tartışmanın geçtiği mekân Aydın'daki Nysa kent meclisinin antik kalıntılarıdır. Demokratik bir şekilde meseleyi farklı yönlerden özgürce tartışan grup oy çokluğuyla düze inme kararı alır. Kararı aldıkları yer ise antik çağlarda da benzer bir işlevi olan bir agoraya benzemektedir. Mekân Çakıcı ve kızanlarının bu

karar alma yönteminin meşruluğunu, demokratik oluşunu gösterir adeta. Son dönemde Osmanlı'nın tek bir otoriteye dayanan, demokratik ve adil olmayan yönetim şekline bir alternatif gibidir Çakıcı ve çetesi. Bu sahneyle bu mesaj bir kez daha mekân üzerinden vurgulanmıştır (Yıldırım, 2017, s.64).

Susuz Yaz (1963) ve *Sensiz Yaşayamam* (1977)'da birlikte çalıştığı Hülya Koçyiğit, Erksan'ın set kurulmadan önce mekânı uzun uzun dolaştığını ve kamerayı nerede konumlandıracağına ve sahneyi hangi açılardan çekeceğine ancak böyle karar verdiğini söyler (Koçyiğit & Sim, 2022). *Kuyu* (1968) filminde birlikte çalıştığı yapımcı Necip Sarıcı da filme ismini veren kuyuyu uzun süre aradıklarını, bunun için Konya ovasına kadar bile gidildiğini ve sadece kuyu arayışının üç hafta sürdüğünü anlatır. Filmin çekildiği yer Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesidir. Mekânı bir arkadaşının tavsiyesi üzerine görüp karar vermiştir Erksan. Suların içindeki ağaçlar, ormanın içindeki göletler ve çağılayan akarsu görüntüleri, çıkış noktası Dinar ilçesi olan Menderes nehri ve onun üzerinde kurulan baraj sayesinde elde edilebilmiştir. Metin Erksan filme o kadar titizlenmiş olacak ki çekimlerin uzun sürmesi ve çalışacağı başka projeleri nedeniyle daha film bitmeden İdamlık Mehmet rolündeki Demir Karahan ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle filmde Mehmet'in yüzünün görünmediği mağara sahneleri ve vurulduğu sahne İstanbul'da çekilmiştir. Hayal ettiği görüntüleri almakta ısrarcı olan yönetmen, görüntü yönetmenliğini yapan yeğeni Mengü Yeğin ile de anlaşmazlık yaşamış ve çekimlere *Susuz Yaz* (1963) ve *Acı Hayat* (1963)'ın da görüntü yönetmenliğini yapmış Ali Uğur ile devam etmiştir. Mükemmeli arayan yönetmenin filmi ancak üç buçuk ayda bitmiştir (Sarıcı, 2022).

Metin Erksan, filmin kolektif bir üretimden ziyade bir yönetmenin hayalinin, tasarımının ürünü olduğunu düşünür. "Ne demek 'rejisör'? Nereden geliyor 'reji'? Rejimantasyon! Reji, tekel, insan, bu demek! Tanrı-kral demek, Tanrı-kral, diktatörlük değil. Sinema kolektif bir iş değildir. Sinema tek bir kişinin iradesi ve isteği dahilinde yapılan bir sanattır!" demiştir (aktaran Güngör, 2017). "ABD'liler, set ekibine tayfa diyorlar. Biliyorsunuz, tayfa sözcüğü iki yerde kullanılıyor. Gemilerde ve sinemada. Gemilerde kaptandan başka yetkili yoktur. Kaptanın asma yetkisi bile vardır." sözlerinden de anlaşılacağı üzere film setinde mutlak söz sahibinin yönetmen olduğunu düşünmektedir (Öztaşhan, 1987). Onun, filmlerinin her detayını ince ince tasarladığını, kontrolün zaruri haller dışında onda olduğunu her bir sahnedeki kompozisyondan, sinematografisinden de görmek mümkündür. Hayalindekini

canlandırabilmek uğrunda yapımcılarla birçok münakaşa yaşamış, asla planlarından taviz vermemiştir. *Ayrılık da Beraberiz* (1969) filminde Türkan Şoray'ın canlandığı Fatma karakteri sevdiği adam öldürüldükten sonra yas tutmaya başlar. Metin Erksan onun eve kapanıp yas tuttuğu sahnede siyah kadife perde kullanmak istemiştir ama yapımcı Muzaffer Aslan bu isteği yeterince ciddiye almaz ve fon bezlerini perde olarak kullanmalarını ister. Bunu bir de prodüksiyon amiri aracılığıyla kendisine bildirince Erksan sinirlenip seti dağıtır ve sonrasında filmi bırakır (Altınar, 2005, s. 85-86). Görüldüğü gibi tecimsel sayılan bir filminde bile oldukça titiz davranmıştır. Yine bu olay da aslında mekânı filmin öyküsüyle bütünleşik şekilde tasarladığını gösterir. Sahnenin duygusuna uygun olarak bir mekân yaratmak istemiştir.

Örneklerden ve anekdotlardan da anlaşılacağı üzere Metin Erksan, filmlerinde içerik kadar biçime de önem vermiş ve hatta bazen onun titizliğini aşırı bulanlarca eleştirilmiştir. Ancak, aşağıda da yer verildiği gibi, Metin Erksan sinemaya çok bilinçli başlamıştır ve sinemanın görüntüyle hikâye anlatma sanatı olduğunun bilincindedir daha ilk filminden itibaren. Bu sebeple filmlerinde biçimsel unsurlar anlatıya etkin bir şekilde hizmet eder ve sadece işlediği konular itibarıyla değil bu yönüyle de çağdaşlarının çok ötesindedir.

Araştırmanın Konusu ve Kapsamı

Bu çalışmayla Metin Erksan'ın filmografisinde önemli yere sahip *Yılanların Öcü* (1961), *Acı Hayat* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Ölmeyen Aşk* (1966), *Kuyu* (1968), *Kadın Hamlet* (1976) filmlerinde mekân tasarımı incelenecektir. Her ne kadar yönetmen kendisi tamamlamadığı için *Ölmeyen Aşk*'ın artık kendi filmi olamayacağını söylese de (aktaran Scognamiglio, 2012, s. 18) film hâlâ onun tarzını yansıtmaktadır ve onun çekmediği sahnelerin sayısı azdır; bu nedenle film bu çalışmaya dahil edilmiştir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesi içerisinde öncelikle Metin Erksan'ın bir yönetmen olarak sinema ve yönetmenlik anlayışı, daha sonra mekân kavramının ne olduğu, konu ile ilgili farklı yaklaşımlar kısaca verilecek ve bu bölüm sinemasal mekân konusu ile sonlanacaktır.

Metin Erksan'ın filmografisinin seçilmesinin birkaç nedeni vardır. Öncelikle hem onu *auteur* yapan bir üslubunun, sinema dilinin olması hem de kendini tekrar etmeden farklı temalarda ve hatta türlerde filmler üretmiş olmasıdır. Peter Wollen, Nowell-

Smith'in *zayıf auteur* olarak nitelediği, belirli temel motifleri çeşitlendirmeden tekrarlayan ve filmlerinde çok değişim görmediğimiz yönetmenler olduğunu söyler. Büyük yönetmenler ise hem filmografilerinde bir bütünlük barındırırlar hem de hiç kimseye benzemezler (Wollen, 2013, s.62). Buna göre Metin Erksan büyük yönetmenlerdendir ve filmografisi hem nicelik hem de çeşitlilik anlamında zengindir. *Şoför Nebahat* (1960), *Keloğlan'la Can Kız* (1972) gibi popüler filmler yapmış ama aynı zamanda *Şeytan* (1974), *Kadın Hamlet* (1976) gibi deneysel ve *Sevmek Zamanı* (1965) gibi Türk sinemasında başyapıt niteliğindeki çalışmalara da imza atmıştır (Civan, 2010). Onun filmografisindeki bu zenginlik belirli unsurların tekrarını inceleyebilmeye, yönetmenin üslubunu oluşturan öğeleri ayırt etmeye yarayacağından önemlidir.

Bir diğer sebep ise hem son derece yerel ve hatta bazen güncel denilebilecek mevzuları ele almış hem de yarattığı sinema diliyle zamanın ve mekânın sınırlarını aşarak filmlerine evrensel bir nitelik kazandırmıştır. Yıllar sonra farklı coğrafyalardan insanlar tarafından izlendiklerinde bile bu filmler, özlerindeki duygu ve düşüncüyü geçirebilmektedirler. Güngör (2017) mülkiyet üçlemesinin (*Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* ve *Kuyu*) yerel meseleleri ele alıyor olsalar da evrensel bir gerçekliğe işaret ettiklerini söyler. Nitekim *Susuz Yaz*'ın Berlin'deki başarısı da bunun ispatıdır. Algan (2012) da Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965)'nda zaman ve mekânın sınırlarını aşmasındaki etmeni şöyle açıklar:

Mekanlar, hem batılı örneklerde olduğu gibi "herhangi bir yer" duygusunu veriyor, hem de melankolik ve terk edilmişlik duygusuyla bize yansıyor. Bu da bize yönetmenin vurgulamak istediği kayıp, bir yere ait olmama duygusunu pekiştiriyor. Kahramanların sadece kültürel kimliği olarak kolaylıkla kodlanamayacak, belirsiz ve tekinsizlik izlenimi veren mekanlarda başıboş dolaşmaları, savaş sonrası Avrupa sinemasının estetik seçimlerine uygun düşüyor. Tüm neo-modern sinemada mekanın anlatılara buna benzer bir boyut kattığını, bir ulusal kültüre ait olmanın dışında anlamlar taşıdığını hatırlarsak, Erksan'ın da mekanı buna benzer şekilde gördüğünü ve gösterdiğini tespit edebiliriz. Mekan, "**Sevmek Zamanı**"nda neredeyse neye ait olduğunu

kodlayamayacağımız kadar tanıdık olmayandır. Kendimizi ona ait hissetmeyiz.

Mekanlar daha ziyade tekinsiz ve kimliksizdir. (Algan, 2012, s. 62)

Algan'ın *Sevmek Zamanı*'nın mekânlarına dair yaptığı tespit Erksan'ın diğer filmleri için de geçerlidir. Kurtuluş Kayalı (2014) *Gecelerin Ötesi* için "Seyreden bir kişi bu filmin hangi dönemde nerede geçtiğini o kadar kolay fark edemez." der ve ekler "Nitekim, bir başka film, *Kuyu* için de benzeri bir durum söz konusudur." Kayalı, Metin Erksan'ın gündelik siyasi meselelerden uzak, zaman ve mekân konusunda sınırlara hapsolmemiş, evrensel bir anlatım dilinin olduğunu söyler (s.74-75). Bu çalışmanın çıkış noktalarından biri de Erden Kıral (2012, s.67)'in "biçime tapıyordu" dediği Metin Erksan'ın bu evrensel dili nasıl inşa ettiğidir.

Biçime bu kadar önem veren Erksan, filmlerinin her bir detayını ince ince hesaplayan bir yönetmendir ve mekân tasarımı da buna dahildir. Mekânlar tesadüfi olarak oluşturulmaz, içindeki her bir nesneyi bilinçli bir şekilde yerleştirir yönetmen. Filmlerindeki diğer her şey gibi mekânlar da onun imzasını taşır. Mekân tasarımları bazen salt estetik kaygılarla bazen de simgesel olabilmektedir. Bu çalışmada her iki motivasyonu da kapsayacak bir kodlama çerçevesi oluşturmak amaçlanmıştır.

Yöntem

Filmlerin analizinde nitel içerik analizi kullanılmıştır. Bu yöntemde elde edilen veri taranarak kodlar elde edilir ve mantıklı bir şekilde düzenlenen bu kodlara göre veriler tekrar incelenerek analiz yapılır. Kodlama, veri içinde anlamlı bir şekilde tekrar eden kavramları bulma, kategori belirleme işidir. Bazı araştırmalarda bütün kavramlar araştırmacı tarafından veri incelenerek en baştan bulunurken bazı durumlarda konu ile alakalı halihazırda var olan kavramlar kullanılabilir ya da bir üçüncü yol olarak mevcut kavramlar veriden elde edilenlerle birleştirilerek kodlama yapılır (Yıldırım & Şimşek, 2018, s.242-254).

İyi bir nitel içerik analizi için kodlama çerçevesinin farklı katmanlardan oluşması gerekir. Öncelikle ana kategoriler bulunur ve daha sonra bu kategoriler detaylandırılarak alt kategorilere geçilir. Alt kategorilerin birbirlerini kapsamamaları, aynı işlevi görecektir şekilde tekrar etmemeleri gerekir. Alt kategoriler ana kategorilere örnek şeklinde olabilir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi iki farklı kodlama yöntemi ayrı ayrı kullanılabilir gibi birleştirilebilir de. Genel olarak sadece verilerden elde edilen

kodlar ya da sadece halihazırda var olan kodlarla çalışmak çok tercih edilen yöntemler değildir. Daha çok bu ikisinin bir arada kullanıldığı araştırma desenleri yaygındır. Eldeki malzemeyi, veriyi detaylı, derinlemesine incelemek gerektiği durumlarda veriden yola çıkarak tasarlanan bir kodlama çerçevesi tercih edilebilir. Böylece daha tümevarımcı bir yaklaşım gösterilmiş olur. İki yöntem birleştirilirken genel eğilim var olan kavramları, kodları ana kategoriler olarak kullanmak ve veriyi inceleyerek de alt kategorileri oluşturmaktır. Tabi farklı şekillerde de bu ikisi karıştırılabilir. Ana kategorilere veriler üzerinden ulaşılabilceği gibi alt kategorilere de mevcut kavramlardan ulaşılabilir ya da hem ana hem de alt kategorilerde bir karıştırma olabilir, araştırma sorusunun ne olduğuna bağlı olarak (Schreier, 2012, s. 80-106).

Film çözümlemede birbirine alternatif olarak görülmemesi gereken, ancak birlikte kullanıldıklarında bütünlüklü bir sonuç sağlayacak olan iki boyuttan bahsedilebilir: biçimsel ve bağlamsal çözümleme. Biçimsel çözümlemede filmin ses, ışık, mizansen, kurgu gibi unsurları incelenirken ekonomi, siyaset, tarih, toplumsal cinsiyet, ideoloji açısından film ele alındığında ise bağlamsal çözümleme yapılmış olur. Bir filmi bu bağlamlar hesaba katılmadan salt biçimsel unsurlar üzerinden değerlendirmek sağlıklı bir sonuç doğurmayacaktır. Mekân üzerinden yapılan çözümlemede de aynı durum geçerlidir doğal olarak. Çam (2016), nicel bir araştırmada bile film mekânları farklı açılardan kategorize edildikten sonra bağlamsal değerlendirme aşamasına geçileceğini belirtir. Niceliksel veri bağlamsal çözümlemeye temel oluşturur.

Bu çalışmada kodlama çerçevesi oluşturulurken iki ana kategori sinemasal mekâna dair önceden var olanlardan, üçüncüsü ise üzerinde çalışılan veriden, yani filmlerden elde edilmiştir. Üçüncü ana kategori ve onun alt kategorileri Metin Erksan sinemasında mekân tasarımıyla kullanılan temaları, öğeleri içermektedir. Öncelikle sinemasal mekân tasarımıyla teknik unsurlara yer verilecek, hemen aynı bölümün sonunda da yönetmenin filminde tutarlı bir şekilde tekrar eden, onun anlatım dilini oluşturan kompozisyon, ses, kurgu tekniklerinin hangi anlamı yaratmada nasıl kullanıldığı incelenecektir. Sonraki bölümde ise sinemasal mekân türleri ve yine Erksan sinemasından bu türlere örnekler sunulacaktır. Örneklerin seçiminde öncelikle estetik olarak güçlü olmaları ve anlatıya katkıları dikkate alınmıştır; ancak bazı kategorilerde yönetmenin üslubu gereği çok az sayıda örnek bulunabilmiştir. Son bölümdeki konu başlıkları Metin Erksan'ın filmlerinde tekrar eden temalardan oluşur. Bu bölümde öncelikle sinemasal mekân ve temsiliyet konusu ele alınacak ve daha

sonra seçilen temaların yönetmenin filmlerinde neleri temsil ettikleri, işlevleri tartışılacaktır. Çam (2016)'ın vurguladığı bağlamsal çözümleme ayrı kodlar üzerinden yapılmak yerine yeri geldikçe temsiliyet ve biçimsel analiz bölümleriyle harmanlanarak sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

METİN ERKSAN SİNEMASI

Metin Erksan bir röportajında *Sevmek Zamanı* (1965)'ni toplamda beş kişilik kamera arkası ekiple çektiğini anlatır. Kendi bütçesiyle çektiği film o dönemki tekelleşme nedeniyle salonlarda gösterime girememiştir. *Sevmek Zamanı*'ni salonlarında gösterime almayı kabul etmeyen Franco isimli yabancı uyruklu kişi Saray sinemalarının %49 hissesinin sahibi ve gösterime girecek filmlere karar verendir. Erksan bu kişiyle filmini gösterime sokması için konuştuğunda onun kendisini tanımadığını ve hatta görüştükleri tarihten bir yıl önce Altın Ayı'yı almış *Susuz Yaz*'i bile duymadığını söyler röportajda. Erksan, sadece bu koşullarda film çekmek ve gösterime sokmakla uğraşmak zorunda kalmamış, birçok filmi de sansüre uğramıştır. Oldukça muğlak kriterlere göre keyfi verilen kararlar sonucu filmlerin senaryo aşamasından başlayarak kısıtlandığını dile getirir (Sine-Göz, 2014). Görüldüğü üzere o dönem Türk sinemasının içinde bulunduğu koşullar bağımsız bir yönetmen için oldukça zordur. Buna rağmen Metin Erksan “Ben kendim için film yaparım.” diyecek cesareti gösterebilmiş bir auteur’dur.

Bir diğer röportajında *Susuz Yaz* (1963)'in oyuncu kadrosunu nasıl oluşturduğuna dair anlattıkları onun oyuncu yönetiminde ne kadar başarılı olduğunu kanıttır. Yıldız sisteminin olduğu bir dönemde hiç oyunculuk deneyimi olmayan iki oyuncuyu, Hülya Koçyiğit ve Ulvi Doğan'ı ve sadece küçük rollerde oynamış Erol Taş'ı kadrosuna alarak bir başyapıt meydana getirmiştir. Bir önceki filminde birlikte çalıştığı Türkan Şoray ve Ayhan Işık ise bu roller önce kendilerine teklif edilse de istedikleri yüksek ücret, Anadolu'ya gitmek ve köylü esvabı giymek istememeleri nedeniyle filmde yer almamışlardır (Lokomotif, 2020).

Metin Erksan, filmlerinde köylüye ya da halka saygı duyan, kendi kültürüne yabancılaştırmadan yerel meseleleri evrensel bir dille anlatabilen bir yönetmendir. Farklı amaçlar için gerçeği çarpıtmamış, halkı olduğu gibi yansıtmaya çalışmış, gerçek anlamda sosyalist bir yönetmendir (Refiğ'den aktaran Sim, 2020, s. 11). Batı'ya hoş

görünmek adına kendi kültürüne oryantalist bakan filmler yapmaktan kaçınmış, hatta kültürünün yanlış tanınmaması için çok titiz davranmıştır. Örneğin; *Kuyu* (1968) filminin açılış sahnesine “Kadınlara iyilikle davranın.” diyen Nisa suresi 19. ayeti ile başlamasını şöyle açıklamıştır: “...olayın bireyselliğine vurgu yapmak istedim. Osman denilen herifin, kadına yaptığı şiddetin, dinle, Türklükle alakası yoktur, demek istedim. Özellikle film, yurt dışı festivallerde gösterilirken bu şekilde bir algının oluşmasına sebep olmak istemedim.” (Sim, 2020, s.59) Erksan, bütün dikkatine rağmen filmin yurt dışında yanlış yorumlanabileceğinden duyduğu endişe nedeniyle yabancı ülkelerde gösterimine kolay kolay müsaade etmediğini ifade eder. Yabancılar bu filmi “Az gelişmiş bir ülkede ataerkil bir toplum yapısı içinde kadının ezilişi olarak algılıyorlar. Halbuki filmde ataerkil bir toplum içinde son derece güçlü bir kadının direnişi var.” der (aktaran Altınar, 2005, s.81).

İçinde bulunduğu dönemde sinema sektörünün zor koşullarına rağmen çektiği filmlerde kendi anlatım dilini oluşturmuş ve özgün olmuştur. Popüler filmlerinde bile tarzını hissettirmeyi başarmıştır. Toplumsal meseleleri ele aldığı gerçekçi filmlerinde mekân kullanımı ve diğer biçimsel unsurlarla izleyicide güçlü etkiler bırakmıştır (Altınar, 2005, s. 13-14). Daha ilk filminde sansürle karşılaşması da mekân kullanımındaki gerçekçi tavrından kaynaklanmıştır. *Âşık Veysel’in Hayatı* (1952) filminde buğdaylar yeterince gülbüz olmadığı için kesilen ve yerine Amerikan Haberler Merkezi’nden alınan görüntülerin koyulduğu buğday tarlası sahnesi ile ilgili şöyle der yönetmen: “Amerikan tarlasını Türk filmine sokmakla sansür kurulu Türkiye’nin gerçeklerini değiştireceğini sanıyordu.” (Altınar, 2005, s. 20-21) Buradan anlaşılacağı üzere Erksan mekânın gerçekliği aktarmadaki rolünün bilincinde seçimler yapmıştır hep. Yine aynı filmde açılış sahnesi de sansürden nasibini almıştır.

Film, koyun sürülerinin köye gelmesiyle başlıyordu. O köyde kadınlar, koyunlar köyün meydanına gelince sağma işlemi yapıyorlardı. Bir taraftan koyunlar geliyor, diğer taraftan ellerinde bakraçlarla kadınlar. Sağma meydanında kadınlar ve koyunlar birbirine giriyor. Koyun başları, memeler, eller derken bir çığlık duyuluyor. Bir kadın doğum yapıyor ve Veysel dünyaya geliyor. Kadınlar çocuğu yukarı kaldırıp sütle yıkıyorlar ve göbeğini taşla kesiyorlar. Bu sahne de ne yazık kesilip atıldı. (aktaran Altınar, 2005, s.23)

Köy meydanı, köyle ilgili genel bir bilgi verebilecek ve izleyicinin köydeki hayatı tasavvur etmesini kolaylaştırabilecek etkili bir açılış için ideal bir mekândır. Erksan ise bunu daha da yoğunlaştırarak sunmuştur. Doğum gibi önemli bir olayın köyde hayatın doğal akışı içinde gerçekleştiği; köylülerin doğayla, hayvanlarla ve birbirleriyle ilişkileri tek sahnede, aynı anda gösterilmiştir. Bu, Âşık Veysel'in nasıl bir dünyaya doğduğuna, dolayısıyla onun karakterine dair de fikir oluşturur.

Metin Erksan'ı özel kılan bir özelliğinin de filmografisindeki çeşitlilik olduğunu belirtmiştik. Toplumsal gerçekçi ya da tecimsel filmlerinin yanında son dönem filmlerinde, özellikle TRT için yaptığı beş televizyon filminde ve *Kadın Hamlet* (1977)'te belirgin şekilde görülen sürrealist anlatım vardır. Bu üslubu oluşturmada kullandığı mekânlar da kuşkusuz çok önemli rol oynamıştır. Örneğin; *Bir İntihar* (1973)'da mahkeme sahneleri için Sait Halim Paşa Yalısı'nın merdivenleri, savcının odası için de yalının yüksek tavanlı geniş odalarından biri kullanılmıştır. Altınar (2005, s.161) bunu karakterlerin ruh halini gerçekçi bir şekilde vermek için yaptığını söylese de aslında bu tercihlerle film daha sürrealist bir hava kazanmıştır.

Metin Erksan sinemaya donanımlı ve ne yapmak istediğinin bilincinde olarak girmiştir ve bu nedenle daha ilk filmlerinden itibaren hem içerik hem de biçim olarak tarzını ortaya koymuştur. Kendisi de bir söyleşisinde şöyle demiştir:

...yani sinemaya çok bilinçli geldim. Hazırdım. Bunun haricinde de herhalde düşünce yapım itibarıyla hazırımdım. Sanıyorum ki çok üstün bir kültür seviyesi tutturmuştum.... Ben 1960'larda meslektaşlarımdan her bakımdan daha fazla hazırlıklıymışım. Gerek sinemacı olarak, gerek kültür düzeyi olarak, gerekse sağlam bir dünya görüşü olarak. (aktaran Dönmez, 2012, s. viii)

Toplumsal meseleler ticari, popüler sayılabilecek filmlerinin bile içinde hissedilir, tabi filmler sansürden kurtulabildiği düzeyde. Peyami Safa'nın romanından uyarladığı *Beyaz Cehennem* (1954)'de devlet içerisinde uyuşturucu ticaretine göz yuman, hatta bunda payı olan yetkilileri ve sistemi eleştirmiştir; ancak bu sahneler de sansürlenmiştir. Yine bir roman uyarlaması olan *Yolpalas Cinayeti* (1955) de toplumsal bir meseleyi konu edinir. Romanın yazarı ve Erksan'ın üniversite yıllarında kendisinden ders aldığı Halide Edip, eserinde burjuva sınıfını eleştirmiştir. Halide Edip, Erksan'a *Sinneklı Bakka'*ı çekmesini söyler ancak yönetmen eğilmek istediği

konuya daha uygun olan *Yolpalas Cinayeti*'ni seçer (Altınar, 2005, s.24-26). Aynı konuyu diğer birçok filminde de işlemiştir. Metin Erksan'ı auteur yapan niteliklerinden biri de 'meselesi' ya da 'meseleleri' olmasıdır ve bu meselelerden biri de burjuvazinin yozlaşması ve yarattığı sorunlardır. Lefebvre (2014); "‘Hayatı değiştirmek’, ‘toplumu değiştirmek’; uygun bir mekan üretimi yoksa bunun hiçbir anlamı yoktur." der (s. 87). Türk sinemasının ilk toplumsal gerçekçi filmi kabul edilen *Gecelerin Ötesi* (1960), bir burjuva sınıfı yaratarak kalkınmayı hedefleyen Demokrat Parti Genel Başkanı Adnan Menderes'in o dönem sıkça tekrar ettiği "her mahallede bir milyoner yaratacağız" söyleminin sonuçlarını öngörür. Toplumu dönüştürmek isteyen siyasi iktidar bunu etraflı bir planla yapmamış, büyüme uğruna bazı kesimlerin mağduriyetini göz ardı etmiştir. Her mahallede türeyen yeni milyonerler zenginlik, lüks ve şatafatı özendirmiş; farklı inançlardan, kültürel yapılardan gelen insanların bulunduğu, çok da homojen olmayan mahallelerde bu yeni burjuvazi ile diğer gruplar arasında büyük uçurumlar oluşmuştur. Yoksun kesim özenilen bu yeni değerlere erişebilmek, yeni zenginler de elindekini koruyabilmek için suça bulaşmış ve toplumsal kargaşa meydana gelmiştir (Sim, 2020, s.16). *Suçlular Aramızda* (1964) ve *Acı Hayat* (1962) bu kargaşanın ön planda olduğu filmler olmakla beraber sınıf çatışması, burjuvazi eleştirisi Metin Erksan'ın birçok filminde ikincil olarak da olsa ele alınan konulardır. Menderes'le başlayan ekonomiyi büyütme ve daha liberalleştirme politikalarının bir neticesi de göç sorunudur. Sanayileşme, kırsal alanda tarımda iş gücüne duyulan ihtiyacın azalması sonucu nüfus kentlerde yoğunlaşmaya başlamıştır. Bu hızlı kentleşme konut sorununu doğurmuştur ve gecekondu zamanla göç edenlerin geçici barınma ihtiyacını karşılamamanın ötesinde belli bir sınıfın kalıcı yaşam alanı haline gelmiştir (Yıldız, 2008, s. 15). Erksan bu meseleyi doğrudan filmlerinin merkezine koymasa da mekânı kent olan filmlerde bu politikaların sonucunda yaşanan sıkıntılar yer alır. *Acı Hayat*'taki barınma, 'ev'lenememe sorunu göç etmiş bir çift üzerinden anlatılmadığı ya da göç eden aileler yer almadığı için bu filme göç filmi denemez ancak Nermin ile Mehmet'in yaşadıkları sorun aslında bu siyasi ve toplumsal gelişmelerin sonucudur; çünkü göç, kentleri kalabalıklaştırmış ve bunun sonucunda mekânsal bir sıkışma yaşanmış, kentsel mekânın yeniden paylaşılması gerekmiştir (Yıldız, 2008, s.45). Bu yeniden paylaşımda Nermin ve Mehmet gibi alt sınıftan bir çiftin payına ya kentin eteklerinde ortaya çıkmış gecekondu ya da eski İstanbul evlerinde banyo ve mutfakların ortak kullanıldığı harabe odalar düşmüştür. Yine *Sevenler Ölmez* (1970) filminde evlenmek isteyen Nevin ve Kemal'in gücü ancak böylesi bir oda kiralamaya

yeter. *Suçlular Aramızda* (1964) filminde sonradan zengin olan ailenin payına yalı, hırsızlık yapan Halil ve Yusuf'un payına ise yoksulluk içindeki gecekondu mahallesi düşmüştür. Kentleşme, göç, konut problemini daha en başından görebilmiş ve bunları filmlerinde işlemiştir Metin Erksan ve bu yönüyle vizyoner olduğu da söylenebilir.

Metin Erksan, kendisi için film yaptığını söylediğinde aslında vurgulamak istediği bağımsızlığıdır. Herhangi bir cenaha yaraşmak için film yapmadığını ifade etmek istemiştir. Kendisi için film yapması demek izleyicinin anlayıp anlamamasını, sevip sevmemesini umursamıyor olduğu anlamına gelmez. Bu yüzden *Yolpalas Cinayeti*'nin gişedeki başarısızlığı yönetmeni düşündürmüş ve film yapımında halkın beğenisini, bakış açısını da dikkate alması gerektiğini fark ettirmiştir. Halkın kültür seviyesinin düşük olmasını bu başarısızlıkta bir bahane olarak görmemiş ve her ne kadar kendi yetkinliğinin farkında olsa da bir şeyleri değiştirmesi gerektiğini alçakgönüllülükle kabullenmiştir. Nitekim *Hicran Yarası* (1958) filminde büyük kitlelere hitap etmeyi başarabilmiş ve maddi olarak da filmden büyük kazanç sağlamıştır (Altınar, 2005, s.27-29).

Dokuz Dağın Efesi (1958) filminin *Viva Zapata* (1952)'ya benzetilmesine ve efeliği, eşkıyalığı yücelttiği gerekçesiyle yapılan eleştirilere verdiği cevaplar Metin Erksan'ın ele aldığı konuyu ne kadar detaylı araştırdığının da kanıtıdır (Altınar, 2005, s. 30-34). Erksan'ı en çok eleştirenlerden biri de efeliği olumladığı gerekçesiyle Halit Refiğ'den gelmiştir. Refiğ, filmi Hollywood'da yüzlercesi çevrilen kovboy filmlerine benzetmiştir ve konu yeterince çalışılmadan filmin yapıldığını düşünmüştür. Erksan ise eleştirilere, özellikle de Refiğ'e cevaben olduğu düşünülen makalesinde konuyu ne kadar derinlemesine çalıştığını açıklamıştır ve toplamda 142 civarında kitap, dergi ve yazı okuduğunu belirtmiştir. Sadece filmin kahramanı Çakıcı ile bilgi edinmekle yetinmemiş dönemin siyasi, sosyal ve kültürel bağlamını da farklı kaynaklardan çalışmıştır. Yüzeysel bir aşk ve macera temelli efe filmlerinin aksine *Dokuz Dağın Efesi*'nde mesele sosyolojik bağlamdan soyutlanmadan, çok katmanlı olarak işlenmiştir. Erksan, Çakıcı'nın dağa çıkmasının altında yatan nedenleri tam olarak anlamak ve anlatmak istemiştir (Yıldırım, 2017).

Erksan'ın filmlerindeki derinliğin bir nedeni de yarattığı karakterlerdir. Salt iyi ya da salt kötü karakterler ya da tipler yoktur; iyinin içindeki kötüyü, kötünün içindeki iyiyi de gösterir. Karakterlerin eylemlerini, ardındaki psikolojik ve toplumsal nedenleriyle birlikte işler. *Acı Hayat* (1962)'ta Mehmet ve Ender'i ya da Nermin ve

Filiz'i iyi ya da kötü karakterler olarak ayıramayız. Bunlar birer tiplere olsaydı Nermin filmin iyi kadını, Mehmet iyi erkeği; Filiz ve Ender de kötü karakterleri olurlardı. Ancak Nermin aşkına yeterince sahip çıkamamış, Ender karşısında aklı karışmıştır. Gece kulübünde sarhoş olup kendini rezil etmiş ve ancak Mehmet karşısına Filiz'le çıkınca ona geri dönmek için adım atmıştır. Filiz ise kendisini intikam için kullanan adamı affedecek, Nermin'e anlayış gösterecek kadar iyidir. Ender'in de her ne kadar ailesini tümünden gözden çıkarıp Nermin'le evlenmese de onu yüzüstü bırakmamış, birlikte yaşamaya devam etmiştir. Yine *Yılanların Öcü* (1962)'nde ne Irazca Ana, ne Haceli, ne de Kara Bayram katıksız iyi ya da kötüdürler. Üçü de kendi çıkarları uğrunda karşı tarafa kötülük ederler (Altınar, 2005, s. 162-163).

