



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

**NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA METİN ERKSAN SİNEMASINDA
“BEŞ HİKÂYE”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ömer ÇAÇAN

**Danışman:
Doç. Dr. Mehmet IŞIK**

**Aralık-2019
BATMAN**



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Doç. Dr. Mehmet IŞIK danışmanlığında **Ömer ÇAÇAN** tarafından hazırlanan **“NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA METİN ERKSAN SİNEMASINDA ‘BEŞ HİKAYE’”** adlı tez çalışması **02/12/2019** tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **SİNEMA VE TELEVİZYON** Anabilim Dalı’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Doç. Dr. Mehmet IŞIK

.....

Üye

Dr. Öğr. Üy. Olgun ATAMER

.....

Üye

Dr. Öğr. Üy. Mehmet CEYHAN

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Institute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Ömer ÇAÇAN

02.12.2019

YÜKSEK LİSANS TEZİ
NEOFORMALİST YAKLAŞIMLA METİN ERKSAN SİNEMASINDA
“BEŞ HİKÂYE”

Ömer ÇAÇAN

BATMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: Doç. Dr. Mehmet IŞIK

2019, 153 Sayfa

Jüri
Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

ÖZET

Metin Erksan'ın yönetmenlik kariyerinin son dönemlerinde, Türk edebiyatından beş öyküyü sinemaya uyarladığı “Beş Hikâye” serisi filmleri; gösterildikleri dönem büyük tepki toplamış, alışılmadık biçimsel yapıları sebebiyle dönemin seyircisi tarafından anlaşılamamıştır. Bu çalışmanın amacı, Neoformalist yaklaşımla “Beş Hikaye” film serisinin biçimsel yapısını çözümlemek; bu filmlerin gösterildiği dönemde yarattıkları etki ve tepkilerin biçimsel yapılarıyla ilişkisini sorgulamak, ayrıca bu filmler ekseninde yönetmenin stili ile ilgili saptamalarda bulunmaktır.

Nitel bir araştırma olarak tasarlanan bu çalışmanın ilk bölümünde, sanatta biçim, stil ve anlatı kavramları tanımlanarak Neoformalist yaklaşımın biçim tanımı somutlaştırılmaya çalışılmış; sinemada biçim olgusunun tarihsel uğrakları ve gelişimi irdelenmiştir. İkinci bölümde, Neoformalist yaklaşımın kuramsal çerçevesi bir bütünlük içinde bir araya getirilerek irdelenmiştir. Sinemada biçimin tarihsel dönüşümü sonucunda ortaya çıkan dört biçimsel tarz irdelendikten sonra, sinemada postmodernizm tartışılmıştır. Üçüncü bölümde, çalışmanın örneklemini oluşturan Metin Erksan'ın “Beş Hikaye” serisi (*Müthiş Bir Tren*, *Sazlık*, *Bir İntihar*, *Hanende Melek*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*) filmleri neoformalist yaklaşımla analiz edilerek biçimsel özellikleri belirlenmiş; bu filmlerin gösterildikleri dönem yarattıkları etkilerle biçimsel yapıları arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Yapılan analizler sonucunda seçilen filmlerin, o dönem Türk sinemasında örneklerine rastlanmayan çağdaş ve parametrik biçimsel tarzlara ilişkin özellikler taşıdıkları saptanmıştır. Dolayısıyla Türk sineması ekseninde şekillenen, dönemin seyirci şemasına uymadıkları; bu sebeple gerek seyirci gerekse eleştirmenlerin büyük çoğunluğu tarafından anlaşılamadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Gördükleri tepki ve eleştirilere karşın bu beş filmde, Metin Erksan'ın biçimsel araçları geniş bir yelpazede kullandığı, stili ile ortaya zengin ve istisnai ürünler çıkardığı belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Film Biçimi, Film Estetiği, Film Stili, Metin Erksan, Neoformalizm, Neoformalist Yaklaşım, Sinemada Anlatı.

MASTER THESIS IN ARTS
ACCORDING TO THE NEO-FORMALIST APPROACH “FIVE STORIES” IN
METİN ERKSAN’S CINEMA

Ömer ÇAÇAN

BATMAN UNIVERSITY
SOCIAL SCIENCE INSTITUTION
DEPARTMENT OF CINEMA AND TELEVISION

ADVISER: Associate Prof. Mehmet IŞIK

2019, 153 Pages

Jury
Assoc. Prof. Mehmet IŞIK
Dr. Olgun ATAMER
Dr. Mehmet CEYHAN

ABSTRACT

Directed by Metin Erksan in the late years of his career, the movie series of “Five Stories” which were consisting of five different stories in the Turkish Literature had been faced with a negative reaction in public, and were not been understood well by the audience because of their unusual structures. This study aims to analyse the “Five Stories” according to the neo-formalist approach; to question the reactions they had been faced and the relationship between these reactions and the structures of the movies; and to analyse Metin Erksan’s style in these movies.

Formed as a qualitative research this study begins with the explanations of some notions such as artistic forms, styles and narratives to clarify the approach of neo-formalism to form and structure of movies, and continues with analysis of historical evolution of form and structure of movies.

The second chapter focuses on discussions about the neo-formalist approach to create its own theoretical framework. To be able to do it, four main styles of cinema (classical narration, art-cinema narration, historical-materialist narration, and parametric narration) which have been evolved in historical process have been analysed, and then, the post-modern cinema has been discussed.

The last chapter, analyses the “Five Stories” of Metin Erksan which were named as “*Müthiş Bir Tren*”, “*Sazlık*”, “*Bir İntihar*”, “*Hanende Melek*”, and “*Geçmiş Zaman Elbiseleri*” according to the neo-formalist approach to understand their structural features, and the relationship between their structures and the reactions they had been faced in the period of their screening. According to this analysis, the chapter focuses on the unusual structure of the chosen movies, and addresses their contemporary and parametric forms which were very rare in Turkish cinema in that period. This means, since these movies were not in accordance with the usual style of Turkish cinema, they had got big reactions both from the audiences and critics who were approaching to the movies in some certain scheme.

However, despite having a lot of negative reactions and critics, this study argues that Metin Erksan has applied varieties of styles and forms in these five movies, thus, created a succesful style to make these rare and unique movies.

Key Words: Film Style, Film Form, Metin Erksan, Neoformalism, Neoformalist Approach, Film Narration, Film Aesthetics.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I.....	9
SANATTA VE SİNEMADA BİÇİM, STİL VE ANLATI	9
1.1. SANATTA BİÇİM, STİL VE ANLATI KAVRAMLARI	9
1.2. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE SİNEMADA BİÇİM.....	13
BÖLÜM II	23
SİNEMADA NEOFORMALİST (YENİ-BİÇİMCİ) YAKLAŞIM	23
2.1. NEOFORMALİST YAKLAŞIMIN KÖKENİ.....	23
2.2. NEOFORMALİST YAKLAŞIMIN TEMEL KAVRAM VE İLKELERİ.....	29
2.2.1. Aktif Seyirci:.....	29
2.2.2. Otomatikleş(tir)me ve Farklılaştırma.....	32
2.2.3. Araç, İşlev, Motivasyon	33
2.2.4. Duygu ve Anlam	34
2.2.5. Baskın Öğe	37
2.2.6. Biçime Hakim Unsurlar	37
2.3. NEOFORMALİST YAKLAŞIMDA SİNEMANIN BİÇİMSEL SİSTEMİ.....	39
2.3.1. Anlatı.....	39
2.3.1.1. Nedensellik / Anlatı Mantığı	41
2.3.1.2. Zaman.....	41
2.3.1.3. Mekan.....	42
2.3.1.4. Anlatım.....	43
2.3.2. Stil.....	45
2.4. SİNEMADA BİÇİMSEL TARZLAR	48
2.4.1. Klasik Anlatı Sineması.....	48
2.4.2. Çağdaş Anlatı ve Sanat Sineması.....	52
2.4.3. ‘Retorik’ Olarak Anlatı ve Tarihsel – Materyalist Sinema	57
2.4.4. Parametrik Sinema	60

3.4.5. ‘Postmodern Sinema’ mı? ‘Postmodern Film’ mi?.....	62
BÖLÜM III.....	66
METİN ERKSAN’IN “BEŞ HİKÂYE” FİLM SERİSİNİN ANALİZİ.....	66
3.1. METİN ERKSAN SİNEMASINDA “BEŞ HİKÂYE” VE ETKİLERİ.....	66
3.2. “BEŞ HİKÂYE”NİN BİÇİMSEL ANALİZİ	76
3.2.1. Müthiş Bir Tren.....	76
3.2.2. Sazlık.....	85
3.2.3. Bir İntihar	92
3.2.4. Geçmiş Zaman Elbiseleri	103
3.2.5. Hanende Melek	110
3.3. “BEŞ HİKÂYE”NİN YARATTIĞI ETKİLERLE BİÇİMİN İLİŞKİSİ.....	118
3.4. “BEŞ HİKÂYE” EKSENİNDE METİN ERKSAN’IN STİLİ.....	122
SONUÇ.....	126
KAYNAKLAR	138
ÖZ GEÇMİŞ.....	143

GİRİŞ

1. Sorun

Sanatın ‘ne’ olduğuna ilişkin soru, derin ve köklü bir sorudur. Bu sorunun cevabını aramaya yönelik çabalar, beraberinde sanatın ‘neyi’ anlattığı ve ‘nasıl’ anlattığına ilişkin sorunu doğurmuştur. Bu sorunun kavranma çabası beraberinde içerik, biçim, stil gibi kavramları ortaya çıkarmış ve sorun bu kavramlar etrafında tartışılmıştır. Dolayısıyla bir sanatçı, düşünür veya kuramın biçim kavramına getirdiği tanımın, genel olarak onun sanata ve sanat eserine yaklaşımı doğrultusunda şekillendiği söylenebilir. Biçim olgusuna yaklaşımların çeşitliliği; biçimin –sanatın kendisine benzer şekilde- çok boyutlu ve karmaşık yapısını ortaya çıkaran bir gösterge olarak kabul edilebilir.

Bu çalışma Neoformalist yaklaşım doğrultusunda şekillendiği için, biçimi içeriğe karşı ya da içeriği taşıyan dışsal bir şey olarak tanımlamamaktadır. Zira bu yaklaşıma göre; filmdeki her bileşen seyircinin izlediği biçimsel modelin bir parçası ve aracı olarak işlev görür. Dolayısıyla içerik olarak tanımlanan konu, soyut düşünceler ve anlam da biçime dahildir. Sanat eseri ve onu duyuşsal, duygusal ve düşünsel yönden deneyimleyen özne birbirine sıkıca bağlıdır. Bir resim aslında sadece kağıt üzerindeki bir nesnedir ve nesneler kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ondaki anlamı algılayan ve ortaya çıkaran öznenin zihinsel, bilişsel etkinliğidir. Sanat eseri, birbirini etkileyen, birbirine bağlı öğeler dizisinden oluşan bütün bir sistem içinde düzenlenir. İşte *biçim*, sanat eserindeki tüm bu sistematik düzendir.

Biçime yönelik yaklaşımlar, biçimin bir diğer boyutunu; biçimin inşasını mümkün ve görünür kılan şeyi yani *stili* (üslup) ortaya çıkarmaktadır. Biçim, stilistik araçlar kullanılarak ve stil vasıtasıyla görünür kılınır. Neoformalizm stili, teknik tercihlerin özel, uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımı olarak tanımlar.

Bitmiş bir yapıt olarak her film, ayrı bir biçime dolayısıyla da stile sahiptir. Ayrıca filmler üzerinden yönetmenine ait stilden söz edilebilir. Çünkü filmin sanatçısı olarak yönetmen, kendine has bir stil geliştirebilir; filmlerinde ayrıksı bir stilistik sistem yaratabilir. Dolayısıyla bir yönetmenin filmlerindeki biçimsel sistem incelenerek; onun stili ile ilgili saptamalar yapılabilir. Benzer şekilde bir grubun veya bir dönemin film stilinden bahsedilebilir.

Stilin, bazı faktörlerden etkilenecek şekillendiği söylenebilir. Sanatçının doğası, kişisel arka planı, içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel koşullar ile tüm bunları

geçirdiği kendi düşünsel-estetik süzgeci bu faktörlerin bir boyutudur. Diğer boyut ise sanatçının elindeki teknik ve tasarımsal araçlardır. Sanatçı üretimini, elindeki malzeme ve imkanlar doğrultusunda yapabilmektedir. Sinemada teknik ve biçim tarihsel bir gelişim göstermiş, dolayısıyla stil de bu gelişimin doğal bir parçası ve sonucu olarak şekillenmiştir.

Bir dizi bilimsel buluşun sonucu ortaya çıkan ve başlangıçta hareketli görüntünün kaydından ibaret olduğu düşünülen sinema; zaman içerisinde anlatı yapısı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi biçimsel araçların keşfi ve gelişimi ile kendine ait bir biçime kavuşmuş; nihayetinde kendine has unsurları, anlatım teknikleri ve dili ile başlı başına bir sanat dalı haline gelmiştir. Tabii burada kastedilen salt teknolojik keşifler değil; tarihsel süreçte düşünsel ve kültürel bir bütün olarak sinema sanatının gelişimidir. Dolayısıyla sinemada biçimin tarihi, aynı zamanda teknolojik bir keşfin zamanla gelişip olgunlaşarak bir sanat dalına dönüşmesinin de tarihidir denilebilir.

Film çalışmaları alanında yapılan literatür taramasında; biçim, stil ve film estetiğine ilişkin çalışmalara, daha çok Batı kaynaklarında rastlanmaktadır. Türkiye’de bu konuda yeterli çalışma bulunmamaktadır. Türkiye’deki çalışmalara baktığımız zaman, bunların çoğunlukla metin odaklı olduğu; bu çalışmalarda göstergebilim, antropoloji, sosyoloji, psikoloji, edebi eleştiri gibi disiplinlere ait yöntemlerin kullanıldığı görülmektedir. Ancak sinema, çok parçalı/çok katmanlı yapısının yanı sıra; kendine özgü bir tasarım süreci olan ve sonuçta görsel-işitsel (audio-visuel) bir ürünün ortaya çıktığı bir sanat dalıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan ürün salt bir metinden ibaret olmayıp, sinemasal kodlar kullanılarak ortaya çıkarılan yapılardır. Bu nedenle sinema, metinle sınırlı analiz yöntemlerinin yanı sıra, bu sanata özgü kod ve anlatım araçlarını göz önünde bulunduracak analiz yöntemleri ile irdelenmelidir. Sinemanın salt içerik ve anlam (metin) endeksli ele alınarak; film estetiğinin yeterince irdelenmemesinin, sinemanın sanatsal potansiyelinin bir bütün olarak kavranmasını zayıflatacağı söylenebilir. Bu sorun tartışılmaya değer bir sorundur ve bu çalışmanın yapılması yönündeki temel motivasyonlardan biridir. Film çalışmaları alanında formüle edilmiş Neoformalist yaklaşım, sinemanın doğasını göz önünde bulunduran bir bakışla analiz imkanı sunması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca diğer yaklaşımların yoruma dayalı kesinliği yerine; bitmiş bir yapı olan eserin kendisini irdeleyerek sonuca oradan ulaşmaya dönük alternatif bir anlayış geliştirmiştir. Bu yaklaşım, analizin filme sıkı

sıkıya bağı olduğunu ve film tarafından yönlendirildiğini, varsayımlar oluşturmada filmin ona rehberlik ettiğini savunur.

Türk Sineması'nda yaratıcılığı ve ayırksı stili ile Metin Erksan'ın önemli bir yere sahip olduğu tartışmasıdır. Kendisi ve sineması ile ilgili birçok çalışma yapılmasına karşın; bu çalışmalar, izah ettiğimiz şekilde bütünlüklü bir biçimsel çözümleme içermemektedir. Bu çalışmanın çerçevesi, Metin Erksan'ın yönetmenlik kariyerinin son döneminde gerçekleştirdiği ve fazla dikkat edilmemiş beş filmin (Beş Hikaye: Müthiş Bir Tren, Sazlık, Bir İntihar, Hanende Melek, Geçmiş Zaman Elbiseleri) analizi ile sınırlandırmıştır. Zira bu beş filmin, gösterildikleri dönemde yarattıkları etki ve bu doğrultuda ortaya çıkan tartışmaların biçimsel yapıları ile ilişkisi, bu filmlerin kitlelere televizyon aracılığıyla ulaşmış olması ve o dönem yaşananların yönetmenin sinema kariyerinin bir özetini sunar nitelikte olması açısından ele alınmaya değerdir. Ayrıca Metin Erksan'ın kariyerinin olgunluk döneminde çekilmeleri ve ticari kaygılardan uzak gerçekleştirilmeyle, onun stiline dair saptamalar için uygun örneklerdir. Bu husus bu çalışmanın diğer temel motivasyonudur.

Metin Erksan'ın filmlerinde biçimsel sistemin irdelenmesi ile elde edilecek verilerle yönetmenin nasıl bir stile sahip olduğu, eserleri ile Türk Sineması'nın gelişimine sunduğu katkı, TRT için çekilen “Beş Hikaye” film serisinin ayırksı biçimi ile yarattığı etkilerin ilişkisi tartışılmaya değer bir sorundur.

2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Neoformalist yaklaşımla Metin Erksan sinemasından seçilen “Beş Hikaye” film serisinin biçimsel yapısını çözümlemek; bu filmlerin gösterildiği dönemde yarattıkları etki ve tepkilerin biçimsel yapılarıyla ilişkisini sorgulamak, ayrıca bu filmler ekseninde yönetmenin stili ile ilgili saptamalarda bulunmaktır. Bu amaç doğrultusunda analiz edilen filmlerde şu sorulara cevap aranmıştır;

1. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerin anlatı yapısına ilişkin nedensellik, zaman, mekan, karakterler ve anlatım özellikleri nasıl kurulmuştur?
2. Bu özellikler nasıl bir anlatı modeli oluşturmuştur?
3. Filmlerde mizansen (dekor, kostüm ve makyaj, ışık, oyunculuk), kurgu, ses, sinematografi gibi stilistik unsurlar yönünden dikkat çeken teknikler nelerdir?
4. Bu teknikler film içinde bir nasıl bir model izlemekte ve nasıl bir stilistik yönelim yaratmaktadır?

5. Stilistik yönelim biçimsel sistem içinde nasıl bir işlev üstlenmektedir?
6. Filmin anlatı yapısı ve stiline ilişkin baskın öğelerin, bir bütün olarak biçim içerisinde yüklendiği işlev ve motivasyonları nelerdir?
7. Biçimin parçası olarak öne çıkan; içerik, duygu ve anlamlar filmin biçimsel bağlamı içerisinde nasıl bir rol oynamaktadır?
8. “Beş Hikaye”nin gösterildiği dönem ortaya çıkardığı tepkilerin bu filmlerin biçimi ile ilişkisi nedir?
9. “Beş Hikaye” filmleri doğrultusunda, Metin Erksan’a özgü stilistik özellikler nasıl tanımlanabilir?

3. Önem

Bir yönetmenin “sineması”ndan bahsettiğimiz zaman kastettiğimiz şey aslında yönetmenin “stili”dir. Bir yönetmeni, kendi kültüründen ve çağdaşı bir başka yönetmenden ayıran veya benzerlik yaratan onun stilidir. Türk Sineması özelinde sınırlı sayıda yönetmenin sinemasından bahsedilebilmektedir. Bu bakımdan, Türk Sineması’nda yaratıcılığı ve stiliyle Metin Erksan’ın önemli bir yere sahip olduğu, “Metin Erksan Sineması”ndan bahsedilebileceği üzerinde uzlaşılan bir husustur. Ancak onun sineması ile ilgili yapılan çalışmalar da daha çok metin (text) odaklı olup; filmler bütünlüklü bir biçimsel çözümlemeye tabi tutulmamıştır. Ayrıca Metin Erksan sineması ile ilgili çalışmalar çoğunlukla bilinen filmleri üzerine yoğunlaşmış, “Beş Hikaye” film serisi hakkında bir çalışma yapılmamıştır.

Türkiye’de yapılan akademik çalışmalar içinde, sinema estetiğine öncelik veren çalışma sayısı çok azdır. Hem Türkiye’deki film çalışmaları açısından hem de Metin Erksan Sineması özelinde; bütünlüklü biçimsel çözümleme temelli çalışmalar oldukça yetersizdir. Dolayısıyla bu çalışma;

1. Türkiye’de yapılan akademik çalışmalar içinde, Neoformalist yaklaşımın biçim olgusuna yaklaşımı ve kuramsal altyapısını sistematik bir düzen içinde bir araya getirip; sinemanın tarihsel gelişim sürecinde biçimin dönüşümü sonucu ortaya çıkan biçimsel tarzlar doğrultusunda, film biçimini irdeleyen bir çalışmanın olmaması,
2. Türkiye’de film çalışmaları alanında, biçim ile ilgilenen ve sinemaya biçimsel açıdan yaklaşan çalışmaların oldukça sınırlı sayıda olması,
3. Metin Erksan sineması üzerine yapılan çalışmalarda ‘Beş Hikaye’nin ikinci planda tutularak yeterince incelenmemiş olması, bu filmlerin ayrıksı durumlarının irdelenmemiş olması,

4. Metin Erksan sineması üzerine yapılan çalışmaların daha çok tematik eksenli olup; film biçimine yönelik bütünlüklü bir analiz içermemesi, stile ilişkin saptamaların film biçimine dönük bir analizle yapılmamış olması,
5. Türkiye’de film çalışmaları alanında; biçimsel yaklaşım ve film estetiğine ilişkin kuramsal tartışmalara katkı sunabilmesi, açılarından önemlidir.