Türkiye'de yaşadığı dönemde ve belki de yakın bir tarihe kadar değeri yeterince bilinmemiştir Metin Erksan'ın. Ancak yurtdışında gördüğü ilgi sayesinde bazı çevreler onun başarısını kabullenmek zorunda kalmışlardır. Nijat Özön'ün İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerine biçim olarak özenmekle itham ettiği Erksan'ı 1988 yılında Nantes Film Festivali yöneticileri Jallandeau Kardeşler "grand realisateur" olarak övmüşlerdir. Fransa'daki festival için Türkiye retrospektifi düzenlemek isteyen kardeşler onun filmlerini izlediklerinde çok etkilenerek "Erksan, müthiş ve büyük sinemacı" demişlerdir. Kurtuluş Kayalı'nın da dediği gibi "Sinema bilimindeki auteur kavramı, sanki Metin Erksan için üretilmiş gibidir." (Özgüç, 2012)

İKİNCİ BÖLÜM

MEKÂN KAVRAMI

Mekân nedir? Nesnelerin içinde bulunduğu alan mıdır? Tamamen boş, içinde hiçbir varlığın olmadığı, kendi kendine var olan bir mekân düşünülebilir mi? Bu sorulara Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ında şöyle bir cevap bulabiliriz:

Mekân, kendi başına hiçbir şey değildir; mutlak mekân diye bir şey yok.

Aristoteles'in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi, mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur. Zaman da (kendi başına) hiçbir şey değildir o da yalnızca içinde yer alan olaylar sonucu kendini sürdürür. Ne mutlak zaman vardır, ne de mutlak eş zamanlılık. (aktaran Öztürk, 2012)

Meral Özçınar (2010), *Sinematografik Zaman ve Mekân'ın Felsefi Arka Planı* adlı doktora tezinde mekâna dair üç yaklaşıma yer verir: İlk yaklaşımda mekân, nesneleri içerisinde barındıran bir konteyner, boş bir alan olarak tanımlanır. Mekânın nerede başlayıp bittiği belirsizdir; mekân sonsuzdur. İkinci yaklaşımda ise mekân içinde bulunanlarla tanımlanır. Nesneler arasındaki alan, boşluktur. Boş bir mekân olamaz bu yüzden. Üçüncü yaklaşım bu iki yaklaşımı sentezler. Buna göre nesneler ve mekân birlikte anlam kazanırlar (2010, s. 35-36). Güngör (2018) de üç boyutlu dünyayı sonsuz bir boşluk olan uzay ve onun içindeki nesneler vasıtasıyla anlamlandırdığımızı ve algılayabildiğimizi belirtir. Zaman ise üç boyutlu dünyaya bir boyut daha ekler ve nesnelerin sürekli değişmesini, dönüşmesini ve mekânı kavramamızı sağlar. Bu nedenle mekânı incelerken zaman kavramının da hesaba katılması gerekir. Uzay ve içinde yer kaplayan nesneler arasında diyalektik bir ilişki vardır: Uzayın, boşluğun olduğu yerde nesne yoktur; nesnelerin olduğu yerde ise uzay. Görsel sanatlarda da boş ve dolu alanlar vardır. Nesneleri temsil eden şekiller, içlerindeki ya da sınırlarını belirleyen uzay sayesinde var olarak algılanırlar. Sonuç olarak sanatçı, hedeflediği anlamı yaratırken şekillerle birlikte uzayı ve dolayısıyla mekânı da tasarlamalıdır. Mekânda şekiller ve biçimler pozitif alan ya da figür, bunlar arasındaki boş alanlar ise negatif olarak adlandırılır (Güngör, 2018, s.152-153).

Descartes ise bir mekânın asla boş olamayacağına dair şöyle bir açıklama getirmiştir: Herhangi bir mekâna “boş” dediğimizde aslında orada olması beklenen, gereken şeyin yokluğunu ifade etmiş oluyoruz. Örneğin, bir testinin içinde su bulunmadığında ona boş diyebiliriz. Halbuki içinde kaçınılmaz olarak hava ve gözle görülmeyen mikroorganizmalar vardır. Yine içi suyla dolu bir balık havuzunda balık yoksa eğer “havuz boş” diyebiliriz (aktaran Öztürk, 2012, s.12).

Mekân farklı dönemlerde farklı algılanmıştır. Modernite öncesi dönemde (ve belki de günümüzde bazı toplumlarda) mekân sahip olunacak bir varlık olarak görülmemiştir. Bir mal, ticari nesne olarak görülmeye başlamadan önce soyut olarak tasavvur edilmemiştir. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde mekân, *topos* olarak geçer. *Topos*, nesnelerin kapladığı yerdir; dolayısıyla Aristoteles'te de soyutlanmış, boş bir mekân anlayışı yoktur (aktaran Özçınar, 2010, s. 37).

Kant'ın mekân ve zamanın *a priori*, yani hazır verili olduğu görüşü mekânın insanla, onun edimleriyle şekillendiği düşüncesiyle çelişir. Öztürk (2012) insana özellikle vurgu yapar ve antropolojik bir yaklaşımla, mekânın insan ilişkileriyle, iletişimle

şekillenebileceğini; aksi halde “yer” olarak kalacağını ifade eder. Öztürk’e göre mekân tanımlanmış yerdir. Mekânı mekân yapan insanlar arasındaki iletişimidir (s.13-14).

Mekânın ne olduğu konusunda akıl yürütenlerden ilk akla gelen kuşkusuz Henri Lefebvre’dir. Mekân konusunda var olagelmiş anlayışlara karşı çıkar Lefebvre ve mekânın “pasif, boş bir şey olarak ya da ‘ürün’ gibi, karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey” olarak düşünölemeyeceğini söyler. Mekân hem üründür hem de “etki ya da tepki yoluyla üretime müdahale eder”. Mekânı ürün-üretici olarak nitelendirir ve toplumsal ilişkilerin mekânla şekillendiğini öne sürer. Marksizmde (toplumsal) mekânının bir üst yapı olarak görölmesine karşı çıkar. Çünkü mekân, üretim ve üretim ilişkilerinin bir sonucundan ibaret değildir; bir ürün-üretici olarak bizzat bu sürecin ve ilişkilerin içinde yer alır; edilgen değil, aktiftir. Mekân alınır, satılır, bir mübadele değeri vardır (Lefebvre, 2014, s. 24).

Mekânın fiziksel bir yapısı, biçimi, hacmi vardır ve insanların deneyimleri bu fiziksel yapı içerisinde gerçekleşir. Ancak deneyimler sonucunda da mekâna dair algımız şekillenir ve mekâna dair zihinsel bir boyut da gelişir. Bu da toplumsal mekâna giden süreci oluşturur. Hiçbir şey zaman ve mekândan bağımsız düşünölemez, toplumlar da öyle. Toplumsal mekân, içinde yaşayan toplumlarca şekillenir. Sosyolojik olgular mekânı kavrayış biçimini de etkiler, şekillendirir. Mekân ve toplum karşılıklı etkileşim halindedirler; toplum kendini mekânda ifade eder ve mekân da toplum üzerinde egemenlik kurar (Özçınar, 2010, s.36). Lefebvre (2014) de “(Toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür.” demiştir (s. 56).

Lefebvre’nin çağdaşı Fransız sanat tarihçisi Pierre Francastel de insanın içinde hareket edip kendini ifade ettiğı mekânın yaratıcısı olduğunu ifade etmiştir. Mekânlar da tıpkı toplumlar gibi doğarlar, yaşarlar ve öölürler; bir tarihleri vardır. On beşinci yüzyılda ise Batı Avrupa’nın ellerindeki teknik üstönlükleriyle daha önceki nesillerden tamamen farklı bir mekân yarattıklarını söyler Francastel. Yaratılan bu mekân da giderek bütün dünyaya dayatılmıştır (aktaran Heath, 1981, s. 29). Sanatın teknikle olduğu kadar fikirlerle de alakalı olduğunu söyler Francastel. Örneğın; çizgisel perspektif belirli bir mekân kavramıyla alakalıdır ve mekân insan düşünöncesinin temel kategorilerinden biridir. Mekânın sadece kendi içinde bir gerçeklik olduğunu ve insan deneyiminden bağımsız bir şekilde farklı dönemlerde farklı temsil edildiğini düşünmek yanlış olur. Mekânın kendisinin insan deneyimi olduğunu söyler Francastel. Tıpkı Kant

gibi bu deneyimlerin düşünce kategorilerinin süzgecinden geçerek bize ulaştığını ve Hegel gibi kategorilerin de zaman içinde değiştiğini düşünmüştür. Ortaçağ sanatında nesnelerden bağımsız bir mekân, sabit bir bakış açısı ya da referans sistemi yoktur. Nesnelerin sayısı kadar mekân vardır. Bu mekân kavramı bazen 'topolojik mekân' olarak adlandırılır. Rönesansın yeni mekân kavramı ise ölçülebilen, hesaplanabilen öklidyen mekândı ve sanatsal sorunları çözmek için matematik araştırmalarının uyarlanması bir sonucuydu; ama aynı zamanda daha büyük bir şeyin, yeni bir dünya görüşünün de bir parçasıydı. Bu dünya görüşüne göre insan, mantığı, akli ile doğa kanunlarını keşfedebilirdi. Nitel olandan nicele, mitten mantığa ve dinî olandan doğal olana geçmişti ilgi. Yine 19. yüzyılın sonunda Fransız sanatında yeni bir mekân kavramı ortaya çıktı. Bu mekân anlayışı değişen dünya görüşünün; nesnel olandan öznel olana, mutlak olandan görelî olana yönelen ilgi ve inancın sonucuydu. Modern dünyanın büyük macerası fenomenoloji, yani insan zihninin dünyayı şekillendirmedeki rolü konusunda oluşan bilincir ve bu bilincin yansımaları, örneğin Degas'ın resimlerinde, nesnelerin çerçeve içerisinde simetrik olarak yerleştirilmemesinde görülür (Francastel'den aktaran Burke, 1971).

Lefebvre (2014) sosyalist devrim(ler)in başarısızlığına dair şunu söyler: "Yeni bir mekân üretmeyen bir devrim sonuna kadar gidemez; başarısız kalır; hayatı değiştirmez; sadece ideolojik üstyapıları, kurumları, politik aygıtları değiştirir." Kendi mekânını üretmeyen bir sosyalizm ya da bir devrim eksik kalacaktır. Sosyalizm için iki yol olduğunu söyler Lefebvre: Ya devlet sosyalizmi kapitalist büyüme stratejileri izleyerek iktisadî ve politik gücü büyük şehirlerde toplayacak ya da daha çok küçük ve orta ölçekli üreticilere ve bununla uyumlu olarak küçük yerleşim birimlerine, kasabalara ağırlık vererek bütün toplumu ya da bölgeyi kalkındırmayı hedefleyecek. İlkinde büyüme toplumun her kesiminde, ülkenin her yerinde eşit gelişmeyeceği için bazı sektörler ya da bölgeler terk edilecektir. İkincisinde ise büyüme ve gelişme birlikte gerçekleşecektir. Öte yandan Paris örneğini vererek burjuvazinin kentsel mekânı kendine göre nasıl dönüştürdüğüne yer verir Lefebvre. "Politik bakımdan muzaffer burjuvazi, tarihsel Paris'in merkezindeki Marais bölgesinde aristokratik mekânı parçaladı, burayı maddi üretimle birleştirdi, gösterişli konakların içine atölyeler, dükkanlar, apartman daireleri yerleştirdi; bu mekânı "halka açarak" hem çirkinleştirdi hem de kendi tarzında canlandırdı." Burjuvazi bu sayede inisiyatifi sadece büyük şehirlerde değil daha büyük ölçekte ve ülke sınırlarını aşacak boyutta korumaktadır (Lefebvre, 2014, s. 82-85). Türkiye'de de merkezde, büyük şehirlerde yoğunlaşan

büyüme eşitsizliklere neden olmuş ve bir kesim hızlı bir şekilde zenginleşerek burjuvalaşırken işçinin, köylünün durumu kötüye gitmiştir. İlerleyen bölümlerde ele alacağımız üzere bu sınıflar arası fark Metin Erksan'ın 'meseleleri'nden biri olmuştur ve birçok filminde böylesi büyüme politikalarını, bunların kentleşmeye etkisi ve yozlaşan burjuvaziye eleştirmiştir.

Otto Friedrich Bollnow, İngilizce'ye *Human Space* olarak çevrilen *Mensch und Raum* (1963) adlı eserinde yukarıdaki ayrıma benzer şekilde iki tür mekândan bahsetmiştir: fizikî mekân ve deneyimlenmiş mekân. Fizikî mekân ölçülebilir, matematiksel olarak ifade edilebilir ve herhangi bir mekân diğerinden farklı değildir bu açıdan. Deneyimlenmiş mekân (yer) ise insan deneyimiyle anlam kazanır ve şekillenir. Fizikî mekân açık ve sonsuz iken deneyimlenmiş mekânın sınırları vardır, kapalıdır. İnsan deneyimleriyle evrilmeye devam eder, bu nedenle de akışkandır. Bir yerden başka bir yere doğru da vardır bu akışkanlık. Ancak bu akışkanlıklara rağmen deneyimlenmiş mekânlar arasında net sınırlar vardır. Fiziksel mekânın aksine deneyimlenmiş mekânlar arasında farklar vardır; biri diğerine denk değildir (aktaran Çam, 2016).

'yer' ve 'mekân' tanımları konusunda ne Türk kaynaklarda ne de yabancı literatürde fikir birliği vardır. Bazıları Öztürk'ün de kavramsallaştırdığı şekliyle kullanırken tam aksi şekilde *mekânı* daha kapsayıcı bir kavram olarak kullanan ve yeri daha sınırlı, belirlenmiş, tanımlanmış mekân olarak ifade edenler de vardır. *Filmic Space in Turkish Melodrama* adlı yüksek lisans tezinde Ahmet Gürata (1997) "yer" ve "mekân" kavramlarını Latince kökenleri üzerinden tanımlar. Buna göre *mekân* kelimesinin İngilizce'deki karşılığı olan *space*, Latince dolaşmak anlamına gelen *spatiari* kelimesinden türemiştir; yer'in karşılığı olan *place* ise Latince *platea*, yani sokak demektir. Dolayısıyla yer bir insan ya da nesne tarafından işgal edilmiş mekândır (s. 5).

Coğrafi ve teknolojik gelişmeler mekânın daha somut, ölçülebilir olarak görülmesinde etkili olmuştur. Coğrafi keşiflerle birlikte kolonileştirme, sömürgeleştirme faaliyetleri mekân üzerinde söz sahibi olma yarışlarına neden olmuştur. Bu da mekânın hesaplanmasını, ölçülmesini, matematiksel düzlemde ele alınması sonucunu doğurmuştur (Özçınar, 2010, s.37-38).

Rönesans'la birlikte birey önem kazanmıştır ve bunun etkileri sanatta da görülmüştür. En belirgin göstergelerinden biri de perspektiftir. Perspektife göre tasarım bakan kişiyi

merkeze koyar, bu nedenle resmin perspektife uygun yapılması tablodaki mekânın da bakan kişinin bakış açısına göre düzenlenmesi demektir. Bu da dönüşümlü olarak bireyde 'ben' duygusunun gelişmesine neden olmuştur. Aydınlanmanın sonucu olarak mekâna dair yaklaşımlar daha çok akıl ve mantığa dayanmaya başlamış ve Tanrı'nın ilahi gücüne göre düzenlenmiş mekân anlayışından uzaklaşmıştır. Tabi bu durum Batı için geçerlidir. Doğuda, İslamî temsil sanatlarında perspektif, rasyonalite ön plana çıkmamıştır. Sanat eserini mümkün olduğunca gerçeğe benzetme çabası yoktur. Örneğin minyatürde aynı mekân iki resimde çok farklı resmedilebilir; kapalı mekânlar mantığa aykırı olarak bir duvarı yıkılmış ve içi oradan görünüyormuş gibi resmedilebilir. İslam sanatlarındaki mekânın akılcı ve gerçekçi bir şekilde düzenlenmiyor oluşu, perspektifin eksikliği, kısaca modernleşmenin temelinde yatan zihniyetin bulunmayışı dramatik yapıya da yansımıştır (Özçınar, 2010, s.38-43).

Mekânın akılcı yaklaşımla düzenlenmesi, ölçülebilir ve hesaplanabilir hâle gelmesi onun bir ticari eşya, mülk olması sonucunu doğurmuştur. Kapitalist düzene, refah topluma giden yol da böylece çizilmiştir (Özçınar, 2010, s. 39).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMASAL MEKÂN

Afşar Timuçin (2013), estetiğin temelinde zaman ve uzam kavramlarının olduğunu, hatta estetikte her sorunun sonunda bu iki kavrama indirgenebileceğini söyler. Güzel olan her şey duyularla kavranır ve bu nedenle bir eseri sanatsal kılan öncelikle onun niceliksel özellikleridir. “Bu da estetiğin bilim olabilmesinin ussal dayanağı olarak düşünülebilir. Ancak estetikte niceliksel nitelikseli belirlediği ölçüde ilgimizi çekecektir. Estetik araştırma önünde sonunda nitelikler araştırması olacaktır.” (s.170)

Timuçin (2013), her yaratma ediminin ilk aşamasının zaman ve uzamı sınırlamak ve bölümllemek olduğunu söyler. Bu yüzden estetik, her şeyden önce bir hesap işidir. Sanatçı, eserini yaratırken zaman ve uzamı nasıl kullanacağına, onu nasıl şekillendireceğine dair olasılıkları değerlendirir; hesaplar. Herhangi bir sanat dalında üretim malzemeleri ne olursa olsun bunlar zaman ve uzam içerisinde anlam kazanır. Zaman ve uzam bağlam oluşturur; onların yokluğu veya birbirlerinden bağımsız olarak var olmaları düşünülemez (s.170). Güngör (2018) de “...sanatın uzayının, kuralları tamamen sanatçısı tarafından belirlenmiş, yapıntı ve sınırlı olduğunu” belirtir.

Sanatçının sınırladığı bu uzay parçasına ise “uzam” ya da “mekân” denilebileceğini ekler. Sanatsal mekânın referansları dış dünyadan gelse de sanatçı onları kendi süzgecinden geçirerek kendince anlam yükler. Mekânı oluşturan ışık, renk, hacim, nesneler arası ilişkiler vb. her şey sanatçının yarattığı evrende yeniden şekillenirler (Güngör, 2018, s.154).

Pek çok görsel eserde mekân, konunun anlamını pekiştirecek ya da tamamlayacak bir bağlam yaratan arka plan, zemin vasfındadır. Fotoğraf ve resim gibi hareketin olmadığı görsel sanatlarda konu ve fon sabittir. Ancak hareketli görüntüde fon-konu ayrımı bulanıklaşabilir; mekân anlatıma zemin olmanın ötesinde konuya dahil olabilir. Bir film sahnesinde mekân içerisindeki farklı ayrıntılara yaklaşılarak ya da bunlar farklı şekillerde vurgulanarak ön plana çekilebilir (Güngör, 2018, s. 153-154). Sinemanın buna imkân tanıdığına farkında olmadan yapılan ilk filmler ise sabit kamera ile çekilen uzun çekimlerin art arda getirilmesinden ibaretti. Bu durumda ise anlatı içinde önemli olan noktalar gözden kaçabilmekteydi. Heath (1981) buna örnek olarak 1905 yapımı *Tom, Tom, The Piper's Son* filmini verir. Ken Jacobs aynı adla hazırladığı deneysel filminde (1969), filmin orijinalinin kesitlerini yavaşlatarak ve yakınlaştırarak aynı çekim içerisinde sunulan bazı olayların dikkati yeterince üzerine toplayamadığını, hikâye için önemli olan noktaların vurgulanamadığını gösterir. Heath, buradan yola çıkarak meselenin hareketler değil hareket olduğunu söyler. Yani anlatı için merkezî olanın gerektiğinde ayrı bir çekimle ve etraftan yalıtılarak gösterilmesi gerekir. Bu yapılırken de mekânsal devamlılık bozulmamalıdır (s. 39-40).

Sinema da diğer sanat dalları gibi bir meseleyi, bir hikâyeyi anlatır. Anlatılan hikâye gerçeklere sırtını dayasa da sonuçta sinematografik bir hikâyedir ve bunu anlatmak için kurulan setlerle yaratılan mekân filmsel mekândır (Yıldız, 2018, s.198). Set kurulduğunda, yani kadraja neyin nasıl dahil edileceğine karar verildiğinde sinemasal mekân vücut bulmaya başlar. Sıklıkla mizansenle birlikte anılır, ki bu da sinemasal mekânın bir tasarım/üretim olduğuna işaret eder. Sinemasal mekân, Bollnow'un 'deneyimlenmiş mekân'ının özel bir biçimidir. Birbirinden farklı ve uzak fizikî mekânlar kurgulanarak yeni bir sinemasal mekân yaratılabilir (Çam, 2016). Gerçek dünyadaki uzay, sanatçı tarafından yaratılmak istenen etki doğrultusunda yine sanatçının belirlediği kurallara göre sınırlanarak, tasarlanarak bir mekâna dönüşür. Her ne kadar gerçek mekânlarda çekiliyor olsa da, diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinemada da sanatçı mekân yaratımında büyük oranda özgürdür. Teknik olanaklar mekânı

yönetmenin istediği doğrultuda şekillendirmesini sağlar. Hatta dijital teknoloji sayesinde sanatçı daha fazla özgürlük kazanmış ve fiziksel sınırlılıklardan kurtulmuştur. Güngör (2018), mekânı “görüntü düzleminde bulunan görsel araçların hep birlikte vücut buldukları ve aynı zamanda vücuda getirdikleri bir yaşam alanı” olarak tanımlar (s.152-155). Kameranin konumu, objektifin açısı, ışık, netlik, derinlik gibi unsurlar düzenlenerek bir atmosfer yaratılır ve sinemasal mekân ortaya çıkar (Güngör, 2018, s.122).

Sinemasal mekâna böylesi bir yaklaşımda izleyici edilgen, yönetmen ya da yapımcı etken durumdadır; anlam yaratımında izleyicinin rolü göz ardı edilir ve yönetmen ya da yapımcıya vurgu yapılır. İzleyicinin nasıl alımladığı da işin içine dahil edilmelidir (Çam, 2016). Çünkü yönetmenin yarattığı kendine has kodlar izleyici tarafından çözümlenir ve film böylelikle bir anlama kavuşur. Sonuçta bütün görsel düzenleme izleyicide belirli bir etkiyi yaratmak amacıyla yapılır (Güngör, 2018, s.121).

Heath (1981) sinemada üç tür hareketten bahseder: 1. Filmin içindeki şekillerin, nesnelerin hareketi, 2. Kamera hareketi, 3. Çekimden çekime olan hareket, yani kurgu. Bunlardan ilki perspektifle birlikte derinlik yaratır ve nesnelerin birbirlerine göre konumlarını gösterir, ki bunlar da mekânı ortaya çıkarır. Nesnelerin hareket etmesi bir kompozisyon meselesi de doğurur çünkü hareket eden nesneler çerçevede izleyicinin dikkatini üzerlerine çekerler ve bu nedenle filmin kompozisyon kuralları resminkilerden farklıdır. Kamera hareketi de aynı derecede kompozisyon sorunu doğurur ve her ne kadar kamera çoğunlukla insanın başıyla yaptığı hareketlere benzer şekilde hareket etse de perspektif bu hareketlerin düzenlenmesinde belirleyicidir. Heath, üçüncü hareketin, yani kurgunun amacının da diğer iki tür hareket gibi sinemasal görüntüyü gözün gördüğüne benzetmek olduğunu belirtir. Kurgu, sinemasal mekânın sinemasal doğasını etkili bir şekilde gösterir (s.31-32).

Heath (1981) filmde mekân incelemesini iki alt başlık altında yapılabileceğini söyler: çerçeve içi ve çerçeve dışı mekân. Çerçeve dışı mekân kurguyla, bir çekimden diğerine geçişle ya da kamera hareketlerinin yeniden çerçevelemeleriyle yaratılır (s.33). Bruce Block (2008) ise üç tür mekândan bahseder: kameranin önündeki fiziksel mekân; ekranda görünen mekân ve ekranın kapladığı alan, boyutu ve şekli (s. 2).

Sinemasal mekânların farklı işlevleri vardır: (1) Anlatıya bir zemin oluştururlar; eylemlerin üzerinde gerçekleştiği düzlemdirler; bir sahne gibi işlev görürler. (2) Sinemasal mekânlar, gerçekliğin oluşturulmasında ve temsil bağlamında büyük öneme sahiptirler. (3) Karakterlerin inşasında sinemasal mekânlar tamamlayıcıdır ve hatta sinemasal mekânın kendisi tek başına bir karakter haline gelebilir, bir *gösteren* konumuna gelir. (4) Ayrıca iktidar mücadeleleri ve çatışmaların gerçekleştiği bir platform olarak da değerlendirilebilir sinemasal mekânlar, tıpkı fizikî mekânlarda olduğu gibi. (5) Çam, son olarak da sinemanın mekânı bir arzu nesnesine dönüştürdüğünü ve izleyicide ona erişme arzusu yarattığını belirtir (Çam, 2016).

3.1. Sinemasal Mekân Yaratımında Teknik Unsurlar

3.1.1. Kamera Konumu, Açısı, Hareketleri ve Lensler

Merceklerin odak uzaklıkları mekânın farklı görünmesini, algılanmasını sağlayarak yönetmene alternatifler sunar. Kamera ve nesnelerin konumlarını sabit tutarak farklı ölçeklerde mercekler kullanıldığında ortaya çıkan görüntüler, perspektif değişecektir. Ancak mercek sabit kalıp kamera çekilen konuya, nesneye yaklaştırılır ya da uzaklaştırılırsa perspektif aynı kalacaktır (Demir, 1994, s. 109-116).

Mercekler temel olarak dar, normal ya da geniş açılı olarak sınıflandırıldığında normal olarak nitelendirilenler genellikle gözün gördüğüne yakın bir perspektif sunanlardır. Normal olarak nitelendirilen merceklerin odak uzaklıklarının döneme, kültüre göre değiştiği de gözlemlenmiştir. Yine kullanılan film ve gösterime dair teknik mevzular da hangi lensin normal açılı olduğunu tartışmalı hale getirebilir. Buna rağmen temel kriter her zaman çıplak gözün mekânı algılamasına yakınlık olmuştur (Demir, 1994, s. 109-116).

Dar açılı mercekler görüntüyü bozar, perspektifi sıkıştırır, nesneler arasındaki mesafeyi azaltır, derinliği azaltır. Geniş açılı mercek de bunun tam tersi bir etki yaparak nesneler arasındaki mesafeyi uzatır, mekânı olduğundan çok daha geniş gösterir (Demir, 1994, s. 109-116). Nesnelerin büyüklük oranlarını abartır ve biçimlerini deforme eder; net alan derinliğini ise artırır (Güngör, 2018, s.128). Kameraya doğru hareket eden bir nesne dar açılı mercek ile çekildiğinde hareket çok daha yavaş ve nesne yerinde sayıyor gibi görünürken geniş açılı mercek ile yapılan aynı çekimde nesnenin hareketi çok hızlı ve kat ettiği mesafe de çok fazla olarak algılanır (Demir, 1994, s. 109-116).

Mercekler, çekilen nesnenin boyutlarında da değişime neden olur. Geniş açılı mercekler nesneleri daha küçük, dar açılılar ise daha büyük gösterir. Odak uzaklığı değiştirilebilen (zoom) lensler ise mekân üzerinde farklı etkiler yaratmada kullanılabilir. Örneğin; zoom-out yapıldığında, yani dar açıdan geniş açığa doğru kaydırma yapıldığında kadrajın dışındaki nesneler yanlardan içeri giriyor gibi görünebilirler. Tersisi durumda da kadrajdan çıkarlar. Zoom-in ya da zoom-out'la yaratılan etki kameranın kendisinin nesneye yaklaşması veya ondan uzaklaşmasıyla yaratılardan çok farklıdır (Demir, 1994, s. 109-116).

Lensler, ışığı kontrol ederek atmosfer yaratmada da etkilidir. Örneğin, Stanley Kubrick *Barry Lyndon* (1975) filminde ressam William Hogarth ve diğer bazı çağdaşlarının tablolarına benzer görüntüler elde edebilmek için Alman lens markası Carl Zeiss'in NASA'nın Apollo Projesi için geliştirdiği, diyafram açıklığı f/0.7 olan mercekler kullanmıştır. Bu mercekler ışık üzerinde daha çok kontrol imkânı vermişlerdir ve yönetmen arzu ettiği gibi iç mekanlarda mum ışığı etkisini yaratabilmiştir (Makal, 2014, s. 90).

Lenslerin yanı sıra kameranın bakış açısı ve yeri de atmosfer yaratımında etkilidir. Yönetmen izleyicisinin bakmasını, görmesini istediği nesneye ve onun nasıl görünmesini istediğine göre kamerasını konumlandırır. Örneğin; alt ya da üst açı nesneye belirli nitelikler yükler. Alt açı ile çekilen nesne büyük görünür ve güçlü ya da ürkütücü olarak algılanırken üst açı ile çekilenlerde tersi bir etki oluşur. Gözün gördüğü seviyeden ya da yakınlıktan çekmek ise daha gerçekçi bir ortam yaratmaya yardımcı olur. Bunun dışına çıkılarak yapılan çekimler bazen gerçekliğin bozulması, normal olmayan durumlara işaret eder. Ayrıntıları daha iyi görebildiğimiz yakın çekimler bazen iğrenme ya da tam tersi empati hissi de yaratabilirler. Ayrıca konuyu bağlamdan koparmaya da yararlar. Nesnenin ya da mekânın kısıtlı bir bölümü çok yakından verildiğinde parça bütün ilişkisi zayıflar. Bir insan çevresiyle birlikte geniş açıyla verildiğinde çevresine dair bilgi verilmek isteniyordur; kamera insana yaklaştıkça daha çok onun iç dünyasına dikkat çekilmek amaçlanıyor olabilir (Güngör, 2018, s.126-127).

Gerçek boyutuna dair izleyicinin fikir sahibi olduğu nesneler çerçeve içerisinde referans noktaları olurlar ve mekân tasavvurunda yardımcıdırlar (Güngör, 2018, s.127).

3.1.2. Işıık

"Sinema görüntüdür ve görüntüleri de ışık vücuda getirir. Öyleyse sinemada ışık her şeydir. (...) Bir film ışıkla yazılır. Bir yaratıcı (auteur) stilini bununla belli eder." (Federico Fellini'den aktaran Güngör, 1994, s.66-67).

Bauhaus Okulu üyeleri heykeli sahip olduğu hacim nedeniyle sadece bir tasarım olmanın ötesinde mekânı düzenleyen bir tasarım olarak görürler. Tıpkı diğher herhangi bir nesne gibi mekânla karşılıklı ilişkilerinde heykel mekânı düzenler. Bir nesnenin algılanabilmesi ise aydınlatılması, yani ışıkla ilgilidir. Mekânın ışığı nesnenin hacminin nasıl algılandığını etkiler ve yanılsamaların ortaya çıkmasına neden olabilir (Kılıç, 2018, s. 12).

Işık atmosfer yaratmada en önemli unsurların başında gelir. Bir filmin aydınlatması ona doğal bir hava verebilir ve daha gerçekçi görüntüler elde edilebilir ya da yönetmen bilinçli olarak gerçeklikten uzak bir dünya kurabilir. Doğal ışık kaynakları kullanılarak ya da yetersiz oldukları durumda güçlendirilerek veya taklit edilerek gerçeğe yakın bir aydınlatma tercih eden yönetmenler vardır. Öte yandan bir sanat eseri yaratıcısı olarak gerçeği, ele aldığı konuyu kendi süzgecinden geçirme ve farklı sunma hakkı olduğunu savunur bazıları. Hatta bu durumun zaten kaçınılmaz olduğunu da söyleyebiliriz. Sonuçta herhangi bir görüntüyü gerçekçi bir şekilde sunmak için de bir tasarım, çaba gereklidir (Güngör, 1994, s.66-71).

Göz ekrandaki karanlık, gölge kısımları daha geride; aydınlık, parlak yerleri ise daha önde algılar. Mekân içerisinde farklı nesnelerin bulunması ve bunların da farklı düzeylerde ışık alması derinlik hissi yaratır. Mekân içerisindeki nesnelerin birbirlerine göre konumu onları daha iyi anlamlandırmamıza; boyutlarını, renklerini, biçimsel özelliklerini daha net ayırt etmemize yardımcı olur. Örneğin, kumlarla kaplı bir çölde ya da karların diğher bütün her şeyi örttüğü bir durumda mekânı algılamakta güçlük çekeriz. Uzakta tek bir ağacın olduğu bir çölde ağacın ne kadar uzakta, ne kadar büyük olduğunu kestiremeyiz. Ancak etrafta başka nesnelerin varlığı yardımıyla, mukayese ederek ağacın hacmi ve uzaklığı hakkında fikir sahibi olabiliriz. Dolayısıyla nesneler içinde bulundukları mekânı şekillendirir; mekânı parçalara bölerek algılanmasını sağlarlar; derinlik katarlar (Edmonds, 1994, s.151).

Nesnelerin yansıttıkları ışık ya da yarattıkları gölge olmaksızın mekân homojen ve donuk görünür. Sinemanın ilk yıllarında fazla gölgeye yer vermeyen, düz bir

aydınlatma tercih edilirdi. Bu durumda da üç boyutlu, gerçekçi bir görüntü elde edilemezdi (Edmonds, 1994, s.151). Nesnelerin biçimini oluşturan, hacmini hissettiren ışık değil, gölgedir. Bu nedenle esas olan ışıktan ziyade gölgeleri düzenlemektir. Hiç gölgesi olmayan nesne kontur olarak görülür, iki boyutludur. Böylesi bir ışık kullanımında nesnenin kapladığı mekân ve o mekândaki diğer nesnelerle ilişkisi belirsizdir (Kılıç, 2018, s. 14-15). Resimde de benzer şekilde gölgelerin olmadığı, tek düzey bir aydınlatma eseri iki boyutlu algılatır. Işık ve gölgeyi kullanarak resimlerine derinlik katan Rembrandt'ın bu yöntemine "chiaroscuro" (ışık-gölge karışımı) adı verilmiştir ve sinemada da kendisinden esinlenilmiştir (Edmonds, 1994, s.151).

Bir ressam farklı ışıklandırılmış ortamlar yaratabilir ve nesneleri bu ortamlarda farklı aydınlıkta olacak şekilde yerleştirebilir. Sinemada üç boyutluluğu yakalamak resme göre daha zahmetlidir çünkü hareket vardır. Filmde ışıklandırma, nesnenin hareketleri göz önünde bulundurularak yapılmalıdır ki böylelikle kat ettiği mesafe ya da diğer nesnelere uzaklığı netlikle anlaşılabilirsin (Edmonds, 1994, s.152-153). Bir nesne aynı mekânda farklı ışıklandırma kullanılarak daha aydınlık ya da daha karanlık gösterilebilir. Bu sadece nesnenin aydınlatması ile alakalı değildir, mekânın geri kalanında ışığın nasıl kullanıldığı da algıyı yönetmede etkilidir (Kılıç, 2018, s. 13).

Aydınlık nesneler her zaman daha karanlık olanlara göre daha dikkat çekicidir ve açık tonlu nesneler hafif; daha koyu renkli olanlar ağır olarak algılanırlar (Güngör, 2018, s.144).

4.1.3. Ses

Ses, mekânın çerçeve içerisine dahil edil(e)meyen kısmı hakkında izleyiciye bilgi sunar ve mekânın daha iyi kavranmasını sağlar. Filmin öyküsünün gösterilen haricinde nasıl bir ortamda geçtiğini ses yardımıyla bütünlüklü olarak anlarız. Film yapımcısı Robert Bresson "Ses her zaman bir görüntü çağırıştırır, oysa görüntü hiçbir zaman bir ses çağırıştırmaz." demiştir (aktaran Demir, 1994, s.132). İnsanlar deneyimleri sayesinde duydukları seslerin nasıl oluştuğunu bilirler ve bu sayede görüntüye ihtiyaç duymadan sadece sesle izleyicilere çerçevenin dışındakilerin varlığı hissettirilir (Demir, 1994, s.132). Örneğin, ekranda sadece camdan dışarı bakan bir çocuk gördüğümüzü düşünelim. Görüntüye eşlik eden başka çocuk sesleri, uğultu şeklinde bir gürültü, zil sesi, masa sandalye sesleri duyduğumuzda mekânın bir okul olduğunu görmesek de anlarız. Ancak çocuğa seslenen bir kadın ya da adam sesi

duyduğumuzda çocuğun evinde olabileceğini düşünürüz. Aynı görüntü farklı seslerle bir araya geldiğinde mekân çok farklı şekilde algılanabilir.

Aniden duyulan sesler karakterleri ve olayları öykü mekânına dahil etmede kullanılabilir. İzleyicinin dikkati sesin kaynağına yönelir ve ilgi odağı ona kayar (Demir, 1994, s.133). Özellikle gerilim filmlerinde sesten bu yönde sıklıkla yararlanılır.

Yeşilçam sinemasında ses çoğunlukla üzerine yeterince eğilinmemiş bir alan olarak kalmıştır. Dublaj kullanımı ve teknik imkânların kısıtlılığı gibi nedenlerle gerçekçi bir ses tasarımı genellikle yoktur. Gürata (1997) bu duruma örnek olarak şarkı sahnelerini verir. Bir gazinoda şarkı söyleyen sanatçının sesinden başka ses duyulmayan sahneler vardır. Seyircilerin sesleri ya da herhangi bir başka ortam sesi duyulmaz. Bu da gerçekçilikten uzaklaşılmasına neden olur (s. 67).

Müzikte majör dizilere sahip ezgiler 'mutlu', minör dizilere sahip ezgilerin ise daha 'üzgün' duygular uyandırır (Sözen, 2012, s. 161).

Ses ekranda, perdede izlenilenin verdiği duyguyu, düşünceyi pekiştirir; mekânı tamamlar, atmosfer yaratır.

4.1.4. Kompozisyon

Sinemada kompozisyon anlatıyı pekiştiren, anlamı vurgulayan biçimsel düzenlemelerdir ve "çerçeve oranı, çerçevenin yapısal özellikleri, imge coğrafyası ve derinlik düzlemleri, yakınlık ve oran, denge, görsel ağırlık, yön, renk, biçim, çizgi, doku ve özellikle aydınlatma" gibi tasarım araçlarını kapsar (Adiloğlu, 2005, s. 27-28).

Filmik görüntüde kompozisyon oluşturulurken resim sanatından faydalanılsa da çok temel bir fark sinemada aynı prensipleri izlemeyi olanaksız kılar. Resimde duruk görüntü varken sinemada hareketli görüntü vardır. Resim ya da fotoğrafta kompozisyon bir kez oluşturulur ve öylece de kalır; ancak sinemada nesneler, kamera hareket eder. Bu yüzden onların hareketleri de hesaplanmalıdır görüntü düzenlenirken (Güngör, 2018, s.123).

Hareketin çerçeve içerisindeki kompozisyona etkisini sinemayı resimle karşılaştırarak gösterir Heath (1981). Resimde nesneler ve insanlar yukarıda bahsedilen kesişim noktalarına yerleştirildiğinde dikkati üzerlerine toplarlar. Ancak konu bir manzara olduğunda bu prensibe uymak mümkün olmayabilir ve bu üçlü bölümlene ahenksiz

görünebilir. Sinemacı bu plastik estetik tuzaklarına da düşmemelidir çünkü hayat böyledir ve sinemanın amacı hayattır; sinema hayattır, harekettir. Çerçeveleme kurallarına uymamak bazen makbul sürprizler de doğurabilir çünkü hayatın kendisi zaten kendi içinde ahenklidir. Hayat sinemaya hareket olarak girerse bu hareket kendisiyle birlikte çerçeve içi kompozisyon sorunlarını da beraberinde getirir. Kompozisyonun düzenlenmesinde oyuncu hareketleri belirleyici olur. Yani hareketin anlatıdaki önemi, anlamı çerçeve içi mekân yaratımında belirleyicidir. Heath çerçevenin, yani görüntünün yansıtıldığı, gösterimin yapıldığı ekranın mekân tasarımının temelini oluşturduğunu ve kompozisyonun başlangıç noktası olduğunu belirtir. Ekran izleyicide kenarlarında ya da arkasında bir makine olduğuna dair hissiyat yaratmamalı, örneğin yarı geçirgen bir ekranın iki tarafında konumlanmamalı izleyici (s.35-38).

Doğanın içinde, canlıların yapısında da bulunan simetri güzellik kavramıyla yakından ilişkilidir. Hastalık, kaza, anomali gibi şeyler simetriyi bozdukları için simetri sağlık ve düzen göstergesidir. Ayrıca simetri mükemmellik, güç, iktidar ve denge duygusu yaratır. Bu yüzden mimaride özellikle devlet kurumları ya da bu hissi yaratmak isteyen herhangi bir yapıda simetrik dengeye dikkat edilir. Simetri, bu hislerin yanı sıra tek düze, sıradan, özgürlüğe ve yaratıcılığa kapalıdır. Öte yandan asimetrik denge yaratıcılığa ve çeşitliliğe açıktır. Asimetrik denge farklı ağırlık, boyut ya da şekildeki nesnelerin çerçevenin iki yarısına birbirlerini dengeleyecek şekilde konumlandırılması ile oluşturulur. Örneğin, bir tarafta çok sayıda küçük nesne varsa diğer tarafa konacak büyük tek bir nesne asimetrik dengeyi sağlar (Güngör, 2018, s.145- 146).

Hareket halindeki nesneler durağanlara göre daha dikkat çekicidir. Hareketin hızı ile üzerine çektiği ilgi doğru orantılıdır ve izleyiciye doğru gelen nesneler kare içerisinde en çok ilgiyi çekenlerdir (Güngör, 2018, s. 145). Büyük nesneler daha dikkat çekicidir; daha güçlü ve ağır olarak algılanırlar (Güngör, 2018, s.143).

Yuvarlak nesneler haricindeki bütün cisimlerin yönü ya da yönleri vardır ve kadrāja girdiklerinde yön yaratımında pay sahibi olurlar. Filmde yön duygusunu belirleyen en büyük etken kameranın konumudur. Kamera hareket ettikçe izleyicilerin yön duygusu da değişir. Yine diğer önemli etmenler çerçeve içindeki kişi ve nesnelerin yönü, konumu ve hareketi, kişilerin bakış yönüdür (Demir, 1994, s.134). Hayali veya gerçek çizgilerin yönü, karakterlerin bakış yönü ve hareketlerin yönü bakışımızı yönlendiren etmenlerdir (Güngör, 2018, s.144). Biri sağa diğeri sola doğru yürüyen iki kişinin tek

başlarına oldukları çekimleri peş peşe kurguladığımızda birbirlerine doğru yürüdükleri hissi oluşur. Hareketin yönü kurguyla da birleşerek mekânı yaratır.

Öykü mekânını tanıtmak için gerçek mekânı olduğu gibi, tamamıyla vermek gerekmez. Soyutlanmış parçalar kurgulanarak izleyicinin zihninde tamamlamasına olanak verecek şekilde kurgulanabilir ve yeni bir bütün yaratılabilir. Çerçeve dışı alandan görüntüye beklenmedik şekilde dahil olan nesne ve karakterler aksiyonun gücünü artırabilir, mekânı da daha üç boyutlu hissettirir (Demir, 1994, s.135-136).

Karakterlerin çerçeveye dışarıdan ve özellikle de beklenmedik şekilde dahil olması çerçeve dışına ilgiyi çeker demiştik. Tam aksi şekilde çerçeveden çıkan karakterler ve boş bir çerçeve ilgiyi çerçeve içerisine toplar. İzleyici yalnız kaldığı mekânı incelemeye koyulur (Demir, 1994, s.137).

Mekân tasarlanırken ve kompozisyon oluşturulurken ekran farklı sayılarda bölünebilir. Burada bölünme iki farklı çekimin yan yana geldiği bir görüntü olabileceği gibi mekândaki nesnelerin kontur çizgilerinin yarattığı bölmeler de olabilir. Bir duvar, pencere, kapı aralığı, ağaç, ufuk çizgisi ya da aynı çerçeve içerisinde farklı düzlemlerin yer almasıyla oluşan çizgiler ekranı ikiye, üçe ya da daha fazla sayıya bölebilir; farklı şekiller meydana getirebilir. Bunun yanı sıra fondaki ışık, doku, renk, netlik gibi farklar da çerçeve içerisinde çizgiler meydana getiriyor gibi algılanabilir. Çerçeveyi bölmek, nesneler arasındaki farklılıkları ya da benzerlikleri vurgulamak için kullanılabilir. Çizgilerle gruplandırılan ve bir arada konumlandırılan nesneler benzer; çizgilerin farklı tarafında yer alanlar ise farklı olarak algılanırlar ya da izleyici farkında olmasa da bu nesneleri ya da oyuncularını kıyaslar. Bunun yanı sıra ekranı bölerek izleyicinin ilgisini kontrol etmek ve ekranın belirli kısmına toplamak mümkündür. Ekran yüzeyi bölünerek farklı çerçeve içinde çerçeve yaratılır ve farklı çerçeve oranları elde edilir, bu da filme çeşitlilik katar; anlatım dilini zenginleştirir ve filmin sıkıcı olmamasını sağlar (Block, 2008, s. 66-75).

4.1.4.1. Çizgi

Doğada bizim düşündüğümüz, hayal ettiğimiz anlamda çizgiler yoktur ancak çizgi olarak algıladığımız şeyler vardır. Çizgi olarak algıladığımız şeylerle ilgili tecrübelerimiz onların şekline benzer çizgileri tekrar gördüğümüzde hissedeceklerimizin temelini oluşturur. Örneğin kırık bir camın yarattığı çizgiyi bir şimşegin şekline benzeterek tedirginlik hissedebiliriz ya da daha yuvarlak çizgilere

sahip bir araba tasarımı kadın vücudunu çağrıştıracaktır ve daha feminen gelebilir (Güngör, 2018, s. 128).

Filmik görüntüde çizgi ancak ton ve renk farklılıkları nedeniyle oluşur. Farkın derecesi çizginin netliğini belirler. Block (2008) sinema ekranında çizgilerin yedi farklı şekilde algılandığını belirtir: kenar, kontur, bitimlilik, düzlemlerin kesişimi, mesafe nedeniyle benzerlik, eksen ve iz. Herhangi bir iki boyutlu nesnenin bitiminde görülen çizgi *kenardır*. Örneğin, bir kâğıt parçasının kenarlarını çizgi olarak algılarız ama aslında bu nesnelerin böyle çizgileri yoktur. Çizgiler ancak tonal fark ya da renk kontrastı olduğunda görülebilir. Siyah zemin üzerine konan bir kâğıt kolaylıkla ayırt edilebilir ve kenarları çizgi olarak görülürken kâğıt, beyaz zemine konduğunda onu fondan ayırmak güçleşir; çizgiler net seçilemez. Nesne üç boyutlu olduğunda bitiminde görünen çizgilere kontur denir. Gerçek dünyada birçok nesne üç boyutludur ve bunların etrafında bir çizgi algılarız. Çerçeveedeki önemli noktalar arası hayali çizgiler şekiller olarak algılanabilir ve bu çizgiler üçgen, daire, kare gibi farklı şekiller ya da bitiş noktaları olan çizgiler oluşturabilir. Dikkati üzerinde toplayan nesne ve oyuncular arasındaki hayali çizgilerin oluşturduğu bu çizgi ve şekiller çerçevenin dışına taşmazlar ve bitimlidirler, kapalıdır. Çizgi oluşturan bir diğer durum da iki düzlemin kesişmesidir. Yine burada çizginin seçilebilmesi için ton farkının bulunması gerekir. Oda, eşya köşeleri, kesişen duvarlar iki düzlem arasında ton farkı olduğunda çizgi oluştururlar. Bazı nesneler çok uzaktan görüldüklerinde çizgi gibi görünebilirler. Uzağıp giden bir yol, elektrik direkleri arada fazla mesafe olduğunda detaylarını kaybederek birer çizgiye dönüşebilirler. İnsanların, hayvanların ve ağaçların ortalarından geçen hayali bir eksen vardır. Eksen, daha çok dikdörtgen şekline yakın nesnelerde vardır ve algılanabilmesi için yine ton farkı bulunması gerekir. Son olarak hareket eden bir nesnenin bıraktığı sanal ya da gerçek iz, çizgiler meydana getirir. Bir uçağın dumanın oluşturduğu iz gerçektir, ancak uçan bir kuşun ya da bir arabanın hareketi sonucu izleyicinin zihninde oluşan iz çizgi oluşturur (Block, 2008, s. 88-95).

Çizgiler çerçeve içindeki nesneleri birleştirir ya da sınırlarını çizer; bunların birbirleriyle ilişkilerini gösterir. Perspektif ya da derinlik yaratır (Güngör, 2018, s. 129).

Düz çizgiler kararlılık, güvenilirlik, sağlamlık, düzenlilik, dürüstlük gibi anlamlar çağrıştıracaktır ya da saldırganlık, sertlik, katılık gibi hisler yaratırlar. Çizginin kalınlığının artması bu hislerin yoğunlaşmasını sağlar. Düz çizgiler doğada bulunmazlar, bu yüzden de daha çok sanayi, modernleşme ile ilişkilendirilirler. Düşey

ve yatay düz çizgiler düzen ve durgunluk; çapraz ve eğik çizgiler ise karmaşa ve hareket hissi yaratırlar, rüzgârın yarattığı ortamda nesnelerin hareketinin oluşturduğu çizgiler gibi. Aksi durumdaki dinginlik ve düzen ise düz çizgiyle ilişkilendirilmiş olabilir (Güngör, 2018, s.130)

Düşey çizgiler yükseklikleri fazla olduğunda yücelik, güç anlamı taşırlar ve iktidar, soyluluk, resmiyet, tanrısallık gibi kavramları çağrışırlar. Yatay çizgiler, dikeyde olduğu gibi, gözün izlediği yönde olduklarında genişlik hissi yaratırlar. Çerçeve dışına taşan çizgilerde bu genişlik hissi daha fazladır. Ufuk çizgisinin net görüldüğü engin deniz ya da ıssız bir çölün geniş açısı çekimi genişliği yoğun bir şekilde hissettirir. Yatay çizgiler sakinlik ve rahatlık hissi de verir (Güngör, 2018, s.131-132).

Doğada nesneler zeminle dik açı yaparlar. Bu sebeple bunları normal olarak algılarken aksi durumlarda, eğik ya da çapraz çizgiler olduğunda bu denge, düzen algısı bozulur. Çapraz çizgiler düşme durumunu çağrıştırır, endişe yaratır ve resme hareket katar. Ekranda bu tür çizgileri görmek izleyicide heyecan, gerilim, gibi duygular yaratır ve dikkat çeker. Bir çatı gibi bir noktada birleşen çapraz çizgiler ise daha stabil olarak algılanır. Perspektif kurallarına göre birbirlerine yakınlaşan çizgiler derinlik duygusu katar görüntüye ve gelecekle, burada olmayan bir şeye duyulan özlemle ilişkilendirilir. Bir merkezde birleşen çapraz çizgiler patlama, yayılma ya da birleşme durumlarını çağrıştırabilir. Herhangi bir merkezde değil de farklı noktalarda birleştiklerinde ise kaos, kargaşa ya da çatışma duygusuna neden olurlar (Güngör, 2018, s.132).

Zikzak çizgiler görüntüye hareket katar. Belirli bir düzen içinde tekrarlanan zikzaklar sonucunda ritim oluşur. Rastgele yapılan zikzaklar ise belirsizlik, güvensizlik hissi yaratır (Güngör, 2018, s.133).

Eğri çizgiler farklı etkiler yaratabilir. Yön değiştirme içerdiğinden kararsızlık hissi yaratır ama aynı zamanda hareket barındırdığı için aktiftirler. Düz çizgilerdeki sert duygular, netlik yoktur; aksine daha yumuşak, esnek hissettirir. Kadınsılıkla, doğayla ilişkilendirilebilir. Eğri çizgilerin ağırlıkta olduğu bir mimari zenginlik ve klasisizmi çağrıştırır (Güngör, 2018, s.133-135).

Tekrar eden dalgalı çizgiler ritim yaratırlar. Belirli bir düzeni takip etmediklerinde ise kaos duygusu oluşur. Aşağıya dönük yay şeklindeki bir çizgi kapalılık, kısıtlama, baskı, karamsarlık gibi çağrışımlar yapar. Bunun net bir çizgi şeklinde olması da

gerekmez; yarım daire şeklindeki herhangi bir nesnenin kontur çizgileri, ışık, gölge ya da ton farklılıklarıyla oluşan kubbe şeklindeki çizgiler de benzer duygulara neden olur. Bu nedenle kubbeler, üstü yarım daire ya da kemer şeklindeki pencereler gibi mimari unsurlar kapalılık, taassup ve tevekkül hissi yaratırlar ve İslam’da ya da Yahudilikte sıklıkla kullanılırlar. Sinemada benzer etkileri yaratabilmek için çerçevenin üst kısmı altına göre daha karanlık bırakılır. Örneğin, bir kumar sahnesinde tavandan sarkan tek bir ışık kaynağı nedeniyle çerçevenin üst kısmı karanlık kalır ve yukarıda açıklanan etki meydana gelir. Tam tersi bir şekilde açık kısmı yukarı dönük bir yay ise umut, özgürlük, yenilenme, neşe gibi olumlu duygularla ilişkilendirilir (Güngör, 2018, s. 133-135).

4.1.4.2. Şekil – Biçim

Şekil iki boyutlu; biçim ise üç boyutludur. İnsan zihninde nesnelerin görüntüsü öncelikle iki boyutlu olarak canlanır; daha sonra görsel veriler işlenerek, önceki deneyimler yardımıyla analiz edilerek nesneleri üç boyutlu algılarız. Önce şekil görülür sonra biçim algılanır. Bu nedenle bir cismin biçimi hangi açıdan bakıldığına bağlı olarak şekillenir zihinde. Örneğin, bir küpe tam karşıdan bakıldığında sadece kare şekli görülebilir; çaprazdan bakıldığında ise küp olduğu anlaşılabilir. “nesne devamlılığı” ilkesi gereği, belirli bir açıdan şeklini gördüğümüz bir nesnenin biçimini daha önceki deneyimlerimiz sayesinde eksik kısımları zihnimizde tamamlayarak canlandırabiliriz. Bu nedenle ilk defa iki boyutlu bir şekli görülen bir nesnenin biçimi tam olarak anlaşılamayabilir. Bir şeklin üzerinde bulunduğu zeminden ayırt edilebilmesi için zeminle ya da etrafındaki diğer nesnelerle arasında ton, doku, ışık gibi farklılıklar olması gerekir. Bu niteliklerin birbirine yakın olduğu şekiller bir bütünün parçasıymış hissi verirler. Yine zihnimizde birbirine benzeyen şekilleri hayali çizgilerle birleştirip onları bir geometrik şekil oluşturuyormuş gibi görebiliriz (Güngör, 2018, s. 135-137). Birçok yönetmen bu durumu kullanarak çerçeve içinde çerçeve oluşturur. Metin Erksan da özellikle oyuncularını çerçeveyi bölen ağaçların, direklerin ya da diğer nesnelerin arasına yerleştirerek bunu yapar. Çerçeve içindeki bu bölümlenme, şekiller ya da çizgiler meydana getirir. Bruce Block (2008)’un ‘çizgisel motif’ olarak tanımladığı resimler Erksan’ın filmlerinde sıklıkla görülür.

Şekil ve biçimleri serbest ve geometrik olmak üzere en temel haliyle iki kategoride toplamak mümkündür. Serbest şekiller doğayı, canlılığı çağırıştırır. Eğri hatlar, yuvarlağımsı çizgilere sahip şekiller ve biçimler rahatlama hissi ve dokunma isteği

uyandırır. Tam aksi şekilde, keskin hatları olan, köşeli şekil ve biçimler sert, tehlikeli olarak algılanırlar. Bunlar da yine daha önceki deneyimlerimiz nedeniyledir. Serbest şekiller daha çok duygulara, geometrik şekiller ise daha çok akla hitap eder diyebiliriz; çünkü geometrik şekilleri çizmek için matematik bilgisi ve yardım gereklidir (Güngör, 2018, s.138).

Sivri ucu yerde tabanı gökyüzünde olan bir ters üçgen dengesizlik ve güçsüzlük; tam tersi şekilde tabanı yerde ucu gökte olan bir üçgen ise güç, sağlamlık ve sürekliliği sembolize eder. Dikey olarak göğe doğru yükselen şekil ve biçimler dinamizm, güç ve tanrısallık katar; yatay olanlar ise huzur, genişlik, rahatlık, sağlamlık, denge gibi duygular yaratır. Alt açıdan çekilen bir bina gücü sembolize edebilir. Büyük bir masanın kısa kenarına yerleştirilen geniş açılı bir kamerayla masa büyük bir üçgen oluşturacak şekilde çekilebilir. Bu durumda masanın diğer ucunda, üçgenin tepesinde oturan kişi güçlü olarak algılanacaktır. Yuvarlak masa etrafında toplananlar ise birbirlerine eşit güçte olarak algılanır (Güngör, 2018, s. 139).

Aşına olunanlar olunmayanlara, geometrik olan amorf şekillere ve insan diğer her şeye oranla daha dikkat çekicidir bir kadraj içerisinde (Güngör, 2018, s.144).

Block (2008) tıpkı mekân ve çizgi gibi şekillerin de temel birkaç türünün olduğunu söyler. Bunlar; daire, kare ve eşkenar üçgendir ve iki boyutlu ya da üç boyutlu olarak bir görsel mekânda bulunabilirler. Üç boyutlu şekillerin olduğu mekân derin, iki boyutluların olduğu mekân ise yassıdır. Üçgen, kare ve daire iki boyutlu; küre, küp ve üç kenarlı piramit üç boyutludur. Bir şeklin temel olarak nitelendirilebilmesinin koşulu şeklin tamamını görmeye gerek kalmadan ne olduğunu tahmin etmenin mümkün olmasıdır. Piramit, küp ve kürede bu mümkünken alt tarafından bakılan bir koni ile bir silindiri birbirinden ayırt etmek mümkün değildir. Aslında birbirinden çok farklı görünen şekiller olsa da bütün şekilleri bu üç ana kategoriye yerleştirilmeleri mümkündür. Tıpkı çizgiler gibi farklı şekiller de farklı duyguları tetikler. Daire daha çok edilgen, dolaylı, yumuşak, doğayla ilintili, çocuksu, güvenli ve esnek algılanır; kare şekiller direkt, endüstriyel, katı, yetişkin ve doğal olmayan; üçgen ise diyagonal çizgilerinden dolayı daha dinamik, cesur, sinirli, tehditkâr, korkutucu, kaotik, kafa karıştırıcı ve düzensiz olarak algılanırlar (Block, 2008, s. 108-111).

4.1.4.3. Renk

Renkler de diğer görsel unsurlar gibi deneyimlerimize göre anlam kazanırlar. Güneşi, ateşi çağrıştıran sarı, kırmızı ve turuncu renkler sıcak olarak algılanırken deniz, gökyüzü, bulutlu hava renkleri olan mavi, mor ve tonları ile bitkilerin rengi olan yeşil soğuk renkler olarak kabul edilir. Çoğunlukla evrensel olarak benzer hisler yaratsalar da renklere, toplumların yükledikleri anlamlar farklılaşabilir. Sıcak renkler yakınlık; soğuk renkler uzaklık hissi verir çünkü uzaktaki cisimler havada ışığın kırılması sonucu daha soluk görünürler ve parlaklıkları azalmış, kontur çizgileri belirsizleşmiştir. Sıcak renkler doğada da sıklıkla karşımıza çıkmadıkları için dikkat çekicidirler. Sinemada yönetmen bu bilgileri gerçekçi bir görüntü elde etmek için kullanabileceği gibi renklere kendince bir anlam yükleyerek kendine has bir dil de yaratabilir (Güngör, 2018, s.140-142). Örneğin; yoğun renkleri kullanmayı seven Almodóvar, *Volver* (2006) filminin hemen her sahnesinde ölümü ve cinayeti çağrıştıran kırmızı tonları kullanmıştır. Diğer çoğu filmde de tutku, arzu rengi olarak kırmızıya yer verir. Sinematografisiyle ön plana çıkan *Martin Eden* (2019)'de ise ana karakter Martin Eden'in mesleği olan denizciliğe ve özgürlüğe gönderme olarak mavi tonları hakimdir.

Yönetmenin renklere yüklediği anlamın kavranabilmesi için filmin ritminin ağır olması gerekir. İzleyicinin renkleri görececek, fark edecek ve dikkatini verecek kadar vakti olmalıdır. Dolayısıyla çekimler uzun tutulduğunda, kamera hareketleri yavaşladığında izleyici renk kullanımını daha kolay algılayacaktır (Sharits'ten aktaran Büker, 2012, s.71).

Büker (2012) rengin sinematografik bir unsur olmanın ötesinde anlatıya hizmet edecek şekilde kullanılması gerektiğini söyler. Renklere atfedilen anlamlar kültür tarafından şekillendirilse de yönetmen bunların dışına çıkarak kendi sinema dili içerisinde renklere yeni anlamlar yükleyebilir. Aksi halde sadece kültürel uzlaşımlara bağlı kalınsaydı sinema dili çok daha sınırlı olarak kalacaktı. Eisenstein da rengin sadece estetik kaygılarla kullanılmasına karşıdır. Ona göre yönetmenin renk kullanımının bir nedeni olmalı; renkler içerik ve izlekle bütünleşmelidir. Herhangi bir renge belirli bir anlamı yükleyebilmek için ise rengin diğer öğelerle ilişkisini kurmak gerekir (s. 79-80). Büker (2012) rengi başarılı bir şekilde kullanabilen yönetmenlere örnek olarak Antonioni ve Godard'ı verir. "Antonioni'nin filmlerinde renklerle izlek birbirine karışır, renkler izleğin kendisi olur. Godard'ın filmlerinde ise renkler izleğin destekler." der. Antonioni'nin filmlerinde kırmızıyı kahramanlarının dönüm noktasına

geldiklerini ya da yaklaşan bir tehlikeyi göstermek için kullanır. *Il desserto rosso* (1964)'da Max'ın kulübesi, *Blow Up* (1966)'ta telefon kulübesi ve *Zabriskie Point* (1970)'te çöldeki tuvaletler kırmızıdır (s. 70-72). Antonioni'nin mekân tasarımıyla kullandığı kırmızı salt görsel bir öğe olmanın ötesinde anlatıya hizmet etmiştir.

4.1.4.4. Konum

Fotoğraftaki prensibe benzer olarak, bir çerçeve dikey ve yatay olarak üçer çizgi ile bölündüğünde bu çizgilerin kesişim noktaları ilginin en yoğunlaştığı yerlerdir. Dolayısıyla bu noktalara yerleştirilen nesneler de çerçeve içinde daha önemli olarak algılanır; daha çok dikkat çeker. Ayrıca yazı okumanın yönü, soldan sağa ya da sağdan sola olmasına bağlı olarak sağ ya da sol taraftaki noktalar diğerlerine göre daha ilgi çekicidir. Ek olarak üst noktalara yerleştirilenler alt noktalardakilere göre daha güçlü, önemli olarak algılanırlar (Güngör, 2018, s. 144).

4.1.5. Kurgu

Gerçek mekân kesintisizdir, süreklidir. Bir yerden başka bir yere giderken kişi ara mekânlardan geçerek hedefine ulaşır, ama hep bir mekân içerisinde, kesinti olmaz. Fiziksel olarak mekân hep vardır ve onun varlığına müdahale edilemez; fiziksel olarak mekân kesilemez, bölünemez ya da değiştirilemez. Filmde ise çekim teknikleriyle farklı mekânlar yaratılabilir, mekânlar olduklarından farklı gösterilebilir ve farklı algılanabilirler. Mekân bilinçli kullanıldığında anlatımı oluşturan görsel unsurlardan biri haline gelir (Demir, 1994, s. 41-42). Sinemasal mekânın gerçek mekânın aksine kesintiye uğraması durumu dijital teknolojiyle birlikte bir seçenek haline gelmiştir. Artık sinemada da kesintisiz mekân yaratımı mümkündür.