4. Varsayımlar

“Doğruluğundan emin olunan yargılar (Karasar, 2012: 77)” olarak kabul edilen; bu araştırmanın temel varsayımları şunlardır;

1. Bir filmin biçimi, iki ana biçimsel sistem etrafında şekillenir; anlatı yapısı ve stil. Her film bir biçime ve dolayısıyla stile sahiptir.
2. Bir yönetmenin stili, o yönetmene ait filmlerin biçimsel çözümlemeye tabi tutulması sonucu saptanabilir.
3. Bu filmlerin biçimi çözümlenerek, gösterildikleri dönemde yarattıkları tepkilerin olası sebepleri ve sonuçları hakkında saptamalar yapılabilir.
4. “Beş Hikaye” olarak tanımlanmış; *Müthiş Bir Tren*, *Sazlık*, *Bir İntihar*, *Hanende Melek*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* filmleri Metin Erksan’ın sinema kariyerinde ayrıksı ve özel bir yere sahiptir.

5. Sınırlılıklar

Metin Erksan filmlerinin biçimini inceleyen bu çalışmada; çözümlemeler sinemanın temel biçimsel unsurları anlatı yapısı ve stil (sinematografi, mizansen, kurgu ve ses) ile sınırlı olarak yapılmıştır. Bu çalışmadaki analiz, bu filmlerde biçime ilişkin çözümleme yapılarak biçimsel özelliklerini tespit etmekle, “Beş Hikaye” ekseninde Erksan’ın stili ile ilgili saptamalarda bulunmakla, ve bu filmlerin yarattığı tepkilerin biçimle ilgili olası sebepleri ve sonuçlarını tartışmakla sınırlandırılmıştır.

İkinci sınırlılık, çalışmanın örnekleme noktasındadır. Bu çalışmanın çerçevesi, Metin Erksan’ın yönetmenlik kariyerinin son dönemlerinde gerçekleştirdiği “Beş Hikaye” olarak adlandırılan, *Müthiş Bir Tren*, *Sazlık*, *Bir İntihar*, *Hanende Melek*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* filmlerin analizi ile sınırlandırmıştır.

Üçüncü sınırlılık ise çalışmanın yöntem araçlarının tanımlanması konusundadır. Filmlerin anlatı yapısı ve stilistik düzenlemesi irdelenirken; stilistik araçlardan sinematografi, mizansen, kurgu ve ses kategorileri içinde dikkat çeken teknikler

saptanacaktır. Ancak bu teknik kategoriler üzerine çokça kaynak bulunduğu için, bunlar çalışma içerisinde ayrıca tek tek tanımlanmamıştır.

6. Yöntem

Bu çalışma nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Çalışmanın çerçevesini Metin Erksan filmleri oluşturmaktadır ve örneklem olarak “Beş Hikaye” adıyla gösterilmiş olan *Müthiş Bir Tren*, *Sazlık*, *Bir İntihar*, *Hanende Melek*, *Geçmiş Zaman Elbiseleri* filmleri alınmıştır. Çalışmanın örnekleme, amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemine göre belirlenmiştir. Ölçüt örneklemede sorunla ilgili olarak önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan durumlar çalışılır. Burada sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabileceği gibi daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi de kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 112). Bu beş filmin seçilmesinde; Metin Erksan’ın yönetmenlik kariyerinin son dönemine denk gelmesi; ticari kaygılardan bağımsız gerçekleştirilmesi, ve yönetmenin stilistik yaklaşımını yansıtması ile ayrı ve özel bir yere sahip olması etkili olmuştur. Ayrıca bu filmlerin gösterildikleri dönemde ayrıksı biçimleri ile büyük tartışma yaratmış olmaları ve filmlerin televizyon için yapılarak, televizyonda gösterilmiş olması diğer önemli etkenlerdir.

Bu tez çalışması; literatür ve film kayıtlarının taranması ile elde edilen veriler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Karasar, tarama modellerinin geçmişte olmuş ya da halen var olan bir durumun, olduğu şekilde betimlenmesini amaçlayan araştırma yaklaşımları olarak tanımlandığını belirtir (2012: 77). Araştırmaya ilişkin verilere çeşitli kitap, dergi, makale, tez, gazete ve film kayıtları kaynak oluşturmıştır. Tarama modeli ile elde edilen veriler araştırmanın problemini ortaya koymayı hedefleyen amaçlar doğrultusunda sınıflandırılıp yorumlanmıştır.

Çalışma kapsamında, belirlenen filmler Neoformalist yaklaşımla analiz edilmiştir. Bu yaklaşım *historical poetics* kavramı etrafında David Bordwell ve Kristin Thompson’un; yirmi yıldan fazla bir sürede yaptıkları çalışmalarla geliştirilmiş ve Thompson tarafından *Neoformalism* olarak adlandırılmıştır. Bu yaklaşım sinemanın çok parçalı doğasını göz önünde bulunduran bir bakışla analiz imkanı sunması yönünden önem taşımaktadır. Ayrıca diğer yaklaşımların yoruma dayalı kesinliği yerine; bitmiş bir yapı olan eserin kendisini irdeleyerek sonuca oradan ulaşmaya dönük alternatif bir anlayış geliştirmiştir. Bu yaklaşımda analiz filme sıkı sıkıya bağlıdır ve varsayımlar film tarafından yönlendirilir. Thompson, Neoformalizmi tek yaklaşım çok yöntem

olarak tanımlamıştır (1988: 6-7). Zira “yaklaşım” geniş bir kavramdır; sorulabilecek sonsuz sayıda sorudan hangisinin daha işlevsel ve ilginç olduğu kararına izin verir. Dolayısıyla yaklaşımın temel ilkeleri göz önünde bulundurularak sorulacak soruları ve haliyle geliştirilecek yöntemi analizin amacı doğrultusunda belirlemeye olanak tanır. Bu çalışmadaki kuramsal çerçeve; Bordwell ve Thompson’ın *Fim Sanatı (Film Art: An Introduction)* adlı çalışması, Bodwell’in *Narration in the Fiction Film* ve Thompson’un *Breaking Grass Armor: Neoformalist Film Analysis* adlı çalışmaları üzerinden oluşturulmuştur. Bunların yanında farklı kaynaklar irdelenerek çalışma için gerekli hususlar bir araya getirilmiştir.

Bu çerçevede, filmlerin biçimsel sistemi Neoformalist yaklaşımla analiz edilmiş; analizler şu temel başlıklarla ilerlemiştir:

Filmin Öyküsü: Filmin başından sonuna olay örgüsüyle sunulan öyküsü bir bütün olarak çıkarılır (Bu husus, analiz açısından zorunlu bir unsur olmayıp, biçimsel sisteme dair tespitlerin daha iyi anlaşılması için çalışmada yer almıştır).

Filmin Olay Örgüsü Bölümlemesi: Filmin olay örgüsü bölümlemesi yapılarak, anlatının zamansal ilişkileri, anlatının ilerleme modeli gibi hususları ortaya çıkaran biçimsel haritası oluşturulmuştur.

Filmin Biçimsel Sistemi: Biçimsel sistemin ikili yapısını oluşturan, anlatısal ve stilistik düzenleme unsurları incelenmiştir. Anlatı mantığı (nedensellik), zaman (düzen, süre, sıklık), mekân, karakterler ve anlatım (öykü bilgisinin akışı) özellikleri irdelenerek, filmin nasıl bir anlatı modeli oluşturduğu saptanmıştır.

Stilistik düzenleme araçları olarak; mizansen (dekor, kostüm ve makyaj, ışık, oyunculuk), kurgu, ses ve sinematografi gibi unsurlar içerisinde dikkat çeken teknikler saptanmıştır. Dikkat çeken tekniklerin, nasıl bir model izlediği incelenmiş; bu tekniklerin filmde tekrarlanıp tekrarlanmadığı veya çeşitlenip çeşitlenmediği tespit edilip, genel stilistik yönelim belirlenmiştir. Oluşturulan teknik modellerin, filmin bütünsel biçimi içerisindeki işlevi ve rolü tartışılıp ortaya konmuştur.

Filmin biçimsel sistemi çözümlenirken, anlatı yapısı ve stiline ilişkin baskın öğeler ve bir bütün olarak biçim içerisinde bu öğelerin işlevi ve motivasyonları irdelenmiştir. Biçimin bir parçası olan, içerik, duygu ve anlamlar, filmin biçimsel bağlamı içinde irdelenmiş, öne çıkan başkaca bir husus varsa bunlara değinilmiştir.

Yukarıda izah ettiğimiz şekilde filmlerin biçimsel sistemi bütünüyle çözümlenip biçimleri ile ilgili saptamalar yapıldıktan sonra, bu filmler etrafında gelişen tepkilerin

filmlerin biçimi ile ilişkisi tartışılmış ve bu analizler doğrultusunda yönetmenin stili ile ilgili tespitlerde bulunulmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde, sanatta biçim, stil ve anlatı kavramları tanımlanarak Neoformalist yaklaşımın biçim tanımı somutlaştırılmaya çalışılmış; sinemada biçim olgusunun tarihsel uğrakları ve gelişimi irdelenmiştir. İkinci bölümde, Neoformalist yaklaşımın temel kavram ve ilkeleri, anlatı ve stil olarak üç alt başlıkta yaklaşımın kuramsal çerçevesi bir bütünlük içinde bir araya getirilerek irdelenmiştir. Sinemada biçimin tarihsel dönüşümü sonucunda ortaya çıkan, Neoformalist kuramın tanımladığı dört biçimsel mod irdelendikten sonra; sinemada postmodernizm tartışılmıştır. Üçüncü bölümde; çalışmanın örneklemini oluşturan Metin Erksan'ın "Beş Hikaye" serisi filmleri, belirlenen yöntem doğrultusunda biçimsel analize tabi tutularak filmlerin biçimsel özellikleri belirlenmiş; bu filmlerin gösterildikleri dönem ortaya çıkan tepkilerin, filmlerin biçimiyle ilişkisi sorgulanmıştır. Film analizleri doğrultusunda da Metin Erksan'ın stiline ilişkin saptamalar yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise, çalışma doğrultusunda ortaya çıkan genel sonuçlar ve saptamalar yer almaktadır.

BÖLÜM I

SANATTA VE SİNEMADA BİÇİM, STİL VE ANLATI

1.1. SANATTA BİÇİM, STİL VE ANLATI KAVRAMLARI

Literatür taraması yapılırken bazı metinlerde biçim ve stil kavramlarına ilişkin bir husus dikkatimizi çekmiştir. Birbirinden farklı bu kavramlara karşılık olarak; üslup, tarz, biçim, stil, form, biçem, tavır gibi sözcüklerin sözlük anlamları gözetilmeden, - özellikle de biçim ve biçem- birbiri yerine kullanılması gibi bir alışkanlık göze çarpmaktadır. Dolayısıyla öncelikle bu sözcüklerin, sözlük ve terim anlamları ile eşanlamlı karşılıklarına değinerek sözünü ettiğimiz karmaşayı bir açıklığa kavuşturmak gerekmektedir.

Türkçe'ye Arapça'dan geçen *suret* veya İngilizce'de *form* sözcüğü ile karşılık bulan *biçim* terimi sözlüklerde “1. Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl. 2. Sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form (TDK Güncel Türkçe Sözlük, 2019)” ; “1. Resim, heykel ve mimarlıkta yapıtın yapı bakımından tüm kuruluşu. 2. Bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda içyapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen. Biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olan. 3. Bir estetik nesnenin duyarlarla algılanan görünüş biçimi (TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü, 2019) şeklinde tanımlanmaktadır. Biçim; form, suret, şekil ve eşkâl sözcükleriyle eşanlamlı olup; terimin sanat ve estetikteki anlamı ilk ikisi ile karşılık bulur.

Türkçe'ye Arapça'dan geçen *üslup* veya İngilizce'de *style* sözcüğü ile karşılık bulan *stil* terimi ise TDK Güncel Türkçe Sözlük'te (2019) “1. Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği ya da bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi. 2. Anlatma, oluş, deyiş, yapış biçimi” şeklinde tanımlanır. Stil; üslup, biçem ve tarz sözcükleriyle eşanlamlıdır.

Sanatın ‘ne’ olduğuna ilişkin soru, derin ve köklü bir sorudur. Bu sorunun cevabını aramaya yönelik çabalar, beraberinde sanatın ‘neyi’ anlattığı ve ‘nasıl’ anlattığına ilişkin sorunu doğurmuştur. Sorunun, içerik ve biçim bağlamlarında ele alınıp kavranmaya çalışılması ve tartışılması, beraberinde bu kavramlara birçok tanımın getirilmesini doğurmuştur. Bu çalışmanın amacı sanatta içerik-biçim tartışmasını işlemek değildir. Burada, biçim kavramına yönelik kimi tanım ve yaklaşımlar irdelenerek; bu çalışmanın temel kavramları ele alış şekline somut bir kavrayış getirmeye çalışılacaktır.

Bir sanatçı, düşünür veya kuramın biçim kavramına getirdiği tanım, genel olarak sanata ve sanat eserine yaklaşımı doğrultusunda şekillenir. Biçim olgusuna yaklaşımların çeşitliliği; biçimin –sanatın kendisine benzer şekilde- çok boyutlu ve karmaşık yapısını ortaya çıkarmaktadır. Sözelimi Béla Balazs biçimi, maddenin ruhunu ortaya çıkaran yapısal bir süreç olarak tanımlamıştır. Balazs’a göre, bir tepenin eteklerindeki herhangi bir taşla Michelangelo’nun heykellerindeki taş aynıdır. Bunların malzemesi yani hammadde az ya da çok aynıdır. Bunların arasındaki farklılığı biçim oluşturur. Bir malzemenin ruhu ve yasası kendini en mükemmel şekilde, bir sanat eserinin inşa edilmiş biçiminde dışa vurur, hammaddenin kendisinde değil (akt. Andrew, 2010: 176).

Theodor W. Adorno ise biçimi, sanatı yaşamdan ayıran bir kavram olarak, biçim-içerik bütünlüğü üzerinden ele alır. Adorno’ya göre, sanatta oluşturulan içerik, biçim dışındaki şeyler değil, biçimdeki görüntülerin dünyasına çekilen mimetik (yansıtmacı) dürtülerdir. Biçim, içinde sanatın var olma hakkının belirsiz olduğu ampirik dünyadan; sanatı, keskin bir karşıtlıkla antitez ortaya koyarak ayırandır (2002: 141).

Nicolia Hartmann sanat eserini, herhangi bir estetik nesneden ayıran şeyin, biçim olduğunu vurgular. Hartmann’a göre sanat eserini, doğadaki güzelden ve estetik nesneden ayıran özellik *objektivasyon*’dur (nesneleştirme). Estetik nesne; beş duyu ile algılanan, estetik duyuma, deneyime açık nesnedir yani bir *objeksiyona* (nesneleşme) sahiptir. Sanat eseri ise duyuma, deneyime açık olması yani objeksiyona sahip olmasının yanı sıra bir anlam (ruh, ide, mana) taşır. Başka bir deyişle, sadece sanat yapıtlarının sahip olduğu bir nitelik olan objektivasyon (nesneleştirme) o eserin görünürlük kazanmış anlamıdır (akt. Tunalı, 1983: 16). Dolayısıyla biçim, hem sanat eserinin duyumsanışı hem de anlamın taşıyıcısıdır.

İbn-i Haldun biçim, stil ve anlamı cins (tür, nevi) bakımından ayrı şeyler olarak tanımlamış; biçimi bunların taşıyıcısı olarak tasavvur etmiş ve güzelliği biçimde aramıştır. Haldun’a göre, suyla dolu bir kabın güzelliği içindeki suyun kendisiyle ilişkili değildir. Çünkü bunlar ayrı cinsten şeylerdir. Benzer şekilde kelimenin kullanılışındaki nefaset ve incelik de sözün maksada uygunluk derecesine ve söyleniş şekillerine göre çeşitlilik gösterir. Anlamlar ise birdir, onlarda bir değişiklik yoktur. İster şiir ister düzyazı olsun söz sanatında asıl maksat anlamlar değil lafızlardır (kastedilen anlam). Anlamlar lafızlara tabidir, asıl olan lafızlardır (1986: 245-246). Dolayısıyla İbn-i

Haldun biçimi, stil aracılığıyla kastedilen anlamın taşıyıcısı olarak tanımlamış ve sanatın asli unsurunu biçim olarak mimlemiştir.

Biçime yönelik bu yaklaşımlar, biçimin bir boyutunu ortaya çıkarmaktadır; biçimin inşasını mümkün ve görünür kılan şey, yani stil. Biçim, stilistik araçlar kullanılarak ve stil vasıtasıyla görünür kılınır. Jean Paul Sartre biçimin, stilistik boyutuna dikkat çeker. Ona göre; “adlandırmak” dünyayı yazı yoluyla değiştiren, hakikatin üzerindeki örtüyü çekip kaldırarak görünür kılan bir eylemdir (2008: 32). Çünkü ona göre, insan “bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için” değil, onları “belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için” yazar olur (2008: 34).

Ernst Hans Gombrich’e göre, sanatçının kişiliği, doğası veya tercih ettiği öğeler stili etkileyen faktörlerin bir yönüken; sanatçının elindeki teknik araç ve imkanlar diğer yönüdür (1992: 74-75). Avner Ziss’ten benzer şekilde stilin tasarımsal araçlarla ilişkisine dikkat çeker. Ona göre sanatçı, yapıtını ortaya çıkarmak için sanatın/sanat dalının tasarımsal araçlarını ve belli teknik yöntemleri kullanır. Bu araçlar tarih boyunca geliştirilip zenginleştirilerek, sanatın özgül dilini oluşturan ifade araçlarıdır (2011: 20).

Biçimi irdeleyen bu görüşler doğrultusunda; bir sanat yapıtındaki içerik yani yapıtın özü; biçim dolayımıyla meydana gelir ve somut varlık kazanır denilebilir. Eserin içeriğini barındıran, esere karakterini ve sanatsal niteliğini kazandıran da biçimdir. Sanatçının düşünsel tasarımı ancak maddi varlığa dönüştüğünde sanat eserinden söz edilebilir; biçim bu maddi varlığın hangi teknikler aracılığıyla ve ne şekilde somutlaştırıldığıyla ilgilidir.

Neoformalizm biçim kavramını kapsamlı bir şekilde tanımlayıp ele alır. Neoformalist yaklaşıma göre; sanat eseri ve onu duysal, duygusal ve düşünsel yönden deneyimleyen özne birbirine sıkıca bağlıdır. Zira insan yaşamın bütün evrelerinde devamlı algılama etkinliği içerisinde. Sürekli olarak düzeni ve anlamı arayan insan akli hareketsiz kalmaz; aklın bu dinamik ve birleştirici niteliği sanat eserlerinin temel dayanağıdır. Bir resim aslında sadece kağıt üzerindeki bir nesnedir ve nesneler kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ondaki anlamı algılayan ve ortaya çıkaran insanın zihinsel, bilişsel etkinliğidir. Sanat eseri, bu bilişsel etkinliği yönlendiren ipuçları taşır; bu ipuçları, rastgele değil birbirini etkileyen, birbirine bağlı öğeler dizisinden oluşan bütün bir sistem içinde düzenlenirler. İşte *biçim*, sanat eserindeki tüm bu sistematik düzendir. (Bordwell ve Thompson, 2009: 56-58).

Neoformalizm, biçimin içeriğe karşı ya da içeriği taşıyan dışsal bir şey olarak tanımlanmasına karşı çıkmaktadır. Biçim, seyircinin filminden algıladığı bütün bir sistem

olarak tanımlandığına göre, o zaman içeri ya da dışarı yoktur. Burada her bileşen seyircinin izlediği bütünsel modelin bir parçası ve aracı olarak işlev görür. Bu yaklaşım, içerik olarak görülmekte olan bir çok şeyi biçim dahilinde ele alır. Dolayısıyla konu, soyut düşünceler ve anlam da sanat yapıtının birbiri ile ilişkili bütünsel sistemine yani biçime dahildir (Bordwell ve Thompson, 2009: 58).

Sinema eseri doğası gereği, iki katmanlı bir biçimsel sisteme sahiptir. Bunlardan ilki anlatı, ikincisi stildir. Filmin biçimsel sistemi bu iki ana düzenleyici unsur, yani anlatı ve stil etrafında şekillenir. Seyircinin aklı, bu iki unsuru birbiriyle ilişkilendirmeye, birbirine bağlamaya çalışır (Bordwell ve Thompson, 2009: 57). Bu noktada biçimsel sistemin iki ana düzenleyici unsurundan biri olan, anlatı kavramını irdelemek gerekmektedir.

İngilizce’de *narrative* sözcüğü ile karşılık bulan anlatı terimi, Türkçe sözlükte “Roman, hikâye, masal vb. edebi türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikayeleme, öyküleme, tahkiye (TDK, Güncel Türkçe Sözlük, 2019)” şeklinde tanımlanır. “Anlatı, en geniş tanımıyla, hikayelerin nasıl anlatıldığıyla, hikayelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir” (Yaren, 2013: 167). Gerçek ya da kurmaca olayları nakletmek yani bir hikaye anlatmak, anlatının temel işlevidir (Genette, 2011: 171). Anlatı, insanlık tarihi ile başlamış ve bütün toplumlarda var olmuştur. Mitlerde; dram, trajedi, komedide; bir tablo veya karikatürde; günlük konuşma veya haberde olduğu gibi sinemada da hep anlatı vardır (Barthes, 2009: 101). Susana Onega ve Garcia Landa anlatıyı; nedensel ve zamansal olarak anlamlı bir bağlantı içindeki bir dizi olayın temsili olarak tanımlamıştır. Yani anlatı olaylar dizisi değil, olaylar dizisinin temsil edilişidir (2002: 12-15).

Neoformalizme göre anlatı, filmin bir öykü anlattığını, bir öyküleme içerdiğini tanımlamaktadır. Yani bir filmin anlatıya sahip olması, onun öyküsel olduğunu betimler. Anlatı belirli bir zaman ve mekânda, nedensellik ilişkisi içindeki olaylar zinciri, olarak da tanımlanabilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 78-79). Stil ise, “özel teknik tercihlerin uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımı”dır. (Bordwell ve Thompson, 2009: 117). Her bir film ayrı bir biçimsel modele ve dolayısıyla stile sahiptir. Ancak filmlerde yönetmenine ait stilden söz edilebilir. Birçok yönetmen kendine has stile sahiptir ve filmlerinde ayrıksı bir stilistik sistem yaratır. Dolayısıyla bir yönetmenin filmlerinin biçimsel sistemleri incelenerek; onun stili ile ilgili saptamalarda bulunmak mümkündür. Ayrıca bir grubun veya bir dönemin stilinden bahsedilebilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 312).

1.2. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇERİSİNDE SİNEMADA BİÇİM

Başlangıçta hareketli görüntünün kaydından ibaret olduğu düşünülen sinema; zaman içerisinde anlatı yapısı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi temel anlatım araçlarının keşfi ve gelişimi ile kendine ait bir biçime kavuşmuş; nihayetinde kendine has unsurları, anlatım teknikleri ve dili ile başlı başına bir sanat dalı haline gelmiştir. Tabii burada kastedilen salt teknolojik keşifler değil; tarihsel süreçte düşünsel ve kültürel bir bütün olarak sinema sanatının gelişimidir. Dolayısıyla sinemada biçimin tarihi, aynı zamanda teknolojik bir keşfin zamanla gelişip olgunlaşarak bir sanat dalına dönüşmesinin tarihidir denilebilir. Bu nedenle sinemada biçim kavramını şekillendiren temel tarihsel uğraklara değinmek gerekmektedir.

20.yy başına doğru bir dizi bilimsel buluş, Thomas Edison' un tek kişilik bir izleme cihazı olan *kineteskop*'u ve Lumière kardeşlerin toplu gösterime olanak sağlayan, kamera ve projektörü tek bir aygıtta birleştirdikleri *sinematograf*ı icat etmeleriyle sonuçlanmıştır. Kentlere yığılmış kitlelere yeni bir teknolojik keşifle tanışmak ve perdede hareket eden gerçek görüntüleri seyretmek başlangıçta yeterince cazip geldiği için; ortaya çıkan bu yeni aygıt, kitleler tarafından kısa zamanda benimsenmiştir.

Lumière Kardeşler ve kamera operatörleri tarafından çekilip gösterilen ilk filmler, gündelik hayattan kesitler (fabrikadan çıkan işçiler, trenin gara girişi, bir aile yemeği, bir iskambil oyunu v.b.) sunan kısa görüntülerin doğrudan kaydedilişinden ibarettir. Sinemanın başlangıç döneminde; henüz sinemaya yönelik bir farkındalık gelişmediği için, ilk filmler bu yeni *aygıtın tabiatına uygun* düz kayıtlar biçimindedir. Zira bu dönemde “kameranın işinin salt yaşamı yakalamak ve kaydetmek olduğu” (Arnheim: 2002: 41) düşüncesi hâkimdir. Dolayısıyla ilk filmler herhangi bir öyküsellik barındırmayan, biçim kaygısından uzak filmlerdir.

Rekin Teksoy'a (2005: 34) göre, Lumière'ler operatörlerini uzak ülkelere göndererek oralarda çektikleri görüntülerle belgesel sinemanın ve haber filmciliğinin ilk örneklerini vermiş, ancak sinemayı yaşamın bir yansıtıcısı olarak görmüş, yeni bir *seyirlik* olduğunu düşünmemişlerdir. Bunu gerçekleştirecek olan ise George Méliés' tir. Bir ressam ve illüzyonist olan George Méliés, Lumière'lerin gösterdiği filmlere paralel biçimde, gündelik hayattan kesitler sunan filmler yapmaya başlamıştır. Méliés, Place de l'Opéra'da film kaydı esnasında bozulan kamerası tamir edildikten sonra çekime devam etmiş; bu film gösterildiğinde Méliés, geçen otobüsün aniden cenaze arabasına

dönüştüğünü görmüş ve böylece çabalarını sinemada rastlantı sonucu fark ettiği bu etkiyi oluşturma yönünde yoğunlaştırmıştır (Teksoy, 2005: 35).

Bunun tesadüflere bırakılamayacağı, bir hazırlık gerektirdiği gerçeği Méliés'i, aksiyonu kamera için planlayıp düzenlemeye yöneltmiştir. Bu amaçla tiyatrodan ilham alarak balkonların, gizli kapı ve kayan fon perdelerin olduğu; dekor, kostüm ve aksesuarları olan, camla kaplı küçük bir film stüdyosu inşa etmiştir. Méliés böylece; dekor, kostüm aksesuar, makyaj, ışık ve aksiyon üzerinde tam bir denetim sağlamış, filmlerinde birçok rolü bizzat kendisi oynamış ve neticede sinemaya *mizansen* öğelerini dahil ederek fantastik filmler yapmaya başlamıştır. Méliés' in fanteziler yarattığı bu filmleri; sinemanın gerçeğin doğrudan kaydı olarak algılanışını kıran, önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Méliés, bu buluşlarına rağmen filmlerini sahne aksiyonuna göre düzenlemiş ve bir tiyatro gösterisini kaydeder gibi sabit bir açıdan kaydetmiştir. Bu filmlerde de dönemin sinema anlayışına paralel olarak, kayıtlar yine doğrusaldır ve sinemaya özgü bir uzam kullanımından söz edilememektedir. Roberta Pearson bu ilk filmlerin biçimsel olarak, nedensel bağlantıdan yoksun vodviller, pandomim, büyülu fener, karikatür, gazete gibi araçlardan temellendiğini belirtir (2003: 39). Dolayısıyla ilk filmler biçimsel olarak; örneğin karakterlerin doğrudan kameraya bakabildiği vodvil gösterilerden ve kayda alınmış tablo benzeri görsel yapılardan oluşmaktadır.

Pearson (2003: 34), hareketli görüntünün tek çekimden oluşan doğrusal kaydından ibaret film anlayışının 1902/1903 yılına kadar devam ettiğini; farklı çekimler arasında nedensellik kuran basit öyküsel (anlatısal) film örneklerinin 1903-1907 yılları arasında görülmeye başladığını belirtir. Bu dönem filmlerinde tek çekimlerin yerini aynı sahnenin farklı açılardan çekimi almış, bu çekimlerin birbiriyle ilişkilendirilmesi kurguyu ortaya çıkarmış; ancak kurgu nedenselliği kurmak ya da zaman-mekan ilişkilerini ortaya çıkarmaktan ziyade, sahnelenen aksiyonu vurgulamak için kullanılmıştır (Pearson, 2003: 34-36).

Sinemada anlatı gelişimi ve devamlılığı ilkelerini ilk kez kullanan Edwin S. Porter; *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (1903) filminde anlatının önemli öğelerini kullanmış ancak zamansal ilişkilerin kurgu mantığını henüz tam kavrayamamıştır. Film, çocukla annesinin yanan evden kurtarılışını hem evin içinden hem de dışından olmak üzere iki kez gösterir. Porter, koşut (paralel) kurguyu veya aksiyonun zamansal uyumunu henüz çözmemiştir. *Büyük Tren Soygunu* (1903) filminde ise aksiyon zaman, mekan ve mantık net bir doğrusallıktadır. Soygun, takip ve soyguncuların yenilgiye

uğratılmasının her sahnesi gösterilir. Bu film, klasik Amerikan sinemasının ilk örneği olarak kabul edilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 458-459). Porter böylece neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen bir olay örgüsü yaratmış ve kurguyu sahnelerin devamlığını sağlayacak şekilde kullanarak sinemada *anlatı*'nın bütünlüklü ilk örneklerini vermiştir.

Sinemada uzun anlatının standartlaşmasından önce Amerikan sineması; klasik biçimini oluşturacak birçok öğeyi keşfedip kullanmaya başlamış, anlatıya sinematografik teknikler dâhil olmuştur. Bu tekniklerle kamera ve aksiyon arasındaki mesafe kısalmış, oyuncuların eylemleri ve yüz ifadeleri yakınlaşmış, dolayısıyla oyunculuğun dramatik etkisi artmıştır. Filmsel mekân-zaman ilişkilerini oluşturmak için kurguda aksiyon uyumu, paralel kurgu gibi teknikler kullanılması; anlatı bütünlüğünün oluşmasına, kameranın sahne içine taşınmasına, dolayısıyla sahne önü çekime dayalı mizansen anlayışının değişmesine olanak sağlamıştır (Koca, 2018: 45-46).

David Wark Griffith, yönetmenliğe başladıktan sonra bir - iki makaralık yüzden fazla film yapmış; bu dönem çektiği filmlerde yeni teknikler bulmaktan ziyade, var olan sinema tekniklerini anlatının etkisini artırmak amacıyla kullanmıştır. Oyuncuları alışılmışın dışında yönetip yüz ifadelerine yoğunlaşmış; bunu yansıtabilmek için de kamerayı çağdaşlarına göre daha yakına kurmaya başlamıştır. *The Birth Of a Nation* (1915) filmi ile kendinden önce uygulanmış bütün teknikleri mükemmelleştirerek anlatının dramatik etkisini derinleştirmek üzere kullanmıştır. Sahneleri planlara bölmüş ve planlar arası geçişin fark edilmediği *devamlılık kurgusunu* geliştirerek, aksiyonun sinemasal mekan-zaman-nedensellik birliğini oturtmuştur. Bu filmle anlatı sinemasının standardını oluşturmasının yanı sıra; yüz bin dolar maliyetine karşılık elli milyon doları aşan hasılatı ile büyük bir gişe başarısı elde etmiştir (Abisel, 2003: 104-114). Bütün bu gelişmelerle, "Hollywood Sineması" olarak tabir edilen, sinemadaki temel biçim yani *klasik anlatı sineması* bütün unsurlarıyla meydana gelmiştir. Hollywood filmleri anlatısıyla dünyanın dört bir yanında sinema pazarına egemen olmaya başlamıştır.

Öykü evreni yani aksiyonun geçtiği öyküsel dünya filmin *diegesisi*; bu evrene ait tüm unsurlar *diegetik*, bu evrenin dışından eklenen unsurlar ise *non-diegetik* (diegetik olmayan) unsurlardır (Bordwell ve Thompson, 2009: 80). Anlatı kurumsallaştıktan sonra filmdeki tüm öğeler öykü evreni etrafında şekillendirilmiştir. Örneğin oyuncular kameranın bilincindedir ve diegesise sadık kalarak, kamera orada değilmiş gibi davranırlar. Dolayısıyla ilk dönem vodvil skeçlerini içeren filmlerdeki karakterlerin kameraya bakması gibi alışkanlıklar ortadan kalkmış, her şey bu kurmaca dünyanın inandırıcılığına riayet edecek şekilde düzenlenmiştir.

Sinemanın biçimsel prensipleri üzerine çalışan kuramcı Noel Bruch; sinema biçimini inceleyerek, tarihsel süreçte oluşan iki tür temsil tarzı tanımlamıştır: Primitif Temsil Tarzı (Primitive Mode of Repesantion) ve Kurumsal Temsil Tarzı (Institutional Mode of Repesantion). Burch'a göre sinemanın ilk yıllarında her iki tarz birden mevcuttur. Ancak sinemanın endüstrileşmesi sonucu film üretiminde Kurumsal Temsil Tarzı egemen olmaya başlamıştır. Bu tarz illüzyonisttir; edebiyat ve tiyatro gibi kurgusal bir dünya yaratmaya çalışır. Seyircinin karakterlerle özdeşleşebilmesi için sunulan bu kurgusal dünyanın inandırıcı olması gerekir. Seyircinin filmi gerçekmiş gibi algılaması için, stilin *saydam* (transparent) olması gerekmektedir. Bu saydamlık sinema biçiminde *sinema stilinde sıfır noktası* (zero point of cinematic style) ile sağlanır. Yani bu üslupla, film aygıtı gizlenmiş ve filmle seyircinin arasından çekilmiş olur, seyirci merkeze alınarak sihirli bir dünya yaratılır. *Sıfır derece stil*; basit ve anlaşılır kompozisyonlar, Rönesans perspektifine uygun derinlik, üç boyutluluk algısı yaratan aydınlatma; devamlılık kurgusu gibi sabitleşmiş kurallarla yaratılır. Hollywood'la özdeşleşmiş bu tarz, 1904 yılında başlar ve özellikle Griffith'in *The Birth of Nation* (1915), Thomas Harper Ince'in *The Italian* (1915), DeMille'in *The Cheat* (1915), Maurice Tourneur'un *A Girl's Folly* (1917) filmleriyle görsel sistemini tamamlayarak sinemada egemen hale gelir. Burch'a göre; 1895-1914 yılları arası ve özellikle 1909 öncesinde uluslararası sinemada egemen olan Primitif Temsil Tarzı ise anti - illüzyonisttir; doğrusal değildir, anlatı kapalı değildir, anti-psikolojiktir ve devamlılık kurallarına uyulmaz. Bu tarz; seyirci - film ilişkisinin mantığı, görüntü ve sunumun sıralanışı gibi birçok yönden, Kurumsal Temsil Tarzı'nın kurallarından bağımsız ve bir anlamda onun karşıtıdır. Burch, Primitif Temsil Tarzı'na prototip olarak Biograph üretimi *Tom Tom, The Piper's Son* (1905) filmini örnekler, William Haggar'ın *Charles Peace* (1905) filmini ise başyapıt olarak kabul eder. Burch, *Dr. Caligari'nin Muayanehanesi* (1920) filminin yanı sıra; II. Dünya Savaşı öncesi Japon sineması ile Sovyet Montaj sinemasının Kuramsal Temsil Tarzı'na ciddi alternatifler sunduğunu vurgulamıştır (Erkılıç, 2013: 257-259).

I. Dünya Savaşı sonrası Almanya' da bağımsız yapım şirketi Decla; bir tasarımcı ekibiyle, alışılmışın dışında bir senaryo ve stille *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) filmini yapmıştır. Filmin tasarımcı ekibi, filmi avangart bir eğilim olarak sanat alanında görülen Dışavurumcu (Empresyonist) tarzda yapmayı önermiş; şirket filmin uluslararası pazarda kâr getirebileceği düşüncesiyle ve düşük bir bütçe ile yapılmasını sağlamıştır. Film ABD, Fransa ve başka birçok ülkede sansasyon yaratmıştır. Filmin bu başarısı,

küçük şirketler kadar büyük şirketleri de, Amerikan filmleri ile rekabet edebilen dışavurumcu filmler yapmaya yöneltmiş; sonuçta sinemada birkaç yıl sürecek stilistik bir akım meydana gelmiştir (Bordwell ve Thompson, 2009: 462). Akımın ilk ve tipik örneği olan *The Cabinet of Dr. Caligari* biçimsel olarak; sinematografi ve kurguya dayanan Fransız İzlenimciliği'nin aksine mizansene dayalıdır. Mizansen öğelerinin hepsi birbiriyle grafik bir etkileşim içindedir. Yoğun makyajlı, yavaş hareket eden oyuncular, adeta dekorla birleşen birer görsel öğedirler. Filmdeki bu stilizasyon akıl hastası bir adamın çarpık bakış açısını aktarma işlevi yüklenmiştir. Abisel'in de belirttiği üzere, sinemada akıl sağlığı bozulmuş insanların hikayelerini, perspektifi bozan tuhaf açılı aydınlatması ve yassı boyalı dekorlar içinde anlatan bu biçimsel eğilimi tanımlayan "kaligarizm" terimi ortaya çıkmıştır (2003:162). Bu akım sinemada sadece birkaç yıl sürse de; biçimsel etkileri Hollywood'un korku ve kara filmleri üzerinde devam etmiş, sinemada özellikle fantezi ve korku öyküleri için stilize bir atmosfer yaratma işlevi görmüştür.

I. Dünya Savaşı sonrası Fransız sinema şirketleri; Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein ve Louis Delluc gibi genç sinemacıları desteklemeye başlamıştır. Bu genç sinemacılar önceki kuşaktan farklı olarak; sinemanın resim, müzik, edebiyat gibi bir sanat formu olduğunu kanıtlama düşüncesindedirler. Andras Balint Kovacs'ın belirttiği gibi Fransız İzlenimci (impressionist) bu ekol, anlatıyı reddetmemiş, ancak sinemanın yalnızca eylemlerin dışsal biçimini değil, karakterlerin içsel dünyası ve ruhsal süreçlerini göstermesi gerektiğini düşünerek buna ilişkin bir tür psikolojik temsil ortaya çıkarmıştır (Kovacs, 2010:19).

Dolayısıyla bu ekol, sinemanın duyguları merkeze alarak, sinema anlatımına psikolojik derinlik kazandırıp, karakterin bilincini ortaya çıkarmakla ilgilenmiş; filmlerde olay örgüsü zamanı ve öznel bakış açısı çekimleri bu doğrultuda şekillenmiştir. Karakterlerin düşleri, fantezileri ve zihinsel durumlarının sinematografi ve kurgu aracılığıyla anlatılmasının yolları aranmıştır. Karakterlerin anılarının tanımlanması için geçmişe dönüşler, fantezilerini ifade etmek için bindirmeler, hislerini yansıtmak için yoğun ritmik kurgu kullanılmıştır. Bu ekol ayrıca sinema teknolojisine yeni birçok objektifi, çoklu çerçeveleri (polyvision), geniş ekranı ve hareketli çerçeve mantığını kazandırmış; bu doğrultuda el kameraları geliştirilmiştir. Gance' ın *Napoleon* (1927) ile L'Herbier'in *Largent* (1928) filmleri bu ekolün başyapıtları olarak kabul edilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2009: 464-466).

Rusya’da Bolşevik Devrimi sonrası; sinemanın kitleler üzerindeki iletişim gücünü gören Sovyetler Birliği hükümeti, sinemayı güçlü bir eğitim ve propaganda aracı olarak işlevselleştirmek istemiştir. Bu doğrultuda sinema endüstrisini kamusallaştırmış, yeni sinemacıların yetişmesi için dünyada kurumsal sinema eğitimi veren ilk sinema okulu –Devlet Sinematografi Enstitüsü (VGIK)– ile merkezi film dağıtım birimi olan Goskino’yu kurmuştur. VGIK’te Lev Kuleshov ve öğrencileri sinema üzerine kuramsal çalışmalar yapmaya başlamıştır. Hızlı kurgusuyla özellikle Griffith’in filmlerinden etkilenen Sovyet sinemacıları; filmin gücünü çekimlerin montajla kombine edilmesinden aldığı düşüncesiyle çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırmışlardır. Sovyet Montaj Sineması olarak tanımlanan bu ekolün en etkili kuramcısı Eisenstein olmuştur. Pudovkin bir sekansı oluşturan planları uyumlu dizilmiş tuğlalara benzetirken; Eisenstein buna katılmamış, planların seyircide bir şok yaratacak şekilde örülmesini benimsemiştir. Bir diğer kuramcı Dziga Vertov ise, onlardan farklı olarak anlatıyı tamamen reddetmiş, sinemayı gerçekliğin imgesini yaratacak saf bir görsel sanat olarak nitelemiştir. Sovyet montaj ekolü, anlatıya yaklaşımı yönünden diğer sinemacılardan ayrılırlar. Bu ekolün filmleri karakter psikolojisini önemsizleştirmiş, bunun yerine toplumsal grupları koymuştur. Toplumsal gruplar çoğu zaman kolektif bir kahramanı oluşturmuştur. Sovyet sinemacıları bireyi geri plana iten bu yaklaşım doğrultusunda genellikle tanınmış oyuncuları kullanmaktan kaçınarak, görünüşleriyle canlandıracakları karakter tipini yansıtacak kişileri seçerek *tip* uygulamasını seçmişlerdir. Bu ekol; 1930’ların başında Sovyet otoritelerinin yönetmenlere herkesin anlayabileceği filmler yapmaları yönündeki baskıları ve Sosyalist Gerçekçi yeni sanatsal politikanın kurumsallaşması ile sona ermiştir (Bordwell ve Thompson, 2009: 467-470).