Demir (1994, s.43-44) görsel mekân ile filmik¹ mekân arasındaki farkın kurguyla alakalı olduğunu ifade eder. Görsel mekân, her bir çekim içerisindeki mekân kullanımı ile alakalı iken filmik mekân çekimlerin bir araya getirilişiyle yaratılır. Filmik mekânı gerçek mekândan ayıran en önemli unsurlardan biri de kurgudur. Kurgu sayesinde farklı mekânlara ait çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle gerçekte var olmayan yeni bir mekân, filmik mekân tasarlanabilir. Pudovkin, Kuleşov'un buna dair bir deneyini örnek olarak verir. Filmde bir adam ve bir kadın buluşur, adam uzaktaki bir binayı işaret eder, binaya doğru yürürler ve sonunda da geniş merdivenlerden beraberce

¹ Yazarın sözcük seçimine sadık kalınmıştır.

çıkarlar. Filmin ilk üç çekimi Moskova'da farklı yerlerde, beşincisi ise Leningrad'da bir kilisede gerçekleştirilmiştir. Dördüncü çekimdeki bina ise eski bir Amerikan filminden alınan Beyaz Saray görüntüsüdür. Bu çok farklı mekânlar birbiri ardına belirli bir sırayla eklendiğinde yeni bir mekân ortaya çıkmıştır (Pudovkin'den aktaran Demir, 1994, s.44).

Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* (2006) filmindeki bazı sahneler için kar gerekmiştir ve bunun için farklı yerlere gittikleri halde bir türlü aradıkları koşulları bulamamışlardır. Senaryoya göre ise kar lazımdır. Beklemeleri de kâr etmeyince kar bulunan yerlere giderler ve oradan aldıkları görüntülerle başka bir şehrin görüntülerini birleştirirler (Goodridge'den aktaran Makal, 2014, s. 82). Yine Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde Konya, Aksaray ve Kırşehir'in farklı köyleri kullanılmıştır. Kurgu yoluyla farklı fiziksel mekânlar birleştirilerek yeni bir sinemasal mekân yaratılmıştır (Çam, 2016).

Kurguda devamlılık sahne bütünlüğü ve mekân yaratımı için önemlidir. Ses, ışık, hareket, hız, renk, dekor, nesnelerin konum ve biçimleri gibi unsurların bir sahne içerisindeki planlarda devamlılık ilkesine uymayarak değişmesi farklı bir sahneye, dolayısıyla farklı bir mekâna ya da zamana geçildiği hissi yaratır (Yıldız, 2018, s.195-198).

Bir filmin ya da film içerisindeki bir sahnenin ilk planı genellikle geniş plandır ve izleyiciye mekânı ve zamanı tanıtır; atmosfer yaratır. Bu şekilde izleyici hazırlanmış olur ve kendini öyküye daha kolay kaptırır. Daha sonrasında ise yakın planlara ve detaylara geçilir. Buna betimsel kurgu da denir. Bir betimsel kurgu örneği olarak yine Pudovkin'in *Ana* filmindeki mahkeme sahnesi verilebilir. Burada Pudovkin kurgu aracılığıyla tanıttığı mekânın psikolojik etkilerini de başarılı bir şekilde gösterebilmiştir (Yıldız, 2018, s. 180-182). Sahnede dış çekimlerde genel plan hakimdir. Aydınlık, güneşli bir günde arabadan çıkartılan oğul güneşe bakıp gülümser. İç çekimlerde ise sık sık salonun genel ve yakın planları ile kasvetli havası verilirken sık sık annenin kederli yüzüne kesilir ve bu karanlık mekânın ve durumun kadın üzerindeki etkisi betimlenir böylelikle.

Türk sinemasında sinemasal mekânın deneysel kullanımına ilginç bir örnek Şakir Sırmalı'nın 1957'de gösterime giren, bir uyarlama olan filmi *Kamelyalı Kadın*'dir. Sırmalı, filmde İstanbul'un farklı yerlerinde yapılan çekimleri bir araya getirerek

bambaşka bir mekân yaratmaya çalışır. Büyükkada'da yazlık evinden dışarı bakan karakterin manzarası Taksim Meydanı'dır örneğin ve adada taksiye binip Dolmabahçe'de iner. Gösterimde kaldığı süre boyunca film çok ağır eleştiriler alır ve eleştirilerin büyük bir kısmı da mantık hatası olarak görülen bu mekân kullanımı üzerinedir. Sırmalı, teknik imkânların yetersizliği ve oyuncuların kötü performansı gibi nedenlerle filmin tam olarak arzuladığı şekilde olamadığını belirtir (Saydam, 2018). Ancak bu filmle yeni bir arayış içinde olduğunu ve bağımsız sinema örneği vermeye çalıştığını söyleyerek kendisine yöneltilen eleştirilere cevap verir. Mekândaki sıçramalar konusunda da Kuleşov'un deneylerini referans gösterir. O dönem Adnan Ufuk takma adıyla film eleştirileri yazan Nijat Özön, Sırmalı'nın mekândaki bu atlamalarının kurgulanması noktasında sorunlar olduğunu söyler. Ona göre Kuleşov *yaratıcı coğrafya* adını verdiği tek ve yeni bir sinemasal mekân yaratmıştır, ancak Sırmalı'nın Taksim Meydanı ve Büyükkada'dan oluşan iki belirli mekân arasındaki geçişlerinde mantık dışı zamansal sıçramalar da vardır ve bu izleyicinin anlamasını da zorlaştırmaktadır (Yıldırım, 2010). Kendisine yöneltilen bunca eleştirden anlaşıldığı kadarıyla Sırmalı, özellikle mekân kullanımı açısından yenilik getirmeye çalıştıysa da teknik ve kurgu sorunları nedeniyle tam olarak muvaffak olamamıştır.

4.2. Sinemasal Mekân Türleri

Yukarıda da yer verilen unsurlar; yani “kameranın bakış ve objektif açısı, ölçek, derinlik, görüntü düzlemleri ve çerçevenin sınırları” düzenlenerek sinemasal mekân yaratılır. Yönetmen, görüntü yönetmeni ile birlikte bu unsurları birlik, uyum, saflık-basitlik ve yoğunluk gibi ilkelere dayanarak düzenlerler ve böylece filmin mekânı, atmosferi oluşur; ortaya çıkan görüntü de filme hizmet eder (Güngör, 2018, s. 122). Bir çekimdeki, sahnedeki sinemasal mekân aynı anda aşağıda açıklanan türlerin farklı özelliklerine sahip olabilir; ancak baskın olan yönü ve izleyicide yarattığı duygu, düşünce nedeniyle onu bir kategori altına yerleştirmek mümkündür. Bölüm sonunda yapılan analizde de buna dikkat edilmiştir.

4.2.1. Açık-Kapalı Mekân

Herhangi bir mekânın açık ya da kapalı olduğunu belirleyen mekân bilgisinin çerçeve içerisinde tamamlanıp tamamlanmadığı ile ilgilidir. İzleyiciye çerçeve dışındaki mekânın da hayal ettirilmesi, mekânın sınırlarının çerçeve dışına taşıtığının hissettirilmesi durumunda açık bir mekân yaratılmış olur. Açık mekânlarda kesilmiş,

tamamlanmamış nesneler, izleyicinin ilgisini, bakışını çerçeve dışına doğru çeken çizgiler ve hareket vardır. Kapalı mekânda izleyicinin ilgisinin çerçeve içinde kalması amaçlanır. Gerekli tüm veriler çerçeve içerisinde sunulmuştur. Sinemanın resim, fotoğraf gibi görsel sanat dallarından farklı olarak mekân yaratmada ve kullanmada avantajlı olduğu söylenebilir. Kurgu yoluyla mekânın farklı parçalarını gösteren planlar bir araya getirilerek izleyicinin bunları birleştirmesi, tamamlaması sağlanabilir. Genelden yakına ya da yakın plandan genele geçilerek mekân tanıtılabilir (Güngör, 2018, s.156-157).

Açık mekânın konumla alakası yoktur. Bir çöl ya da boş gökyüzü açık mekân ortaya çıkarmaz. Geniş ekran, hareket yoğunluğu ve çerçeve içerisinde mekâna kapalı hissi verdiren çizgilerin olmayışı açık mekân yaratmada etkilidir. Çerçeveyi kapalı olmaktan çıkaran üç çeşit hareket vardır. Bunlardan ilki rastgele ya da çok yönlü harekettir. Nesnelerin veya oyuncuların farklı yönlerde hareketi görsel bir yoğunluk yaratır ve çerçeveye dinamizm katar. Dışarıdan çerçeveye giren ya da çerçeveden dışarı çıkan nesnelerin hareketi de mekânı açar. Block (2008) hareketin açık mekânı nasıl yarattığına örnek olarak *Star Wars* (1977) açılış sahnesini verir. Devasa büyüklükteki uzay gemisi çerçeveye yukarıdan girdiğinde, izleyici çerçevenin dışında daha fazlasının olduğunu düşünür. Ancak hareket her zaman açık mekân yaratmaz; hareketin hızı ve nesnenin büyüklüğü önemlidir. Çok hızlı hareket ya da çok küçük bir nesne bu algıyı yeterince oluşturmaz. Açık mekân yaratan son hareket türü kamera hareketidir. Gelişigüzel kamera hareketi mekânı açık hâle getirir (Block, 2008, s. 74-80).

Çerçeveyi farklı şekillerde keserek bölmeler oluşturan çizgiler mekânı kapalı hâle getirir. Bu tür çizgilerin olmadığı bir görüntü ve dolayısıyla açık mekân elde etmek oldukça zordur. Hiçbir nesnenin olmadığı durumda ufuk çizgisi bile bu etkiyi yaratır. Çizgilerin sayısı arttıkça mekân daha kapalı olarak algılanır. Görüldüğü üzere açık mekân yaratmak oldukça güçtür ve bu nedenle mekânsal zıtlık oluşturur. Derin, düz ya da belirli mekânların aksine açık mekân izleyiciye yoğun duygular, heyecan yaşatır (Block, 2008, s.74-80).

Salonda izleme deneyimi sırasında karanlık ortam ve ekranın çok geniş olması nedeniyle izleyici çerçevenin sınırlarını unutabilir. Bir film mekânı, kamera hareketlerinin yanı sıra kurgu gibi unsurlarla nitelik değiştirebilir; açık olan kapalı ya da kapalı olan açık durumuna geçebilir (Güngör, 2018, s.157).

4.2.2. Belirli-Belirsiz Mekân

İzleyicinin mekânı tanımlayabilmesi ve kavrayabilmesi için yeterince görsel verinin olduğu mekânlar “belirli mekân” olarak nitelenebilir. İzleyicinin hikâyeyi takip edebilmesi, özdeşleşebilmesi için nesnelerin mekân içindeki konumları, birbirlerine olan mesafeleri anlayabiliyor olması gerekir (Güngör, 2018, s.157-159).

Belirsiz mekân ise izleyicide farklı etkiler bırakmak için tercih edilebilir. Mekânı tam olarak kavrayamayan izleyici özdeşlik kuramaz, kendini rahatsız hisseder ve hikâyeyi takipte zorlanır. Bu belirsizlik durumunda gerilim, endişe, korku gibi duygular ortaya çıkar. Yönetmen belirsiz mekân tasarlayarak bu etkileri yaratmak isteyebilir. Bir mekân belirsiz de olsa mekân fikri oluşturacak kadar asgari düzeyde görsel veri olması gerekir (Güngör, 2018, s.157-159).

Bir mekânı belirsizleştiren, yeterince net görmeyi engelleyen yetersiz ışık ya da sis; nesnelerin ya da mekânın algılanmasını güçleştiren tek yönlü ve aşırı kontrasta neden olan ışık; karmaşa yaratan gölge kullanımı ya da nesnelerin boyut ve biçimini ortaya çıkararak üç boyutlu hissi yaratan “bağlı gölgelerin” ve nesnenin mekân üzerine düşen “atılmış gölgelerinin” bile yok edilerek hiç gölge kullanılmaması gibi ışık kullanımından doğan durumlardır. Bunların yanı sıra mekânı tanımlamaya izin vermeyen bakış açıları, özellikle bağlamı, çevreyi göstermeyen dar bakış açılarıyla çekilmiş nesne ve alanlar; çok yakın çekimler nedeniyle bütünlüğün kurulamaması; renk, doku ve ton farklarının çok az olması ya da olmaması nedeniyle kamuflej etkisinin yaratılması ve hareketsizlik; çok büyük nesneler; tanımlanamayan oranlar; yansımalar; ışık kırılmaları; kurgu nedeniyle bütünlüğün sağlanamaması; çok kısa süren planlar ve çok hızlı kamera hareketleri de mekânı belirsizleştirirler (Güngör, 2018, s.157-159).

4.2.3. Boş-Dolu Mekân

Boşlukların ağırlıkta olduğu mekâna boş, dolu alanların fazla olduğu mekânlara ise dolu ya da yoğun mekânlar diyebiliriz. Buradaki boşluk-doluluk aslında zemin-konu ilişkisiyle alakalıdır. İzleyicinin ilgisini çeken şey kare içerisindeki nesnelerdir. Zeminin çerçevede daha çok yer kaplaması ve daha az nesnenin görünmesi boşluk hissi yaratır. Bir mekânın boş olarak da olsa algılanabilmesi için en temel düzeyde görsel ipuçlarına gerek vardır. Örneğin masmavi bir görüntü az da olsa bulut, kuş gibi unsurlar olmadan gökyüzü gibi algılanamaz. Mekân, içerisindeki nesnelerle

tanımlanabilir. İzleyici aşına olmadığı nesneleri tanımlayamadığında onları dolu alana değil de fona, boş alana dahil edebilir (Güngör, 2018, s.159-161).

Dolu ya da boş mekânlar farklı duygular yaratabilir. Az sayıda nesnenin olduğu boş mekân yalnızlık, zayıflık, çaresizlik, izole olmuşluk kadar huzur, dinginlik hissi de verebilir. Örneğin çölün ya da denizin ortasında tek başına görülen mahsur kalmış bir insan görüntüsü karakterin çaresiz olduğunu; sahilde tek başına dalgaları izleyen bir insan ise dinginlik hissettirir (Güngör, 2018, s.159-161). Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filminde Seyit Ali (Tarık Akan)'nin karısı Zine (Şerif Sezer)'yi karlar içinde taşımaya çalıştığı sahnelerde bembeyaz kardan oluşan geniş fon çaresizlik, yalnızlık hissi veren boş mekâna bir örnektir.



Resim 4.1: Boş mekân, *Yol* (1982)

Dolu mekânda nesneler düzensiz bir şekilde bir aradaysa karmaşa, kalabalık, darlık, sıkışıklık; bir düzen içerisinde yerleştirilmişlerse güç, birliktelik hissettirirler (Güngör, 2018, s.159-161).

4.2.4. Yassı/Düz²-Derin Mekân

Sanatın gözün gördüğüne ne kadar yakın olması gerektiği tartışılmalı bir konu olmuştur. Doğanın taklidi olmanın ötesine geçtiğinde ise sanatçı daha fazla özgürlük

² Aynı kavram için Block (2008) *flat*; Güngör (2018) ise *yassı* sözcüğünü tercih etmiştir. Block'tan yapılan çevirilerde *düz* sözcüğü kullanılmıştır.

alanı bulmuş ve gerçeklikle oynayarak kendi anlatım dilini yaratabilmiştir. Görsel sanatlarda derinlik, bir eseri gözün gördüğüne yaklaştırmada önemli bir etmendir. Rönesans'la birlikte bireyi ve bakış açısını merkeze alarak derinlik algısı yaratan perspektif, resimde baskın hâle geldi ve bu durum 19. yüzyılın ortalarına kadar devam etti. Ancak perspektif üzerine yapılan çalışmalar sonucunda aslında her resmin izleyicinin zihninde tamamlandığı ve onu doğaya, gerçeğe yaklaştırmada perspektifin yeterli olamayacağı anlaşıldı. Gelişen teknoloji resim ya da diğer sanat dallarında mekân algımızı da etkilemiştir ve artık tek bir bakış açısının sınırlılığından kurtulmuştur sanat (Güngör, 2018, s.162-165).

Resim gibi fotoğraf ve dolayısıyla sinemada da gerçeklik algısını artırabilmek amacıyla iki boyutlu olan beyaz perdede üç boyutluluk ve derinlik izlenimi yaratabilmenin yolları aranmıştır. Derinliği binoküler ve monoküler ipuçlarını yorumlayarak algılarız. Binoküler ipuçları iki gözün ayrı ayrı gördüklerinin çakıştırılması sonucu elde edilirken monoküler olanlar tek bir gözün gördüğüdür. Binoküler ipuçlarını temel alarak derinlik yaratma çalışmaları sinemada fazla yaygınlaşmamıştır. Bunun yerine monoküler ipuçları, insanın dış dünyayı gördüğüne daha yakın bir etki yarattığı için iki boyutlu perdede derinlik yaratmada daha çok kullanılır. Hava ve çizgi perspektifi; uzaklıkları farklı nesnelerden birinin diğerini örtmesi; görüntü düzlemin altında ya da üstünde bulunma; nesnelerin büyüklüklerindeki farklar; gruplandırma, figür-fon, net-flu alanlar gibi nedenlerle ortaya çıkan görüntü katmanları ya da ön-orta-arka planların oluşması; nesnelerin birden fazla cephesinin görünecek şekilde çerçevede konumlandırılması ve bu cephelerin ayırt edilmesini sağlayacak ışıklandırma ve dolayısıyla gölge kullanımı; nesnelerin hareketlerinin kıyaslanması (mesafe arttıkça nesne daha yavaş hareket ediyor gibi algılanır) ve mekân içerisinde kameranın hareketi derinlik yaratan monoküler ipuçlarıdır (Güngör, 2018, s. 162-165).

En önemli monoküler derinlik ipucu perspektiftir. Üç temel türünden bahsetmek mümkündür: tek noktalı, iki noktalı ve üç noktalı perspektif. Tek noktalı perspektifte cisimlerin oluşturduğu iki çizgi ufukta ya da çerçevenin herhangi bir yerinde birleşiyormuş algısı oluşur. Tam karşıdan çekilen bir bina duvarı düz mekân olarak algılanırken bina ile kamera arasındaki açı daraltıldığında binanın duvarları çerçeve içinde bir noktada birleşiyormuş hissi oluşturur. Bir tren rayı ya da yol da aynı şekilde ufukta birleşen iki çizgi meydana getirirler. Duvar örneğinde kameranın bakış açısı

biraz aşağı ya da yukarı kaydıgında iki noktalı perspektif yaratılır. Duvarın kenarları hem yukarıda ya da aşağıda hem de sağda ya da solda birleşiyormuş gibi algılanır. Yine bina ya da bir oda, köşesinden çekildiğinde duvarları sağda ve solda birleşen iki çizgi oluşturur. Köşe, tam karşıdan değil de alt ya da üst açıdan çekildiğinde ise üç noktalı perspektif yaratılır. Nesnelerin kenarlarının yarattığı bu hayali çizgilerin birleşme noktaları çerçeve içerisinde ilginin de toplandığı noktalardır. Oyuncuları ya da nesneleri bu noktalara koymak onlara yöneltilen dikkati artıracaktır. Çerçeve dışına taşıgında bu noktaların etkisi çerçeve içinde olmalarına nazaran daha azdır. Bu noktaların sayısı arttıkça mekândaki derinlik hissi de artar (Block, 2008, s. 14-43).

Çerçeve içerisindeki nesnelerin büyüklüklerindeki farklar ve bunların görelî hareketi derinlik yaratır. Kameraya paralel olarak hareket eden tek bir nesne derinlik oluşturmazken aralarında mesafe olan iki nesnenin görelî hareketi derinlik algısı oluşturur. Nesnenin kameraya ya da kameranın nesneye doğru dik açılı hareketi veya yine konumları farklı nesnelere yapılan çevrinme hareketi de mekâna derinlik katar. Örneğin, aynı yöne doğru yürüyen ve biri kameraya daha yakın iki kişinin olduğu bir planda mekânın derin olduğunu söyleyebiliriz. Nesneler arasında mesafe olduğunu ve derinliği hissettiren bir diğer unsur da dokuda meydana gelen difüzyondur. Gözümüz uzaktaki cisimlerin dokularındaki detayları seçemez ve onları daha yalın ve düz olarak görür. Havadaki toz, sis, duman ya da yağmur da difüzyona neden olur ve nesnelerin uzak görünmesine, dolayısıyla da derinliğe neden olur (Block, 2008, s. 14-43).

Nesnelerin, kamera hareketleri, kendi hareketleri ya da kameranın açısı nedeniyle farklı açılardan görünmesi sonucu şekil değişikliği derinlik yaratır. Yakınlık ya da uzaklık algısı yaratmada etkili olan parlaklık, renk ve yükseklik farkları mekânı derin ya da düz gösterebilir. Öndeki nesneler daha parlak, uzaktakiler daha karanlık ve siyaha daha yakındır. Yüksektekileri daha uzak, alçaktakileri daha yakın; soğuk renkleri daha uzak, sıcak renkleri daha yakın algılarız. Üst üste binen şekiller, nesneler derinliğe; net olmayan, bulanık arka plan düzlüğe neden olur (Block, 2008, s.14-43).

Yukarıda belirtildiği gibi kamera ya da nesnelerin hareketi derinlik yaratabilir; ancak nesneler arasında mesafe olması ve görelî hareketin oluşması gerekir. Böyle olmadığında kamera ya da nesne hareket etse de düz mekân oluşur. Görüntü düzlemine paralel hareket eden tek bir oyuncu ya da cisim varsa ya da birden fazla

olsalar da aralarında uzaklık yoksa; kamera onlara yaklaşmıyor veya onlardan uzaklaşmıyorsa, sadece çevrinme hareketi yapıyorsa mekân düz olarak algılanır. Fiziksel olarak nesneye yaklaşmak (dolly) yerine zoom yapılması da mekânı düzleştirir. Oyuncu ya da nesnenin kameraya dikey hareketinde yakınlaşma ya da uzaklaşmayı hissettiren büyüklük farkı görülmezse derinlik oluşmaz. Bunun nedeni cismin/oyuncunun kameraya uzaklığı ve lens kullanımındır (Block, 2008, s.43-52).

Detayların net olarak görüldüğü arka plan ya da bütün derinlik ipuçlarını yok eden hava difüzyonu; parlak, sıcak renkli ya da büyük cisimlerin arkada, karanlık, soğuk renkli ya da küçük cisimlerin önde olması sonucu düz mekân oluşur (Block, 2008, s.43-52).

İnsan, sinema izleme deneyiminde binoküler ve monoküler ipuçlarının çatışması sonucu bir ikilemde kalacaktır: Monoküler ipuçlarıyla derinlik varmış gibi algılanırken binoküler ipuçları aslında bakılan yüzeyin iki boyutlu olduğunu hatırlatacaktır. İzleyiciyi gerçek bir dünyaya bakıyormuş gibi kendini filme teslim etmesini amaçlayan yönetmenler kadar izlediğinin bir film olduğunu sık sık hatırlatmayı tercih edenler de olagelmıştır sinema tarihinde (Güngör, 2018, s.162-165).

Düz ve derin mekân aynı kare içerisinde ya da birbirini takip eden planlarda art arda kullanılarak mekânsal zıtlık veya benzerlik oluşturmaya yarayabilirler. Bir düz mekânı takip eden derin mekân görsel yoğunluk oluşturur. Bu sadece bir çekimden diğerine geçişte değil sekanslar arasında da olabilir (Block, 2008, s. 80-82).

4.2.5. Sınırlı Mekân

Sınırlı mekân, derin ve düz mekânın farklı özelliklerinin bir araya gelmesiyle oluşur. İki tanesi hariç bütün derinlik ipuçlarını kullanır:

- Uzunlamasına düzlemlerin yerini düz cephe düzlemleri alır. Çerçeve içinde ya da dışında uzayarak bir noktada birleşiyormuş hissi yaratan çizgiler kesinlikle yoktur.
- Kameraya doğru ya da kameradan uzaklaşan hareket ya çok azdır ya da hiç yer verilmez. Nesneler sadece kameraya paralel olarak hareket ederler.

Sınırlı mekân, uzunlamasına düzlemler ve kameraya dikey hareketler dışındaki tüm derinlik ipuçlarını kullanır. Perspektif ve birleşen noktalar, yani en önemli derinlik ipucu ise yoktur. Karşıdan çekilen cepheler yer alır sınırlı mekânda ancak aynı çerçevede

üçten fazla farklı cephe algılamayı zorlaştırır. İyi düzenlenmiş bir sınırlı mekânda birbirlerinden net şekilde ayrılabilen ön plan (foreground), orta plan (middle ground) ve arka planın (background) olması gerekir. Örneğin; açık kapılar ve iki farklı odadaki insanın görüntüsünün olduğu karşıdan dik açıyla çekilmiş bir planda sınırlı mekân vardır denilebilir. Sadece bir duvar önünde aynı hizadaki oyuncular ise sınırlı mekân değil düz mekân oluştururlar (Block, 2008, s. 52-55).

4.3. Filmlerin Biçimsel Çözümlemesi

4.3.1. Kamera Konumu, Açısı, Hareketleri ve Lensler

Lens kullanımının gerçeklik yaratımına etkisini yukarıda tartışmıştık. Normal açılı lensler gözün gördüğüne yakın olup daha gerçekçi bir atmosfer yaratırken dar açılı ya da geniş açılı lensler mekânın net olarak anlaşılmasına engel olabilir. Metin Erksan'ın filmografisinde gerçekçi olarak nitelendirilen filmlerde normal açılı lensler kullanılmış ve gerçeklik hissini bozmayacak açılar tercih edilmiştir. Ancak kariyerinin sonlarına doğru çektiği gerçeküstü olarak nitelendirilebilecek filmlerinde çok farklı tercihler yapmıştır ve görüntüyü bozan aşırı geniş ya da dar açılı lensler kullanmış, kamerasını yerden göğe, tepeden ayağa bakacak şekilde konumlandırmıştır. Bu tür planların en güzel örnekleri *Kadın Hamlet*'tedir.



Resim 4.2: Üst açı, Hamlet'in annesi ve amcası, Kadın Hamlet (1977)



Resim 4.3: Üst açı, Hamlet ve amcası, Kadın Hamlet (1977)



Resim 4.4: Alt aç, Hamlet'in amcası, Kadın Hamlet (1977)



Resim 4.5: Alt aç, Hamlet'in amcası ve Orhan'ın abisi, Kadın Hamlet (1977)

Özellikle çevreye dair yeterince bilgi içermeyen ve karakterleri soyutlayan bu açılar mekânı belirsizleştirmekte ve izleyicinin zihninde belirli bir yere oturtmasını zorlaştırmaktadır. Bu tür planların tercih edilmesindeki bir diğer sebep de fonda sade bir görüntü elde edebilmek ve gürültüden kurtulmak olabilir. Gerçek bir köy ortamında çekilen *Yılanların Öcü*'nde tansiyonu düşürmemek ya da fonu gürültüden kurtararak daha estetik bir görüntü elde etmek için oldukça fazla alt aç kullanılmıştır.



Resim 4.6: Alt aç, Irazca Ana ve Haceli, Yılanların Öcü (1962)



Resim 4.7: Alt aç, Ahmet ve inekler, Yılanların Öcü, (1962)

Kovalama ya da kavga sahnelerinde alt açının gerilim yaratma özelliğinden yararlanmıştır Metin Erksan ve özellikle dış mekânlardaki bu sahnelerde kamera aşağıda konumlanmıştır. *Susuz Yaz*'da Sarı Veli ve diğer köylünün su başında nöbet tutan Osman'a ateş ettiği ve Hasan ile Osman'ın onların peşine düştüğü sahnedeki hemen hemen bütün planlar alt açıyla çekilmiştir. *Sevmek Zamanı*'nda Başar ve arkadaşlarının Halil'e saldırdığı poligon sahnesinde bir tepenin üstündeki karakterlere aşağıdan bakar kamera. *Yılanların Öcü*'nde oğlu Ahmet'in gördüğü yılanı arayan

Bayram sürekli toprağı deşer, aranır ama toprak tek bir planda dahi görünmez, kamera Bayram'ı takip eder. Yılanın nereye kaçtığına, nasıl bir yerde yılan aradıklarına, kısaca mekâna dair daha net bilgi verecek açılar yerine alt aç tercih edilmiştir. Bu bilinmezlik hem merak uyandırmakta hem de tansiyonu üst seviyede tutmaktadır.

4.3.2. Işık

Doğru ışık kullanımının aslında doğru gölgeyi yaratmak olduğunu yukarıda belirtmiştik. Nesneleri üç boyutlu algılamamızı sağlayan ve mekâna derinlik katan ışık ve gölgedir. Gerçekçi bir atmosfer yaratılmak istendiğinde bütün nesnelerin aynı oranda aydınlatılmaması gerekir, yani düz bir aydınlatma tercih edilmemelidir. Erksan gölge ve karanlık alanları etkili bir şekilde kullanarak derin ve gerçekçi mekânlar yaratmıştır. *Kadın Hamlet*'te ise bunun aksini yaparak oyunculuklar, seçilen mekânlar, dekor, çekim açılarıyla birlikte farklı bir aydınlatma kullanarak teatral bir atmosfer yaratmıştır. Oyuncuların yüzleri doğal ışıktan ziyade sert bir ışıkla aydınlatılmıştır. Arka planı karanlıkta bırakan, derinliğin az olduğu, sadece konunun aydınlatıldığı planlar vardır. Oyuncuların ya da nesnelerin gölgelerini ortadan kaldıran aydınlatma ile Erksan iki boyutlu bir anlatımı tercih etmiştir.



Resim 4.8: Işık kullanımı, Kadın Hamlet (1977)

Ters ışıkla meydana gelen silüetten farklı etkiler yaratmak için faydalanmıştır Erksan. Bazen bir hayalet gibi görünen karakterler dramatik etkiyi artırmıştır. *Susuz Yaz*'da Sarı Veli'nin cesedini arayan kalabalığın sazların ardından sırayla yürüdükleri sahnede köylüler ve sazlar birbirine girer ve onları ayırt etmemize yarayan tek şey

hareket etmeleridir. Köylüler sazlıkla bir, varlıkla yokluk arasında, birer hayalet gibidirler. Ölümün fehametini, ağırlığını hissettiren bir sahnedir.



Resim 4.9: Ters ışık, sazlıktan geçen köylüler, Susuz Yaz (1963)

Yine benzer görüntüler *Yılanların Öcü*'nde tarlalarında yılanı bulamayıp işlerinin başına dönen Haçça ile Bayram'ın yürüdükleri sahnede vardır. Karı kocayı ağaç dallarının arkasından görmemiz sahneye ritim, hareket katar.



Resim 4.10: Ters ışık, ağaçların ardında yürüyen Bayram ve Haçça, (Yılanların Öcü, 1962)

Bir diğer çarpıcı silüet kullanımı yine *Yılanların Öcü*'nde, Haçça'nın Haceli tarafından saldırıya uğrayıp bebeğini düşürmesi ve Bayram'ın odaya kapatılıp dövülmesinin ardından kaymakamla konuşmaya giden Irazca Ana'nın köy meydanından geçtiği sahnededir. Burada aydınlık ve gölgeli alanlar arasındaki kontrast o kadar fazladır ki sanki köy kahvesinde oturup onu izleyen köylüler farklı bir mekânda, Irazca Ana farklı bir mekândadır.



Resim 4.11: Siluetler ve Irazca Ana, Yılanların Öcü (1962)

Sevmek Zamanı'nda *Kadın Hamlet*'in daha yumuşak ve doğal bir aydınlatma tercih edilmiştir. Görüntülerin masalsılığı daha çok tercih edilen mekânın ve zamanın kendi özelliğinden kaynaklanmaktadır. Sonbaharın yumuşak ışığı çok parlak ve keskin görüntülerin, sert gölgelerin ve yüksek kontrastın oluşmasına engel olmuştur. Filmde iç mekânlarda da koyu gölgelere yer vermeyen, mümkün olduğunca her tarafı birden aydınlatan ama derinliği de tamamen ortadan kaldırmayan bir ışık kullanımı vardır. Mekânı zamandan bağımsız düşünemeyeceğimizi yukarıda belirtmiştik. *Sevmek Zamanı*, zaman ve mekân ilişkisini gösteren en güzel örneklerden biridir.

Şefik Güngör (2018)'ün çizgi konu başlığı altında yer verdiği, çerçevenin üst kısmının karanlık olduğu ve tepeden bir lambanın aydınlatmasıyla oluşan görüntünün bir örneği *Ölmeyen Aşk* filminde mevcuttur. Esasında bir ışık tasarımı sonucunda oluşan ve lambanın şeklinden de kaynaklanan aşağıya dönük yay şeklindeki çizgilerin baskı, kısıtlama, karamsarlık yarattığı yukarıda aynı bölümde belirtilmişti. *Ölmeyen Aşk*'ta Ethem'in kumar oynadığı masaya gelen Ali oyuna dahil olur ve Ethem'in elindeki tüm parayı alır. Ethem'in her şeyini kaybettiği bu sahnede ışık kullanımı hem bir belirsiz mekân yaratmış hem de çerçevenin yukarısının karanlık oluşu, lambanın oluşturduğu yay, kasvet ve baskı hissi yaratmıştır. Ethem'in yaşadığı stres ve sıkıntıya uygun bir atmosfer ortaya çıkmıştır.