Ian Aitken; Sovyet montaj sinemasının estetik anlayışının Rus Biçimciliği içerisindeki konstrüktivizmden etkilendiğini; düşünceye ve akla öncelik verip, modern sanata özgü sezgi, kavrayış gibi kategorileri dışarıda tutarak, sanatın bütünlüklü temel kavramsal modellerini oluşturmaya çalıştığını belirtmiştir (2015: 165). Bordwell, hem klasik hem de çağdaş anlatıyı etkilemiş bu ekolün; anlatıyı retorik olarak ele alan biçimsel tarzı yani “tarihsel-materyalist sinema”yı ortaya çıkardığını belirtmiştir (1985: 234).

Alman Dışavurumculuğu, Sovyet Montaj Sineması ve Fransız İzlenimciliği sinema endüstrisi içinde gelişen modernist hareketler iken, aynı dönemde endüstri dışında özel hamilerin katkısıyla ortaya çıkan bir eğilim daha ortaya çıkmıştır:

Gerçeküstücülük (Surrealism). Gerçeküstücü filmler nedenselliğe saldıran anti-anlatılardır. Anlatı mantığı barındırmayan bu filmler seyirciyi bu mantığı kuramayışıyla rahatsız eder. Karakter psikolojisi önemsenmez, mizansen gerçeküstü resmin etkisinde şekillenir. Önceki geleneklerin kurgu aracını şok etkisi yaratacak şekilde kullanmışlardır. Gerçeküstücüler serbest biçimin seyircide derin dürtüleri ve bilinçaltını dışarı çıkaracağını düşünmüşler. Dolayısıyla biçimsel öğeleri rasyonalize etmekten kaçınmış, eklektik bir stil benimsemiştirler. Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1928) filmi bu anlayışın en etkili örneğidir. (Bordwell ve Thompson, 2009: 466-467) Burada bir husus dikkat çekmektedir; Dışavurumcu filmler karışık, çarpık zihinlere ait karakter ve öykülerin sinemada biçimsel karşılığını yaratırken; Gerçeküstücü filmler düş ve bilinçaltının biçimsel karşılığını yaratmıştır.

Sinemada görülen bu alternatif erken modernist eğilimler; henüz kurumsallaşmaya başlayan klasik anlatı sinemasına eleştirel bir tepki geliştirme düşüncesiyle değil; sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmak üzere, o dönem diğer sanat alanlarında var olan modernist hareketleri sinema ile sentezlemeye yöneliktir (Kovacs, 2010: 16-17). Sesin gelişiyle sinema, tam anlamıyla görsel-işitsel bir sanata dönüşmüştür. Senkronize diegetik ses, klasik anlatının devamlılık kurgusunu ile bütünleşerek sinemada inandırıcılığa yeni bir boyut getirmiştir. Bu yenilikle birlikte bazı sinemacılar sesin, sinemanın görsel estetiğine zarar vereceği düşünürken; bazıları sesin sinemaya yeni estetik imkanlar getireceği düşüncesinde olmuştur. Daha sonra renk faktörünün sinemaya eklenmesi yani filmin renklenmesiyle; sinemanın gerçekçiliği yeni bir boyut kazanmıştır. Andre Bazin, sinemanın özellikle ses eklendikten sonra gerçekçiliğe yöneldiğini, ses ve renk gibi gerçekliği yaratan teknikleri yapmacık bulup karşı çıkan düşüncelerin boş olduğunu, zira sanatta gerçekçiliğin ancak bir miktar yapmacıkla sağlanabildiğini vurgulamıştır (2011: 205-206).

1940'lı yıllarda Hollywood film endüstrisinin bir gerileme sürecine girmesiyle stüdyolar üretimlerini azaltmış, filmlerin pazarlanmasında kalite ön plana çıkmaya başlamışlardır. Tzioumakis, bu durumun stüdyo içerisindeki güç dengesinde yöneticilerden, filmin sanatsal öğelerine doğru bir değişime yol açtığını ve stüdyoların daha fazla idari sorumluluk ve yaratıcılık talep eden yönetmen, oyuncu ve yazarlarla çalışmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir (Tzioumakis, 2015: 79). Böylece ayrı filmlerde yönetmene has bir biçimin izleri daha net görülmeye başlanmıştır. Bu da ileride değineceğimiz üzere auteur yönetmen anlayışına kaynaklık edecektir denilebilir.

II. Dünya Savaşı sonrası; Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica gibi bir grup İtalyan sinemacı, Mussolini döneminde çekilen “beyaz telefonlu” salon filmlerini yapay yozlaşmış bularak bunların yerine; savaş sonrası toplumun ekonomik, politik kültürel sorunlarıyla ilgili dönemin koşullarını yansıtan filmler yapmaya yönelmişlerdir (Teksoy, 2005: 327). Yeni Gerçekçi tabir edilen bu sinemacılar mizansenin stüdyo dekorları yerine mizansenin sokağa yani gerçek mekânlara taşımış ve belgeseli andıran düz bir görsel teknik benimsemiştir. Sokaktaki kamera, sinema yıldızlarını bir kenara bırakarak, gerçekçi görünüş ve davranışları dolayısıyla oyuncu olmayan kişilere yer vermiştir (Bazin, 2011: 169-174).

Küçük ekiplerle çalışan bu ekol, esnek çerçeveleme ile dış mekanda çekim yapmanın barındırdığı olanakları kullanmaya başlamıştır. Anlatı formuna yeni bir yaklaşım getirmiş, anlatı ilişkilerini gevşetmiş, olayların bütün bilgisini vermeyi reddetmiş, olay örgüsünü yaşamdan bir dilime dayalı olarak oluşturmuş, dolayısıyla da filmlerin finallerine *açık uçlu son* niteliği kazandırmıştır. Örneğin *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi, işçi ve oğlunun sokaklarda gezinmesiyle sona erer ancak çalınan bisikletleri hala kayıptır ve karakterlerin gelecekleri de belirsizdir (Bordwell ve Thompson, 2009: 474). Bunların yanı sıra Kovacs’a göre Rossellini, stil ya da anlatıdan ziyade sinemada sanatın ahlaki ile ilgilenen ilk kişiydi (2010: 276). Bu vurgu, Rossellini’nin –dolayısıyla Yeni Gerçekçilerin- sinemayı gerçek toplumsal sorunlara odaklaması ile sinemanın neyi göstermesi gerektiğine ilişkin düşünsel bir dönüşüme yol açması ile ilişkilidir.

Kovacs, sinemanın modernizmle tanışmasını, sanatın diğer biçimleriyle karşılaştırdığında özel bir vaka olarak niteler. Zira modernizm, sanatın kendi gelenekleri üzerine düşünmesi olduğuna göre; makul sebeplerle, yaklaşık ilk atmış yıl gelenekleri oturmamış sinemanın böyle bir yönelimi olamazdı (2010: 16). 1950’lerin ortalarında Bazin’in yönetimindeki sinema dergisi *Cahiers du Cinema* çevresinde toplanan bir grup genç, dönemin ünlü Fransız yönetmenlerini ve onların temsil ettiği egemen sinema anlayışını eleştiren yazılar yazmaya başlamış; ardından salt eleştirmekle yetinmeyip bizzat film yapmaya başlamıştır. Yeni Dalga olarak adlandırılan bu ekol; stüdyo sistemi içerisinde yapılmış olsa da, bazı Hollywood filmlerinde standartlaşmış sınırları aşan, yönetmenlerin kendi kişilikleriyle bağlantılı bir yaratıcılık ve sanatsal nitelik olduğunu belirterek *auteur* yaklaşımını benimsemiştir.

Bu yaklaşıma kuramsal destek Alexandre Astruc’ un *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem* (1948) adlı makalesinden alınmıştır. Astruc, sinemanın diğer sanatlar

gibi bir ifade aracına, bir dile dönüşmekte olduğunu; yönetmenin bir roman yazarı gibi en soyut düşüncelerini bile ifade edebileceğini ve dolayısıyla yönetmenin filmin tek yaratıcısı olduğunu belirterek; bu yeni sinema çağını da kamera-kalem (camera-stylo) olarak nitelemiştir (2010: 21-26). Peter Wollen, auteur kuramın oldukça düzensiz bir biçimde geliştiğini, hiçbir zaman kolektif ve programlı manifestolar yayınlanmadığını, bunun sonucunda auteur kuramın oldukça geniş şekilde yorumlanır ve uygulanabilir hale geldiğini belirtir (2004: 68).

Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol vd. yönetmenlerin öncüsü olduğu Yeni Dalga ekolu; küçük bütçelerle ve dış mekanlarda çok sayıda film çekmiştir. Dışarıda çekim yapan bu sinemacıların, esnek ve taşınabilir teçhizat ihtiyacına el kameraları uygun düşmüş; özgürleştirici yönüyle bu malzeme, gerçekçi mizansen anlayışına mükemmel bir uyum sağlamıştır. Yeni Dalga filmleri çoğunlukla rastgele çekilmiş gibi görünmektedir. Anlatı yapısına yaklaşım Yeni Gerçekçi ekolün ilerisine taşınmış; nedensellik bağı tamamen gevşetilerek, anlatı devamlılığı rastlantısal hale getirilmiştir. Filmin olay örgüsüne öykü ile bağlantısı olmayan anekdotlar yerleştirilmiş, filmlerin açık ve belirsiz sonla bitmesi tipik bir özellik haline gelmiştir. Sinema alanında Yeni Gerçekçilerle ortaya çıkan modernist eğilim Yeni Dalga ile daha ileriye taşınmış; biçimsel yaklaşımıyla sanat sinemasının klasik anlatı sinemasından ayrılan yönlerini belirginleştirmiştir. Kovacs'ın belirttiği üzere Yeni Dalga, bir hareket olarak bittiği 1962 sonrasında Avrupa sanat sinemasında farklı modern eğilimlerin ve bireysel stillerin ana kaynaklarından birine dönüşmüştür (2010: 332).

Batı toplumlarında ortaya çıkan ve 1968 *Hareketi* olarak tanımlanan protest hareket; bireyin geleneksel tutum ve kurumlardan özgürleşerek kendi kaderini belirlemesi fikri etrafında şekillenmiştir. Bu hareket belli bir politik iktidara değil, belirli toplumsal yapı ve güç ilişkilerini yaratan zihniyetin kendisine karşı bir isyan niteliğindedir (Kovacs, 2010: 372). Bu hareketin etkisiyle yaşanan sosyal, ekonomik, düşünsel ve politik değişimler, Amerikan sinemasında köklü dönüşümlere zemin hazırlamıştır. Yaşanan toplumsal dönüşümler filmlerin içeriğini değiştirmiş, değişen içerikle klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış biçimi de değişmeye başlamıştır (Koca, 2018: 84).

Sosyo-kültürel yapının değişmesinin yanı sıra, televizyon ve videokaset teknolojilerinin yaygınlaşması ile sinema salonlarında görülen seyirci kaybı; film şirketlerini yüksek bütçeli filmler yerine düşük bütçeli yapımlara yöneltmiştir. Bu doğrultuda George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola,

Denis Hoper, Robert Altman gibi genç yönetmenler karşı-kültürü içeren ve geniş seyirci kitlelerine ulaşabilen filmler yapmaya başlamıştır. Bu genç yönetmenler, öncekilerin aksine stüdyo sisteminden gelmemiş, sinema okullarında yetişerek sinema estetiği ve tarihini de öğrenmiş; Hollywood ile büyümüş ama aynı zamanda Avrupa geleneğine de hayranlık duyan bir kuşaktır (Bordwell ve Thompson, 2009: 478-479).

Bu dönüşümlerle birlikte Tzioumakis'e göre; Avrupa sineması ile özdeşleşen modernist biçimsel teknikler Hollywood'un klasik anlatısı ile kaynaşmaya ve Amerikan filmlerinin görüntüsünü değiştirmeye başlamıştır (2015: 245). Ancak Amerikan sineması; yeni bir estetik sisteme ait olan bu unsurların, kendi güçlü klasik estetik sistemi içerisinde yavaş yavaş asimile olması ile anlatı sineması olarak işlemeye devam etmiştir (2015: 249). Amerikan sinemasının içeriği ve biçimi üzerinde bir değişim yaratan bu Hollywood Rönesansı ile klasik anlatı sinemasının estetik sistemi arasındaki etkileşim; klasik anlatı yapısını esnetmiş, yeni stilistik teknikleri dahil ederek sinemada postmodern eğilimlerin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir (Koca, 2018: 87).

1970'li yılların ortalarından itibaren klasik, modern ve avangart sinemaya özgü biçim unsurlarının iç içe geçtiği film örnekleri görülmeye başlanmış ve 1980'lerde bunlar içinde bulunduğumuz çağa özgü bir sanat formu olarak kabul edilen postmodernizm kavramı doğrultusunda tartışılmaya başlanmıştır. Sinemada postmodern estetiğin ortaya çıktığı varsayımına kaynaklık eden *Blade Runner* (1982), *Blue Velvet* (1986), *She's Gotta Have It* (1986) gibi filmler ilk olarak Hollywood dışından gelmiş, bu eğilim 1990'lı yıllarla beraber Hollywood'da da görünürlük kazanmıştır. Postmodernizmle birlikte klasik, modern ve avangart sinemaya özgü tekniklerin iç içe geçtiği melez bir form ortaya çıkmış, filmlerde vurgu içerikten biçime doğru kaymıştır. Postmodernizm, doğası gereği içerik ve biçim olarak tutarlı bir sistem yaratma amacını taşımamaktadır (Koca, 2018: 97-101).

Teknolojik bir keşif olarak ortaya çıkan sinema; bu bölümde kesitler sunmaya çalıştığımız tarihsel serüveni içerisinde olgunlaşarak başlı başına bir sanat dalı haline gelmiştir. Tarihsel gelişim süreci içinde sinemanın biçimsel sistemi, anlatı ve stil unsurlarının bir araya gelişi ve karşılıklı etkileşimi ile bütüncül bir yapıya kavuşmuştur. Sinemanın bir hikaye anlatma formu ve sanatı olabileceğine ilişkin farkındalık geliştikçe, birbirinden farklı biçimler ortaya çıkmış; bu da sinema sanatının sınırlarını genişletip, yenilenerek gelişmesini mümkün kılmıştır.

BÖLÜM II

SİNEMADA NEOFORMALİST (YENİ-BİÇİMCİ) YAKLAŞIM

2.1. NEOFORMALİST YAKLAŞIMIN KÖKENİ

Sanatta biçim-içerik ilişkisine ilişkin 20. yüzyıl başına kadar hakim görüş içeriğin biçimi belirlediği yönündedir. Rus Biçimcileri, biçimi içeriği taşıyan bir kabuk, bir kap olarak gören anlayışa karşı çıkmıştır (Eichenbaum, 1994: 17).

Bu doğrultuda edebi eleştiri, Rus Biçimcilerin çalışmaları ile metnin kendisini odak noktasına almıştır. Böylece eser; yazar ve okur ilişkisinden kurtararak sadece esere odaklanarak değerlendirilmiştir. Zira metin/eser üretildikten sonra artık merkez, metnin kendisi olmalıdır. Böylece vurgunun metin içi öğelere kaydırıldığı, içerden eleştiri anlayışı sistemli bir şekilde ilk kez Rus Biçimcileri tarafından uygulanmıştır (Aksoy, 1996: 12)

Rus Biçimci topluluğu bir üye listesi, toplantı yeri veya kesin yasaları olan düzenli bir topluluk değildir. Ancak üretken oldukları yıllar boyunca, bir tür kurul görünümünde olmuşlardır (Jameson, 2000: 52).

Sinemada formalizm (biçimcilik); bir sanat formu olarak sinemanın, estetik tasarımlar yoluyla gerçekliği yeniden inşa edişiyle ilgilenir. Sinemanın görsel-işitsel doğasını yapılandıran sinemasal kodların filmlerde nasıl çalıştığını analiz eder. Sinemada formalist kuram; Rus Biçimci edebiyat eleştirisi kuramının etkisinde, Sovyet Montaj Sineması ekolu ve özellikle de Eisenstein'ı temel alarak şekillenmiştir. Montaj, biçimci kuramın temel ögesi konumundadır. Biçimci anlayış, özellikle 1915 – 1935 yılları arasında etkin olmasına karşılık, sinemaya ses unsurunun gelişimiyle birlikte belirgin bir duraksamaya girmiştir (Erkılıç, 2013: 246).

Formalist anlayıştaki durgunluk, Rudolf Arnheim'in bu geleneği takip eden öncül çalışması *Film as Art (1957)*' in yayımı ve Rus Biçimcilerin temel metnlerinin 1965'te Fransa'da yayınlanması ile bozulmuştur (Erkılıç, 2013: 246, Buckland, 2008: 312). Sinema alanı içinde ve dışında renkli ve zengin eğilimlerle dolu formalist gelenek; film çalışmaları alanında 1970'li yıllardan itibaren Noel Burch, David Bordwell, Kristin Thompson, Christian Metz, Barry Salt, Raymond Bellour, Edward Branigan ve Noel Carroll'un çalışmaları ile çeşitlenip şekillenmiştir (Buckland, 2008: 312).

Neoformalist yaklaşım temelde Rus Biçimcileri ile; Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Noel Burch, Roland Barthes (1966-1970 arası çalışmaları), Meir Sternberg, Andre Bazin gibi kuramcılar; Sovyet Montaj Sinemacıları ve Prag Dilbilim Ekolü

oluşumlarından etkiler taşır (Bordwell, 1989a: 378). Bu yaklaşım *historical poetics* kavramı etrafında David Bordwell ve Kristin Thompson'un yirmi yıldan fazla bir sürede yaptıkları çalışmalarla geliştirilmiş ve Thompson tarafından *Neoformalism* olarak adlandırılmıştır (Buckland, 2008: 321) Dolayısıyla yaklaşıma temel olan *historical poetics* terimi Bordwell'e; *Neoformalism* terimi ise, yaklaşımı bütün olarak açıklığa kavuşturup formüle eden Thompson'a aittir.

Aristoteles'ten beri kullanılagelen *poetics* (poetika) kavramı, bir sanat eserini şekillendiren etkinlik ve tekniklerle, yani yaratma süreciyle ilgilenen eleştiri geleneğini tanımlar. Poetics teknik bilgiyi, sanat eserini yaratmada bir takım beceriler ve prosedürler seti olarak görür. Bu yönüyle poetics, estetikten keksin biçimde ayrılmaktadır. Zira poetics yaratma faaliyetinin kendisine getirilen bir tanımken; estetik, sanatın düşünce ve değerlendirmelerle dolu bir bütün olarak kabulünü ifade eder. Yaratım süreci; sanat eseri tamamlanmadan önce sanatçının yapacağı tercihlere, yani nihai biçime karar verme faaliyetine işaret eder. Çünkü eserin biçimi bağımsız ve özerk bir şey değil, amaçlı faaliyetin bir sonucudur (Buckland, 2008: 321).

Bu noktada anlatı kuramları ile Rus Biçimciliği ve Neoformalizm ilişkisini irdelemek gerekmektedir. Aristo'nun *poetika*'sından kaynağını alan anlatı kuramları; Rus biçimcilerinin çalışmalarıyla teorik alt yapıya kavuşturulmuş; yapısalcı kuram çevresinde geliştirilmiştir (Chatman, 2009: 13-17). Kaynağını Ferdinand de Saussure'un dilbilim çalışmalarından alan yapısalcılık; birçok alanda olduğu gibi, anlatı çalışmalarına da yeni bir görünüm kazandırmıştır. Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas, ve Roland Barthes gibi teorisyenler yapısalcı yaklaşımla 'anlatıbilim'i oluşturmuştur.

Ancak anlatı kuramları genel olarak seyirciye pasif bir konum biçmektedir. Gerek öykülemeci (diegetik) gerek göstermeci/yansıtmacı (mimetik) anlayışa dayalı anlatı kuramları arasında; Eisenstein'ın entelektüel montaj yöntemi gibi seyirciye aktif bir zihinsel rol veren çok az örnek bulunmaktadır (Bordwell, 1985: 29). *Narration in the Fiction Film* adlı çalışmasında Bordwell, anlatı kuramını sinema bağlamında ele almış; kuramında seyircinin algısal ve bilişsel etkinliğini dikkate alarak seyirciye aktif bir rol vermiştir. Seyircinin bu etkinliğini konstrüktivist anlayışa dayalı olarak ele almıştır (Yaren, 2013:190-191). Bu açıdan Bordwell'in anlatı çalışması yapısalcı anlatı kuramlarından farklılaşarak, Eisenstein'a yakınlaşır.

Hugo Münsterberg, birçok açıdan öncül çalışması *The Photoplay (1916)* de sinemanın dış dünyanın değil, zihnin kurallarına riayet ettiğini söyleyerek (2001: 41),

bir anlamda bilişsel film kuramından çok önce seyirciye aktif bir rol vermiştir. Bilgi edinme sürecinin, pasif bir şekilde çevresel veriyi toplama eylemi değil; kişinin sahip olduğu verilerden yola çıkarak inşa ettiği aktif bir eylem olduğu, Jean Piaget'in konsükrivist (inşacı) yaklaşımı içerisinde öne sürülmüştür. Piaget, algının çevreden gelen verilerin birleştirilip anlamlandırılması şeklinde aşağıdan yukarıya (bottom-up) değil; kişinin daha önce topladığı verilerden zihninde oluşturduğu şemaları, dışarıdan gelen verilere uyarladığı yukarıdan aşağıya (top-down) işleyen bir süreç olduğunu ortaya koymuştur (İldırrar, 2008: 12).

Bordwell, *Narration of the Fiction Film* (1985)'da, film analiziyle ilgilenen herhangi bir kuramın, biliş ve algı hakkında genel bir kurama dayanması gerektiğini belirterek aktif seyirci kavramını sinemaya uyarlamıştır. Bu çalışmada filmlerin seyircinin bir takım zihinsel süreçlerini harekete geçirmesine aracılık ettiğini vurgulamıştır. Seyirciyi filmin temsilinden bir öykü inşa etmek üzere zihinsel süreçlerini işleten “hipotetik bir varlık” olarak tanımlamıştır (1985: 29-30). Bordwell, daha sonraki çalışmalarında seyircinin bilişsel süreçlerinin filmin metinsel olmayan, estetik formlar üzerinden gerçekleşen algılayışını değerlendirmiştir (Erkılıç, 2013: 249). *Making Meaning* (1989) adlı çalışmasında, mevcut film kuramlarının, yorum merkezli hale geldiğini, tutucu ve fazla kapsamlı olmaya başladıklarını öne sürmüştür (1989b: 261), *A Case for Cognitivism* (1990) de ise film kuramını açık bir şekilde bilişsel teoriye bağlamıştır.

Bordwell, 1960'lardan 1990'lara kadar kuramsal alana yön vermiş film kuramlarını “Grand Theory” (Büyük Teori) olarak adlandırır. Bordwell, film çalışmalarında biri "subject-position theory" (özne-pozisyon kuramı) diğeri "culturalism" (kültürelcilik) olmak üzere iki büyük düşünce eğilimi olduğunu belirtmiştir. Althusser'ci Marksizmi, Lacan'cı psikanalizi, Metz'ci semiyolojiyi; Lacan, Barthes, Foucault, Derrida, Marx, Hegel, Freud, Husserl ve Heidegger'in düşüncelerinden oluşan “elitist, toplama ve sıkıcı” yaklaşımlar olarak görür ve bunlara *özne-pozisyon kuramı* adını verir. Ona göre bu teoriler temelde; Hegel'in “öteki” kavramı ile Kojev'in ortaya attığı sonrasında Sartre ve Lacan ile devam eden “bakış” kavramını temel alan “büyük toplumsal kuram”ın sinemaya uyarlanmasından ibarettir. Bu yaklaşımın “özne”liği, kişisel kimlik ve kişilik olarak değil *toplumsal inşa*; talep edilmiş değil *verili* olduğu kabulüne karşı çıkar. Ona göre *kültürelcilik* ise, pek çok açıdan özne-pozisyon kuramının devamı, onun biraz inceltilmiş halidir. Özne-pozisyon kuramı, öznelerin temsiller ve toplumsal pratikler içinde tarihsel olarak inşa edildiğini

söylerken; kültürel kuram da benzer şekilde kültürü toplumsal, öznelere de kültürel inşalar olarak görmektedir (Bordwell & Carrol, 1996: 5-13).

Bordwell, Aristoteles'in *poetics* (poetika) tanımıyla ele aldığı olgunun günümüzde drama ve edebiyat eleştiri çalışmalarının yaptıkları şeyi bir konsept olarak tanımladığını; ancak edebi poetikanın “uzun zamandır steril taksonomilerin ve dogmatik reçetelerin uygulandığı bir alan olmaya başladığını” belirterek, alanı biraz daraltmak ve aslında kendi çalışmalarını bunlardan ayırtmak için *historical* (tarihsel) ön ekini getirdiğini belirtir. Rus Biçimci geleneğinin müzik, mimari ve sinemanın poetikasına ilişkin çalışmalarını incelediklerini ve bunları daha makul bulduklarını belirtir (1989a: 369-370). Dolayısıyla Bordwell'in sinemada anlatı ve stil ilişkilerini irdelleyen, seyircinin algısal ve bilişsel etkinliğini konstrüktivist bir anlayışla ele alıp eserin inşasına dahil eden ve edebi poetikanın (anlatı ve eleştiri çalışmalarının) ‘dogmatik reçetelerinden’ uzak duran *historical poetics*'i (tarihsel poetikası) yapısalcı anlatı kuramlarından ayırır.

Bordwell'in yukarıda anlattığımız üzere, *poetika* geleneği doğrultusunda tanımladığı film analizi yaklaşımı *tarihsel poetika*; yapısal bir sürecin sonucu olarak bitmiş eseri inceler; eserin nasıl inşa edildiğini ve inşa edilişindeki temel prensipleri sorgular (1989a: 371). Filmin hangi bileşenlerle ve nasıl bir araya getirildiğini; bu bileşenlerin işlev ve etkilerini anlamaya çalışır (Bordwell, 1989b: 263). Bu yaklaşım biçimleri, türleri ve tarzları bir tarihçi gibi irdelerken; sinemacının zanaatında gömülü olan norm, gelenek, alışkanlık gibi kavramsal ampirik faktörleri, yine onun ürünlerinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. (Bordwell, 1989b: 268-269). Bordwell, tarihsel poetika'nın bu doğrultuda şu iki temel soruya cevap aradığını belirtir: Film hangi prensiplerle yapılandırılır ve belli etkiler yaratır? Bu prensipler neden, nasıl ve hangi koşullarda ortaya çıkar ve değişir? (1989a: 371).

Daha önce değindiğimiz üzere Thompson; *tarihsel poetika*'nin içerdiği varsayımları açıklığa kavuşturup ve netleştirerek *Neoformalizm* adıyla kavramsallaştırır. Thompson sanat yapıtına önceden yapılmış varsayımlarla yukarıdan aşağıya (top-down) yaklaşan ‘büyük teorilerin’ aksine; neoformalizmin aşağıdan yukarıya bir süreçle işlediğini belirtir. Ona göre, yukarıdan aşağı yaklaşımlar, varsayımlarını doğrulamaya dönüktür ve peşin hükümlü sonuçlar ortaya çıkarır (1988: 4). Neoformalist yaklaşım ise bir filmin nasıl inşa edildiği ve seyirci ile etkileşiminde nasıl çalıştığını irdeler; dolayısıyla estetik alanı ve onun dünyayla bağlantısını daha yalın biçimde açıklamaya çalışır (Thompson, 1988: 9). Bordwell de Neoformalizmin diğer “büyük teoriler” gibi

soyut ve genel varsayımlarla hareket etmediğini ya da yorumlayıcı (hermeneutic) yaklaşmadığını, filmin doğasını sinemanın özgüllüğü içinde algılamaya çalıştığını belirtir (1989a: 379).

Bu noktada Bordwell'in sinemada "anlam yaratma" terimiyle işaret ettiği "yorumlamaya" yönelik mesafeli tutumunu irdelemek gerekir. Ira Bashkar'ın değindiği gibi bu tutum, mevcut eleştirel kuramların filmin örtülü ve semptomatik anlamlarını merkeze alan yaklaşımına ilişkindir. Neoformalizm yorumu tümünden reddedici tutumda olmayıp, anlamın eserin bağlamı içinde aranması ve yorumun daha geniş bir tarihsel sorgulama içerisinde yapılması gerektiğini vurgular (1999: 387-388). Bunun yanı sıra neoformalist yaklaşım daha ampirik varsayımlar üretmeye çalışmasıyla, yorumlayıcı yaklaşımlardan uzaklaşmaktadır.

Thompson, ileride ele alacağımız üzere, bir sanat eseri olarak filmin benzersizliğini anlamak için iki tanım kullanır, *işlev* ve *dominant/baskın*. Thompson için işlev, bir sanat yapıtının benzersiz niteliklerini anlamak için çok önemlidir, çünkü birçok eser aynı aracı kullanırken; araç ayrı bağlamlar içinde farklı işlevlerde çalışır (1988: 15).

Thompson, Neoformalizmi tek yaklaşım çok yöntem olarak tanımlamıştır (1988: 6-7). Yöntem tanımı dar ve kısıtlayıcıdır, "yaklaşım" ise geniş bir kavramdır; sorulabilecek sonsuz sayıda sorudan hangisinin daha işlevsel ve ilginç olduğu kararına izin verir. Burada yöntem bu soruları cevaplamak için geliştirilen bir araca dönüşür. Her analiz çalışması için sorular farklı olacağından yöntemde farklı olacaktır. Neoformalist film analizi böylece, yeni yöntemler geliştirmeye müsaade eden genel bir yaklaşım üstlenerek kendini yeniler ve diğer yaklaşımlardaki tipik kendini teyit etme sorununu da önlemiş olur (1988: 6-7).

Neoformalizm, biçimi, Rus formalizminden farklı bir şekilde yeniden ele almış, onu, anlatsal ve stilistik öğelerin yapılandırılışını kapsayan bir bütün olarak irdeleyip açıklamaya çalışmıştır. Ayrıca film çalışmaları alanında, diğer eleştiri yaklaşımlarının yoruma dayalı kesinliği yerine; bitmiş eserin kendisini irdeleyerek sonuca oradan ulaşmaya dönük alternatif bir anlayış geliştirmiştir. Bu yaklaşım, analizin filme sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve film tarafından yönlendirildiğini, varsayımlar oluşturmada filmin ona rehberlik ettiğini savunur. Yani analizin merkezine kendini doğrulayan teorik doktrinler yerleştirmez; bunun yerine filmi belli strateji, norm, uylaşımlar ve teknikler doğrultusunda oluşturulan yapılar olarak merkeze alır.

Sinema, görsel-işitsel plastiği ve çok parçalı/katmanlı yapısı dolayısıyla; metinle sınırlı analiz yöntemlerinin yanı sıra, bu sanata özgü kod ve anlatım araçlarını göz önünde bulunduracak analiz yöntemleri ile irdelenmelidir. Neoformalist yaklaşım, sinemanın görsel-işitsel doğasını göz önünde bulunduran yalın bir bakışla analiz imkanı sunması yönünden önem taşımaktadır. Neoformalizme daha somut bir kavrayış getirebilmek için; biçim olgusunu nasıl değerlendirdiği, bu yaklaşıma hakim olan temel kavram ve ilkeleri irdelemek gerekmektedir.

2.2. NEOFORMALİST YAKLAŞIMIN TEMEL KAVRAM VE İLKELERİ

Neoformalist yaklaşıma göre, sanat eseri ve onu deneyimleyen özne birbirine sıkıca bağlıdır. Zira insan yaşamın bütün evrelerinde devamlı algılama etkinliği içerisinde. Sürekli olarak düzeni ve anlamı arayan insan aklı hareketsiz kalmaz; aklın bu dinamik ve birleştirici niteliği sanat eserlerinin temel dayanağıdır. Bir resim aslında sadece kağıt üzerindeki bir nesnedir ve nesneler kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ondaki anlamı algılayan ve ortaya çıkaran insanın zihinsel, bilişsel etkinliğidir. Sanat eseri, bu bilişsel etkinliği yönlendiren ipuçları taşır; bu ipuçları, rastgele değil birbirini etkileyen, birbirine bağlı öğeler dizisinden oluşan bütün bir sistem içinde düzenlenirler. İşte *biçim*, sanat eserindeki tüm bu sistematik düzendir. Sanat eseri insanı duysal, duygusal ve düşünsel bir deneyimleme sürecine sürükler. Dolayısıyla sanatçı eserini tasarlayıp biçimlendirirken, bir model yaratırken, aslında bu deneyimleme sürecini yapılandırmış olur. Filmin biçimsel sistemi anlatısal ve stilistik iki ana düzenleyici unsur etrafında şekillenir. Seyircinin aklı, bu iki unsuru birbiriyle ilişkilendirmeye, birbirine bağlamaya çalışır (Bordwell ve Thompson, 2009: 56-58).

Neoformalistler, biçimin içeriğe karşı ya da içeriği taşıyan dışsal bir şey olarak tanımlanmasına karşı çıkmaktadırlar. Biçim, seyircinin filmde algıladığı bütün bir sistem olarak tanımlandığına göre, o zaman içeri ya da dışarı yoktur. Burada her bileşen seyircinin izlediği bütünsel modelin bir parçası ve aracı olarak işlev görür. Bu sebeple bu yaklaşım, içerik olarak görülmekte olan birçok şeyi biçim dâhilinde ele alır. Dolayısıyla konu, anlam ve soyut düşünceler de sanat yapısının birbiri ile ilişkili bütünsel sistemine yani biçime dâhildir (Bordwell ve Thompson, 2009: 58). Örneğin II. Dünya Savaşı gibi tarihsel bir konu iki ayrı filmde; farklı biçimsel sistemler içinde işleneceğinden, o sistemin bağlamıyla ve bunu algılayışımızla şekilleneceğinden; aynı konu sistemler içinde farklı roller üstlenecek, dolayısıyla farklı hale gelecektir.

2.2.1. Aktif Seyirci:

Neoformalizm seyirciyi pasif olarak konumlayan diğer yaklaşımlardan ayrılır. Zira sanat faaliyeti, daha önce bahsettiğimiz üzere insanın algısal, bilişsel etkinliğini temel alır. Bordwell'e göre seyirci; şemalara sahip, çıkarımda bulunan, beklentiler oluşturan, sunulanı değerlendirip hipotez üreten aktif bir zihne sahiptir (1985: 29). Dolayısıyla seyirci filmi anlamlandırma sürecine, bir anlamda da inşasına katılır. Thompson'a göre, filmin biçimsel araçları, algılarımızdan bağımsız sabit ve kendi

kendine yeten yapılar değildir. Bir film, izlenmese de maddi anlamda vardır ve ortadadır, ancak anlamlar onun biçimsel yapısı ve seyirci arasındaki etkileşimden var olur (1988: 25-26). Bu açıdan sanat, nesne ile seyircisinin etkileşimi, yani sanatsal deneyimleme sürecidir.

İnsan içinde geliştiği toplumsal formasyon doğrultusunda, içselleştirilmiş beklenti ve alışkanlık kümeleri geliştirir. İşte bu “örgütlenmiş anlam kümeleri” diğer bir deyişle zihinsel kalıpları, Bordwell “şema”lar olarak tanımlar. Etrafındaki şeylere ya da olaylara bakar, şemalarını kullanarak daha sonra görecekları hakkında varsayımlar üretir. Sanat eserlerini algılamak de buna benzer bir süreç yaşanır. Bu anlamda sanat eseri henüz tamamlanmamıştır ve onu seyreden öznenin katılımını gerektirir. Şemalar, filmi seyrederken seyircinin bir dizi olası varsayım (hipotez) oluşturmaya temel olur. Böylece seyirci bir karakterin aksiyonu, perdenin dışındaki alan ya da bir sesin kaynağı v.s. hakkında varsayımlarda bulunabilir. Ayrıca öyküyü takip ederken, ipuçlarını yakalamaya, eksik bilgilere ilişkin tahminlerde bulunmaya; olaylar arası mantıksal bağlar kurmaya, olaylar sıralı değilse bunları sıraya koymaya çalışır. Film seyrederken filmdeki karakter ilişkileri ve olay akışının bir tutarlılık içinde olup olmadığını, şemalara başvurup test ederek filmsel bütünlüğü algılamaya çalışır. Özetle, seyirci gördüklerini şemasına göre değerlendirir, daha sonra görecekları hakkında varsayımlarda bulunarak o yönde beklentiler oluşturur. (1985: 31-34)

Sanatçı belli bir tarihsel kesitte ve bir toplum içinde yaşadığı için, eserini etrafında cereyan eden yaşamla ve diğer sanat eserleriyle ilişkilendirmekten kaçınmaz. Dolayısıyla seyirci de filmdeki ipuçlarını yorumlarken günlük yaşamının ve diğer sanat eserlerinden edindiği önceki deneyimlerinin yarattığı şemaları kullanır. Thompson’ a göre, seyircinin biçimi anlamaya yönelik sürecinde; gerçek yaşamdan edindiği şemalardansa, benzer uyulaşımlara sahip eserlerle önceden karşılaşmasından edindiği şemalar daha işlevseldir. Ayrıca şemalar tarihsel ve toplumsal bir kesitte oluştuklarından sabit değil değışkendirler, örneğin 1940’lı yılların seyircisi ile günümüz seyircisi farklı şemalara sahiptir (1988: 30).

Seyirci, film içindeki ilişkiler sistemini yani biçimsel modelin bütünü algılamaya, bir anlamda modeli tamamlamaya çalışır. Filmsel parçaların, basit bir şekilde önünden geçmesine izin vermez, bunlarla aktif bir ilişkiye girer. Biçimsel model gelişirken seyirci, şeması doğrultusunda beklentilerini oluşturur ve/veya beklentilerini yeniden düzenler. Seyircinin filmle ilişkisi büyük ölçüde bu beklentileri üzerinden gelişir. Dolayısıyla biçim; bu beklentiler karşısında, “her şeyin orada, yani seyredilen

modelin içinde var olduğu duygusunu yaratarak”, seyir deneyimini etkiler ve seyircinin modele yönelik tamamlama arzusunu tatmin eder (Bordwell ve Thompson, 2009: 58-60).

Bir çok film, stilistik araçlarını anlatı bilgisi vermek için kullanır. Dolayısıyla seyirci filmde öncelikle anlatı şablonuna dikkat eder. Seyirci stilistik özellikleri ön plana çıkaran bir film seyrettiğinde bile bir öykü oluşturmak için ipuçları arar. Ancak bu seyircinin stilistik bir şeması olmadığı anlamına gelmez. Seyirci aynı zamanda film izleme deneyimlerinden oluşturduğu stilistik şemalar da kullanır. Örneğin uzak bir planı yakın bir planın izlediği, müzik ve sesin birdenbire kesilmektense azalarak bittiği seyirci tarafından kanıksanan stilistik özelliklere dönüşmüştür. Seyirci film hakkındaki stilistik varsayımlarını, farkında olmadan geliştirir ve film bu varsayımlara aykırı geliştiğinde onları fark eder. Ana akım sinemanın tek düze stili, stilistik şemasının yukarıdan aşağıya bir süreçle otomatik çalışmasını ortaya çıkarmıştır (Bordwell, 1985: 36-37).

Farklı eserlerde tekrar eden bazı stilistik öğeler, biçimsel tercihler vs. zaman içinde herkesin üzerinde uzlaştığı gizli sözleşmelere, otomatikleşmiş kalıplara yani *gelenek/uylaşım* (convention) dönüşür. Örneğin, klasik anlatı sinemasında, finalde karakterlerin karşılaştığı sorunların çözülmesi, biçimsel bir gelenek/uylaşımıdır. Sinemada türler uyaşımlar üzerinden şekillenir. Örneğin karakterlerin şarkı söylemeleri ve dans etmeleri müzikal filmin türünün bir uyaşıımıdır. Uyaşımlar aynı zamanda seyirci için sanatsal biçimi gerçek yaşam deneyimlerinden ayırır. Bu da seyircinin uyaşıma özgü bir kabul geliştirmesini sağlar. Bale, opera, pantomim gibi bütün stilize sanatlar, seyircinin özel uyaşımları üzerine temellenir (Bordwell ve Thompson, 2009: 60-61).

Özetle seyirci bir filmi aslında donanımlı bir şekilde seyrederek. Film izlerken olaylar tanımlayarak; onları nedensellik, zaman ve mekân kurallarıyla birleştiren bir anlatı şeması kullanır. Böylece film seyretme süreci; filmin kendisi, seyircinin algısı ve önceki bilişsel deneyimlerine bağlı olarak işler. Seyircinin filmin anlatı şablonlarına uygun bilgisinin olmaması sebebiyle, şema seçimi hatalı olabilir. Bu durumda seyirci, filmi anlama sürecinde başarısız olur. Örneğin 1960'lı yılların sanat filmlerine yönelik şeması olmayan seyirci, Fellini'nin *8½*, filmini anlamayı başaramaz (Bordwell, 1985:39).

2.2.2. Otomatikleş(tir)me ve Farklılaştırma

Rus Biçimcileri, sanatın amacını “ostranenie” kavramıyla açıklamıştır. İngilizceye *defamiliarization* sözcüğü ile karşılık bulan bu kavram Türkçe’ye “alışkanlığı kırma (Moran, 2002: 178)”, ya da “farklılaştırma” olarak çevrilebilir.

Thompson, sanat eserlerinin, seyircinin zihinsel süreçleri üzerindeki yenileyici etkilerini, Rus Biçimcilerin *defamiliarization* (alışkanlığı kırma, farklılaştırma) diye adlandırdığı estetik bir oyunla yapılandırıldığını belirtir. Böylece sanat eserindeki her şey, bu yeni bağlamında garip/yabancı görüldüğü için, seyircinin bu şeyleri gerçekte gördüğünden farklı algılamasını sağlar (Thompson, 1988: 10). Thompson kavramı daha iyi açıklamak için Victor Shklovsky’inin düşüncelerinden yararlanır.