4.3.3. Ses

Ses, mekânı tamamlayan, atmosferi oluşturan çok önemli bir unsurdur. Teknik imkânların kısıtlılığına rağmen Metin Erksan ses tasarımında ve özellikle müzik kullanımı konusunda titiz davranmıştır. Köy filmlerinde konu ve mekânla uyumlu

olarak bağlama ve cura ile farklı duyguları uyandıracak ezgiler eşlik etmiştir görüntülere. Örneğin *Susuz Yaz*'da açılış sahnesinde Osman eşek üzerinde köyde evlerin arasından ilerlerken bir bozlak açışı; Bahar ile Hasan sazlığın içinde buluşup şakalaşırken şelpe tekniğiyle ve serbest usulde çalınan bir bağlama ezgisi vardır. Osman'ın suyu kesme kararı üzerine köylülerle tartıştığı sahnede ise bağlamanın bir türü olan ve daha küçük olan bir enstrüman, cura, parmak cura denilen bir teknikle çalınır. Bu teknik Burdur yöresine ait olsa da Metin Erksan daha çok bu enstrüman ve ezgilerin yarattığı duygulara odaklanmıştır. Cura ile sahnenin heyecanı artırılmıştır (Sözen, 2012, s. 154-155). Köyde geçen, mülkiyet üçlemesinin bir diğer filmi *Kuyu*'da da Türk halk müziğinin farklı ezgileri kullanılmıştır ve film boyunca batılı herhangi bir enstrüman ya da ezgiye yer verilmemiştir. Ancak *Yılanların Öcü*'nde filmin genelinde batı tarzı müzik kullanılmıştır.

Erksan'ın filmlerinde iki tezat durumu, olguyu çarpıştırıp anlamı güçlendirdiğini belirtmiştik. Bunu peş peşe getirdiği görüntülerin yanı sıra bu mekânlara eşlik eden müzikler üzerinden de yapar. Örneğin; *Acı Hayat*'ta Nermin'in ailesiyle yaşadığı evde Arapça müzik, Mehmet'in evinde ise Türk sanat müziği çalmaktadır. Ender'in ailesinin köşküne geçildiğinde farklı Latin şarkılarını duyarız. Müzik mekânların tamamlayıcısıdır.

Sevmek Zamanı'nda, açılış sahnesinde Halil'i Büyükkada'da ustasıyla deniz kenarında bir restoranda yemek yiyip konuşurken görürüz, ama duyduğumuz sadece sağanak yağmurun sesidir. Halil kalkıp çıkar restorandan ve Meral'in yazlığına doğru yürür. Yağmur sesi, boş sokaklar, karanlık hava ile tam bir sonbahar atmosferi vardır sahnede. Halil'i uzun uzun takip eder kamera ve uzun uzun yağmur sesi dinleriz. Halil yazlığa girip kapıyı kapattığında dışarının sesi izleyici için de azalır artık ve müzik başlar. Bu "Türk Sanat Müziği"ne ait düzenleme yapılmış bir ezgidir." Film boyunca çoğunlukla semai usulünde ve nihavent makamında, minör diziye sahip müzik kullanılmıştır. Semai usulü, basit yapıdaki ritim kalıplarındandır ve filmin duygusunu ön plana çıkarmaya ve seyirciye geçirmeye uygundur. Makamı ise basit bir ifadeyle Türk Müziğindeki ses dizisi olarak tanımlayabiliriz. Batıda ise buna karşılık olarak armoni kavramı kullanılmaktadır. Türk Müziğindeki her makamın, ses dizisinde farklılıklar nedeniyle, Batıda karşılığı yoktur. Filmde kullanılan nihavent makamı ise arıza sesler içermediği için Batı müziğiyle uyumludur (Sözen, 2012, s. 160-161). Sahne boyunca Halil'in duygu durumunu takip eden ve bize geçirmeye çalışan bir ses

ve müzik tasarımı vardır. Halil merdivenleri çıkarken çalan müzik odaya girdiğinde, perdeleri açarken değişir, oturup Meral'in fotoğrafına bakmaya başladığında ise makaralı teypten açtığı müzik yine farklıdır ve onun duygularına uygundur. Meral odaya girip Halil onu fark ettiğinde "org ile çalınan, düzenleme yapılmış bir ezgiye" geçilir. Bu düzenlemede Batı Müziği tonalitesi ile Türk Müziği tonalitesi birlikte kullanılmıştır. Meral ile Halil'in ilk karşılaşmasında böyle bir tercih, George Sadoul'un 'keskin bir sınıf çatışması' dediği duruma gönderme yapar. İzleyici, Halil'in dünyasında Meral gelene kadar Doğu kültürünün müziklerini dinlemişken, Meral'in gelişyle işin içine Batı da girer. Meral, mahcup olan ve donup kalan Halil'e gitmek istiyorsa gidebileceğini söyler ve Batı Müziğine ait bir enstrüman, org devreye girerek majör ses dizisine sahip bir müziğe geçilir. Böylece Meral'in Halil karşısındaki konumu vurgulanır. Bu tür bir doğu-batı sentezinin olduğu bir diğer sahne de Meral'in uzanarak Ovidius'un *Sevişme Yolu* kitabını okuduğudur. Film boyunca müzik Meral ve Halil yalnızken kendi 'sınıflarına', kültürlerine uygun iken bir araya geldiklerinde bir senteze dönüşür. Halil'in ustasının udu, Meral'in de pikabı ya da plakları karakterlerin duygu durumlarına ve dünyalarına eşlik eder ve filmdeki atmosferi oluşturmada payları büyüktür (Sözen, 2012, s.161).

Mekâna ve karakterlerin sosyo-ekonomik düzeyine paralel müzik kullanımı ve bunların çatışması Metin Erksan'ın diğer filmlerinde de vardır. İlk kez *Gecelerin Ötesinde* kullandığı saksofon (caz müzik)³, *Acı Hayat'ta* ve *Suçlular Aramızda'da* tekrar duyulur. Bu filmlerde burjuva sınıfına ait mekânlarda saksofona yer vermiştir. *Gecelerin Ötesinde* kamyonadaki Fehmi, radyodaki yabancı müziğe isyan eder, "Hep de böyle şey çalarlar." der. Onun dünyasına ait olmayan bir müziktir bu. Öte yandan gittikleri pavyonda Ayhan'ın aşık olduğu şarkıcı kadın Sevim ise söyleyeceği İtalyanca şarkıyı herkesin bildiğini düşünür. Sevim'in bu sözleri mekâna, o mekândaki insanlara dair fikir verir.

Müzik dışında sesin çok başarılı bir kullanımı *Gecelerin Ötesinde* fabrika işçisi Ekrem'in işi bırakmaya karar verdikten sonra deniz kenarında oturduğu sahnededir. Aslında çocuk, martı, deniz dalgalarının sesleriyle huzurlu bile sayılabilecek bir mekânda Ekrem'in kafasının içinde yıllarını geçirdiği fabrikanın gürültüsü vardır. Bu ses karakterlerin tanıtıldığı sekansta Ekrem'i ilk kez fabrikada gördüğümüzde duyulur.

³ Erksan, röportajlarında saksofona özellikle vurgu yaptığı için müzik türünden ziyade enstrüman belirtilmiştir.

Makinelerin yakın planda tek tek gösterildiği sahnede ses çok baskındır ve eşlik ettiği görüntülerle birlikte fabrikanın kasvetli ortamını yansıtır. Çocukluğundan beri bu sesin içinde, makinelerin arasında çalışmış Ekrem'in zihninde ses öyle kuvvetlidir, öyle yer etmiştir ki nereye gitse ondan kaçamaz ve deniz kenarında oturduğu yerde bir süre sonra ses galip gelir. Martı çığlıklarının yerini fabrikadaki makinelerin sesi alır. Buna çok benzer bir tasarım *Sevmek Zamanı*'nda da mevcuttur. Halil, Meral'den ayrıldıktan sonra kulübesine dönmüştür ve göl kenarında uzun uzun düşünmektedir yine. Böyle düşünceli olduğu bir gün göl kenarına Başar gelir. Meral'le ne cüretle evlenmeye kalktığını sorar. Halil yüzünü buruşturup Başar'a sırtını döner ve kameraya doğru yürür. O yaklaştıkça arkada kalan Başar'ın sesi yankılanmaya başlar ve birden köpek havlaması duyulur. Yalnızca Başar konuştuğu duyulur bu havlama ve sesteki yankı bize bunun aslında Halil'in zihninde olduğunu ima eder. Halil'in gözünde Başar bir köpek gibidir ve Başar'ın değersiz sözleri onu hiç umursamayan Halil için bir köpek havlamasından ibarettir. Başar yanına gelip ona sataşınca kadar Halil tepki vermez. Ancak üzerine yürüyünce Başar'a bir yumruk savurur ve kavga ederler. Halil için Başar orada yok gibidir. Ses, karakterin mekânla ve diğer karakterle kurduğu ilişkiyi anlatmak için kullanılmıştır bu iki sahnede.

4.3.4. Kompozisyon

Metin Erksan'ın filmlerinde her bir çerçevenin içinde neyin nereye konacağı ince ince düşünülmüştür. Dikkatle incelendiğinde her bir planda karakterlerin hareketleri, nerede duracakları, konum değiştirdiklerinde hangi noktadan diğerine geçecekleri çok net olarak planlanmış olduğu fark edilir. Sinema sanatının görüntü ile hikâyeye anlatma olduğunun bilincinde olarak sahnelerinin görsel düzenlemesinde oldukça titiz davranmıştır. Erden Kıral'ın dediği gibi, biçime tapan bir yönetmendi Metin Erksan.

Çerçeveyi kesen ya da bölen çizgiler onun üslubuna dair ilk fark edilen kompozisyon öğesidir. Bu kullanımın farklı katkıları vardır. Öncelikle çerçeve içinde çerçeve yaratarak Block'un yüzey bölümlenmesi⁴ ve çizgisel motif dediği durum ortaya çıkar.

⁴ Kitapta '*surface division*' olarak geçmektedir.



Resim 4.12: Yüzey bölümlmesi, çerçeve içinde çerçeve, *Ölmeyen Aşk* (1966)

Ölmeyen Aşk'ta mekânın, nesnelerin konumları, karakterlerin hareketleri ile birleşerek anlam yaratmada etkin olduğu bir sahne vardır. Ethem babalarının öldüğü gün babası ona çok sevgi gösterdiği için kışkırdığı Ali'yi çok ağır hakaret ederek sofralarından, evlerinden kovar. Ali ertesi gün bir kulübeye yerleşir. Yıldız çok sevdiği Ali'yi eve geri döndürmenin yolunu düşünür ve ona göre evlenirlerse Ali'nin gelmesine hiçbir mâni olmayacaktır. Bunu açık açık Ali'ye söyleyemez. Ali ise ona kulübeye yerleşmeyi teklif eder. Yıldız kafasındaki düşünce nedeniyle bunu reddeder ama Ali onu yanlış anlar. Öyle kırılmış, öyle öfkeli ki esas niyetini görmek için çaba sarf etmez. Yıldız'ın dediği gibi olaylara kendi açısından bakar. Bu noktadan sonra film boyunca iki aşık asla birbirlerine karşılıklı olarak sevgi göstermezler açık açık. Hep bir inatlaşma vardır. Bu inatlaşmayı Metin Erksan'ın mekânı da kullanarak görselleştirdiği çok güzel bir sahne vardır. Ali ve Ethem kavga eder; Ali Ethem'i döver. Ethem eline tüfek alıp Ali'nin peşine düşer. Yıldız da abisinden Ali'yi kurtarmak için eline tüfek alıp Ali'nin yanında dikilir ve abisini öldürmekle tehdit eder. Bunu gören Ali biraz yumuşar gibi olur ve

ikisini bir su teknesinin başında görürüz.



Resim 4.13: Ali ve Yıldız su başında, Ölmeyen Aşk (1966)

Yıldız suyun bir tarafında Ali ise diğer tarafında yürümeye başlar. Aralarındaki ağaçlar bir boşluk oluşturur. İki sevgilinin arasındaki duygusal mesafe fizikî olarak da sunulur.



Resim 4.14: Ali ve Yıldız ağaçların arasından yürüyor, Ölmeyen Aşk (1966)

Burada Ali, Yıldız'a kendisini sevdiği için abisine silah doğrulttuğunu kabul ettirmeye çalışır ama bu kez de gururuna yenik düşüp uzlaşmaya yanaşmayan Yıldız'dır. Bir ara tam ortada buluşurlar. Köprü vazifesi gören bir tahta vardır su arkının üzerinde. Ali tahtanın üzerinde dikilen Yıldız'ın bacaklarına sarılır. Yıldız ise dimdik ayakta

durmaya devam eder. Amacının Ali'yi korumak değil abisinin katil olmasını önlemek olduğunu söyler.



Resim 4.15: Ali Yıldız'a sarılıyor, Ölmeyen Aşk (1966)

Ali'nin ısrarı üstüne Yıldız Ali'ye aşık olduğunu ve onun için her şeyi yapabileceğini kabul eder ama beklenenin aksine çift barışıp mutlu olmazlar. İnatlaşma giderek büyür. Yıldız, Ali'ye "Sen sevilmeye layık değilsin." der ve dizlerine sarılmış olan Ali'den sıyrılmaya çalışır. Bunun üzerine Ali de Yıldız'ı kulübeye gelmemekle suçlamaya başlar ve yine birbirlerini kırmaya, kızdırmaya başlarlar. Münakaşa ilerledikçe aralarındaki fiziki mesafe de açılır.



Resim 4.16: Ali ve Yıldız kavga ediyor, Ölmeyen Aşk (1966)

Kavga giderek büyür ve Ali, Yıldız'a gidip Lütfü'nün evlenme teklifini kabul etmesini söyler. Bu sahnede bölünen çerçevede karakterlerin birbirlerine göre konumları diyaloglarla ve anlatıya paraleldir. Yine dikkat çekici olan Ali ve Yıldız hareket etseler

de durduklarında onların bir bölmeden diğerine tam olarak yerleştirilmesidir. Her duraksamada birer çizgi oluşturan ağaçların arasında kalırlar, onları kapatmazlar.

Kuyu filminde de mekânın özellikleri ve oyuncuların konumları ile diyalogu ve filmin mesajını tamamlayan bir anlam yaratılmıştır. Hapishaneden çıkan Osman'a annesinin Fatma'yı tekrar istediği sahnede Fatma, annesi ve Osman'ın annesi küçük bir çayın aktığı boş bir arazide yürümektedirler. Çayın bir tarafından patika yol geçmektedir ve diğer tarafına göre daha yüksektir. Diğer tarafta ise herhangi bir yol yoktur ve arazi engebelidir. Fatma ve annesi patika yoldan hızlı adımlarla yürürken Osman'ın annesi daha alçakta engebeli arazide onlara yetişmeye çalışmaktadır. "Suyun akarına gitmek lazım" diyen Osman'ın annesinin meseleye yaklaşımı, Fatma'yı Osman'la evlendirme teklifinin yanlışlığı bu sahnede mekân üzerinden görselleştirilmiştir. Osman'ın annesi 'doğru yol'dan gitmemektedir ve meselenin yanlış tarafındadır. Fatma ve annesi ise ona göre daha yukarıdadırlar ve gidilmesi gereken yoldan gitmektedirler. Geniş ve üst açıdan gördüğümüz üç kadının konumları, aradan geçen çayın onları net bir biçimde ayırıyor oluşu aradaki farkı göstermektedir.

Karakterler arasındaki farklılığı, hareket olmadan da aralarına koyduğu boşluk, onları çerçeve içinde yarattığı farklı bölmelere koyması ile görselleştirmiştir Metin Erksan.



Resim 4.17: Meral ve Halil'in yazlıkta karşılaşması (1965)



Resim 4.18: Meral poligonda arkadaşlarıyla, Sevmek Zamanı (1965)



Resim 4.19: Meral ve Halil ağaç altında, Sevmek Zamanı (1965)

Yukarıdaki sahnelerde bölümlenen çerçevede karakterlerin konumları, aralarındaki boşluk ilişkilerine göndermedir. Meral ve Halil'in farklı sınıflardan iki insan oluşu, yukarıda yer verdiğimiz müzik kullanımı kadar onların çerçeve içindeki birbirlerine göre konumları üzerinden de verilir. Tepede ağacın altında konuştukları sahnede Meral'in Halil'e göre daha yüksekte durması sınıfsal farka göndermedir. Poligon sahnesinde ise Meral'in arkadaşlarına yabancılaştığı, onlardan ayrıştığı ekranı bölen direkler ve karakterlerin çerçeve içindeki dağılımıyla gösterilir.



Resim 4.20: Yüzey bölümlemesi, Sevmek Zamanı (1965)

Çerçeveyi bölen çizgiler, kamera hareket etmese bile görüntüye dinamizm ve hareket katar. Bir düzen içerisinde olmayan ve çerçeveyi rastgele bölen çizgiler kargaşa, düzensizlik olarak algılanır. Metin Erksan bu çizgilerin ardından kamerasını hareket ettirmeyi sever ve sahnedeki dinamizmi artırır. Bu tasarımın bir katkısı da ister durağan ister hareketli çekim olsun, ritimdir. Ağaçlar arasında, direklerin arkasından yürüyen karakterler sahnenin ritmini güçlendirir.



Resim 4.21: Çerçeveyi bölen çizgiler, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Kadın Hamlet'te sık sık alt açıdan ve geniş açılı lensle çekilen kulenin demirleri karmaşıklık oluşturur. Alttan başlayarak yükselen kamera hareketiyle birlikte izleyiciyi huzursuz eden bir görüntüdür. Hamlet ve arkadaşlarının toplanma mekânı olan kulenin tepesinde yine gözü yoran hareketler, zemini göremeyişimiz gibi etmenler demirlerin meydana getirdiği çizgilerle birleşerek tekinsizlik, tehlike çağrıştırır. Yine filmde çizgi kullanımına ilginç bir diğer örnek kubbe şeklindeki tavanın ya da kemerlerin oluşturduğu yaydır. Hamlet'in tuhaf davranışlarını tartıştıkları salona benzeyen mekânın tavanı kemerlidir ve dar açılı lensle alt açılan çekilen sahnede basıklık hissederiz. Sahnenin sıkıntılı atmosferine uygun bir tercihtir bu (Keleş, 2012). Kemer şekli film boyunca birçok sahnede görülür ve mekânı kasvetli bir hale sokar. Hamlet'in tertiplemediği oyunu sahnelediği mekânda ve seyircilerin arkasında da kemerler vardır.

Metin Erksan filmlerinde kamera sadece ağaçların, direklerin arkasına geçmez. Çok farklı şekillerde kamerasını konumlandığı sahneler vardır. *Gecelerin Ötesi*'nde Yüksel ve Sezai'yi ilk olarak bir gitarın içinden görürüz. Müzik tutkularını, meşhur olma saplantılarını, bunların onları esir almasını tasvir eden bir görüntüdür. İki genç gitarın içine sıkışmış gibidirler. Yine bir sıkışıklık, hapsolmuş duygusu filmde gençlerin pavyonda içtikleri sahnede vardır. Plağın silüeti çerçevenin üstünü kaplayarak bir kemer oluşturur ve bu karakterlerin sıkışmışlık hissine, bunalımlarına göndermedir.



Resim 4.22: Gitarın içinden görünen Yüksel, *Gecelerin Ötesi* (1960)



Resim 4.23: Plakın içinden görünen grup, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Cinsel dürtülerinin esiri olan karakterleri ise kadınların bacaklarının arasına hapseder Erksan. *Yılanların Öcü*'nde Bayram'ı Haceli'nin karısının, *Suçlular Aramızda*'da Mümtaz'ı sekreterinin bacaklarının arasından görürüz. *Susuz Yaz*'da yine benzer bir plan Osman ve Bahar arasında vardır.



Resim 4.24: Bayram ve bacaklar, *Yılanların Öcü* (1962)



Resim 4.25: Mümtaz ve bacaklar, *Suçlular Aramızda* (1964)



Resim 4.26: Osman ve bacaklar, *Susuz Yaz* (1963)

Metin Erksan filmografisinde tecimsel filmleri dışında renkli olanları *Kadın Hamlet* (1976) ve son filmi *Sensiz Yaşayamam* (1977)'dir. Çalışma kapsamında incelenen *Kadın Hamlet*'te renkler bazı sahnelerde birer kod görevi görmüştür. Kırmızı ve mavi suç ve masumiyeti, iyilik ve kötülüğü temsil eden birer kod olarak film boyunca farklı sahnelerde karşımıza çıkar. Hamlet deli rolü yapmaya karar verdikten sonra ormanda hamakta uyumakta olan amcası ve annesinin yanına gider. İkisinin de hamaklarında kırmızı ve mavi renkler vardır. Taşkın hareketlerde bulunan Hamlet'in hal ve tavırlarına anlam veremezler karı koca. Amcası bir şeyler sezmiş olsa da açık vermez. Hamlet amcasının babasını öldürdüğünden emin olmak için arkadaşlarıyla bir oyun tertipler. Oyun sahnelenirken amcasının ve annesinin arkasındaki fonda mavi ve kırmızı renkler vardır. Amcasının arkasında kırmızı fon üzerinde mavi lamba, annesinin arkasında ise mavi fon üzerinde kırmızı lamba vardır. En büyük suçlu amcası olmakla birlikte Hamlet, babasının ölümünün hemen ardından amcasıyla evlenen annesinde de suç bulmaktadır. Oyun sahnesinin akabinde bir masa etrafında Hamlet'in tuhaf hallerinin nedenini ve buna nasıl bir çözüm bulacağını tartışan aile, eş, dost da bu renklere göre konumlandırılırlar. Masanın bir yarısının üzerinde kırmızı diğer yarısının üzerinde ise mavi örtü vardır. Masumlar mavi tarafta, kötüler ise kırmızı tarafta otururlar (Sim, 2020, s. 104-105). *Kadın Hamlet*, Eisenstein ve Bükler (2012)'in sinemada rengin izlek ve içerikle bütünleşmesi gerektiği düşüncesine Erksan'ın filmografisinden başarılı bir örnektir.

Hamlet'in babasının hayaletinin görüldüğü iki sahnede de renk mekân tasarımında önemli bir rol oynamıştır. Bütün oyuncular ya siyah ya da siyaha yakın bir renk giyinmişlerdir. Özellikle Hamlet siyah saçları ve siyah kıyafetiyle fonla bütünleşmiş, fondan ayırt edilemez olmuştur. Aşağıda da yer verileceği gibi bu tercihler mekânı belirsizleştirmiş ve filmin gerçeğe bağını zayıflatmıştır. Arka planın karanlıkta bırakılarak sadece konunun aydınlatılması ve yakın plan çekimlerle oyuncuların yüzlerine ve sözlerine dikkat toplanmak istenmiştir.



Resim 4.27: Renk kullanımı, Kadın Hamlet (1977)

Mekân tasarımı ve kostüm kullanımı bu çalışmanın odak noktalarından biri olmasa da Erksan'ın bu konuda tercihlerine kısaca değinmekte yarar var. Filmlerinde belirli bir dönemin karakteristik özelliklerini, popüler olan stilleri yansıtan kıyafetlerden ziyade daha klasik, sade ve 'zamansız' olanlar seçilmiştir. Köy filmlerinde ise karakterlerin kostümleri Anadolu'nun birçok bölgesinde giyilebilecek türdendir. Bir bölgeyle özdeşleşmiş eşya, aksesuar çerçeve içinde ya azdır ya da dikkat onların üzerine çekilmez. Bu tercihler de mekânların 'herhangi bir yer' izlenimi yaratmasına katkı sağlamıştır.

4.3.5. Kurgu

Engels, *İngiltere'de İşçi Sınıfların Durumu* (2013) kitabının 19. yüzyıl ortalarında kentlerin farklı sınıflarca paylaşımını incelediği bölümünde üst burjuvazinin, aristokratların işçilerle neredeyse hiç temas etmeden yaşamlarını sürdürebildiklerine dikkat çeker. Londra, Dublin, Edinburgh, Leeds gibi birçok kentte işçi sınıfının içinde bulunduğu sefaleti ve insanlık dışı yaşam koşullarını detaylı olarak verir. Son olarak Manchester'a geldiğinde ise işçi sınıfının bütün bu sefaletinden varlıklı kesimin nasıl bihaber yaşadığını anlatır. Bütün kentlerde sınıfsal ayırım var olsa da Engels Manchester için "...şimdiye dek işçi sınıfının caddelerden böylesine sistemli bir şekilde uzaklaştırıldığını ve Manchester'da burjuvazinin gözüne ve sinirlerine hoş gelmeyecek her şeyin böylesine usta bir biçimde saklandığını hiç görmemiştim." der. Manchester'da üst burjuvazi kentin eteklerinde, kirli havadan uzakta yaşadıkları villalarından iş yerlerine geçtikleri güzergahta, caddelerin üzerindeki orta sınıf tarafından işletilen dükkanlar, hemen artlarındaki işçi mahallelerini kamufle ederler (Engels, 2013, s. 61-103).

Gerek küresel gerekse ulusal ölçekte ortaya çıkan yeni ekonomi politikaları neticesinde özellikle Demokrat Parti dönemiyle birlikte Türkiye’de özelleşme artmış ve devletin kamusal ve sosyal alanda varlığı azalmıştır. Kentleşme sürecinde ise büyük kentlerde artan küçük işletmeler ve hizmet sektörü ile ilerlemiştir. Bunun sonucunda parçalanmış bir yapı ortaya çıkmış ve işçiler kendi sınıfları hakkında bilinçlenememiş, sendikalaşamamış ve güçsüzleşmişlerdir. Bu politikalar sonucunda varlıklı ile yoksul kesim arasındaki makas giderek açılmıştır. Bunun kentleşmeye etkisi ise kentin eteklerinde varlıklıların yaşam alanı olan uydu kentlerin ortaya çıkması, kentin merkezindeki yerleşimlerin ise giderek varoşlaşması şeklindedir (Yıldız, 2008, s. 34-41).

Metin Erksan’ın Türkiye’de ortaya çıkan yeni burjuva sınıfını ahlaki yönden yozlaşmış olmaları nedeniyle sıklıkla eleştirdiğini belirtmiştik. Çoğunlukla kısa ve zahmetsiz yoldan zengin olmuş aileler İstanbul’un nezih semtlerinde, boğaz kenarındaki yalılarında ya da yazlıklarında refah bir hayat sürerken tepeden baktıkları yoksul işçi sınıfı kenar mahallelere, gecekondulara ve eski evlere çekilmek zorunda kalmışlardır. Engels’in Manchester’da gözlemlediğine benzer durumu Erksan da İstanbul’da gözlemlemiştir ve bu iki sınıfın yaşam alanlarını peş peşe göstererek aradaki tezatlığı kuvvetlendirmiştir. Örneğin; *Acı Hayat*’ta ev bakan Nermin ve Mehmet yeni yapılmış apartman bloklarının önünden geçerler. Apartmanlar bir tepenin üzerinde, yüksektedir. Mehmet’in arkadaşlarının adresini verdiği kiralık ev ise bir gecekondur mahallesinde, yıkık dökük bir evdir ve çukurun içindedir. Apartmanların önünde mutlu mesut yürüyen Nermin’in yüzü kiralık evi görünce düşer. Kamera çukurun içindeki kiralık evden Nermin ve Mehmet’in yüzüne çevrinme hareketi yapar. Çift kiralık evi gezerken evin ne kadar kötü durumda olduğunu biz de detaylı olarak görürüz; mekânı hissederiz. Ardından Nermin apartmanlara da bakmayı teklif eder. Bu kez alt açıdan apartmanların heybeti gösterilir. Geniş ve ferah apartmanın içinde böylesi bir eve asla güçlerinin yetmeyeceğini söyler Nermin. Daireden sonra Nermin’in evine kesilir ve onun ne kadar sefalet içinde yaşadığı hem evin dışından hem de içinden anlaşılır. Nermin kadar olmasa da Mehmet de yoksulluk içindedir. Son olarak Nermin’in çalıştığı kuaför salonuna ve Ender’in ailesinin köşküne geçildiğinde artık iki toplumsal sınıf arasındaki uçurum daha güçlü hissedilir. Burada mekânlar, özellikle karakterlerin evleri, kiralamak için baktıkları evler ve köşk, apartman arasındaki tezatlık, mekânlar arasında gidip gelen kurgu sayesinde keskinleşir. Bu yoksul ve zengin mekânlar arasında kalan Nermin ise bocalar ve akli karışır.



Resim 4.28: Apartmanlar, Acı Hayat (1962)



Resim 4.29: Gecekondu, Acı Hayat (1962)

Yine *Suçlular Aramızda* filminde iki sınıf arasındaki uçurum, yaşadıkları yer üzerinden keskin bir şekilde verilir. Film, Halis Bey'in yalısının cephe görüntüsüyle başlar. Hırsız çalacak bir şeyler ararken ve aile kutlamadan döndüğünde evde dolaşırken evin içini ve dolayısıyla ne kadar ihtişamlı olduğunu, ailenin zenginliğini de görürüz. Halis Bey, hırsızlık olayından sonraki sahnede davet sofrasında anlattığı gibi “az gelişmiş ülkelere yardım programlarından” istifade etmiştir ve servetini böylelikle elde etmiştir. Ancak misafirlerin kendi aralarındaki konuşmalardan onun dürüst bir girişimci olarak zengin olmadığını, çalıp çırttığını anlarız. Erksan bu sahnede bir kez daha Menderes dönemi ve onun ekonomi politikalarını, ABD'den alından Marshall yardımlarını eleştirmiştir. Halis Bey, gerçek anlamda ne ekonomiye bir katkısı olan ne de kültürel olarak olgunlaşmış olan bir burjuva sınıfının mensubudur. Bu sınıf ve çarpık, düzensiz ve adaletsiz kentleşme, uygulanan ekonomi politikalarının sonucudur.

Film boyunca Halis Bey'in ihtişamlı yalısı ve diğer burjuva mekânları ile hırsızların yaşadığı fakir mahalle arasında gidip geliriz. Mekânlar ya çok lüks ya da çok sefalet barındırır. Bu iki kutup arasındaki geçişler anlatımı güçlendirir. Erksan, aradaki uçurumu mekân, kostüm ve özellikle burjuva mekânlarındaki diyaloglarla belirginleştirmiştir. Bu sahnelerden birinde Mümtaz hırsızla buluşmasından sonra eve gelir ve karısıyla münakaşa ederken evindeki lüksü ve konforu görürüz. Çiftin geniş odasında soyunma odası, banyo vardır. Mümtaz, doldurduğu küvete girer ve yabancı bir şarkı söyleyerek keyifle yıkanır. Bu görüntüden hırsızların yaşadığı gecekondu mahallesine geçilir. Sokakta küçük çocuklarıyla birlikte çamaşır yıkayan kadınlar vardır. Evler perişan haldedir. Böylesi bir sefaletten bihaber olan Demet Halil'i aramak için mahalleye gittiğinde büyük şaşkınlık yaşar. Demet yaşadığı şehirde bu tür mekânlarla

hiç temas etmemiş, kendi sınıfına ait mekânların dışına belki de hiç çıkmamıştır ve şaşkınlığının büyüklüğünün sebebi de budur.



Resim 4.30: Mümtaz lüks evinde, Suçlular Aramızda (1964)



Resim 4.31: Gecekondu mahallesi, Suçlular Aramızda (1964)

Benzer bir kurgu *Gecelerin Ötesi*'nde ressam Ayhan ile aşık olduğu şarkıcı Sevim'i ilk kez gördüğümüz sahnede vardır. Pencereden iki karakterin de evini ve içerideki hallerini görürüz. Sevim'in evi iyi döşenmiş, ferah, geniş pencereli iken Ayhan daracık pencereli, eski bir evde oturmaktadır. İkisinin ekonomik durumları arasındaki fark yaşadıkları evlerle tasvir edilir.



Resim 4.32: Ayhan pencerede, *Gecelerin Ötesi* (1960)



Resim 4.33: Sevim pencerede, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Erksan'ın tezatlık oluşturan görüntüleri art arda kurgulayarak çarpıştırması sadece sınıf meselesiyle sınırlı kalmamıştır. Filmlerinde birçok kez sahnenin duygusunu güçlendirmek için bu yola başvurmuştur. Örneğin, yine *Gecelerin Ötesi*'nde İngilizce şarkı söyleyip gitar çalan Yüksel ve Sezai'nin üst kattaki odasından evin dışına, oradan

da alt kattaki Yüksel'in anne babasına geçilen sahnede aynı evde iki farklı mekân gösterilerek tezatlık yaratılmıştır. Yüksel, anne ve babasından oldukça farklı dünya yaratmıştır kendine.