Shklovsky bu bağlamda özetle şöyle söyler; “genel algı yasalarına bakılınca, algının alışkanlıklar edindiği ve otomatikleştiği görülür. Otomatikleşen düz bir algıyla algılanan şeyler, ilk izlenim bile bırakmadan önümüzden geçip gider. Sanat insanın yaşamı duyumsaması ve şeyleri hissetmesini sağlamak için vardır. Sanatın amacı nesneleri alışıldık şekliyle değil; duyumsandığı, hissedildiği şekliyle vermektir. Sanatın tekniği; nesneleri *alışılmamış/tanınmadık* yapmak için biçimini zorlaştırmaktır, algılanmasını güçleştirmek ve uzatmaktır. Çünkü algılama süreci başlı başına estetik amaca yönelik bir edimdir. (1965: 11-12)”. Benzer şekilde Todorov, alışkanlığın şeyleri görmemizi onları hissetmemizi engellediğini; gözümüzün bunlara takılması için biçimlerinin bozulmuş/değiştirilmiş olması gerektiğini belirterek; sanatta ortaya çıkan stil değişikliklerinin de bu olgu ile ilişkili olduğunu belirtir (1995: 18).

Neoformalist yaklaşıma göre sanatın amacı, Shklovsky’nin betimlemesinden anlaşılacağı üzere günlük yaşamın otomatikleşen algısını kırmaktır. Sanatçı bu doğrultuda, nesnesinin biçimini farklılaştırmalı, bu amaçla yeni teknikler denemelidir. Burada otomatikleşmenin çift yönlü bir olgu olduğu hususu dikkat çekmektedir. Hem insanın günlük yaşam içinde otomatikleşen algısı, hem de aynı biçimsel araçlar ve yöntemlerin devamlı kullanılması sonucu algıyı otomatikleşirmesi.

Automatization (otomatikleşme/otomatikleştirme) kavramı ile ifade edilen, biçimsel bir öğenin çok sık kullanılmış, aşınmış olmasıdır (Tinyanov, 1995: 108) Farklı filmlerde, aynı biçimsel tercihlerin tekrar tekrar kullanılması seyirci algısında bir aşinalık yaratır ve otomatikleşir. Seyircinin bu işlevi algılaması artık zihinsel bir çaba gerektirmez.

Bordwell, seyircinin daha önceki film izleme deneyimlerinden biçimsel şablonlar edindiğini, dolayısıyla farkında olmadan biçime ilişkin varsayımlarda

bulunduğunu belirtir. Bu varsayımlar film onlara aykırı geliştiğinde fark edilirler. Filmdeki biçimsel tekdüzelik, seyirci şemasının otomatik çalışmasına yol açar (1985: 36-37). Thompson, otomatikleşmenin sanat eserini sıradanlaştırdığını vurgulayarak, nesneyi veya önceki eserlerinin uylaşımlarını –ya da ikisini birden- en güçlü şekilde farklılaştıranların en değerli ve benzersiz eserler olduğunu belirtmiştir (1988: 11).

Örneğin avangard veya deneysel bir film, seyircinin biçimsel şablon ve beklentilerine ters gelişerek kafasını karıştırabilir ancak seyirciyi bir filmin nasıl olması gerektiğiyle ilgili gerçek kabul edilen varsayımlar üzerinde yeniden düşünmeye zorlar.

Thompson’a göre, bir filmin araçları kullanma metodu başlangıçta çok farklı ve orijinal olabilir; ancak bu orijinalliğin başka filmlerde defalarca kullanılması, eserin getirdiği yeniliği otomatikleştirir (1988:32). Sanat eserlerinin tarihsel bağlamda sınırsız sayıda farklılaştırılması, otomatikleşmeden kaçınma ihtiyacının bir sonucudur (1988: 11).

2.2.3. Araç, İşlev, Motivasyon

Neoformalizm, film biçimini bütünsel bir sistem, biçimin her bir ögesini de bu sistemi kurmak için eşit potansiyellere sahip birer *araç* (device) olarak görür. Oyuncu, kamera hareketi, çerçeve, tema, kostüm, anlam, soyut düşünceler... gibi öğelerin hepsi biçimsel sistemin inşasında önem taşıyan araçlardır (Bordwell, 1987: 374).

Biçim bütün araçların sistemli etkileşimi olduğu için, her araç bir ya da daha fazla *işleve* sahiptir, bir sanat eserinin benzersiz özelliklerini keşfetmek açısından araçların işlevini kavramak önemlidir. Thompson, bir aracın her filmde sabit bir işlevi yüklenmediğini, böyle bir değerlendirmenin hatalı olacağını özellikle vurgular. Her araç biçimsel bağlamı içinde farklı işlevler yüklenir. Dolayısıyla aracın işlevi, bağlamı içinde değerlendirilerek bulunur; zira birçok eser aynı aracı kullanmasına rağmen, aynı araç ayrı bağlamlar içinde farklı işlevlerde çalışır (1988: 15).

Bir aracın işlevi, aracın *motivasyonu* düşünülerek kavranır. Bir aracın kullanılışının makul bir gerekçesi, haklı nedeni olmalıdır. Bu gerekçe/motivasyon aracın işlevini ortaya çıkarır. Örneğin karakterin yüzüne vuran gölgeli titrek ışık odada mum veya şömine olduğuna işaret eder... Thompson, seyircinin işlevi kavramaya çalışırken başvurduğu motivasyonların dört kategoriden oluştuğunu belirtir (1988: 16);

Kompozisyonel motivasyon kategorisinin temel amacı anlatı nedenselliği, zaman ve uzamı kurmak için gereken herhangi bir aracın varlık nedenini sağlamaktır. Filmdeki kompozisyonel motivasyon, gerçekçiliğin önüne geçse de; yani perdede olup

biten bazı olaylar gerçek dışı olsa da, öykü daha önemlidir ve filmin devam etmesi için seyirci tarafından buna göz yumulur (Thompson, 1988: 16).

Gerçekçi motivasyon aracın varlık nedeni için, seyirciyi gerçekliğe; daha doğru bir ifade ile gerçeklik ideasına yönlendirir. Burada dikkat edilmesi gereken nüans şudur: İnsanın gerçeklik ideası doğrudan dünyanın doğal bilgisiyle değil, kültürel olarak iki şekilde belirlenir. Dolayısıyla gerçekçi motivasyon bu ideaya yani iki alana birden hitap eder. İlki insanın gündelik yaşamdan etkileşimle edindiği gerçeklik bilgisi; ikincisi ise estetik alana hakim sanatsal ilkelerin gerçeklik sunumu doğrultusunda şekillenen gerçeklikle ilgili farkındalık. Bu ikincisi, belirli bir döneme hakim estetik ilkeler tarafından belirlenir ve sanat formundaki dönemsel üslup değişimlerine bağlı olarak değişkenlik gösterir (Thompson, 1988: 17).

Metinlerarası motivasyon, aracın varlık nedeni için seyircinin önceden görmüş olduğu diğer sanat eserlerinin uylaşımına başvurulur. Filmin kendi şartlar içinde yeterince motive edilmemiş bir araç sunulurken, seyircinin geçmiş deneyimlerine başvurulur. Özellikle sinemada türler uylaşımlara dayalıdır ve metinler arası motivasyon seyircinin bu türlerle ilgili bilgisine bağlıdır. Böylece bir sahne inandırıcı gelmese de seyirci bunun izlediği film türünde bir ritüel olduğunu bilir (Thompson, 1988: 18-19).

Sanatsal motivasyon, tanımlanması en zor motivasyon türüdür. Zira değerlendirilen film bir sanat eseri olduğuna göre; filmdeki her araç, tabiatı ve varoluş amacı gereği sanatsal motivasyona sahiptir. Bazı araçlar eserin kurgusal veya sanatsal yapısı içinde dikkat çekici şekilde öne çıkabilir. Genellikle klasik veya gerçekçi filmler ağırlıklı olarak diğer üç tip motivasyonu kullanır ve aracı nadiren öne çıkarır. Ancak bazı sanat filmleri aracı merkezde tutan bir yapı inşa ederler (Thompson, 1988: 19-20). Bordwell, bu motivasyon tipinin diğer üçünden ayrışması bir özellikte olduğuna değinir, şöyle ki; eğer seyirci, bir aracın varlık nedenini anlamak için ilk önce başvurduğu diğer üç kategoride geçerli bir motivasyon bulamazsa bu kategoriye başvurur (Bordwell, 1985: 36).

2.2.4. Duygu ve Anlam

Film analizinin en büyük yararlarından biri, sinemaya dair farkındalığı ve anlayış derinliğini artırmasıdır. Zira bir filme daha derinlemesine bakılınca, farklı duygusal deneyim seviyeleri ve anlamlar ortaya çıkmaktadır. Her yeni seyir deneyimi algımızı bu yönde zenginleştirir.

Film biçiminde duyguların yerini anlamak için; öncelikle sanat eserinde temsil edilen duygular ile seyirci tarafından hissedilen duyguları birbirinden ayırmak gerekir. Mesela bir oyuncunun acı ile buruşan yüzü normalde acı duygusunu temsil eder; ancak bu ifadeyi gören seyirci komedi filmlerinde rastlanan şekilde gülebilir, yani hissedilen duygu burada temsil edilen duygudan farklı olabilir. Bir film gerçekte sıkılacağımız bir konu ile bizi büyüleyebilir. Bu durum seyircinin hissettiği duygunun, eserde algıladığı ilişkilerin toplamından çıkacak olmasıyla, yani filmin biçimsel bağlamı içerisindeki etkileşimleri ile ilgidir. Seyircinin bir filmdeki biçimsel ilişkilere mümkün olduğunca çok dikkat etmesinin bir nedeni budur; algısı zenginleştikçe, hissettikleri de daha derin ve karmaşık hale gelir (Bordwell ve Thompson, 2009: 61-62).

Film biçiminde anlam, önemli bir diğer husustur. Ancak Neoformalist yaklaşım şu hususa özellikle vurgu yapar; bir filmi, içerik (anlam) ile biçim (içeriğin aracı) olarak bölerek anlam çıkarmaya çalışmak oldukça yanıltıcıdır. Daha önce de değindiğimiz gibi anlam da biçimsel sistemin bir parçasıdır. Dolayısıyla anlam filmin biçimsel bağlamının dışına çıkarılarak, salt yorumla elde edilecek bir şey değildir. Anlamlar ne kadar soyut ve genel nitelikte olursa olsun; filmin kendine özgü biçimsel sistemi üzerindeki kavrayış gevşetilmeden ele alınmalıdır (Bordwell ve Thompson, 2009: 62-65).

Thompson, anlamın filmin sonucu değil, bileşenlerinden biri olduğunu vurgular (1988: 12) İnsan aklı bir sanat eserini anlam açısından bir kaç düzeyde inceler, anlamı araması seyircinin bir deneyim olarak filmle ilişkisine işarettir. Seyirci dikkatini filmin ne anlattığına yöneltir ve filme farklı türde anlamlar atfeder (Thompson, 1988: 12-13, Bordwell, 1989b: 8-18, Bordwell ve Thompson, 2009: 62-65);

Göndergesel anlam, filmin olay örgüsünün temel bir özeti olarak nitelendirilebilir. Ancak bu anlam türü için seyircinin bazı özel öğeleri teşhis edebilmesi gerekir. Örneğin kırmızı telefon kulübelerinin olduğu bir caddenin, Birleşik Krallık' ta olduğunu anlaması; filmin nerede geçtiğini anlamasını sağlar gibi... Bu tip bilgilere sahip olmayan bir seyirci, filmin ipuçlarını verdiği anlamın bir bölümünü kaçıracaktır.

Açık anlam seyirciye filmin amacı, yani filmin neyi açıklamaya çalıştığı sorulunca alınan cevaptır. Somut ve sorulan o filme özel anlamdır. Filmin açık anlamları filmin bütününden çıkar. Açık anlamlar da göndergesel anlamlar gibi film biçiminin bütünü içinde işlev görüp, bu bağlamda tanımlanırlar.

Örtülü anlam filmin doğrudan ifade ettiklerinin ötesine geçer, ilk iki anlama göre daha soyuttur. Buna ima edilen anlam da denebilir. Seyircinin filmi/sanat eserini yorumlaması, ona örtülü anlamlar atfetmesi demektir. Bu açıdan yorum, filmin örtülü

anlamını ortaya koymaya çalışan bir tür biçimsel analiz olarak tanımlanabilir. Sanat eserlerinin, seyirciyi yorumlamaya yani örtülü anlamlar oluşturmaya davet etmesi, sanatın cazip taraflarından biridir. Tabi seyircinin örtülü anlamlara dair düşüncelerini biçimlendiren hususun, sistematik bir bütün olarak biçim olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekir. Örtülü anlam *tema* ile karıştırılmamalıdır. Tema çok daha genel bir kavramdır ve birçok film aynı tema etrafında örülebilir. Bir filmin örtülü anlamlarını incelemek, basitçe temasını bulup özetlemek değildir. Böyle bir yaklaşım filmin kendine has, somut özelliklerinin göz ardı edilmesi olacaktır. Bordwell' göre seyirci, dikkatini çeken bir unsuru açık veya göndergesel anlamlarda uzlaştıracak bir şey bulamazsa örtülü anlamlar inşa etmeye başlar; ya da bir unsuru anormal bulsa da bulmasa da, örtülü anlamların temeli olarak bir “sembolik dürtü” arayabilir (1989b: 9).

Semptomatik anlam daha soyut ve geneldir. Filmler belli bir tarihsel kesitte ve belli bir toplumsal örüntü içinde geçtiğinden; bu dönemin ve toplumun düşünüş ve değerler dizisinden izler taşır. Bu değerler dizisi toplumsal ideoloji ve buradan çıkarılan da semptomatik anlamdır. Bordwell'e göre; “açık anlam şeffaf bir giysiye, örtülü anlam ise yarı-opak bir duvağa benzerken, semptomatik anlam kılık değiştirmeye benzer”. İlk üç anlam türünü inşa ederken seyirci, “filmin az ya da çok ne yaptığını bildiğini” varsayar. Ancak bastırılmış veya semptomatik anlamları, filmin “istemsizce” ifşa ettiği varsayımıyla oluşturabilir. (1989b: 9).

Aslında anlamların büyük bölümü nihayetinde ideolojiktir, çünkü bunlar bir ideolojik referans çerçevesi ile oluştururlar. Bir film, kendi özel ve eşsiz biçimsel sistemiyle ideolojik anlamları harekete geçirir. Bütün sanat eserleri gibi filmler de soyut ve genel nitelikteki semptomatik anlamları açısından incelenebilirler. Tabi filmin somut, sistematik bir bütün olan biçimi ile olan ilişkisinin göz ardı edilmeden. Filmin sanatçısı olarak yönetmen, kimi zaman belli anlamlar yönünde seyirciye rehberlik ederken, kimi zaman da seyirciye amaçladığı anlamları buldurur. Filme yüklenen anlamlar soyutlaşıp genelleştikçe, filmin özgül biçimsel sisteminin kavranmama riski artar. Bu nedenle film analizi yapılırken, filmi daha geniş bir anlam kümesine yerleştirme isteği ile somutlaşmış biçimsel sisteme yönelik ilgi dengelemelidir (Bordwell ve Thompson, 2009: 65).

Görüldüğü üzere Neoformalist yaklaşım, yorumlayıcı analize mesafeli bir tutum sergiler. Ancak burada dışlanan yorum değil, filmin salt ve aşırı yorumla analizidir. Bordwell, anlamların yorumlanmasının tarihsel bağlam ve koşullar gözetilerek, biçim ve stil çalışmasıyla birlikte var olabileceğini (1989: 267) yani bağlamsal bütün

gözetilerek yapılabileceğini vurgular. Bu aslında daha önce de değindiğimiz gibi, anlamların ya da içeriden herhangi bir ‘şey’in filmin dışına çıkarılarak ele alınmasına karşı bir tutumdur.

2.2.5. Baskın Öge

Rus Biçimcilerine ait *dominant* (başat/baskın/egemen) kavramı; herhangi bir ögenin, herhangi bir nedenle anlatı veya stilde ‘baskın’ biçimlendirici olarak öne çıkabileceğini veya biçimsel yapının bütünlüğünü garanti eden egemen bir rol oynayabileceğini tanımlar (Erkılıç, 2013: 249).

Neoformalist analizin en önemli araçlarından biri, kaynağını Rus Biçimcilerinden alan *dominant*; baskın, dikkat çeken, öne çıkan, başat veya egemen öğelerdir. Filmi her düzeyde kontrol eden, bazı aygıtları öne çıkarırken bazılarını geride bırakan biçimsel ilke, baskın olarak nitelendirilir (Thompson, 1988: 89). Bu noktada Thompson, baskın olanın nasıl belirleneceğini somutlaştırmak için birkaç özelliğine vurgu yapmıştır: Biçimsel yapının bütünü içinde ön plana çıkan farklılaştırılmış (alışkanlığı kıran) araç ve işlevler baskındır. Baskın ögenin, seyircinin algısal-bilişsel bakış açısını yönettiği söylenebilir (1988: 91). Hem yapının kendi içinde hem de yapının tarihle olan ilişkisinde baskın öğeler önemli bir rol oynar. Eser diğer eserlerle kayda değer bağlamsal ilişkiler kurabilir. Örneğin biçimsel bir araç başka filmlerde de dikkatle ve istikrarla aynı işlevde kullanılabilir. Tabi bu belirleme sezgisel değil açık ve sistematik bir ilişkiyi incelemeye elde edilir (1988: 92).

Eser baskın nitelikleri ile bir dönemin veya bir grubun sanat anlayışıyla ya da türlerle ilişkilenebilir. Mesela Western türünde anlatı stereotipleşmiş karakterleri ile Western’e özgü bir çevre düzenlemesi içinde gelişir. Farklı türler arasında baskın öğelerin farklı olduğu görülebilir. Bir eser, anlatıya getirilen belirli bir anlayışa ya da hakim stilistik özelliklere sahip olabilir. (1988: 93). Bir sanatçı sık sık benzer baskın öğeleri kullanabilir ve bir çalışmadan diğerine bunlar tespit edilerek genellemeler yapılabilir. Sanatçı eserini genellikle baskın öğeler etrafında yapılandırır ve bunlar genel özellikleriyle tanınan unsurlar olma eğilimindedir. Baskın öğeler hem küçük ve hem de büyük ölçekli modellerin her ikisinde de tarihsel değişimlerin izini sunar (1988: 94).

2.2.6. Biçime Hakim Unsurlar

Film biçimi bütünsel bir sistem olduğu için, bağımsız öğeler arasındaki ilişkileri kurmaya ya da çözümlemeye yardım eden bazı ilkeler mevcuttur. Ancak sanatta biçimin

kesin ilkeleri olmayıp, ilkeler bir uyulaşım meselesidir. Sanatçı kesin yasalara değil uyulaşımlara itaat eder ya da etmez. Filmin biçimsel sisteminde dikkat edilen beş ilkeden söz edilebilir. Bunlar aşağıda irdeleneceği üzere; işlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme, uyum ve uyumsuzluktur (Bordwell ve Thompson, 2009: 67-74);

İşlev kavramı önceki bölümlerde detaylı olarak ele alındığı için burada diğerlerine değinilecektir. Filmin biçimsel sisteminde *benzerlik ve yinelemeler* önemli bir yere sahiptir. Bir filmde yinelenen önemli öğeler yani *motifler*; bir nesne, renk, kişi, ses veya kamera açısı olabilir. Biçim genel benzerliğin yanı sıra; kopyalama olarak nitelendirilebilecek çok güçlü benzerlikler kullanabilir. Çok güçlü benzerlikler *koşutluk* olarak tanımlanır. Motifler koşutluğu yaratmaya yardım eder, koşutluklar filme bir şiirdeki kafiye gibi bir güç katarlar.

Biçim, salt benzerliklerden oluşursa sıkıcı bir hal alır, bu noktada *farklılık ve çeşitlemeleri* de içermelidir. Bu nedenle koşutluk, çarpıcı benzerlik kadar belli bir farklılıkta gerektirir. Öğeler arasındaki farklılıklar, genelde kesin karşıtlıklarla keskinleştirilir. Ortamlar, aksiyonlar, karakterler gibi öğeler birbirine zıt olabilirler, zıt işlevler yüklenebilirler. Yine motifler birbirlerine karşıtlık oluşturabilirler. Benzerlik ve farklılığın film biçiminde nasıl işlediğini anlamanın bir yolu, adım adım *gelişme* ilkelerine bakmaktır. Zira gelişme, filmin başından başlayıp ortadan geçerek sona doğru ilerleme olarak düşünülebilir. Biçimdeki gelişme, filmi bölümlere ayırarak çözümlenebilir. Bölümleme sadece biçimsel gelişmeyi değil, biçimin bütün ilerleyiş planını da anlamaya yardımcı olur. Biçimsel gelişmeyi değerdendirmenin başka bir yolu ise, filmin başlangıç ve sonunu karşılaştırmaktır. Başlangıç ve sonu arasındaki benzerlik ve farklılıklara bakarak, biçimsel model anlaşılabilir. Benzerlikle farklılık, yineleme ve çeşitleme arasındaki etkileşim seyirciyi biçimsel sistemle etkin bir ilişki sürecine sokar.