Acı Haya''taki bir diğer tezatlık da Nermin'in Ender'in babasıyla konuşması sonrası gerçekleşir. Ender'in iş adamı babası Nermin'e oğlundan ayrılması için baskı yapar, aksi halde maddi olarak ikisini zor durumda bırakacaklarını ve bu ilişkiye hiçbir şekilde müsaade etmeyeceklerini söyler. Nermin yıkılır ve koşarak asansöre biner. Bütün umutları sönmüş, çaresiz kalmış Nermin'in asansörle aşağı inen görüntüsünden bir başka asansörle yukarı çıkan Mehmet'e kesilir. Şans oyunundan para kazanan Mehmet yükselişe; Nermin ise düşüşe geçmiştir. Asansör Mehmet ve Nermin'in değişen durumlarını görselleştirmenin etkili bir aracı olmuştur.

Susuz Yaz'da mahkeme tedbir kararını bozup suyun üzerindeki söz hakkını tekrar Osman'a devredince köylüler çaresiz kalmışlardır. Kurumuş topraklarının üzerinde düşünceli düşünceli otururlar. Daha sonra onları kuru otları, çalılıkları yakarken görürüz. Kurumuş toprak görüntülerinin ardından ateşler arasındaki köylülerle birlikte sıcaklığı iyiden iyiye hissettirir Erksan ve hemen ardından Hasan ve Bahar'ın dingin suyun başındaki görüntülerini vererek tezatlık oluşturur.



Resim 4.34: Çalı yakan köylüler, *Susuz Yaz* (1963)



Resim 4.35: Hasan ve Bahar su kenarında, *Susuz Yaz* (1963)

Erksan, tezatlık oluşturacak mekânları art arda kurgulayarak vermek istediği duyguyu, düşünceyi pekiştirmiştir. Bu bazen iki çekim arasında bazen de sahneler arasındaki geçişlerle olmuştur.

Bir sahnenin genel çekimle başlanarak mekânın ve zamanın tanıtıldığı, ardından da yakın çekimlere geçildiği kurgu yönteminin betimsel kurgu olarak adlandırıldığını yukarıda belirtmiştik. Metin Erksan, filmlerinde bundan mümkün olduğunca kaçınmıştır.

Örneğin, Erksan'ın köy filmleri birçok köy filminde görmeye alıştığımız gibi köyden manzaralar sunarak başlamaz. Mekânı izleyiciye karakterlerle birlikte ama kısıtlı bir şekilde gösterir ve filmlere doğrudan onların diyalogları ve eylemleriyle başlar.

Yılanların Öcü, çok kısa bir geniş planda Haçça, Bayram ve oğulları Ahmet'i kısa süreli gösterilir ve hemen yakın plana kesilir. Yakın planda ise karakterleri tanıtan bir diyalog başlar; mekânı ayrıntılı olarak göremeyiz. *Susuz Yaz*'da köyü açılış sahnesinde, eşiği üzerinde köyün içinden geçen Osman'ın eşliğinde görürüz; ancak bu çekimlerden köye dair elde edebileceğimiz bilgiler oldukça sınırlıdır. Erksan, köy yaşantısından farklı görüntüleri de sahneye eklemeyi tercih etmemiştir. Mekânı İstanbul olan filmlerinde de benzer durum vardır. Şehri ve zamanı anlamamızı kolaylaştıracak tanıtıcı planlar çok azdır, mevcut geniş planların ise öncelikli amacı bir olayı, durumu göstermektir. Kısaca Metin Erksan'ın betimsel kurguyu çok da tercih etmediğini söyleyebiliriz. Mekânı, sadece neresi ve hangi zaman olduğunu anlatmak için tek başına göstermekten kaçınır. Bu da bağlamın tam olarak anlaşılamamasına neden olur ve bir belirsizlik yaratır; mekânın 'herhangi bir yer' olarak algılanmasına yardımcı olur. Kurguyu, mekânı betimlemek için kullandığı sahnelerde ise farklı bir yol izler. Yine geniş planlardan ziyade yakın planlarla mekâna dair önemli detayları tek tek gösteren, dikkatimizi üzerinde toplamamız gereken şeyi olabildiğince sınırlandıran bir kurgu seçer. Örneğin, *Kuyu*'da Fatma'nın annesinin Fatma'ya evlenmesini öğütlediği değirmende dönen çarkı, akan suyu ve buğdayın öğütülüşünü ayrı ayrı planlarla görürüz. Fatma için endişelenen annesinin de elinden fazla bir şey gelmediğini anladığımız sahnede değirmen metaforik bir anlam kazanır. Bir mekanizma, düzen içerisinde çarkların dönmesiyle öğütülen buğday gibi toplumun düzeni Fatma'yı ezmekte ve öğütmektedir. Buna benzer başka bir kullanım *Gecelerin Ötes*'inde vardır. Ekrem'in çalıştığı fabrikada aksamayan bir düzen içinde dönen çarklar, dişliler yine metaforik bir anlatım barındırır ve toplumsal düzene göndermedir. Dar bir alan olan fabrikaya ait detaylar farklı yakın plan çekimlerle verilerek hem Ekrem'in çalışma koşullarını gösterir hem de onun bu dönen çarklar arasında nasıl sıkıştığını simgeler. Böylece bir sonraki sahnede annesine sorduğu "Kim getirdi beni bu hale?" sorusunun cevabı da sunulmuş olur. Erksan burjuva ahlakını eleştirirken özellikle sisteme, çarpık düzene vurgu yapar. Kişiler veya devlet gibi kurumlardan ziyade toplumsal sistemin aksayan yönleri üzerinde durmak gerektiğini göstermeye çalışır. Örneğin, *Ölmeyen Aşk*'ta Mine'nin mezarı başında suçlayıcı bakışlarla kendisine bakan diğerlerine Ali "Onu siz öldürdünüz, Mine'yi sizin rezil, iğrenç düzeniniz öldürdü." der. *Gecelerin Ötes*'inde İstanbul'dan ayrılan Fehmi ile

Ekrem, kamyonda başlarına gelenler üzerine düşünürler. Yaptıkları şeyden dolayı pişmandırlar ve vicdan azabı duymaktadırlar, ancak içinde bulundukları duruma da başka yapacak bir şey bulamadıklarından, çaresizlikten ve 'bilmemek'ten düştüklerini söylerler. Aslında bu iki karakter üzerinden dolaylı olarak anlatılan insanların bozulan bir sistem içerisinde suça bulaşabilecekleridir. Dolayısıyla değirmen ve fabrika da Erksan'ın meselelerinden birine gönderme yapan metaforlardır.

4.3.6. Sinemasal Mekân Türlerinden Örnekler

Bu bölümde Metin Erksan'ın üslubunu yansıtan ve aynı zamanda filmlerin anlatısına hizmet eden ya da estetik olarak güçlü olduğu düşünülen sahnelerden mekânlar seçilmiştir. Örnek olarak verilen mekânlar aynı anda birden fazla kategoriye girebilir ancak öne çıkan özellikleri nedeniyle bulundukları kategoriye yerleştirilmişlerdir.

4.3.6.1. Açık-Kapalı Mekân

Çerçeve içine ya da dışına doğru hareketin çerçeve sınırlarını zayıflattığı ve çerçeve dışının da merak edilmesine neden olduğu, böylece de açık mekân olduğu yukarıda belirtilmişti. Bu tür hareketler daha çok aksiyon sahnelerinde görülür. *Gecelerin Ötesi*'nde Fehmi'nin mezarlıkta polisten kaçtığı sahnede Fehmi'nin ve polislerin çerçevenin farklı noktalarından dışarı doğru koşmaları mekânı açık hale getirmiştir.



Resim 4.36: Açık mekân, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Susuz Yaz'da en çarpıcı açık mekânlardan biri Osman tarafından vurulan Veli'nin ölüsünün köylüler tarafından arandığı sahnededir. Kalabalık bir grup geniş araziye yayılarak Veli'nin ölüsünü ararlar.



Resim 4.37: Açık mekân, *Susuz Yaz* (1963)

Köylülerin kameraya doğru hareketi, çerçevenin farklı noktalarından görüntüye giren, çıkan oyuncular nedeniyle açık mekân oluşmuştur. Filmdeki kırılma noktalarından biridir Veli'nin su yüzünden öldürülmesi ve köylülerde büyük öfke yaratmıştır.

Bir diğer açık mekân örneği *Acı Hayat*'ta Nermin ve Mehmet'in açılış sahnesindeki diyalogunun akabinde görülür. İstanbul'un farklı sokaklarında kalabalığın arasında alınan görüntülerde insanların çerçeve içine ve dışına doğru yoğun bir hareketliliği vardır. Bu hareketlilik çerçeve dışının da merak edilmesini sağlar.

Bruce Block (2008) film kadrainın kendiliğinden kapalılık yarattığını, bu nedenle çoğunlukla mekânların kapalı olduğunu ve zor olanın açık mekân oluşturmak olduğunu belirtmişti. Block, çizgilerin mekânın kapalılığını vurguladığını da eklemiştir. Yukarıda belirtildiği gibi Erksan da çerçeveyi kesen çizgilerden oldukça fazla faydalanmıştır. Oyuncularını bu çizgiler arasında konumlandırmıştır ve hatta hareket ettiklerinde bile çizgilerin içinde kalırlar. Böylece de Block'un dediği gibi çizgiler mekânın kapalılığını vurgular.



Resim 4.38: Halil ve Demet kilisede, kapalı mekân, Suçlular Aramızda (1964)



Resim 4.39: Ağaçlar ve nehir, kapalı mekân, Sevmek Zamanı (1965)



Resim 4.40: Mümtaz ve Halis Bey, kapalı mekân, Suçlular Aramızda (1964)

4.3.6.2. Belirsiz Mekân

Sürrealizme kaçan tarzıyla en çok belirsiz mekân örneğini *Kadın Hamlet*'te buluruz. Filmde kamera açıları, çekim ölçekleri, ışık kullanımı mekânın tam olarak anlaşılmamasına neden olmuştur. Net alan derinliği az yakın planlarla oyuncuların yüz ifadelerine odaklanılırken fon belirsizleşir, izleyicinin mekânı tam olarak kavramasına izin verilmez. Diğer filmlerinde gördüğümüz mekânı tanıtmaya yardımcı olan geniş ya da orta planlar *Kadın Hamlet*'te oldukça azdır.

Hamlet'in babasının hayaletinin görüldüğü sahnede sınırlı aydınlatmayla sadece oyuncular net olarak görünmektedir ve arka plan karanlık kalmıştır. Mekânı anlaşılır kılacak ipuçları yoktur. Baş, omuz, bel ya da en fazla boy plan çekimlerle oyunculuklara odaklanılmış ve sahnenin gerçeğe bağı mümkün olduğunca zayıflatılmaya çalışılmıştır.

Filmde hiçbir mekân gündelik hayatta karşılaşılabilen türden değildir. Bir ev yoktur örneğin, Hamlet'in annesi ve amcası ormanda hamakta uyur. Masa etrafında toplanıp tartıştıkları salon ise bir evin salonuna benzemez nasıl bir mekânda olduğunu da tahayyül edemeyiz. Annesinin Hamlet'le tuhaf davranışlarının nedenini konuştuğu oda herhangi bir evde bulunabilecek bir yatak odası değildir. Filmin tamamında teatral bir hava vardır. Oyunculuklar, eşyalar bir tiyatro dekorunu çağırıştırır. İzleyicinin özdeşlik kurmasına izin verilmez. Renk düzenlemesi, aşırı alt açılı ya da üst açılar, ters ışık, geniş açılı lenslerle nesnelerin biçimi, boyutu, birbirlerine göre konumları tam olarak anlaşılamadığı için bunların olduğu sahnelerde mekân belirsizdir.



Resim 4.41: Enstrümanlar, alt açılı, belirsiz mekân, Kadın Hamlet (1977)



Resim 4.42: Hamlet'in odası, belirsiz mekân, Kadın Hamlet (1977)

*Gecelerin Ötes'i*nde soygun sahnelerinde belirsiz mekân örnekleri görmek mümkündür. Gece çekilen bu sahnelerde aydınlatma nedeniyle mekân tam olarak anlaşılamamaktadır. Benzin istasyonu olduğunu belli edecek kadar görsel veri vardır ancak çerçevenin çoğu karanlıkta kalmıştır.

Erksan, filmlerinde mekânı ve zamanı spesifikleştirecek detayları mümkün olduğunca az tutmuştur. Tam bir belirsiz mekân olarak sınıflandırılamasalar da mekânın izleyici tarafından tam olarak zihinde oturtulmasına izin vermez. Bu yüzden filmlerinde geniş planı çok sık tercih etmediğini belirtmiştik. Çektiği geniş planlarda ise temiz bir fon, az nesne olmasına dikkat etmiştir. *Yılanların Öcü* filminde göğü çerçevelerine fon yapmasının nedeni de budur. Yine iç mekânlarda, evin avlusunda çekilen planlarda sade bir dekor vardır. Köylüler, köy uzun uzun ve geniş planlarla gösterilmez. Şerif Gören'in yeniden çektiği versiyonuyla (*Yılanların Öcü*, 1985) Erksan'ın filmi karşılaştırıldığında iki filmin mekân tasarımıındaki tercihler daha net anlaşılır. Gören'in

filminde görülen detaylar Erksan'ın filminde yoktur. İki yönetmenin kullandığı çekim ölçekleri, kamera konumları, dekor gibi unsurlardaki farklar birinin yarattığı mekânı daha belirsizleştirirken ötekini belirli hâle getirmiştir. Böylece Erksan'ın 'herhangi bir köy'ünün yerini Şerif Gören'in filminde belirli bir dönemdeki belirli bir köy almıştır.

4.3.6.3. Boş-Dolu Mekân

Boş mekânın dinginlik, huzur gibi olumlu ya da yalnızlık, çaresizlik, zayıflık gibi olumsuz duygular yarattığı yukarıda belirtilmiştir. Dolu mekânlarda ise özellikle nesneler gelişigüzel yerleştirilmişse sıkışıklık, darlık, karmaşa, kalabalık; bir düzen söz konusuysa da güç, birliktelik hissi verir. *Gecelerin Ötesi*'nde Ayhan'ı ve şarkıcı Sevim'i ilk kez gördüğümüz sahnede Ayhan odasında, pencere kenarında resim yapmaktadır. Dar penceresinden karşı binadaki geniş pencereli dairede oturan Sevim'i izler aynı zamanda. Sevim'in evi modern mobilyalarla döşenmiş ve ferahdır. Öte yandan Ayhan'ın odası bir dolu mekândır bu sahnede. Yakın plan çekilen Ayhan etrafındaki eşyaların arasında sıkışmış gibidir. Burada sıkışıklık hissini veren eşyaların kalabalıklığı kadar kamera açısı, konumu ve lens ölçeğidir de. Sevim'in odasını geriden daha geniş bir açıyla, Ayhan'ı ise çok dar bir alanda görürüz.

Filmde bir diğer dolu mekân Ekrem'in çalıştığı fabrikadır. Ekrem'in evi ve fabrika kendisini hapsolmuş hissettiği mekânlardır. İçi makinelerle dolu olan, hareket etmek için bile fazlaca yer olmayan, içinde pencere ya da kapı görmediğimiz fabrika kasvetlidir, sıkışmışlık hissi verir. Erksan bu hissi kuvvetlendirmek için fabrikayı farklı açılardan bize gösterir.



Resim 4.43: Ayhan'ın odası, dolu mekân, *Gecelerin Ötesi* (1960)



Resim 4.44: Ekrem'in çalıştığı fabrika, dolu mekân, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Acı Haya'ta Nermin'in ailesini ve evini ilk kez gördüğümüz sahnede evin darlığı ve buna karşın çok sayıda aile üyesinin aynı odada oluşu nedeniyle mekân doludur denebilir. Nermin ve Mehmet'in evleri hem küçük hem de kalabalıktır ve bu nedenle yukarıdaki örneklerde olduğu gibi sıkışmışlık hissi verir. Nermin'in evinde bu his Mehmet'inkine nazaran daha yoğundur. Bu da Nermin'in kafa karışıklığında etkili olmuştur.

Erksan, boş mekânları da yalnızlık, çaresizlik, üzüntü gibi olumsuz duyguları ön plana çıkarmak için kullanmıştır. Yine *Acı Haya*'ta filmin sonunda Nermin, Mehmet'in Filiz'e evlilik teklif etmesi üzerine koşarak kumsala gider. Deniz hırçın dalgalarla köpürmektedir. Önce Nermin'i ağlayarak denize koşarken görürüz, sonrasında denizin dalgalarını farklı açılardan gösterir yönetmen. Nermin atkısı ise denizin bittiği yerdedir. Bu sahnenin son görüntüsü ise dalgalı, boş denizin geniş planda çekimidir. Deniz bir boş mekân olarak öncesindeki çekimlerle birlikte Nermin'in intiharını göstermiştir. Nermin'in intiharı, birçok filmdeki benzer intihar sahnelerindeki gibi karakterin denize doğru ilerleyişini göstermek yerine kurgu yoluyla başarılı bir şekilde ima edilmiştir. Ağlayan Nermin, dalgalı deniz, yerdeki atkı ve geniş planda boş deniz görüntüleri art arda gelerek, bir önceki sahnenin temposuna uygun bir şekilde, ölüm dolaylı bir şekilde görselleştirilmiştir.

Kuyu filminde çok çarpıcı boş mekân örnekleri verilmiştir. Osman'ın Fatma'yı ilk kez kaçırdığı sahnede çorak arazide yalın ayak yürüyen Fatma ve onu çekiştiren Osman'ın görüntüsü rüzgâr sesiyle birlikte mekânı daha da boş ve tekinsiz hissettirmiştir. Fatma Osman karşısında yalnızdır ve savunmasızdır. Kurak, tozlu arazilerden, neredeyse hiç bitkinin olmadığı taşlık dağlardan, tepelerden geçerler. Sıcak havada bunca kurak yerden geçtikten sonra bir pınar başına geldiklerinde Fatma Osman'ın zorlamasına rağmen suya girmez, sudan içmez.

Filmde boş arazi üzerinde birkaç karakterin olduğu geniş açıyla çekilmiş planların yarattığı çok sayıda boş mekân vardır. Fatma gölgede yatarken anne babasının çapa yaptığı tarlaları, annesinin hapisten çıkan Osman'a Fatma'yı tekrar istediği yol, Osman'ın Fatma'yı kaçırmak için silah alış-verişi yaptığı ıssız arazi, filmin sonlarında üçüncü ve son kez Osman'ın Fatma'yı kaçırp sürüklediği düzlük ve Osman'ın mezarı olan kuyu ve etrafı boş mekânlardır. Bu mekânlarda Fatma ve ailesi yalnız ve saldırıya açıktırlar. Dolayısıyla bütün bu sahnelerde olumsuz duygular hakimdir. Müzikle birlikte

esen rüzgârın sesi, insan ya da bitkinin neredeyse hiç olmayışı tekinsizlik, belirsizlik ve gerilim yaratmıştır.

Sevmek Zamanı'nda Halil ve Meral'in yalnız dolaştıkları deniz kenarı, orman gibi alanlar da boş mekâna örnek verilebilir; ancak bu sahnelerde mekân *Kuyu*'dakinden farklı olarak yalnızlık duygusunu verir.

Erksan, aşıkların, sevgililerin ayrılık sahnelerini boş arazilerde ve özellikle bir yamaçta, tepede çekmiştir. *Sevmek Zamanı*'nda Başar'ın arkadaşlarının hırpaladığı Halil, Meral'i arkasında bırakıp giderken bir tepededirler. *Kuyu*'da İdamlık Mehmet Fatma'yla birlikte çıplak tepelerde yürürken jandarmalara yakalanır ve vurulur. *Ölmeyen Aşk*'ta köşk satılmak üzereyken köşke doğru giden Yıldız ve o toprakları tekrar terk etmek üzere yola çıkan Ali'nin arabaları yolda karşılaşır. Arabadan inip birbirleriyle kavga ederler ve ters istikamette yollarına devam ederler. Dümdüz yamaçta çimenler ve gökyüzünden başka şey yoktur. Filmin finalinde Ali, ölmek üzere olan Yıldız'ı birlikte sık sık gittikleri tepeye götürür ve Yıldız tepede son nefesini verir. Çerçevenin büyük kısmını gökyüzü ve deniz kaplamaktadır bu sahnede de. Ayrılık, ölüm gibi temaların işlendiği bu sahnelerde yine ters ışık ve alt açı ile oluşturulan boş mekânlar dramatik etkiyi artırmış ve sahnelerin duygusuna uygun bir mekân tasarımı olmuştur.



Resim 4.45: Halil ve Meral, boş mekân, *Sevmek Zamanı* (1965)



Resim 4.46: Fatma ve İdamlık Mehmet, boş mekân, *Kuyu* (1968)



Resim 4.47: Ali ve Yıldız'ın kavgası, boş mekân, Ölmeyen Aşk (1966)



Resim 4.48: Yıldız'ın öldüğü tepe, boş mekân, Ölmeyen Aşk (1966)

4.3.6.4. Yassı/Düz-Derin Mekân

Sevmek Zamanı'nın ormanda, göl kenarında ve adadaki şiirsel sahnelerinde çok sayıda derin mekân görmek mümkündür. Bu sahnelerde net alan derinliği fazladır. Hava ve çizgi perspektifi, çerçeve içindeki nesnelerin yakınlık uzaklığa göre boyutlarının ve dokularının değişmesi, kameraya yaklaşan ya da kameradan uzaklaşan oyuncu hareketleriyle mekânlarda derinlik yaratılmıştır. Film, bir derin mekânla açılış yapar. Halil'in Meral'in fotoğrafına bakmak için yazlık köşke gittiği yol birkaç açıdan derinlik içerir. Bu planda oyuncunun kameraya doğru hareketi, yolun oluşturduğu ufukta birleşen çizgiler ve nesnelerin boylarındaki farklar bulunmaktadır.



Resim 4.49: Halil Meral'in yazlığına doğru yürüyor, derin mekân, Sevmek Zamanı (1965)

Meral'in kendi köşklerinden Halil'in çalıştığı köşke ağaçlar arasından gidip geldiği sahnelerde Meral'in kameraya doğru hareketi, geniş planda çekilen ormanda net alan derinliğinin fazla oluşu ve uzakta boyları küçülen ağaçların görüntüsü yine derin mekân yaratmıştır. Benzer sahneler Halil'in Mustafa'yla yaşadığı kulübeye dönmesinden sonra ormanda dolaştığı, poligondan dönen Meral'in Başar'ın arabasından inip karlı ve çamurlu yolda yürüdüğü bölümlerde de vardır. Halil, Meral'in babasıyla konuştuktan sonra yağmurlu havada iki sevgili el ele yürür. Yol, tarihi kalıntıların duvarları çerçeve dışında bir noktada birleşen çizgi ve düzlemler oluşturur. Ayrıca karakterlerin kameraya doğru ya da kameradan uzaklaşan hareketleri vardır. Bütün bunlar derinlik oluşturur.

Köşklerden, Meral'in İstanbul'daki evinden ve Halil ile Meral'in deniz kenarında konuştukları sahnede arka plandaki ada ve İstanbul manzaraları görünür. Bu çekimlerde ön, orta ve arka plan vardır ve hava perspektifi ile netlik ufka doğru azalır.



Resim 4.50: Meral ve Halil deniz kenarında, derin mekân, Sevmek Zamanı (1965)

Filmde net alan derinliğini artırabilmek için ASA değeri yüksek, düşük ışıklı ortamlarda iyi performans gösterebilecek filmler kullanılmıştır (Sine-Göz, 2014). Metin Erksan, *Sevmek Zamanı*'nda çoğunlukla geniş planlar ve derin mekânlar tercih ederek sonbaharın mekâna kattığı hüznü seyircinin yeterince hissetmesini amaçlamıştır. Ayrıca şehrin aksine ada ve Halil'in yaşadığı göl kenarında gündelik hayatın rutinlerine, şehrin kalabalığına maruz kalmadan Meral ve Halil'in aşkına odaklanırsınız. Bu mekânlarda zaman mefhumu belirsizleşir, hayat daha yavaş akar. Meral ve Halil'in aşkındaki ağırlık, hüznü, zorluk da mekânla ve zamanla benzerdir. Aşkları dingin ve derindir ama bu aşk uğrunda yürüdükleri yollar yağmurlu, çamurludur.

Metin Erksan filmlerinde ters ışıkla yarattığı silüetler dışında çok az yassı/düz mekân kullanmıştır. Yassı/düz ya da sınırlı mekân olabilecek planlarda bile kamerasını konumlandırış şekliyle ve kamera ya da oyuncu hareketleriyle az da olsa derinlik katmıştır görüntüye. Örneğin, bir duvar ya da herhangi bir düzlemi doğrudan karşı cepheden çektiği planlarda ya oyuncular kameraya dikey hareket ederler ya da kamera hareket ederek oyuncuya yaklaşır veya uzaklaşır, yönünü değiştirir. Çok nadir kullandığı yassı/düz mekâna bir örnek *Yılanların Öcü*'nde Cuma hutbesi sahnesidir. Burada oyuncular sabittir ve cemaati gösteren kameranın hareketi de yatay olduğu için yassı/düz mekân ve sınırlı mekân bir arada kullanılmıştır diyebiliriz. Erksan'ın, kamera hareketleriyle kattığı derinlik ve yassı/düz mekândan kaçınması onun dinamik, coşkulu üslubuna uygundur.

Sevmek Zamanı'ndaki düğün sahnesi bir başka yassı/düz mekân örneğidir. Meral gelinliği ile ayakta dururken Başar onun arkasında kameraya paralel olarak hareket eder. Kameraya dikey hareket yoktur ve tam karşıdan çekildiği için ufukta çizgileri birleşen düzlemler yoktur. Herhangi bir derinlik ipucu olmadığı için bir yassı/düz mekân olduğunu söyleyebiliriz. Bu da Meral'in sıkışmışlığını, nasıl hissettiğini yansıtan bir tercihtir.



Resim 4.51: Cuma hutbesi, yassı mekân, *Yılanların Öcü* (1962)



Resim 4.52: Meral'in düğünü, yassı mekân, *Sevmek Zamanı* (1965)

Erksan'ın ters ışık kullanarak silüet yarattığı, adeta bir gölge oyununa benzeyen planlarda da yassı/düz mekân oluşmuştur. Fonda başka herhangi bir nesnenin olmayışı ya da olsa bile ters ışık nedeniyle mesafenin ya da ebat farkının ve nesne ve oyuncuların biçimlerinin anlaşılamaması sonucu yassı/düz mekân meydana gelir.



Resim 4.53: Başar, ters ışık sonucu silüet ve yassı mekân, Sevmek Zamanı (1965)



Resim 4.54: Yusuf ve Halil, ters ışık sonucu silüet ve yassı mekân, Suçlular Aramızda (1964)

Hava difüzyonu sonucu arka planın belirsizleşmesinin ve konu ile fon arasında tonal farklılığın olmayışının da yassı/düz mekân oluşturduğu belirtilmişti. *Suçlular Aramızda* filminde geçen aşağıdaki sahnede yine bir gölge oyununu andıran görüntü oluşur. Demet ve Mümtaz bir yüzleşme yaşamaktadırlar ve Demet boşanma kararını açıklar. Ağaçlar arasındaki hareketleri kameraya paraleldir. Arkada adalar görünmektedir ama mesafe nedeniyle net değildir. Bu nedenle derinlik kaybolmuş ve görüntü iki boyutlu bir hâl almıştır.



Resim 4.55: Mümtaz ve Demet'in yüzleşmesi, yassı mekân, Suçlular Aramızda (1964)

Metin Erksan'ın filmlerinde ters ışıkla yarattığı, bir gölge oyununu andıran bu görüntülerin sıklıkla yer aldığını belirtmiştik. Erksan, bu sahnelerle Türk sinemasının gelişmemesini Karagöz-Hacivat'la bağını koparamamasına bağlayan Nijat Özön'e cevap vermektedir adeta. Özön'ün bu düşüncesini çok yanlış bulmuş ve Yunan

sinema kuramcılarının Karagöz'le Anadolu'da tanışmalarının kendi sinemalarını olumlu etkilediğini ifade ettiklerini eklemiştir. Yunan yönetmen Angelopoulos'un filmlerindeki en başarılı sahnelerin Karagöz'den esinlenerek yapılmış olanlar olduğunu söyler. "...Karagöz iyi bilinseydi, Karagöz'den hareket edilseydi, Türk sineması müthiş bir sinema olurdu." der. Karagöz ve Hacıvat siyasi, toplumsal meselelere getirdikleri eleştiriler siyasi yetkeyi rahatsız etmiş ve bu nedenle öldürülmüşlerdir. Erksan, Karagöz'ün sadece biçim olarak değil içerik olarak da yararlanılması gereken bir kaynak olduğunu ifade eder (Türker, 2017, s.64-68). Kendisinin de filmlerinde bu kaynaktan hem içerik hem de biçim olarak faydalandığı aşıkardır. Yukarıdaki sahnelerde gölge oyununu anımsatan ışık kullanımıyla bu sanatın estetik yönünden ilham aldığı söylenebilir.

4.3.6.5. Sınırlı Mekân

Biçimine en çok eğildiği filmlerinden biri olan *Suçlular Aramızda* sık sık iç mekânların kullanılması nedeniyle sınırlı mekân için en fazla örneği barındıran filmidir. Diğer filmlerinde oldukça fazla gördüğümüz alt aç, yerini göz hizasından çekimlere bırakmıştır. Filmin çıkış noktası yaşanmış bir olaydır. Erksan, dönemin zengin ailesinden çalınan takının sahte çıktığını gazetelerde okumuştur ve bunun büyük rezalet olduğunu düşünür (Altınar, 2005, s.65-66). Bu, diğer pek çok filmde yaptığı burjuva taşlaması için çok uygun bir olaydır, ancak bu kez gerilim değil mizah ağır basar filmde ve dolayısıyla yönetmen, izleyiciyi geren açıların yerine takibi daha kolay olanları tercih etmiştir.



Resim 4.56: Mümtaz ve Demet'in odası, sınırlı mekân, *Suçlular Aramızda* (1964)



Resim 4.57: Halil Mümtaz'ı takip ediyor, sınırlı mekân, *Suçlular Aramızda* (1964)

4.4. Sinemasal Mekân ve Temsiliyet

Sanat tarihçisi Pierre Francastel sanatın gerçeğe açılan bir pencere, nesnelerin gerçekteki hallerinin birebir temsili olduğu fikrine karşı çıkar. Ona göre bir ressam resmini işaretlerle oluşturur; resimler birer işaret sistemleridir ve bu da toplumların iletişim kurmak için kullandıkları sözel, matematiksel ya da müzikal diğer dillere paraleldir. Sanat bir dil, resimlere bakmak da onları okumak, deşifre etmek gibidir. Francastel, sanatı dile benzeterek ‘masum göz’ün mümkün olmadığını ve sanatçının belli uzlaşımlara göre hareket ettiğini söyler. Bir resimde görünen nesneler rastgele bir araya getirilmemişlerdir. Her sanatçı, içinde bulunduğu toplumun dağarcığındaki nesnelerden kullanır. Francastel, örnek olarak on beşinci yüzyıl İtalyan sanatında kaya, çatı ve iki tekerlekli savaş arabalarının zafer sahnelerinde kullanılmasını ve Tanrı’nın ya da azizlerin bazen içinde belirdikleri bulutları örnek verir. Bu simgeler dönemin dini tiyatrosundan alınmış ve yine dönemin izleyicileri tarafından kolaylıkla anlaşılabilen nesnelerden oluşur. Nesnelerin oluşturduğu dağarcık ‘sanatın dili’nin kelime haznesi olarak kabul edilebilir. Nesnelerin bir araya getirilme yöntemi de kurallara ve uzlaşımına tabidir ve bu da sanatın dilinin dilbilgisini ve sözdizimini oluşturur. Yani bir sanat tarihçisi bir resimdeki nesneler kadar bunlar arasındaki alana, boşluğa⁵, alanın yapısına ve düzenlenmesine de dikkat etmelidir (Francastel’den aktaran Burke, 1971).

Francastel’in de işaret ettiği gibi resim, müzik ya da sözlü dil benzerlikler gösterirler ve farklı oranlarda olsa da anlam yaratma kültürel uzlaşımlara bağlıdır. Ancak sözlü dilde diğerlerine göre kolay kolay herhangi bir gösteren bir başkasının yerini alamaz ya da bunlara yeni anlamlar yüklenemez. Sinemada ise yönetmen görüntüye, gösterenlere (renk, kamera hareketleri, açı, vb.) farklı anlamlar yükleyebilir, kültürel uzlaşımların dışına çıkarak kendi kodlarını oluşturabilir. Bu durumda izleyici kodları çözemeyebilir ve yönetmenin ne demek istediğini tam olarak kavrayamayabilir ya da her izleyici farklı anlamlar çıkarır filmde. Film, farklı okumalara açık hâle gelir ve izleyicinin filmi anlamak için çaba harcaması gerekir (Büker, 2012, s. 22).