Bir filmde seyircinin algıladığı bütün ilişkiler, ekonomik ve net bir şekilde dokunursa filmin biçiminde sıkı bir *uyum* olduğu söylenebilir. Uyumlu bir filmde; biçimsel ilişkilerde kopukluk görölmez, her öğe işlevseldir, benzerlik ve farklılıklar saptanabilir. Uyumlu biçim seyircide bütünlük ve tatmin duygusu yaratır. Mükemmel uyum güçlükle yaratılır, uyumlu bir film dahi birkaç yanıtlanmamış soru veya bütünlęmemiř öğe yani *uyumsuzluklar* barındırabilir.

2.3. NEOFORMALİST YAKLAŞIMDA SİNEMANIN BİÇİMSEL SİSTEMİ

Önceki bölümde izah ettiğimiz üzere Neoformalistler, biçimi birbiri ile ilişkili birçok öğeden oluşan sistematik bir bütün olarak tanımlarlar. Biçimsel sistemi oluşturan tüm öğeler; sistemsel iki düzenleyici unsur olan *anlatı* ve *stil* etrafında kümelenirler. Bu iki katman birbiriyle sıkı bir etkileşim içinde hareket ederek çalışır ve birbirini yönlendirirler. Birlikte oluşturdukları biçim, seyircinin algısı ve zihni ile etkileşime girerek sanatsal deneyim sürecini var eder. Bu etkileşim sonucu; filmin/eserin biçimsel bağlamı içinde örülmüş olan öykü, duygu, anlam ve soyut düşünceler ortaya çıkar.

Stilin anlatıyla filmin bütününde etkileşim içinde olduğu ve birlikte biçimsel sistemi oluştuklarından söz ettik. Fakat burada bir noktayı vurgulamak gerekmektedir. Sinema sanatı sadece anlatı filmlerinden oluşmamaktadır. Anlatısız olmayan filmler de bütünlüklü biçimsel sistemlere sahiptir ve biçimleri analiz edilebilir. Ancak bu kategorideki filmler çalışmamızın kapsamı dışında olduğu için, biçimsel özellikleri ayrıca anlatılmamıştır.

2.3.1. Anlatı

Sinemada anlatı kavramı; bir filmin bir öykü anlattığını, bir öyküleme içerdiğini tanımlar. Yani bir filmin anlatıya sahip olması, onun öyküsel olduğunu betimler. Anlatı, kurmaca filmlerle özdeşleşse de; belgeseller, hatta bazı deneysel ve avangard filmler de -her ne kadar öykü ve öykünün verilmiş biçimi alışılmadık tarzda olsa da- anlatıyı kullanırlar. Anlatı; belirli bir zaman, mekan ve nedensellik ilişkisi içindeki olaylar zinciri olarak tanımlanabilir. Gelişigüzel bir olaylar zinciri arasındaki nedensel, zamansal ve mekansal ilişki saptanamayacağından, bunu anlatı/öykü olarak tanımlamak ve anlamlandırmak zordur. Anlatının nedenselliği zaman ve mekana dayandırması, bir filmde başka bir biçimsel ilkenin geçerli olamayacağı anlamına gelmemektedir. Bir anlatı paralellikler de kullanabilir. Örneğin aralarında nedensel ilişki kurulamayacak iki ayrı öyküden sahneler filmde arka arkaya verilerek; seyircinin karakterlerin durum ve davranışları arasında paralellikler kurması sağlanabilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 78-79).

Seyirci anlatıyı; olaylarını tanımlayarak, onların nedensellik ilişkilerini saptayarak ve onları zaman - mekanla ilişkilendirerek anlamaya çalışır. Bu arada öykünün açıkça sunulmayan olaylarını da anlamış olur. Yani önceki bölümde değindiğimiz üzere, seyirci şemaları vasıtasıyla anlatı boşluklarını da tamamlar.

Neoformalistler bu sürecin nasıl bir işleyişe sahip olduğunu açıklamak için, öykü ve olay örgüsü arasındaki ayrımı dikkat çekmektedir. Bu ikisi bir ve aynı şeyler değildir. Bordwell, Aristoteles’ ten bu yana uzanan bu ayrımın, anlatılan öykünün asıl temsili ile onun sunuluş biçimi arasındaki farktan kaynaklandığını belirtir. Daha basit bir ifade bu ayrım, anlatıda neyin anlatıldığı ve nasıl anlatıldığına ilişkin olup, Rus Biçimciler tarafından tam bir teorik altyapıya kavuşturulmuştur. Bu ayrım, anlatılan şey *fabula* (öykü - story) ve anlatılma şekli *syuzhet* (olay örgüsü - plot) terimleri ile ifade edilmiştir (1985: 49). Ancak Bordwell, bu ayrımın dilbilimsel *historie/discours* (öykü/söylem) ayrımı ile aynı şey olmadığını özellikle vurgular. Çünkü sinemada öykü edebi bir ifade eylemi değil, bir çıkarım setidir (1985: 51).

Öykü formunun farklı medyumlara uyarlanabilirliği, anlatının medyumdan bağımsız bir yapıya sahip olduğunu ortaya çıkarır (Chatman, 2008: 18). Bir öyküsel form yani anlatı, romanda işlenebileceği gibi, tiyatro veya sinemada da işlenebilir. Bu husus anlatının bağımsız bir yapıya sahip olduğu ve dolayısıyla bu yapının bir iç işleyişe sahip olduğunu ortaya serer. Ayrıca bu iç işleyişte farklı haller alabilir. *Fabula* (öykü), *syuzhet* (olay örgüsü) ayrımı, anlatının bu iç işleyişine ait bir ayırımdır ve bu işleyişi anlamamızı sağlar.

Olay örgüsü (*syuzhet*), filmde açıkça gösterilen bütün öykü olaylarıdır. Filmde görülebilir ve duyulabilir her şeyi tanımlar. Öykü (*fabula*) ise, hem açıkça gösterilen hem de seyircinin varsayıp anladığı bütün olaylar dizisini tanımlar. *Syuzhet*, *fabula* olaylarının bir kısmını sunar. Seyirci, filmi izlerken gördüklerini tanımlar, olaylar arasında nedensel bağlar kurmaya çalışır, onları zaman ve mekanla ilişkilendirir, gösterilmeyen olaylarla ilgili varsayım ve çıkarımlarda bulunur, böylece öyküyü imgesel bir yapı olarak kafasında oluşturur (Bordwell ve Thompson, 2009: 80).

Olay örgüsü jenerik ya da film müziği gibi diegetik olmayan öğeleri de içerir. Olay örgüsü, her iki alana ait belli öykü olaylarını açıkça gösterirken, aksiyon algılayışını etkileyebilecek non-diegetik unsurları sunarak öykü dünyasının ötesine geçer. Öykü ise açıkça gördüklerimizin dışında, kesinlikle görmediğimiz diegetik unsurları ima ederek, olay örgüsünün ötesine geçer (Bordwell ve Thompson, 2009: 80-81).

Anlatıcının/yönetmenin bakış açısından öykü; bütün olayların toplamıdır, bazılarını doğrudan gösterir, bazılarını göstermeyip ima eder, bazılarını ise ihmal edip atlayabilir. Seyircinin bakış açısından ise; önündeki her şey, yani malzemenin sunulan haliyle düzenlenişi olay örgüsüdür. Olay örgüsü temelinde ipuçlarından yararlanıp

kafasında öyküyü bütünleştirerek, olay örgüsündeki non-diegetik malzemeyi ayırt eder (Bordwell ve Thompson, 2009: 81).

Olay örgüsü, öyküye üç tür prensiple bağlanır, dolayısıyla bu ayrım anlatıyı üç yönden etkiler; anlatı mantığı (nedensellik), zaman ve mekan (Bordwell: 1985: 51).

2.3.1.1. Nedensellik / Anlatı Mantığı

Seyirci bir filmde olay örgüsünü takip ederken olaylar arasında bağlantılar kurmaya; hangi olayın, bir diğerine neden olduğu veya hangisinin sonucu olarak meydana geldiğini anlamaya çalışır. Filmin ilerleyişine yerleştirilen ipuçları, seyircinin bu nedensel motivasyonunu artırır (Bordwell ve Thompson, 2009: 83, Bordwell, 1985: 51).

Anlatı filminde (özellikle klasik anlatı sinemasında) karakterler, nedenleri yaratıp sonuçları gösteren araçlar konumundadır. Zira olayları yaşayan, başlatıp bitirenler karakterlerdir. Karakterlerin aksiyon ve reaksiyonları, seyircinin filmle ilişkisini güçlendirir. Karakterler; tutum, davranış, alışkanlık ve psikolojileriyle ayırt edici özelliklere sahiptirler. Olay örgüsü; karakterlerin özelliklerini gerçek yaşamdakinden daha açık ve hızlı şekilde sunarak, birkaç dakika içinde seyirci tarafından tanınmalarını ve olumlu ya da olumsuz bir intiba uyandırmalarını sağlar. Anlatıda nedenleri her zaman karakterler ortaya çıkarmaz; deprem, sel gibi doğal durumlarda olaylar ve dolayısıyla nedenler oluşturur (Bordwell ve Thompson, 2009: 82-83). Çağdaş anlatıdaki gibi tesadüfler de nedenler yaratabilir.

Nedensellik, sadece olay örgüsünün neden ve sonuçları doğrudan sunmasıyla oluşmaz. Aynı zamanda seyirciyi neden ve sonuçlara dair çıkarsama yapmaya yönlendirir ve öyküyü bu şekilde oluşturur. Mesela korku filmlerindeki gibi olay örgüsü, nedenleri vermeyebilir böylece nedenleri aratıp merakı canlı tutar. Bazen nedenleri verir ancak sonuçları geciktirerek seyircide gerilimi ve belirsizliği artırır. Kimi zaman da sonuçları vermeden güçlü bir final sunar. Örneğin, François Truffaut'nun *The 400 Blows* filmi finalde ıslahevinden kaçıp kumsalda koşan çocuğun yüzünde donarak biter. Çocuğa sonra ne olacağı seyircinin tahminlerine bırakılır (Bordwell ve Thompson, 2009: 84).

2.3.1.2. Zaman

Anlatıyı ilerleten olaylar belli bir zamanda gerçekleşirler. Anlatı aksiyonunun seyirci tarafından anlaşılmasında zaman aktif bir rol oynar. Zamanın bu rolü, yine öykü-

olay örgüsü ayırımı üzerinden anlaşılabilir. Seyirci öykü zamanını olay örgüsünün sundukları üzerinden oluşturur. Filmler, olayları her zaman kronolojik öykü düzeninde sunmazlar. Bazen olay örgüsü olayları kronolojik düzeninin dışında gösterir, bazen de bir karakterin bir olayı tekrar hatırlaması gibi birden fazla kez gösterebilir. Bu tip durumlarda seyirci, olayları kronolojik düzene sokmaya çalışır (Bordwell ve Thompson, 2009: 84). Olay örgüsü, öykü zamanının düzeni, süresi ve sıklığına ilişkin ipuçları sunar. Seyirci olay örgüsünün sunduğu ipuçları ile varsayımda bulunur, çıkarsama yapar ve beklentiler oluşturarak; aktif biçimde zamansal ilişkileri anlama sürecine katılır. Dolayısıyla zamansal yönlendirmeler çoğu zaman nedensellik ilkesi doğrultusunda yapılır (Bordwell ve Thompson, 2009: 87).

Olay örgüsü, olayları öykü düzeninin dışında sunduğunda; örneğin anlatı bir flashback (geçmişe dönüş) ya da flashforward (ileriye sıçrama) ile şimdiki zamandan çıktığında; seyirci olayları zihninde mantıksal bir düzene sokar. Filmler olayları kronolojik düzenin dışında göstererek karmaşık bir etki yaratır ve olayın, öykü düzeni içinde gösterilmesinden daha güçlü bir etki elde eder (Bordwell ve Thompson, 2009: 85, Bordwell, 1985: 77-79).

Bir filmin zamansal süresi üç ayrı düzeyi barındırır; öykü süresi, olay örgüsü süresi ve ekran süresi. Filmin olay örgüsü, genelde öykü süresinin belli dilimlerini seçer. Ekran süresi ise olay örgüsü süresinden seçimler yapar. Bunu bir örnekle somutlaştırmak gerekirse; *North by Northwest* filminin öykü süresi bütün geçmişle ilgili olaylar dahi birkaç yıl, olay örgüsü süresi dört gün ve dört gece, ekran süresi ise sadece 136 dakikadır. Film, olay örgüsü boyunca geçmişle ilgili bilgiler barındırır. Bir diğer örnekte ise bu üç süre aynı zamanı kapsar; mahkeme jürisinin bir cinayet vakasını tartıştığı 95 dakikalık *Twelve Angry Men* filmi. (Bordwell ve Thompson, 2009: 85-86, Bordwell, 1985: 81).

Genellikle filmin olay örgüsünde, bir öykü olayı yalnız bir kez gösterilir; ancak bazen tek bir olay birden fazla kez gösterilebilir. Bazı filmler birden çok anlatıcı kullanırlar, dolayısıyla aynı olay her birinin anlatımı ile tekrar tekrar gösterilir. İşlenişteki bu zamansal sıklık, seyircinin olayı birkaç yönden görmesini sağlar ve öykü ile ilgili yeni bir bilgi verir (Bordwell ve Thompson, 2009: 87, Bordwell, 1985: 80).

2.3.1.3. Mekan

Film anlatısındaki bir diğer önemli faktör mekandır ve zaman kavramında olduğu gibi olay örgüsü ile öykü, mekanı da yönlendirir. Normal olarak olay örgüsünün

cereyan ettiği yer öykünün geçtiği yerdir. Ancak bazen olay örgüsü seyirciyi, öykünün başka bir parçasının geçtiği yerleri anlamaya sevk eder. Mesela cezaevinden çıkan biri orada yaşadıklarını anlatırken, bu mekan hiç gösterilmese de, seyirci bu anlatımdan yola çıkarak imgelemiyile o mekanı tamamlar. Ayrıca bir de öykü ile ilgili kesitleri sunup geri kalan unsurları dışarıda bırakan ekran mekanı söz konusudur (Bordwell ve Thompson, 2009: 86-90).

Bu noktada sinema kuramcısı Noel Bruch' un çerçeve içi (on-screen) ve çerçeve dışı (off-screen) mekan ayırımına dikkat etmek gerekir. Bruch çerçeve dışı mekanı altı alana böler; çerçevenin dört kenarı içindeki alanlar; dört kenarı ötesinde kalan karakterlerin resme giriş çıkışlarıyla var olduğu bilinen beşinci alan ve film ekibinin, çekim malzemesinin bulunduğu ya da oyuncu ile yönetmenin tartışmalarının geçtiği altıncı alandır. (Bordwell ve Thompson, 2009: 191, Erkılıç, 2013: 256),

Bordwell, mekanın üç tür ima ile yapılandırıldığını belirtir; çekim, kurgu ve sesin taşıdığı ipuçları. Bunlar çoğunlukla aşağıdan yukarıya bilinçsizce çalışırlar. Bir çekim; gölge ve kontrastlar, boyut ve doku farklılıkları ya da kamera ve figürlerin hareketleri ile mekansal ilişkilere dair ipuçları barındırır. Seyirci çekim içi ipuçlarıyla nedensellik şemasını kullanarak ilgili mekanın bilişsel haritasını oluşturur. Özellikle devamlılık kurgusu, kesmeleri hissettirmeme prensibine dayandığından, mekansal bütünlüğe riayet ederek oluşturulur. Ses unsuru da, ses perspektifi yaratarak, ön plan veya arka plan ya da figürlerin bulundukları mesafe ile ilgili ipuçları vererek mekansal ilişkilerin kurulmasına yardımcı olur (1985: 113-118).

2.3.1.4. Anlatım

Önceki bölümlerde olay örgüsünün, belirli öykü olaylarından seçmeler yaparak gerisini dışarıda bıraktığından ve bunları farklı şekillerde birleştirdiğinden bahsetmiştik. İşte bu seçme işlemi, öykü bilgisinin verilisinde bazı boşluklar yaratır. Boşluklar seyircinin varsayım ve çıkarsamalarını harekete geçirir ve anlatının sonunda öykü boşlukları kapanır. Olay örgüsü bu sistematığı yürütmeye ilişkin bilgi miktarını ve akışını kontrol eder (Bordwell, 1985: 54-57).

Filmin olay örgüsü öykü bilgisini sunabilir veya ima edebilir. Öykü bilgisine dair ipuçlarını seyircide beklenti ya da gerilim yaratacak şekilde düzenleyebileceği gibi; merak ya da sürpriz yaratmak için geciktirebilir, hiç vermeyebilir. Olay örgüsünün, özel etkiler yaratmak için öykü bilgisini verme şekli *anlatımı* oluşturur (Bordwell ve

Tompson, 2009: 93). Buradan anlaşılacağı üzere *anlatı* ve *anlatım* bir ve aynı şey değildir.

Bordwell anlatımı, bilgi kategorileri olarak adlandırmış ve üç kategori tanımlamıştır; bilgisellik, öz bilinçlilik (self-consciousness) ve iletişimsellik. Bilgisellik, bilginin alanı ve derinliğini içerir. İletişimsellik, bilginin genişliğine paralel hareket eder. Öz bilinçlilik ise anlatımın seyirciye hitap ettiğinin farkında olması ve bunu sergileme derecesine ilişkindir. Örneğin bir karakterin direkt seyirciye bakması veya konuşması, dış ses anlatıcının doğrudan seyirciye seslenmesi, filme ilişkin yoğun bir öz bilinçlilik yaratır. (1985: 58). Basit bir ifade ile özbilinçliliğin fazla olması, filmsel aracın daha az görünmez/saydam olmasıdır, filmsel araç kendini daha az gizler.

Anlatımda özellikle öne çıkan iki öge vardır: bilgi alanının genişliği ve derinliği (Bordwell ve Tompson, 2009: 93).

2.3.1.4.1. Öykü Bilgisinin Genişliği: Sınırsız ya da her şeyi bilen anlatım (omniscience); seyircinin, karakterlerin herhangi birinden fazla şeyi bildiği, aşırı bilgi veren anlatımdır. Sınırlı anlatımda ise, seyircinin bildikleri bir karakterin bildikleri ile sınırlıdır. Genelde filmlerde gizem ve merak yaratır (Bordwell ve Tompson, 2009: 93-94). Bordwell ayrıca anlatımın *iletişimselliğinin* bilgi alanının genişliğiyle paralel olduğunu belirtir. Yani sınırsız anlatım daha iletişimsel iken sınırlı anlatım daha az iletişimseldir (1985: 59).

2.3.1.4.2. Öykü Bilgisinin Derinliği: Derinlik olay örgüsünün, karakterlerin psikolojik durumlarına yaklaşımındaki nesnellik ve öznellik derecesine ilişkindir. Eğer olay örgüsü, seyirciyi karakterin söylediği ve yaptığı şeylerle yanı dışsal yönü ile sınırlandırıyorsa anlatım nesneldir. Ancak bazen olay örgüsü karakterin duyup gördüklerini onun görsel ve işitsel bakış açısından sunar, burada anlatım algısal öznellik taşır. Bazen de seyirci, karakterin düşüncelerini dillendiren iç sesini duyar veya düş, fantezi ya da sanrılarını anlatan içsel görüntüleri görür. Burada ise anlatım daha derinleşir ve zihinsel öznellik ön plana çıkar. Bu tür anlatımda içsel görüntüler stilize etkilerle vurgulanır. Ancak hayali olaylar her zaman stilize edilmez, izlenen olayın hayal mi gerçek mi olduğu sonradan anlaşılır. Bunların yanı sıra nesnellik ve öznenliğin belirsiz biçimde iç içe geçtiği anlatımlarda mevcuttur; Fellini' nin *8½*, Haneke' nin *Cache*, Nolan' ın *Memento* filmleri buna örnek verilebilir (Bordwell ve Tompson, 2009: 95-97).

2.3.1.4.3. Anlatıcı

Anlatım, kimi zaman seyirciye öyküyü anlatmanın aracı olarak anlatıcı kullanabilir. Bu anlatıcı öykü evrenindeki karakterlerden biri olabileceği gibi; öykü evreni dışından, karakter olmayan biri de olabilir. Karakter olmayan anlatıcı anonimdir ve sesin kime ait olduğu bilinmez. Ağırlıklı olarak belgesel filmlerde kullanılsa da kurmaca filmlerde de kullanılabilir. Bir diğer anlatıcı türü ise sesin kaynağının belirsiz bırakılması, anlatıcının karakter mi dışarıdan mı olduğunun anlaşılmadığı türdür. Sesin hangi karaktere ait olduğu tam olarak belirlenemediği için bu durum ortaya çıkar. Her halükarda bu anlatıcı türleri farklı anlatım tiplerini sunabilir. Karakter veya karakter olmayan anlatıcı; sınırlı ya da sınırsız, nesnel veya öznel anlatımın aracısı olabilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 100).