Anton Escher (2006) sinemasal manzaranın gerçek, maddî dünyanın bir temsili olarak yorumlanabileceğini söyler. Sinemasal manzara, yeryüzündeki herhangi bir yer öznel olarak, yani yönetmenin tercihlerine göre, düzenlenir ve bu yapılırken kültürel unsurlar

⁵ Makalede *le lieu*’dan *space* olarak çevrilen

da manzaraya eklenir. Sinemasal manzaranın fiziksel gerçekliğe yakın olup olmamasının bir önemi yoktur. Önemli olan, yaratılan bu manzaraya, mekâna izleyicinin güvenmesi, bunu sağlayacak filmsel gerçekliğin yaratılabildiği olmasıdır. Manzara bir filmde farklı şekillerde işlev görebilir. Eylemlerin yer aldığı zemin, çerçeve olarak yer aldığı tiyatrodaki sahneye benzetilebilir.

Louis Lumière, sinema anlayışının hayatı yeniden üretmek olduğunu söyler. Ancak bu yeniden üretilen hayat nereden gelmektedir? Aslında ekranda yeniden üretilen bu hayat ailenin, iş hayatının ve boş zamanın temsilleriyle oluşur. Sonuçta yeniden üretilen hayat da (yönetmen tarafından) yapılan seçimler sonucudur. Filmsel mekân da, bu anlayışa göre, gerçek mekândır. Filmin ve dünyanın örtüşmesi olan gerçeklik bir temsil meselesidir ve temsil de bir söylem ve imgelerin düzenlenmesi meselesi, görüntülerin tanımlanması ve inşasıdır. Bir film çalışmasında kararları belirleyen söylemdir. Filmdeki görüntülerin, imgelerin ne kadar gerçek dünyadakine yakın olarak kalacağını da söylem belirler. Bu anlamda, filmin bir dizi dil ya da kodlar tarihi olduğu söylenebilir (Heath, 1981, s. 19-75).

Wollen (2013) *Sinemada Göstergeler ve Anlam*'da göstergebilimin gelişimine yer verdiği bölümde C.S. Pierce'nin üçe ayırdığı göstergeleri (görüntüsel gösterge, belirti ve simge) ve ardından Bazin'in gerçekçiliğe dair görüşlerini açıklar. Bazin'in sinemaya dair geliştirdiği estetik anlayışı fotoğrafik görüntünün 'belirti' özelliği üzerine kuruluydu. Öte yandan Christian Metz'in, Bazin'inkiyle çatışan estetik anlayışına göre ise sinemanın anlamlı olabilmesi için bir koda, bir çeşit dilbilgisine başvurması gerekir. Metz'e göre sinemanın dili öncelikle sembolik olmalıdır. Bazin ve Metz'in görüşlerine üçüncü bir alternatif Josef Von Sternberg'den gelmiştir. Sternberg, sinemanın doğal dünya ile arasındaki varoluşsal bağın mümkün mertebe ortadan kaldırılması gerektiğini düşünür. Ancak bu, onun simgesel olana yöneldiği anlamına da gelmez. Sternberg, sinemaya sözel dil ya da doğa üzerinden yaklaşmaktansa onun resimsel özelliğinin üzerinde durur. Yönetmenlerin körü körüne doğayı taklit çabasını ve 'otantik, özgün' olma saplantısını eleştirir. Esas mesele yönetmenin kendi üslubunu, kendi yorumunu geliştirmesidir. Bir ressamın resmettiği konusu üzerindeki gücü sınırsız; insan vücudunun şekli ve yüzü üzerindeki kontrolü ise despotiktir. Ancak bir yönetmen ise elindeki kameranın insafına kalmıştır. Sternberg, bir yönetmenin ikileminin de burada ortaya çıktığını, kamerayı kontrol edemeyenin bu işten çekileceğini söyler. Gerçekçilik, sanata dair her yaklaşımın karşısındadır. Sternberg,

anlaşılabilecek kadar doğaya benzer setler kurarak filmlerini çekmeyi tercih etmiştir ve bir hayal dünyası yaratmayı amaçlamıştır. Wollen, Sternberg'in göstergenin belirtisel olandan sıyrılmış, görüntüsel yönünü vurguladığını aktarır. Akabinde Sternberg ile Rossellini'nin çatıştığı noktaları sıralar. Rossellini gerçek mekânlar kullanırken Sternberg kurgulanmış setler tercih etmiştir. Sternberg, kafasında her şeyi planlayarak, her bir sekansın nerede sonlanacağını kararını vermiş olarak sete girerken Rossellini ise hiç senaryo kullanmadığını ve bir filmin nasıl sonlanacağına çekim öncesinde kafa yormadığını belirtir. Aktör kullanımından, makyaj ve kostüm tasarımına kadar pek çok noktada bu iki yönetmen birbirlerine çok zıttırlar (s.97-118).

Sinemada, görüntüsel ve belirtisel göstergeler sembolik olanlara kıyasla daha güçlüleridir. Sembolik olan ikincil ve sınırlı kalmıştır. Sinemanın bir sanat olduğunu ispata çalışılırken, bu sanatın ilk günlerinden beri onu bir dile benzetme çabaları olagelmıştır (Wollen, 2013, s. 120).

Wollen (2013), sinemanın estetik zenginliğinin aslında üç tür göstergeyi (görüntüsel gösterge, belirti ve simge) birleştirmesinden geldiğini söyler. Sinema üzerine yazarların birçoğunun geliştirdiği estetik anlayışın sorunlu olmasının nedeni bu estetik anlayışlarını üç göstergeden biri veya ikisi üzerine inşa edip diğer(ler)ini dışarıda tutmalarıdır Wollen'e göre. Bu, sinemayı fakirleştirmektir. Pierce'nin de savunduğu gibi bu üç kategorinin bir arada bulunduğunu ve birbirlerini dışlamadığını bilmek gerekir. Sinemanın gelişimine, ortaya çıkışına bakıldığında sadece teknik boyutu değil anlatıyla ilgili olan yönünün de nasıl geliştiğini görmek gerek. Sinemanın köklerini büyü fener ya da 'daguerotype'da olduğu kadar çizgi romanlarda, Vahşi Batı gösterilerinde, ucuz romanlarda, sihirde de aramak gerekir. Birinci grup gerçekçilik, ikincisi ise anlatı ile ilgilidir. Bu yüzden Lumière ve Melies iki ayrı kutup gibi görülmemelidir. Tek bir öze dayanan, diğer şeylerden izole, saf sinema diye bir şey yoktur (s. 121-132).

"İmge sözcük gibi 'kendiliğinden' bir gösterge olmadığı gibi, hiçbir şeyin de göstergesi değildir. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi imge gösterir ama anlatmaz. Bir anlama, bir anlatma gücüne ancak içine karıştığı bir 'olgular' bütünüyle olan ilişkileri sonucunda sahip olabilmektedir. Böylelikle hem kendisi özel bir anlama sahip olmakta, hem de içinde bulunduğu bütünün yeni bir anlama sahip olmasını sağlamaktadır." (Mitry'den aktaran Hakverdi, 2012, s.25)

Bu bölümde Metin Erksan'ın filmlerinde anlamlı bir şekilde tekrar ederek filmlerdeki bağlamlar içerisinde belirli göstergelere dönüşen mekânlara yer verilmiştir. Erksan, Lumière ve Melies; Sternberg ve Rossellini'nin sinemaya karşı yukarıda belirtilen yaklaşımlarını kendi potasında eritmiştir. Bunu yaparken içinde bulunduğu toplumun kültürel dağarcığından da faydalanmıştır ve böylece estetik ve anlatı yönünden güçlü bir üslup ortaya çıkarmıştır. Filmleri yakından incelendiğinde özellikle üç mekânın belirli durumları, kavramları temsil etmek için tutarlı olarak kullanıldığı görülmüştür: su (kenarı/içi), ev ve orman.

4.4.1. Su: Tefekkür, Arınma, Ölüm

“Seni çok seviyorum Bayram. Yatıp kalkıp yıkanmak istiyorum. Suların içinde ölesim geliyor.”

Haçça, Yılanların Öcü

Mircea Eliade (1958) *Patterns in Comparative Religion* kitabında, suyun farklı kültürlerdeki önemi ve temsil ettiklerini anlatır. Birçok kültürün ortaklaştığı nokta ise suyun kutsallığı, iyileştirici gücünün olduğu ve bir arınma, yeniden hayat bulma yeri olduğudur. Eliade, suda her şeyin çözündüğünü ve yok olduğunu, bütün biçimlerin bozulduğunu söyler. Suyu batmak, suyla kuşatılmak insan için ölüm, dünya için de sel felaketi anlamına gelir. Ancak bu ölüm sonrasında bir yeniden diriliş vardır. Su, geçmişin bütün izlerini siler. Suyun içine batan her şey ölür ve yeni doğan bir çocuk gibi günahsız bir şekilde yeniden sudan doğar ve böylece yeni bir hayat yaşayabilir (s.194-195).

Suların içinde ölmek isteyen Haçça, Metin Erksan'ın suların içinde ölen karakterlerinden biri olmamıştır ama yönetmenin birçok filminde karakterlerin ölümü sular içinde olmuştur. Bunların en etkileyici ve dramatik olanı ise kuşkusuz *Susuz Yaz*'da Osman'ındır. Suyu hâkim olmaya çalışan Osman'ın ölümü etrafını arklarla, bentlerle çevirdiği, kendi malı gördüğü ve uğruna can aldığı suyun içinde olur. Gözleri açık, suyla beraber köylülerin onun yüzünden kuruyan tarlalarına doğru akar gider. Su, bir şekilde yolunu bulmuştur ve bunca ihtirasına rağmen Osman suyu zapt edememiştir. Altınar (2005) Erksan'ın karakterlerini ne kadar kötü olurlarsa olsunlar

su içinde öldürmesinin onların arınarak öbür dünyaya gitmelerini istemesiyle alakalı olduğunu söyler. Aslında sadece kötü karakterler değil *Acı Hayat*'ta Nermin, *Sevmek Zamanı*'nda Halil ve Meral'in ölümü de su içinde olmuştur. Su, bir günahlardan arınma mekânıdır (s. 146-147).

Suda ölen bir diğer kötü karakter ise *Kuyu*'daki Osman'dır. Osman, Fatma'yı ilk kez kaçırpı ona tecavüz ettikten sonra suya girip yıkanır. Fatma ise kenarda oturmaktadır. Osman onu da suya çağırır, "İnsanın günahlarını ancak su temizler." der. Fatma da yıkanmalıdır ki günahları Osman'ınkiler gibi temizlensin. Osman'ın dilinden toplumun çarpık ahlak anlayışını duyarız burada. Hiçbir şey yapmamış, kendisine tecavüz edilen ve aslında mağdur olan Fatma'ya tamamıyla Osman'ın olan günden pay biçilmiştir. *Kuyu* filmi su içinde başlar, su içinde biter. Film boyunca da dağlarda Fatma'yı Osman'la ya da İdamlık Mehmet'le sulak alanlarda, pınarların, derelerin içinde görürüz, çünkü yaşam ancak suyla mümkündür.

Hakverdi (2012) yeni Türk sinemasında su kenarının nötr bir tefekkür alanı olarak görüldüğünü ve tefekkür edilen diğer mekânlardan farklı olduğunu belirtir. Örneğin, orman kişinin düşüncelerini etkileyebilir, onun akışına yön verebilir. Su kenarının aksine orman keşfe açıktır. Ormanda gezinen birinin karşılaştığı şeylerle düşünceleri de gezinir. Su kenarına giden biri ise ilerleyebilmek için kayık, tekne, gemi gibi bir araca ihtiyaç duyar. Karanın bittiği yerde hareket sınırlanır ancak zihin düşünmeye devam eder. Dikkati dağıtacak, yönünü değiştirecek pek bir şey olmadığı için daha derin tefekkür edebilir insan. Kıyısından bakılan suyun bu üstünlüğü insana sonsuzluğu, kendi aczini ve sınırlılığını hatırlatır ve kendisinden üstün bir gücün varlığını düşündürür (Hakverdi, 2012, s. 109-111).

Su, her türlü şeyi emer, içine alır. Anadolu'da kötü rüyanın suya anlatılması da bunula alakalı olabilir. Su, kötü rüyayı, kötü düşünceleri emer ve kişiyi teskin eder; rahatlatır. Bu nedenle filmlerde arınmak isteyen, statü değiştirmek üzere olan karakterler suya bakarlar, su kenarında düşünürler (Hakverdi, 2012, s. 71).

Yeni Türkiye sinemasında, geçmişteki yaşanmışlıkların ağırlıklarından kurtulmak isteyen karakterler su kenarına gidip suya bakarak bir nevi arınırlar. Bu ritüeli çoğunlukla yalnız ve sessiz gerçekleştirirler ve filmin anlatısının bir parçası değildir aslında bu bölümler. Yani suya bakarak arınma, yenilenme hikâyesinin akışına katkıda

bulunan, onu ilerleten kısımlar değildir. Hakverdi (2012) bu sahnelerin anlatıyı dikey olarak kestiğini ve anlatıyı durdurduğunu söyler; bir geçiş evresi gibidirler (s.72).

Metin Erksan filmlerinde su kenarında tefekkür sık sık tekrar eden bir motiftir. Karakterler dara düştüklerinde su kenarında düşünür ve bir karara varırlar. *Acı Hayat*'ta Nermin'in sarhoşluğunu fırsat bilen Ender onu deniz kenarında bir eve götürüp iğfal eder. Gecenin sabahında uyanıp olanları anlayan Nermin dışarı çıkıp denize bakarak düşüncelere dalar, yüz ifadesinden bir karar verdiği anlaşılmaktadır ve sonra Mehmet'in bulunduğu kiralık evde ondan ayrılır. *Sevmek Zamanı*'nda Meral Halil'in aşkına talip olduğunda Halil itiraz eder ve resmiyle arasına girmesini istemez. Meral Halil'e resmini bırakıp deniz kenarına gider ve tefekkür eder.



Resim 4.58: Meral deniz kenarında düşünüyor, *Sevmek Zamanı* (1965)

Deniz kenarında düşünüp taşınan Meral tekrar Halil'e gider bir kez olsun kendisini dinleyip anlamasını ister ondan. İkili deniz kenarında konuşurlar; ancak Meral'in bütün ikna çabalarına rağmen Halil onu reddeder ve ayrılırlar.

Boyacı ustasının ona yanlış yaptığını söylemesi ve Meral'e şans vermesi için yaptığı ısrarlara dayanamaz Halil ve yazlığı, Meral'i bulmaya gider. Meral, resminin olduğu yere not bırakıp gitmiştir. Bunun üzerine Halil deniz kenarına gider ve sonbaharda dalgalı denize bakarak düşünür. Halil, devam eden birkaç sahne boyunca önce adada denize bakarak, sonra da döndükleri İstanbul'da göle bakarak uzun uzun düşünür. Ustası Mustafa yaptığının yanlış olduğunu ve böyle devam ederse kendisinin de onun hakkında kötü düşüneceğini söyleyince İstanbul'a gider ve Meral'i arar.



Resim 4.59: Halil deniz kenarında düşünüyor, *Sevmek Zamanı* (1965)

Halil, Meral'i Başar'la poligonda bulur ve Başar'ın arkadaşları tarafından darp edilir. Meral'i geride bırakarak ayrılır. Başar'ın arabasında dönen Meral yolun ortasında Başar'dan kendisini indirmesini ister ve karlı yolda yürür. Bir minibüsle dönen Halil ise Meral'i bu halde görünce araçtan iner ve yola birlikte devam ederler. Artık barışmışlardır. Onları bir sonraki sahnede deniz kenarında görürüz. Uzun uzun denizi seyrederek. Meral Halil'in elini tutar ve Halil bu kez onu geri çevirmez. Yukarıda Hakverdi'nin de söylediği gibi karakterler bir dönüşüm yaşarlar ve Halil, Meral'in sevgisine cevap vermeyi seçmiştir.

Halil'in gölde kayıkla dolaştığı Meral'in düğün günü olan son sahnede Meral düğünü terk edip gelir. Halil onu kıyıda fark edince yanaşır kayığa alır. Meral resmini ve gelinlikli cansız mankeni suya bırakır. Böyle yaparak Halil'den artık suretini değil, kendisini sevmesini istemiştir. Resmin ve cansız mankenin suyun üzerinde uzaklaştığını, ortadan kaybolduğunu görürüz. Eliade'nin söylediği gibi, su içinde her şey çözünür, yok olur. Bu sahneyi bu kadar etkili yapan mekân tercihidir. Böyle bir metaforu herhangi başka bir mekânda bu şiirsellikte verebilmek mümkün olmayabilirdi. *Sevmek Zamanı*'nda göl ve orman estetik kaygılardan da öte anlamı yaratmada önemli rol oynarlar.

Yeni Türkiye filmlerinde Metin Erksan gibi auteur yönetmenlerin imgesel etkilerini görmek mümkündür. *Sevmek Zamanı* (1965)'nda filmin başından itibaren görülen nehir bir arka plan olmanın ötesinde aktif bir sinematografik öge olarak kullanılır. Nehir, hem Halil'in aşk acısı çektiği hem iki sevgilinin kavuştuğu hem de öldürüldükleri mekândır (Hakverdi, 2012, s.72).

Suçlular Aramızda'da su kenarında karakterlerin tefekkür ettiği sahne vardır. Kocasının kendisini aldattığını düşünen Demet onun peşine Halil'i takar ve onu takip ettirir. Böylece Halil'in söylediklerini de doğrulamış olacaktır. Halil öğrendiklerini Demet'e anlatmıştır. Daha sonra Demet ve Halil'i bir kumsalda görürüz. Demet deniz kenarında düşünceli bir şekilde yürürken Halil bir kütük üzerinde oturmaktadır. Bir dakikadan uzun süren sahne boyunca hiç konuşmazlar. Arabayla dönerken kaza geçirirler ve ikisi birden hastaneye yatar. Mümtaz'ın hastanede Halil'i görmesiyle işler daha tehlikeli bir hal almıştır. Mümtaz ve Demet yüzleşirler, ancak Mümtaz olayı dosdoğru anlatmaz, yalan söyler ve Demet'i ikna edip evliliğini sürdürmek istemektedir. Demet için ise artık her şey değişmiştir. "Çok düşündüm, kararım değişmez." demiştir. Su kenarında tefekkür eden Demet kararını vermiştir, boşanacaktır. Hakverdi (2012)'nin belirttiğı gibi su kenarı karakterin yaşayacağı dönüşüm öncesi bir hazırlık işlevi görmüştür filmde.



Resim 4.60: Demet ve Halil sahilde, *Suçlular Aramızda* (1964)

Su nasıl kullanıldığına bağlı olarak bir statü değişimi yaşamadan önce karakterlerin uzun uzun bakarak tefekkür ettiğı ve arındığı bir mekân olabileceğı gibi olumsuz çağrışımlar da yapabilir. Bazen sıkıntılı durumları bazen de karakterlerin önündeki engelleri, sınırları temsil eder. Karanın bittiğı yerde başlar su ve karakterlerin hareket etmesine, ilerlemesine engel olur (Hakverdi, 2012, s.70).

Görsel gürültünün neredeyse hiç olmadığı bir mekân olarak su kenarı, konuyu arzu edildiğı gibi vurgulamaya elverişli sade bir fon oluşturur (Hakverdi, 2012, s.124). Özellikle *Sevmek Zamanı*'nda deniz kenarının estetik bir fon olma özelliğinden de faydalanılmıştır.

4.4.2. Orman: Aksiyon, Gerilim

Catherine Addison (2007), Batı edebiyatında orman temsiliini incelediği makalesinde ormanın üç farklı şekilde temsil edildiğini söyler. Bunların ilkinde orman – şehir ya da orman – medeniyet ikiliği vardır. Orman, sömürgeci ya da kâşif için insan eliyle yapılmış, inşa edilmiş her yerin -buna kendi evleri de dahil- karşıtıdır. İkincisinde ise orman bir dolaşma ya da yanılma mekânıdır. Latince *errare* dolaşmak (İngilizce *to wander*) anlamına gelir ve *error* (hata, yanılma) kelimesi de bu kökten türemiştir. Halbuki doğru (*correct*) olan *rectus*, yani direkt (*direct*), düz olandır. Bu bakış açısında orman şehrin karşıtı olarak temsil edilmez. Daha ziyade tehlikelerle ve büyüyle dolu, insanın yolunu, yönünü kolayca kaybedebileceği bir labirent gibidir. Bu labirentin bir çıkışı olsa da ana karakter bunu ya göremez ya da geç görür. Son olarak ise orman kaçakların ya da sürgünde olanların bir sığınma mekânı olarak temsil edilmiştir edebiyatta ve bunun en bilindik örneklerinden biri Robin Hood'dur.

Addison (2007), ormanın korkunçluğunu hikayesinin temel dayanağı yapan en bilindik masalın muhtemelen Kırmızı Başlıklı Kız olduğunu belirtir. Kırmızı Başlıklı Kız, Batılı ya da Batılılaşmış bir çocuk için, Pamuk Prenses, Hansel ve Gretel ve Uyuyan Güzeli'den de daha fazla bir çeşit arketip olmaya devam eder. Bu masalda orman sadece kaybolma ve tehlikeli yabancılarla karşılaşma riski barındıran bir mekân değildir, en azından artık anlatıla gelen ve Grimm kardeşlerin versiyonuna benzeyen halinde. Grimm kardeşlerin diğer masallarında da orman her zaman kötü ve tehlikeli bir mekân değildir. Hatta Grimm kardeşlerin masallarında ormanlar, bir kaybolma, yolunu kaybetme mekânı değil, daha ziyade bir yenilenme, onarılma mekânıdır ve doğanın eski birliğini temsil eder. Dolayısıyla bu masalda tehlikeli kurt kadar Kırmızı Başlıklı Kız ve büyükannesini kurtaran avcı da vardır ormanda (Harrison'dan aktaran Addison, 2007).

Metin Erksan'ın ormanlar ya da ağaçlık alanları iki amaçla kullandığını söyleyebiliriz: İlkinde Addison'un sınıflandırmasında ikinci kategoriye girebilecek şekilde, daha çok aksiyon ve gerilimin yaşandığı mekânlar olarak kullanmıştır. İkincisinde ise bu mekânların oluşturduğu estetik görüntüden faydalanmıştır.

Ağaçların yarattığı çizgiler gerilim, karmaşa ve hareket hissi yaratırlar ve Addison'un da belirttiği gibi belirsizlik, tekinsizlik hissettirirler. Ormanda tehlikenin nereden geleceği bilinmez ve kaçış yolunu bulmak da zordur. Bu nedenle Erksan'ın filmlerinde

orman kovalama, cinayet sahnelerinin mekânıdır. Örneğin, *Kadın Hamlet* ormanda bir cinayetle başlayıp yine ormanda bir cinayetle son bulur. *Gecelerin Ötesi*'nde gerilimin en yüksek olduğu sahnede Fehmi, ağaçlıklı bir yerde arabadan atlayıp polisten kaçmaya çalışır. Ağaçlıklı alan Fehmi'yi saklayabilecek ve kaçmasını sağlayabilecek bir mekândır. Kuyu'da Fatma'nın Osman'ın elinden kaçmaya çalıştığı ve Osman'ın onu kovaladığı sahneler yine ormanda geçer. Bunlardan birinde, labirent gibi ormanın içinde Osman Fatma'nın izini kaybeder ve Fatma onun elinden kurtulur. Ağaçların arasında ve bazen de suların içinden geçen Fatma ile Osman'ın kovalama sahneleri aynı zamanda estetik de. Susuz Yaz'da Osman'ın köylülerle kavga ettiği bir sahne yine ormanda geçer. Orman, burada sadece aksiyona fon oluşturmaz, kavgada Osman ağaçları kendine bir savunma aracı da yapar. Ağaçlar kısa boylu, genç fidanlardır. Osman dalları eğip büküp, kendine siper eder ya da onlarla karşı tarafa saldırır.

4.4.3. Evler: Karakter Tanıtımı

Yukarıda, 'yer'in tanımlanmış mekân olduğu, her ne kadar bu konuda bazı fikir ayrılıkları olsa da, belirtilmişti. Christian Norberg-Schulz mimarlıkta mekân tasarımının insan ve çevresi arasındaki ilişkiyi temel aldığını ifade eder. Schulz, mimari ile ilgili bu düşüncesinde Heidegger'den etkilenmiştir. Heidegger'in mekâna bakış açısında barınma eylemi önemlidir. İnsanın duyuları, deneyimleri ve kişisel diğer etmenler nedeniyle mekânla kurduğu ilişki mimari, dolayısıyla bir mekânı yere dönüştürmek için üzerinde düşünülmesi gereken unsurlardır. Yer tasarımı için fiziksel boyuttan fazlası hesaba katılmalıdır. Tasarlanarak, yaşanabilir kılınarak bir yere dönüştürülen mekân artık kimlik ve aidiyetle ilişkilidir. Yerin kendine özgü bir karakteri ve şiirsel bir ruhu vardır; içinde duyular barındırır (Adiloğlu, 2005, s. 20).

Ev, aidiyet ve kimlik dendiğinde ilk akla gelen mekânlardan biri, hatta belki de ilkidir. Kişinin sosyo-ekonomik düzeyi, kişiliği, kültürü gibi birçok konuda evler ayna gibidir. Hitchcock'un kült filmi *Sapık (Psycho, 1960)*'ta Norman'ın gerçek yüzünü Lila vasıtasıyla evini dolaştığımızda görürüz. Ev, ilk olarak dışarıdan görüldüğünde, özellikle alt açıdan çekilen silüet görüntüsüyle tekinsizlik hissettirir. İçine girildiğinde de her bir oda bize Norman ve olanlar hakkında yeni bilgiler, ipuçları verir. Norman'ın annesinin odası, yatağı Lila'ya bir şeylerin normal olmadığını hissettirir ancak Norman'ın yatak odasına girip çocukluğundan kalma eşyaların hâlâ durduğunu gördüğünde sorun daha da anlaşılır hâle gelir. Son olarak evin bodrumunda

Norman'ın annesinin cesedini görmesiyle artık durum netleşir (Andrews vd., 2016, s. 1). Öyküdeki düğüm, karakteri tam olarak tanıdığımız mekânda, evinde çözülür.

Filmlerde evin dış görünüşü kadar iç mekân tasarımı da anlam arz eder. Hatta duvarların kendisi, dekorasyonu bile bilgi sunar. Bir korku filminde tehlikeyi dışarıda tutan duvarlar bir kez korkulan şey ya da kişi onları aşıp içeri girdiğinde kurbanı içeride tutan şey haline gelir. İç mekânda merdivenler ise özellikle kadın karakterin güzelliğinin sergilendiği bir alandır. Evler bazen karakterlerin anatomik özelliklerini yansıtabilir. Örneğin, Polanski'nin *Rosemary's Baby* (1968) ve *Repulsion* (1965) filmindeki kadın karakterlere ait iç mekânlar, odalar daha yuvarlağımsı, daireseldir ve bu mekânların çekiminde kullanılan kamera hareketleri de akışkan ve 'dairese'l'dir. Öte taraftan, *Iron Man* (Favreau, 2008)'ın yapımcı tasarımcısı, ana karakter Tony Stark'ın evini oyuncu seçiminden sonra yeniden tasarladıklarını söyler. Oyuncunun imajını yansıtan; daha hassas, biraz daha savunmasız ve özünde sert olmayan, daha yumuşak kalpli bir karaktere uygun olduğu düşünülerek yuvarlak biçimli bir ev tasarlanmıştır. Böylece ev biraz anne rahmine benzemiştir (Andrews vd., 2016, s. 7-8).

Steve Pile (1996), evin karakteristik özelliklerinin içinde ikamet edenin kişiliğinin uzantısı olduğunu, aynı zamanda kişiliği de sınırlandırabildiğini savunur. Yani kişilik özellikleri ve benlik yerle (evle) ilişki içinde gelişir (insanlar evlerini kurarlar), ama yerler (evler) de kişilerin ne olabileceklerine sınır koyar (evler insanları imal ederler). Ev sadece bir insanın kişiliğinin ifadesi değil aynı zamanda o kişiliğin inşa edenidir de (aktaran Andrews vd., 2016, s. 9).

Evlerin duvarlarına asılan poster ve resimler, karakterlerin kişilikleri ve hedefleri, hayalleri ile ilgili izleyicilere bazı göndermelerde bulunur. *Saturday Night Fever* (1977) 'de Tony'nin odasındaki posterler onun kadın-erkek rollerine yaklaşımına dair ipuçları niteliğindedir. *Bend It Like Beckham's* (2002) filminde ise ailesinin onu kısıtlayan dini inançlarına rağmen futbolcu olmak isteyen kadın ana karakterin odasının duvarlarını futbolcu posterleri süsler (Andrews vd., 2016, s. 11).

Adiloğlu (2005) 1960-75'li yıllarda çekilen Türk melodram filmlerinde İstanbul'un, özellikle evleriyle çokça yer aldığına dikkat çeker. Bu filmlerde belirli tip evler bazı kavramları temsil etmiştir. Geleneksel Türk mimarisine uygun olarak yapılmış İstanbul'un eski ahşap evleri erdemli yoksulluğu; bahçeli beton müstakil ve çok katlı

evler orta sınıfı ve Boğaz kenarındaki yalılar ise zenginliği temsil etmiştir. Bunların dışında yine eski mimariden cumbalı kenar mahalle evleri ya da modernleşmeyi, kentleşmeyi sembolize eden apartman daireleri de bu filmlerde sıklıkla yer almıştır. Olaylar çoğunlukla evlerde ya da yakın çevrelerinde geçer. Yoksulluğu erdemli olmakla ve geleneklere bağlılıkla ilintilendiren dönemin filmlerinde eski evler içinde yaşayan karakterlerin karşılaştığı bütün zorluklara rağmen bir 'sıcak yuva' olarak yansıtılırken modernleşmeyi, Batılılaşmayı sembolize eden beton yapılar, modern döşenmiş lüks yapılar, apartmanlar soğuk ve ruhsuz algısı yaratacak şekilde sunulur (Adiloğlu, 2005, s.56-57). Metin Erksan'ın tecimsel filmlerinde evleri Adiloğlu'nun açıkladığı şekilde kullandığı olmuştur; ancak toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek filmlerde yoksulluğu doğrudan erdemlilikle ilişkilendirmez. *Acı Hayat*'ta Nermin ve Mehmet'in ailelerinin evleri son derece yoksuldur ve karakterler melodramlarda olduğu gibi 'fakir ama mutlu' değildir. Özellikle maddi sıkıntıları en ağır şekilde çeken kadınlar yaşadıkları hayattan hiç memnun değildir. Annesinin Nermin'e zengin koca bulması için baskı yapması da bu yüzdendir. Mehmet'in ise mutlu değil ama kanaatkâr olduğu söylenebilir ancak. *Gecelerin Ötesi*'nde ise karakterler yoksul evlerinde kapana kısılmış, çaresiz hissetmektedirler. Fehmi'nin kız kardeşi Aysel ve nişanlısı yine kanaatkâr olarak nitelendirilebilir, ancak yaşadıkları eski ahşap ev yüceltilen bir mekân değildir. *Suçlular Aramızda* filminde de Halil'in ya da suç ortağı Yusuf'un evleri içinde bulundukları sefaleti gösterir. Adiloğlu (2005) bahsettiği dönemdeki melodramlardaki zengin evlerinin zevksiz bir şekilde döşenerek ruhsuz bir mekân yaratıldığını belirtir. Zengin evlerin salonlarında birden fazla oturma grubu bütün odayı kaplayacak şekilde yerleştirilir; eşyalar ağır, barok-rokoko tarzındadır ve varaklıdır. Bütün bunlar estetikten yoksun, itici, bunaltıcı bir 'kitch' görünüm yaratır (s.57-58). Erksan filmlerinde zengin evlerinin öncelikli işlevi karakterlerin arasındaki sınıf farkını görselleştirmek ve çatışmayı yoğunlaştırmaktır. Öte yandan Adiloğlu'nun tasvir ettiği şekilde döşenmiş zengin salonlarına da rastlarız. *Suçlular Aramızda*'da Halis Bey'in yalısı, duvardaki çok büyük boy portreleri, eşyayla doldurulmuş alanlarla buna bir örnektir. Burada Halis Bey'in sonradan zengin olan, zevksiz biri olduğu eviyle, yaşadığı mekân ile de tasvir edilmiştir. Filmin başında verdikleri davetten döndüklerinde birkaç kadeh içmek için evdeki 'mini bar'a geçerlerken bu mekânın son derece zevksiz döşendiğini ve gösteriş merakı sonucu eşyayla doldurulduğunu görürüz.

Metin Erksan'ın filmlerinde mekân, özellikle de ev karakter tanıtımında önemli bir aktördür. Evlerin duvarlarındaki resimler, fotoğraflar karakterlerin hayallerini, arzularını, saplantılarını gösterir. *Gecelerin Ötesi* (1960)'nin karakterlerin tanıtıldığı açılış sekansında her bir karakter ilk olarak onları en yoğun ve en net anlatacak mekânlarda gösterilir: Fehmi ve Tahsin bir kamyonun içinde, yolda; Yüksel ve Sezai birlikte gitar çaldıkları Yüksel'in odasında; Cevat tiyatrodaki; Ayhan resim yaptığı odasında; Ekrem ise kendisini köle gibi hissettiği fabrikada. Yüksel ve Sezai'nin gitar çalıp şarkı söylediği odanın duvarları Batılı müzisyenlerle, çoğunlukla da imrendikleri Elvis Presley'in fotoğraflarıyla, posterleriyle doludur ve söyledikleri şarkı da İngilizce'dir. Bir sonraki planda kamera evin dışındadır. Müzik devam ederken kamera üst kattaki Yüksel ve Sezai'den aşağı kattaki Yüksel'in anne babasına kayar. Hem dışarıdan hem de içeriden gördüğümüz ev oldukça mütevazıdır. Yüksel'in odasında perdeler yırtıktır, anne babasının olduğu kısımda ise çok sade eşyalar vardır. Anne ve babasının, Yüksel'in hayalini kurduğu Amerika'dan, Batılı yaşam tarzından uzak oldukları giyim kuşamlarından da bellidir. Ressam Ayhan'ı ilk olarak içeriden, odasında resim yaparken görürüz. Odasında tuval, fırçalar gibi resim malzemeleri ve bir de büst vardır. Kafasını kaldırıp dışarı baktığında kamera dışarı çıkmıştır, onu evinin penceresinden gösterir Erksan. Eski bir evdir bu ve saksıya dönüştürülmüş teneke kutuların içerisinde cılız bitkiler vardır. Küçük penceresinden karşı apartmandaki geniş, ferah pencereli dairede yaşayan şarkıcı Sevim'e bakmaktadır. Yine dışarıdan gördüğümüz Sevim'in evi modern döşenmiş, yeni bir evdir. Bu sahnede her iki karakterin sosyo-ekonomik düzeyi en belirgin şekilde yaşadıkları ev vasıtasıyla verilmiştir. Ayhan, soygun sonrası hayranı olduğu Sevim'le birlikte olabilecek maddi güce eriştiğinde, dar pencereli evinin aksine geniş pencereli, Boğaz manzaralı bir apartman dairesi tutar; Sevim'le burada yaşamaya başlar. Karakterin yaşadığı değişim ev üzerinden de aktarılır.

Gecelerin Ötesi'nde bütün karakterler İstanbulludur; hiçbirisi başka şehirden göçerek gelmemiştir. Yaşadıkları evler çoğunlukla eski İstanbul evleridir ve ahşaptır. Cevat ve karısı da Yüksel gibi ahşap bir evde yaşarlar. Fehmi'nin kız kardeşiyle yaşadığı ev de eski bir İstanbul evidir ve bakımsızlıktan, deyim yerindeyse, dökülmektedir.



Resim 4.61: Tahsin ve Sema evin önünde, Gecelerin Ötesi (1960)



Resim 4.62: Evin içi, Tahsin ve Sema, Gecelerin Ötesi (1960)



Resim 4.63: Cevat'ın eşi ve evi, Gecelerin Ötesi, (1960)

Acı Hayat'ta Nermin ve Mehmet, ev aradıkları sahnede önce yıkık dökük bir gecekonduya daha sonra da yeni yapılmış geniş, ferah bir eve bakarlar. Apartman dairesinin içinde Nermin evin kirasının muhtemelen çok yüksek olduğunu ve ömürleri boyunca asla öyle bir evde oturamayacaklarını üzüntüyle söyler. Apartman dairesi o kadar geniştir ki Nermin'in söylediğine göre onun ailesiyle yaşadığı evin tamamı bu dairenin bir odasına sığabilir. Bir sonraki sahnede önce Nermin'in daha sonra da Mehmet'in evini görürüz. Çok kardeşli Nermin'in evi yıkılmak üzere olan ahşap bir evdir; kalabalık ve daracıktır. Salonun ortasında neredeyse odanın yarısını kaplayan bir masa, masanın başında ders çalışan dört çocuk; köşede küçük bir alanda yemek yapan annesi, yine bir başka tarafta oyun oynayan iki çocuk ve odanın bir diğer ucunda bir bebek ve Nermin'in babası vardır. Alan küçük, ama nüfus fazladır. Mehmet'in evinde de, Nermin'inki kadar olmasa da, benzer bir manzara vardır. Babası

ve kardeşleri bir odadadır, annesi ise mutfakta yemek yapmaktadır. Burada Nermin'in daha zor koşullarda yaşadığını göstererek annesinin neden zengin koca bulmasını istediğinin ve Nermin'in neden bocalama yaşadığının zeminini hazırlar Metin Erksan.

Gecelerin Ötesi'nde ise Ekrem'in evine bakışı, evde hissettikleri Nermin'inkilere benzerdir. İlk olarak fabrikada gördüğümüz Ekrem hakkında sadece kendi evi değil, içinden yürüdüğü, evine giden sokağı ve bu sokak üzerindeki evler de bir şeyler söyler. Çocukluğunu yaşayamamış Ekrem, içinde kendi kardeşinin de olduğu çocukların top koşturduğu, eski ahşap evlerin kenarında sıralandığı yoldan geçerek evine girer. Metin Erksan, evinin, ailesinin Ekrem'de yarattığı hissiyata dair daha en baştan ipucunu verir. Ekrem kapıdan içeri girdikten sonra onun yukarı çıkışını demir parmaklıklı pencerenin ardından izleriz. Bu demir parmaklıklar adeta bir mahpusluk, esaret hissi verir. Ekrem evine değil de hapishaneye girmiş gibidir. Akabinde kardeşiyle yaptığı kavga, annesiyle konuşmaları Ekrem'in içinde olduğu bunalımın söze dökülmesidir ama bunlar olana kadar evdeki hali de zaten gergindir.

Ekrem'in evinde soygundan sonraki bir sahnede yine dolaşırız. Bu sahnede ilk planda yakın çekimle duvardaki bir poster gösterdikten sonra kamera düşünceler içinde sigarasını tütüren Ekrem'e kayar. Devamındaki planlarda duvarda dünyanın farklı yerlerinden başka posterlerin de olduğunu görürüz. Ev ve işi arasında sıkışıp kalmış Ekrem'in hayali de aslında dünyayı gezmektir. Bu sahnede Ekrem annesine işini bırakacağını söyler.



Resim 4.64: Ekrem'in evinin duvarları, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Duvarda fotoğrafın kullanıldığı bir diğer sahne de Fehmi'nin kız kardeşi Sema'yla konuştuğudur. Sema'nın arkasında, Fehmi'nin hemen başının üst kısmına gelen

noktada Sema ve nişanlısı Tahsin'in fotoğrafı vardır. Fehmi'nin hayattaki tek gayesi, iki kardeş arasındaki diyalogdan da anlaşıldığı gibi, kendisine anne-babasından emanet olarak gördüğü kız kardeşini mutlu etmek ve onu rahat ettirmektir.



Resim 4.65: Fehmi, Sema ve duvardaki resim, *Gecelerin Ötesi* (1960)

Duvarda resim ya da fotoğraf denince bir fotoğrafa aşık olan Halil elbette ki Metin Erksan'ın karakterlerinden ilk akla gelendir. Bir kadının suretine aşık olan Halil, uzun uzun onun fotoğrafını seyreder. Sonra da ormanda, sandalda yanında taşır bu resmi.



Resim 4.66: Meral, Halil ve duvardaki resim, *Sevmek Zamanı* (1965)

Acı Hayat'ta ise Mehmet, öfke ve aşkı aynı anda hissettiği Nermin'in büyük boy fotoğrafını evinin duvarına asmıştır. Mehmet, Nermin'i saplantı haline getirmiştir. Bir diğer büyük boy fotoğraf da *Suçlular Aramızda* filminde vardır. Kendisini çok önemseyen, kendisinden başkasını düşünmeyen Halis Bey'in büyük boy fotoğrafı bir duvarı kaplar. Üstelik bu, evdeki tek fotoğrafı da değildir. Açılış sekansında hırsız

mücevherleri alıp çıktığı sırada merdivende bu büyük fotoğrafın dışında bir fotoğraf daha olduğunu görürüz. Hırsız evden ayrılırken kamera merdiven başındaki bu büyük fotoğrafın gözlerinin içine yaklaşır. Buradaki büyük boy fotoğraf bir hayal, bir saplantıdan ziyade Halis Bey'in gerek oğlu ve geliniyle ilişkisinde gerekse çevresindeki diğer insanlara karşı ben merkezci tutumunu, egosunu imgeler. Bir nevi evde kimin sözünün geçtiğinin göstergesidir. Halis Bey'in bir portresi de oğlu Mümtaz'ın ofisindeki duvardadır. Ölen arkadaşının ailesi için para istemeye gelen Halil konuşurken arkada Halis Bey'in fotoğrafı görülür.



Resim 4.67: Duvarda Halis Bey'in büyük boy resmi, Suçlular Aramızda (1964)



Resim 4.68: Duvarda Halis Bey'in resmi, ofis, Suçlular Aramızda (1964)

Kuyu filminde ise Fatma'nın evinin görüntüleri değil evinin çok az görünmesi izleyiciye onu anlatır aslında. Fatma evinin içinde hiç görülmez. 'Ev'de olduğunda bile iç mekânda görmeyiz onu. Filmin feminist çizgisi göz önüne alındığında bunun da bilinçli bir tercih olduğu düşünülebilir. Kadınlar farklı kültürlerde, inanışlarda evle özdeşleştirilmiş ve huzurlu bir özel hayatın da içinde kadın ve çocukların mutlu yaşadığı evlerden geçtiği düşünülmüştür. Kadının mekânı evdir, kadın evde güvenlidir, gerekli durumlar dışında dışarıda gezmesi hoş karşılanmaz ve eğer bu anlayışa aykırı hareket ederse başına kötü şeyler gelebilir. Bu durumda da sorumlu kendisidir (Pekerman, 2012, s. 25-26). Fatma'yı ilk sahnede bir göletin içinde tek başına yıkanırken görürüz. Özgürce gölette eğlenmekteyken onun özgürlüğüne, namusuna, hayatına göz diken Osman tarafından kaçırılır. Filmde mağdur olan Fatma'yı suçlayıcı en ufak bir söz, bu sözü eleştiren bir bağlamda olsa dahi, söylenmez. Annesi de Fatma'nın en büyük destekçisidir, ikisi birlikte Osman'a direnirler. Benzer durumlarda Anadolu'da olageldiği gibi namus temizlemek adına mağduru tecavüzcüsüyle evlendirmenin bahsi bile geçmez Fatma'nın ailesinde. Anne

ve baba Fatma'yı eski hayatına döndürmeye çabalar. Onu eve kapatmazlar. Fatma'yı iyileşme sürecinde evinin önünde açık alanda, tarlada önce yatarken, sonra otururken ve son olarak da ayakta dolaşırken görürüz. Annesi Fatma'ya sataşanlara aldırış etmez, kızını onlara karşı savunur, ancak yine de kendi evi olursa, evlenirse Fatma'nın daha güvende olacağını düşünmektedir. Birçok anneden çoğu yönüyle farklı olsa da kızının güvenliğinden duyduğu endişe nedeniyle, belki de başka bir seçenek göremediği ve alışageldiği düzen böyle olduğu için, annesinin aklına çözüm olarak yine kızını evlendirmekten başka şey gelmemiştir. Fatma ise önce razı gelse de düğün günü bu zoraki evlilikten kaçır. Osman'la ya da yaşlı damatla kuracağı bir hayattansa ölmeyi tercih etmektedir. Onun için özgürlüğü canından bile kıymetlidir ve bu nedenle intihara kalkışır. Bunu bir eve hem de istemediği biri tarafından hapsedilmekten kurtulmanın yolu olarak görmüştür. Onu kurtaran İdamlık Mehmet'le de geleneksel bir ilişki yaşamaz. Dağlarda, doğanın içinde toplumun baskısı olmadan özgürdürler ve Fatma Mehmet'le kendi iradesiyle birlikte olur.

Özellikle ana akım melodram filmlerinde filmin mutlu sonu kadın ait olduğu eve döndüğünde ve geleneksel değerlere tehdit oluşturan durum ortadan kalkınca gerçekleşir. Laura Mulvey, çevrelenmiş ve kısıtlanmış bir mekân olarak nitelediği evin erkeğe ait olarak görülen aksiyon, macera mekânlarının karşıtı olarak tasarlandığını öne sürmüştür. Ataerkil düzende kadından edilgen olması, düzene uyum sağlaması ve kaderine boyun eğmesi beklenir (Pekerman, 2012, s. 27-29). *Kuyu*'da ise Fatma kim tarafından olursa olsun kendisine biçilen kadere boyun eğmez ve kendi bildiğini okur. Fatma'nın bu boyun eğmeyen ve direnen yönü onu daha çok dış mekânlarda görmemizle pekiştirilmiştir. İç mekânlara, özellikle de eve ait bir karakter değildir Fatma. Sonuçta Erksan'ın "...insanın insan üzerindeki mülkiyet iddiasını beyaz perdeye taşımak" için yaptığı filmde (Sim, 2020, s.66) Fatma kendisi üzerinde mülkiyet iddia edenlerden hiçbirine boyun eğmemiştir. Ne Osman ne de onu para karşılığı satın aldığı malı gibi gören yaşlı damat adayı Fatma'yı zapt edememişler, eve hapsedememişlerdir. Dağlarda Fatma'nın ikna olmasını bekleyen, yarı beline kadar sular içinde dolaşmak ve avlanmak zorunda kalan Osman "Evimizde barkımızda olsak, ocağımız bacamız tütse daha iyi, değil mi?" der. Fatma'nın cevabı ise "Ocağın batsın, evin yıkılsın!" olur.

SONUÇ

Metin Erksan zamanın ve mekânın sınırlarını aşan filmler yapmayı başaramış ve Türk sinemasına da bu yönüyle öncülük etmiş bir yönetmendir. Dolu dolu ama olması gerekenden kısa süren kariyeri boyunca çok geniş yelpazede filmler yapmış, ticari olanlarda bile imzasını bırakmıştır. Farklı okumalara imkân veren, birer 'açık yapıt' olan filmlerinde çok katmanlı yapı vardır. İzleyiciye tepeden bakmayan ve kendi kültürüne hiçbir zaman yabancılaşmamış bir yönetmen olarak içinde doğup büyüdüğü toplumun meselelerini kendisine dert edinmiştir. Vizyonerdir; çünkü sinemada o dönemde kimsenin akıl edemediği ve elindeki olanakları zorlayarak yaptığı denemeler vardır. Ayrıca siyasetçilerin izlediği politikaların olumsuz sonuçlarını daha en başından görmüş ve bunlara dair eleştirilerini filmleriyle ortaya koymuştur. Metin Erksan meseleleri olan bir yönetmendir. Mülkiyet, İstanbul'daki konut sorunu, çarpık kentleşme ve aslında bunun temelinde yatan ekonomi politikaları, yozlaşmış burjuvazi, kara sevdalar, tarihi meseleler filmlerine konu olmuş ve bunları da en estetik biçimde işlemiştir. Aldığı sanat tarihi eğitimi sayesinde sadece ulusal değil evrensel kaynaklardan da beslenmiştir ve ortaya *Ölmeyen Aşk*, *Kadın Hamlet* gibi eserler de çıkmıştır. Evrensel olmayı Batı sinemasını taklit etmek olarak gören birçok sinemacının aksine o yerel olmadan evrensel olunamayacağının bilincinde olmuştur (Kayalı, 2014, s. 92-93).

Daha çok 'kendisi için yaptığı' dokuz filminde mekân kullanımının ele alındığı bu çalışmanın çıkış noktası da Erksan'ın filmlerinin evrensel ve zamansız oluşudur. Filmleri, belirli bir zaman ve mekânın ötesindedir ve üzerinden yıllar geçse de eskimeden izlenebilmeleridir. Metin Erksan'ın Türkiye'deki tek 'sinema bilimcisi', 'sinemalog' olarak nitelediği Kurtuluş Kayalı (2014) onun hem evrensel hem de milli olabilmesi üzerinde uzun uzun durur. Filmlerinde meseleleri uluslararası boyutuyla birlikte ele aldığını dile getirir. Ancak bunun da ötesinde Kayalı'nın yönetmenin kendi ifadesini aktardığı bölüm önemlidir. "Nitekim birileri de Afyon yakınlarında çekilen filmin, nerede çekildiğini fark ettirmemek, evrensellik çerçevesinde konuşmak için muhayyel bir yer izlenimine sebep olunmak istendiğini söylemiştir. Hemen her filmde meselenin benzeri bir çerçevede işlendiğinin işaretleri vardır." (s. 73) Erksan'ın 'muhayyel bir yer'i, yani belirli bir yerden ziyade izleyiciyi hayal gücünü kullanmaya zorlayan 'herhangi bir yer'i yaratmak için nasıl bir yol izlediğini anlamak çalışmanın amaçlarından biriydi. Bunun yanında Türk sinemasında sadece işlediği konularla

değil biçimsel düzenlemeleriyle de iz bırakmış bir yönetmen olması nedeniyle üslubunu oluşturan biçimsel unsurların da mekân üzerinden incelenmesi gerektiği düşünülmüştür. Bu amaçlarla filmler detaylı bir şekilde incelenmiş ve öncelikle yönetmenin anlatıya uygun mekânlar seçtiği ve hatta bazı durumlarda filmi mekânla birlikte tasarladığı görülmüştür. *Sevmek Zamanı*'nda ada, göl, orman anlatının önemli birer parçası, bir aktördürler. Benzer şekilde *Susuz Yaz*'da su arkı, gölet; *Kuyu*'da Osman'a mezar olan kuyu bu filmlerde hikâyenin çıkış noktası olan mekânlardır. Nitekim bunların seçilmesinde yönetmenin ne kadar titiz davrandığı da çalışmada aktarılmıştır. Çerçevelemelerinde ise mekâna dair ipuçları çoğunlukla sınırlı kalmıştır, izleyicinin seyrine dalacağı manzaralardan ibaret değildir mekânlar. Bu nedenle birçok filmde kullanılan mekânı tanıtan geniş açılı planlar, mekânı farklı noktalardan gösteren çekimlerin peş peşe kurgulanması Metin Erksan'ın filmlerinde çok yer almaz. Ancak kamera hareketiyle mekân hakkında kısıtlı bilgi sunulur izleyiciye. Mekâna dair bilgilerimiz karakterleri takip eden kameranın gösterdikleriyle sınırlı kalır. Ayrıca kompozisyonlarında fonun oldukça sade olmasına ve dikkati dağıtacak detayların olmamasına dikkat etmiştir. *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz* gibi köyde geçen filmlerde alt açıdan sıklıkla faydalanması karmaşık bir arka plandan ve yine mekânın gereğinden fazla yerel olmasına neden olacak detaylardan kurtulmak amacıyla olabilir. Bunlar da Kayalı'nın bahsettiği 'muhayyel bir yer'in oluşmasında etkilidir. Bazen şehir, semt isimleri geçse de bunların neresi olduğunu bilmemek bir şey eksiltmemektedir.

Erksan kompozisyona, nesne ve karakterlerin konumuna çok önem vermiştir. Kamera ya da karakterlerin hareket ettiği durumlarda bile hareket sona erdiğinde ya da durakladığında çerçeve içinde bu karakter ve nesneler dikey çizgilerin arasına yerleştirilir. Ağaçlar, direkler, pencereler, kapılar ile çerçeve içinde bölümler yaratarak nesne ve karakterleri bunların içinde konumlandırır. Karakterler arasındaki boşluk, aynı ya da farklı bölmelerde olmaları bazen aralarındaki ilişkinin durumuna işaret eder.

Gerçekçi filmlerinde daha çok normal açılı lensler kullanarak gözün gördüğüne yakın görüntüler elde etmiştir. Ancak *Kadın Hamlet*'te tam tersi bir etki yaratmak için izleyicide yabancılaşma hissi yaratacak düzeyde aşırı alt ve üst açılar kullanmış, bununla da kalmayıp kamerasını çok farklı noktalara koymuştur. Yine bu filmde, mekânın tam olarak anlaşılmasını zorlaştıracak görüntüyü bozan geniş açılı lensler ya da yakın planlarda fonu bulanıklaştırarak net alan derinliğini azaltan dar açılı

lensler tercih edilmiştir. Kamera açıları ve lensler gerçeklik algısını etkilemiştir, ortaya sürrealist bir film çıkmıştır. Bunların yanında *Kadın Hamlet*'i diğer filmlerinden ayıran bir diğer teknik özellik aydınlatmadır. Filmlerinde genellikle gölge ve ışığın dengeli dağılımı sonucu derin mekânlar elde ederken *Kadın Hamlet*'te gölge ışık oyunlarına fazla yer vermez. *Sevmek Zamanı*'nda ise yumuşak bir ışık kullanımıyla masalsı, lirik bir atmosfer yaratmıştır. Bu yönüyle filmdeki mekânların gerçeklik ile düş arasında gezindiğini söyleyebiliriz. Üzerinde durulması gereken bir diğer biçimsel unsur müzik ve ses kullanımıdır. Teknik yetersizliklere rağmen, Metin Erksan ses ve müzik tasarımı da mekânı tamamlayan, atmosferle bütünlük sağlayan müzik kullanmıştır.

Ağırlıklı olarak kullanılan mekân türlerine baktığımızda derin mekânın yassıya/düze ve sınırlıya; belirli mekânın belirsiz; boş mekânın doluya oranla daha fazla kullanıldığını görüyoruz. Ya kameranın ya da oyuncunun hareket etmesi nedeniyle nesnelerin üç boyutluluk kazanması sonucu az ya da çok derinlik oluşmuştur ve yassılığın önüne geçilmiştir. Bu da dinamik bir anlatımın olduğunu gösterir. Yassı/düz mekânın en güzel örnekleri ise ters ışık kullanılarak yaratılan silüetlerle oluşmuştur. Bu tür ışık kullanımı derinlik ipuçlarını yok ederek yassı/düz mekân ortaya çıkarmıştır. Karakterlerin yalnızlığı ise boş mekânlarla görselleştirilmiştir. Kamera açıları, lens ve ışık kullanımı gibi farklı nedenlerle yarattığı belirsiz mekânlara en güzel ve en çok örnek *Kadın Hamlet*'te yer almış ve yine bu tercihler filmin gerçeküstü havasına katkı sağlamıştır.

Üzerinde durulması gereken bir diğer önemli biçimsel unsur ise Erksan'ın peş peşe koyarak birbiriyle çarpıştırdığı tezat mekânlardır. Özellikle burjuva eleştirisi yaptığı filmlerde fakir ile zengin arasındaki farkı karakterlerin yaşam alanlarını art arda kurgulayarak gösterir çünkü evler karakterleri en doğru tanıtan mekânlardandır.

Çalışma kapsamında biçimsel unsurların yanı sıra filmlerde tekrar eden temalar da incelenmiş ve bunun sonucunda su, ev ve ormanın belirli işlevleri, anlamları olduğu anlaşılmıştır. Su, Metin Erksan filmlerinde hayat kaynağı; temizlenme, arınma ve tefekkür ve ölüm mekânıdır. Karakterler sorunlarını su kenarına gidip düşünürler ve burada bir karara varıp dönüşüm yaşarlar ya da hayatları su içinde son bulur. Su, ölümden önce günahlardan arınılan bir mekândır. Bir diğer önemli mekân evdir. *Kadın Hamlet*'te bir kere bile görmediğimiz ev ise diğer filmlerde, özellikle duvarlardaki resimlerle, karakterlere dair bilgi edindiğimiz mekândır. Metin Erksan seyircisini

evlerin içinde karakterlerle birlikte sık sık dolaştırır, duvarlardaki resimlerini gösterir, tıpkı bir eve misafir edildiğimizde gözümüzü gezdirdiğimiz gibi. Duvarlara özellikle bakmamızı ister çünkü orada karakterlerin hayalleri, hedefleri, kendileri için büyük önem taşıyan birileri ya da bir şeyler vardır.

Ağaçların estetik katkısından sık sık faydalanan Erksan'ın filmlerinde orman yarattığı tekinsizlik hissi ile tehlike, aksiyon, gerilime sahne olabilecek bir mekândır. Erksan'ın filmlerinde ölüm çoğunlukla ya su içinde ya da ormanda gerçekleşir; hatta bazen *Sevmek Zamanı*'nda olduğu gibi hem su içinde hem de ormanda.

Sinemasal mekân konusunda Türkiye'de yapılan çalışmalarda temsil konusuna ağırlık verilirken biçimsel analizin çoğunlukla kısıtlı kaldığı söylenebilir. Metin Erksan sinemasında ise sadece temsil üzerinden yapılacak bir değerlendirme yetersiz kalacaktı ve bu çalışmanın çıkış noktasına da tam olarak hizmet etmeyecekti, zira bu çalışmada Metin Erksan sinemasında belirli mekânlar neyi anlatır sorusundan öte bu mekânlar nasıl tasarlanmıştır sorusuna da cevap aranmıştır. Afşar Timuçin'in (2013) dediği gibi "...estetikte niceliksel nitelikseli belirlediği ölçüde ilgimizi çekecektir."

KAYNAKÇA

- Addison, C. (2007). Terror, error or refuge: forests in Western literature. *Alternation*, 14(2), 116-136.
- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada mimari açılımlar: Halit refiğ filmleri*. Es Yayınları.
- Algan, N. (2012). Metin Erksan. Funda Masdar (Ed.), *Metin erksan ve sineması üzerine* içinde (s. 43-68). Dünya KİV Yayınları
- Altınar, B. (2005). *Metin erksan sineması*. Pan Yayıncılık.
- Andrews, E., Hockenhull, S. & Pheasant-Kelly, F. (2016). Introduction. Eleanor Andrews, Stella Hockenhull & Fran Pheasant-Kelly (Ed.), *Spaces of the cinematic home: behind the screen door* içinde (s.1-18). Routledge.
- Block, B. (2008). *The visual story*. Focal Press.
- Burke, P. (1971). Problems of the Sociology of art : The Work of Pierre Francastel. *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie / Europäisches Archiv Für Soziologie*, 12(1), 141–154.
<http://www.jstor.org/stable/23998570>
- Büker, S. (2012). *Sinemada anlam yaratma*. Hayalperest Yayınevi.
- Civan, C. (2010). Metin Erksan filmlerinde İstanbul. *1453 İstanbul kültür ve sanat dergisi*, (10), 109-115.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *Sinecine*, 7(2), 7-37.
- Dönmez, O. (2012). Önsöz. Funda Masdar (Ed.), *Metin erksan ve sineması üzerine* içinde (s. vii-x). Dünya KİV Yayınları.

- Edmonds, R. (1994). Işık ve Mekan. Yalçın Demir (Ed.), *Filmde zaman ve mekan* içinde (s.145-155). Turkuaz Yayınları.
- Eliade, M. (1958). *Patterns in comparative religion*. (Rosemary Sheed, Çev.). Sheed & Ward Inc. (Orijinalin Yayın Tarihi: 1949)
- Engels, F. (2013). İngiltere’de emekçi sınıfların durumu. (Oktay Emre, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinalin Yayın Tarihi: 1845)
- Escher, A. (2006). The Geography of Cinema — A Cinematic World. *Erdkunde*, 60(4), 307–314. <http://www.jstor.org/stable/25647918>
- Güngör, A. Şefik. (1994). *Sinemada görüntü yönetmeni*. Kitle Yayınları.
- Güngör, A. Şefik. (2018). Görüntü Düzenlemesi. Selahattin Yıldız (Ed.), *Sinema dili: Beyaz perdeyi yaratanlar* içinde (s.119-169). Su Yayınevi.
- Güngör, H. (2017, Bahar). Metin Erksan’ın en güzel şiiri hangisiydi? *Sanat ve hayat*, 46(07), s.29-31.
- Gürata, A. (1997). *Filmic space in turkish melodrama*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bilkent Üniversitesi.
- Hakverdi, G. (2012). *Su, sis ve toprak*. Dipnot Yayınları
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. The Macmillan Press LTD.
- Kayalı, K. (2014). *Metin erksan sinemasını okumayı denemek*. Tezkire Yayıncılık.
- Keleş, Ö. T. (10 Mart 2012). *Kadın hamlet; metin erksan’ın anlatım stili*. Sinekölaj. http://www.sinekölaj.com/makaleler/46/Kadin_Hamlet_Metin_Erksanin_Anlatim_Stili.html

- Kılıç, L. (2018). *Görüntü estetiği*. İnkılâp Yayınları.
- Kıral, E. (2012). Metin Erksan'ın Dayanılmaz Çekiciliği. Funda Masdar (Ed.), *Metin erksan ve sineması üzerine* içinde (s. 67-68). Dünya KİV Yayınları.
- Koçyiğit, H. & Sim, Ş. (7 Kasım 2022). *Vefatının 10. yılında metin erksan* [Panel]. 2. Sultanbeyli Kısa Film Yarışması, İstanbul, Türkiye.
<https://www.sultanbeyli.bel.tr/haber/2-sultanbeyli-kisa-film-yarismasinda-metin-erksan-anildi/>
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden Çev.). Sel Yayıncılık.
- Lokomotif. (16 Temmuz 2020). *Metin erksan ile söyleşi*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WILsa8vO1Rs>
- Makal, O. (2014). Yaratıcı Yönetmen Üzerine. Selahattin Yıldız (Ed.), *Sinema dili: Beyaz perdeyi yaratanlar* içinde (s. 71-117). Su Yayınevi.
- Özçınar, M. (2010). Sinematografik zaman ve mekânın felsefi arka planı.
[Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özdemir, C. (1990, Nisan). Metin Erksan: "Ben bir başkaldırı sinemacısıyım."
Beyazperde, (6), 10-11.
- Özgüç, A. (2012). "Auteur" Deddiğiniz, O Metin Erksan... Funda Masdar (Ed.), *Metin erksan ve sineması üzerine* içinde (s. 21-32). Dünya KİV Yayınları.
- Öztaşhan, A. (1987, Temmuz 26). TV'de izlediğimiz "Suçlular Aramızda" adlı filmin
ünlü yönetmeni Metin Erksan'la sohbet. *Saklambaç*.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve iktidar*. Phoenix Yayınevi.

Pekerman, S. (2012). *Film dilinde mahrem: Ulusötesi sinemada kadın ve mekân temsili*. Metis Yayınları.

Sarıcı, N. (19 Ekim 2022). *Kuyu filmi gösterimi ve Necip Sarıcı ile söyleşi* [Söyleşi]. Türk Sinemasında Eskimeyenler, Artizan Sanat, İstanbul, Türkiye.
http://artizansanat.com/hakkimizda_181

Saydam, B. (2 Mart 2018). *Bir Yönetmenin Kariyerini Bitiren Film*.
<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/402/bir-yonetmenin-kariyerini-bitiren-film--kamelyali-kadin>

Schreier, M. (2012). *Qualitative content cnalysis in practice*. Sage Publications.

Scognamillo, G. (2012). Metin Erksan'ın Yalnız İnsanları. Funda Masdar (Ed.), *Metin erksan ve sineması üzerine* içinde (s. 1-20). Dünya KİV Yayınları.

Sim, Ş. (2020). *Türk sinemasında öncüler*. Kriter Yayınevi.

Sine-Göz. (2014, Ekim 5). *Metin erksan ile türk sineması üzerine*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=gXRSOwYqKBM&t=7s>

Sözen, M. (2012). Erksan Filmografisinin Müzik Tasarımına Genel Bir Bakış. Funda Masdar (Ed.), *Metin erksan ve sineması üzerine* içinde (s. 151-173). Dünya KİV Yayınları.

Türker, Y. (2017). Fol söyleşisi. Enis Batur (Yayın Yönetmeni), *Aşkdan, ölümden başka bir şey kalmadı: Metin erksan ile söyleşiler* içinde (s. 53-79). Kırmızı Kedi Yayınevi.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.

Yıldırım, T. (2017). *Sinemacı ve tarihçi metin erksan: Dokuz dağın efesi'nde sosyal eşkıyalık meselesi*. Es Yayınları.

Yıldız, E. (2008). *Gecekondu sineması*. Hayalet Kitap.

Yıldız, S. (2018). Kurgunun Dili. Selahattin Yıldız (Ed.), *Sinema dili: Beyaz perdeyi yaratanlar içinde* (s.171-214). Su Yayınevi.

Wollen, P. (2013). *Signs and meaning in the cinema*. Palgrave Macmillan.