2.3.2. Stil

Sinemada her tekniğin biçimsel işlevleri vardır. Teknikler, seyircinin beklentilerine rehberlik edebilir, dikkatini yönlendirerek anlamları netleştirebilir veya duygusal tepkilerini biçimlendirebilir. Bununla birlikte, bir film özel teknikler geliştirerek kendi başlarına biçimsel bir sistem yaratma, biçimi yönlendirme eğilimine girebilir. Neoformalistlere göre stil, “özel teknik tercihlerin bu uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımı”dır (Bordwell ve Thompson, 2009: 117).

Her bir film ayrı bir biçimsel modele ve dolayısıyla stile sahiptir. Ancak filmlerde yönetmenine ait stilden söz edilebilir. Birçok yönetmen kendine has stile sahiptir ve filmlerinde ayrıksı bir stilistik sistem yaratır. Dolayısıyla bir yönetmenin filmlerinin biçimsel sistemleri incelenerek; onun stili ile ilgili saptamalarda bulunmak mümkündür. Ayrıca bir grubun veya bir dönemin stilinden bahsedilebilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 312).

Anlatı filmlerinde stil, genellikle anlatıyı güçlendirecek doğrultuda kullanılır. Bir anlatı filminde nedensellik zincirini ilerletmek, koşutluklar yaratmak, öykü-olay örgüsü ilişkisini yönlendirmek gibi işlevler üstlenebilir. Bordwell’ e göre, anlatı syuzhet’in stille etkileşimi doğrultusunda gerçekleşir; fabula’yı oluşturmak üzere seyirciyi yönlendiren bu ikisi arasındaki dinamik etkileşimdir (Bordwell, 1985: 53). Thompson’a göre stil; eylemi, eylemin geçtiği zaman ve mekanı seyirciye mümkün olduğunca açık şekilde sunar. Bunun yanında anlatının, öykü inşasında kullanması için sunduğu her şeyi görmesi ve duyması için seyirciyi, en uygun noktaya yerleştirir (1988:

73). Yani bir anlamda stil, seyircinin anlatı karşısındaki konumunu belirleyerek sunumu tamamlar. Ancak bazı filmlerde stil, biçimsel sistem içinde dikkati anlatıdan ziyade stilistik modellerin kendisine çekebilir.

Tarihsel ve teknik kısıtlamalar, teknik olanakların tümünün tek bir filmde bulunmasını imkansız kılar. Bu yüzden yönetmenler filmlerinde güncel teknik imkanlar ne ise onu kullanırlar. Bunun dışında bir de filmin yaratım süreci başında yönetmen kullanacağı teknik yöntemlere dair bir seçim yapar ve genelde yapım süreci boyunca bunlara sadık kalır. Yani film stili günün teknik imkanları ve sanatçı olarak yönetmenin seçimlerinin birleşimi sonucu oluşur. Pek çok yönetmen film stilini öyküsünü daha iyi anlatmak, seyircinin film deneyimini istediği doğrultuda biçimlendirmek üzere kullanır (Bordwell ve Thompson, 2009: 312-313).

Pek farkında olmasa da seyirci de stille ilişki içindedir, stille ilgili tahmin ve beklentiler oluşturma eğilimindedir. Daha önce belirttiğimiz üzere, seyirci aynı zamanda film izleme deneyimlerinden oluşturduğu stilistik şemalar da kullanır. Dolayısıyla stile ilişkin beklentiler de oluşturması söz konusudur. Bir filmin stili bu beklentileri karşılayabilir, aldatabilir ya da onlara meydan okuyabilir. Bazı filmler stili bu beklentilere uygun şekilde kullanarak varsayımlara güçlü bir temel sunar. Bazıları ise beklentilere meydan okuyarak, sunduğu stilin nasıl izleneceğini kendisi öğretir ve beklentileri değişikliğe uğratar. Bu yönüyle yönetmen, seyircinin algısı ve dikkatini yönlendirip, vereceği tepkileri şekillendirir denilebilir (Bordwell ve Thompson, 2009: 313-314).

Bir filmin stilini çözümlemek için, filmin biçimsel yapısı ve bağlamı dikkatle incelenerek, dört aşamada gözden geçirilmelidir ((Bordwell ve Thompson, 2009: 314-316);

İlk aşama, filmin *düzenlenme yapısı*, yani anlatı katmanına ilişkin çözümlemeyi içerir. Filmin anlatı yapısı irdelenerek; olay örgüsünün şekli, nedensellik ve zaman-mekan ilişkileri, anlatım özellikleri saptanarak, anlatıya ilişkin nasıl bir model oluşturulduğu sorgulanır.

İkinci aşamada; sinemanın teknik araçları olarak mizansen (dekor, kostüm ve makyaj, ışık, oyunculuk), sinematografi, kurgu ve ses unsurlarının kullanımında; filmin ağırlıklı olarak dayandığı, *dikkat çeken teknikler belirlenir*. Bu noktada çözümlemenin amacı da önemlidir. Eğer filmin, belli bir yaklaşımın örneği olduğu düşünülüyorsa tekniğin o yaklaşıma ilişkin beklentilere uygunluğu hususuna odaklanılabilir. Eğer filmin stilindeki sıra dışı özellikler vurgulanmak isteniyorsa, beklenmedik etkileri

ortaya çıkaran tekniklere odaklanılır. Mesela özgünlük vurgulanacaksa, özgün kullanımın sergilendiği teknik öne çıkar. Yani neyin dikkat çekici olduğu hususu, filmin öne çıkan özelliklerinin yanı sıra çözümlemeyi yapanın amacı ile de belirlenir.

Üçüncü aşamada; belirlenmiş dikkat çeken tekniklerin tekrarlanması, çeşitlenip gelişmesi, birbirleriyle paralellik gösterip göstermediği yani *nasıl modellendikleri* incelenir. Bu modeller iki yolla incelenebilir. İlki çözümlemeyi yapanın kendi tepkisidir. Stilistik modellerin tepkileri ve dikkati nasıl yönlendirdiğine bakılır. İkincisi ise stilin biçimsel sistemi desteklediği yolları aramaktır. Zira çoğunlukla stilistik sistem anlatı içindeki gelişmeleri vurgulama yönünde tasarlanır.

Son aşamada stilistik modellerin oluşturduğu yapının, filmin bütünsel sistemi içindeki rolü ve işlevi sorgulanır. Stilin işlevini anlamamanın yolu, kişinin izleme deneyimi üzerindeki etkisini ayırt etmektir. Filmin duygusal yanını güçlendirdiği, anlamı şekillendirdiği için, stilistik öğeler bağlamları ile birlikte ele alınmalıdır. Bazı filmlerde stilistik düzenleme filmin bütünsel yapısına uygun olmayabilir, anlatıyı geride bırakıp ön plana çıkabilir; yine de stil seyirciyi dinamik biçimsel deneyimin içine çeker.

2.4. SİNEMADA BİÇİMSEL TARZLAR

Bordwell'in tanımıyla bir anlatı tarzı (mode), bir anlatısal yapı ve anlayışın tarihsel süreçte, bir tutarlılık içinde oluşturduğu bir dizi 'norm'un oluşturduğu birliktir. Anlatı tarzı kapsamlı ve köklüdür; ekoller, türler, akımlar veya ulusal sinemaların üzerindedir. (1985: 150). Bu noktada Bordwell'e göre "mode" ları oluşturan "norm"ları irdelemek gerekmektedir. Modal normlar, dışsal normlar ve içsel normlar olmak üzere iki türdür. Dışsal normlar, filmlerin dayandıkları yapısal şablonlar aracılığıyla oluşturdukları uzlaşımlardır. Seyirci, film izleme ve diğer sanatsal deneyimlerinden, filmlerin dayandığı şablonlar temelinde şemalar geliştirdiğinden; bu normların dışsallaşıp genel geçer nitelik kazanarak uzlaşım/geleneğe dönüştüğü söylenebilir. İçsel normlar ise her filmin kendi biçimsel sistemi içinde oluşturduğu, o filmin biçimsel bağlamı içinde bir işlev ve anlam kazanan normlardır. İçsel normlar seyircinin dikkatli olmasını gerektirir. Seyirci, şemasını kullanarak içsel ve dışsal normları ayırt eder ve gördüğü biçimsel araçları bu yönüyle motive eder (1985: 150-154). Dolayısıyla farklı anlatı tarzları, dayandıkları normlar ve yapısal şablonlar yönünden ayrılırlar. Tarihsel süreçte ortaya çıkan biçimsel modlar, anlatı yapısındaki iç işleyişin çeşitlenmesi ile birlikte, farklı anlatısal ve stilistik şablonlar geliştirmiş, böylece seyircinin farklı anlatısal ve stilistik şemalar edinmesini sağlamıştır.

Bordwell, sinemanın tarihsel sürecinde kurmaca filmlerde oluşmuş dört ayrı biçimsel 'mod'dan bahsedilebileceğini belirtir. Bunları; "klasik anlatı sineması", "sanat sineması", "tarihsel-materyalist sinema" ve "parametrik sinema" olarak tanımlamıştır. Bu mod'ların her biri, farklı syuzhet yapıları ve farklı stilistik anlayışların geliştirilmesi ve tutarlı kullanımı ile oluşan uzlaşım kümeleridir. (1985: 155)

Bütün bu hususları ilişki içinde ele aldığı için bu çalışma, başka akademik çalışmalarda kısıtlı kategoriler içinde ve "anlatı tarzı" olarak ele alınan bu olguyu; biçimsel tarz/biçimsel mod olarak ele almıştır. Bu bölümde Bordwell'in tanımladığı dört biçimsel mod'un, anlatı ve stil özellikleri irdelenmiş, ayrıca bazı çalışmalarda 'post modern anlatı' olarak ele alınan ve post modernizmin sinemaya yansması sonucu ortaya çıkan filmlerin biçimsel tarzlar açısından yeri tartışılmıştır.

2.4.1. Klasik Anlatı Sineması

Sinemanın biçimsel modları içinde ilk ve en eski olanı "klasik anlatı sineması"dır. Klasik ya da bir diğer deyişle geleneksel anlatının temeli, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde, tragedya üzerine formüle edilen dramatik yapıya dayalıdır ve

günümüze dek uzanmaktadır. Klasik anlatı, tutarlı bir olay örgüsüne, yükselen bir dramatik eğriye, bir doruk noktasına ve belirgin bir sonuca sahip dramatik yapıdaki anlatı olarak tanımlanabilir.

Aristoteles'e göre sanatın kökeni, *mimesis*'e (taklit, temsil, yansıtırma) yani taklide dayalıdır. İnsanlar doğuştan sahip oldukları taklit içtepisi sayesinde, taklide diğer canlılardan daha yatkındır ve ilk bilgilerini taklit yoluyla öğrenir. Aynı zamanda taklit karşısında hoşlanma duyar. Gerçekte hoşlanmayacağı bir nesne tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, bu kez ona hoşlanarak bakar. Eğer nesne tanıdığı, bildiği bir şey ise bu kez de onun taklit edilişindeki biçim ve ustalıktan hoşlanır (Aristoteles, 1987: 16-17).

Aristoteles'e göre tragedya, bir eylemin/eylemlerin yani yaşamın taklidi olduğu için, olayların düzenlenişi yani “öykü” en önemli öğedir. Öykü başı, ortası, sonu olan bir bütündür. Bütünlüğün sağlanabilmesi, olayların sıkı nedensellik ilişkisi içinde düzenlenmesini gerektirir. Öykü bir eylem-mekan-zaman birliği içinde düzenlenmelidir. Karakterler bir davranış bütünlüğü içinde hareket etmeli, eğilimleri belirtilmiş ve tutarlı olmalıdır yani gerçeğe benzerlik taşınmalıdır. Karakter olay örgüsünün takibi için işlevsel bir araçtır ve ikinci plandadır, zira tragedya kişilerin değil eylemlerin taklididir. Öykünün seyircide özdeşleşme yaratması, mantığa uygun ve inandırıcı olmasını gerektirir. Tragedya böylece; uyandırdığı ve yoğunlaşarak yükselen acıma, korku, heyecan gibi duyguların *katharsis*'ini (duygusal boşalma, arınma) gerçekleştirir (Aristoteles, 1987: 22-30) Aristoteles'in tragedya üzerinden bu şekilde formüle ettiği dramatik yapı kuramı, sinema ve diğer sanatlarda klasik anlatının kaynağı durumundadır.

Kurmaca film yapımına, tarihsel olarak geleneksel anlatı tarzı egemen olmuştur. Bu tarz süresi, istikrarı ve etkili tarihsel arka planı nedeniyle “klasik”tir. Bu tarz, en gelişkin biçimini Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği için “Hollywood Sineması” ile bütünleşmiş ve kurmaca film anlatısında egemen hale gelmiştir (Bordwell ve Thompson, 2009: 102).

Sinemada klasik anlatı, bir denge durumu ile başlar. Başlangıçtaki denge durumu ve önemli öykü olayları, karakterler ve onların özellikleri serim/sergileme/başlangıç bölümüyle tanıtılır. Öyküde, kahraman (protagonist) ve karşıt karakter (antagonist) arasındaki ilişki ve çelişkiler aksiyonu ilerletir. Kahraman isteği dışında bir engelle karşılaşır ve denge bozulur. Kahraman engel karşısında şimdilik çözümsüz kalır, bu çözümsüz durum düğüm noktasıdır. Düğüm noktaları seyircide

çözüme dair beklenti ve istek yaratır. Kahraman engeli ortadan kaldırmak ve hedefine ulaşmak için mücadeleye başlar ve çatışmalara girer. Çatışmalar gelişerek, dramatik yapının en hareketli bölümünü oluşturur. Öykünün aksiyonu bu gelişmelerle yükselerek doruk noktasına ilerler. Doruk noktası; olay örgüsündeki anlaşmazlıkların, düğümler ve çatışmalar dizisinin en üst noktasıdır. Bu nokta kahramanın ya da olayların yönündeki dönüm anıdır. Kahraman engeli ortadan kaldırır, çatışmalar ve düğümler çözüme ulaşırken, seyirci de katharsis'e ulaşır. Engelin kaldırılmasıyla çözüme ulaşılarak başlangıçtaki denge durumuna tekrar dönülür ve öykü sonlanır. Birçok film doruk nokta ile birlikte çözüme ulaşır biter. Ancak bazı filmler, yarım kalmış olayların sonuçlandığı, gerilimlerin çözülüp yoğun ilginin düştüğü kısa bir son bölüm içerir (Bordwell, 2005: 16, Oluk, 2008: 40-41, Akyürek, 2012: 132).

Thompson, klasik anlatı için önemli dönüm noktalarından oluşan dört bölümlü bir ayırım yapmış; bu dört bölümü başlangıç, güçleştirici aksiyon, gelişme ve doruk noktası olarak sıralamıştır. Başlangıçta, anlatının başındaki durum kurulur. Kahraman, bu bölümde bir ya da daha çok amaç tasarlar. Güçleştirici aksiyon, anlatı aksiyonunun yönünü değiştirir. Bu yeni durumda kahraman, başlangıçta tasarladığı amaca ulaşmak için taktik değiştirebilir. Bununla birlikte, güçleştirici aksiyon, bir tür karşı başlangıç, kahramanın baş etmesi gereken yeni bir durum inşa edebilir. Gelişme, anlatının en geniş bölümüdür. Burada daha geniş önermeler, hedefler ve engeller sunulur. Kahraman, amacına yönelik asıl mücadelesini bu bölümde verir. Aksiyon, şüphe ve gecikme yaratan olaylar da bu bölümde olur. Gelişme bölümü, hedefe yönelik tüm önermelerin bittiği, bütün aksiyon çizgilerinin işlenerek sunulduğu noktada sona erer. Burada doruk noktası başlar ve aksiyon final çözümüne doğru ilerler. Bu bölümde asıl soru, kahramanın hedefe ulaşır ulaşamayacağıdır. Anlatı, bu bölümde zirveye ulaşır ve sona erer (Thompson, 1999:27-30). Klasik anlatıya sahip filmler Thompson'ın bu anlatı bölümlerine uygun bir yapıya sahiptirler.

Klasik anlatı, olay örgüsünün nedensel bir bütünlük içinde ilerleyerek mutlak bir sona ulaşması dolayısıyla *kapalı biçimdedir* (Oluk, 2008: 43), yani anlatı kapalı yapıdadır. Anlatıyı ilerleten olayların neden ve sonuçları, filmin bitimi ile büyük ölçüde açıklığa kavuşur.

Klasik anlatıda karakterler anlatıda nedenselliği ilerletme bir işlevini üstlendikleri için, davranış biçimi ve özellikleri net bir biçimde tanımlanır. Bordwell, klasik anlatının bu özellikleri kesin biçimde belirlenmiş, belirli davranışlara sahip karakterleri, 19. yüzyılın roman anlayışından aldığını belirtir. Karakterin psikolojik

motivasyonu inandırıcılık açısından oldukça önemlidir. Psikolojik nedensellik, belli bir hedefe ulaşma motivasyonu ile hareket eden karakter aracılığıyla sunularak filmin gelişimini oluşturur. Nedensellik zincirinde olaylar bir merdiven gibi basamak basamak gelişir. Her aksiyon bir reaksiyonu tetikler, bu reaksiyon da yeni bir nedene dönüşür ve böylece anlatı doruk noktasına adım adım yaklaşmış olur. Dolayısıyla hedefe ulaşmak için nedensellik sıkıca örülür (Bordwell, 2005: 16).

Aristoteles'in tragedya kuramına dayanan klasik anlatı da mimetik anlayışa paralel olarak, seyircide gerçeğe benzerlik yanılsaması oluşturma ilkesi doğrultusunda şekillenmiştir. Oluk, gerçeğe benzerlik yanılsamasının, seyircinin karakterle özdeşleşerek dramatik sürece katılımını amaçladığını; bu yanılsamanın da mantıklı neden-sonuç ilişkilerine bağlı bir inandırıcılıkla mümkün olabildiğini belirtir (Oluk, 2008: 43).

Noel Bruch; seyircinin karakterle özdeşleşebilmesi için sunulan kurmaca dünyanın inandırıcı olması ve gerçek gibi algılanabilmesi için saydam (transparent) olması gerektiğini; bu saydamlığın *film stiline sıfır noktası* (kendini belli etmeyen, öne çıkmayan stil) ile sağlandığını belirtmiştir. Böylece film aygıtı gizlenmiş ve filmle seyircinin arasından çekilmiş olur. Basit ve anlaşılır kompozisyonlar ve ölçekler arası uyumlu geçişlerle bağlantılar, Rönesans perspektifine uygun derinlik algısı ve üç boyutluluğu ortaya çıkaran aydınlatma; bakış ve hareket yönü uyumu, 180 derece eksen ve en az 30 derece faklarla açı değişimi kuralları ile devamlılık kurgusu gibi sabitleşmiş kurallarla *stilde sıfır noktası* yaratılmış olur. (Erkılıç, 2013: 257-258).

Bordwell, klasik anlatının stili, fabulayı oluşturmak üzere syuzhet'i aktarmaya yönelik bir araç gibi kullandığını belirtir. Bu açıdan diğer anlatı tarzlarına göre stili, syuzheti şekillendirme aracı olarak en fazla kullanan, klasik anlatı tarzıdır. Stil anlatının nedenselliğine uygun biçimde hareket eder, seyirciyi fabula aksiyonuyla tutarlı zaman ve uzam oluşturmak üzere yönlendirir. Bu sebeple klasik anlatı, devamlılık kurgusuna oldukça bağlı kalır. Dolayısıyla klasik anlatıda stil, syuzhet'in ihtiyaçlarına göre düzenlenmiş sabit bir paradigma içinde çalışan sınırlı teknik aygıtlardan oluşur (1985: 162-164).

Bordwell klasik anlatının, her şeyi bilen (omniscience), iletişimsel ve en az öz bilinçli (self-consciousness) anlatıma sahip olduğunu vurgular. Anlatı bütün karakterlerden daha fazla bilir ve bunu fazla gizlemez. Bilgi akışı karakterler üzerinden verilir ve anlatının sonunda seyirci her şeyi öğrenmiş olur. Tabi bilginin veriliş derecesi film türüne göre değişiklik gösterir. Örneğin bir dedektif öyküsünde bilgi daha sınırlı

verilir. Anlatının bilgiselliğine paralel şekilde, çok iletişimseldir. Çünkü nedenselliğe bağlı olarak, anlatının sonunda syuzhetin bilgisel boşlukları dolmuş olur. Anlatının öz bilinçliliği, müzikal gibi oyuncuların direkt seyirciye bakarak şarkı söylediği türlerde daha yüksektir. Ancak genellikle oyuncuların hafif kameraya dönük yerleştirilmesi gibi az çok bir öz bilinçliliğe sahiptir (1985: 160). Bu sebeple Thompson, seyircinin gerçek hayata dair algısının, her şeyi bilemeyeceği kabulüne dayalı olduğunu, ancak klasik anlatının bilmesi gereken her şeyi vereceğinin farkında ve bilincinde olduğunu belirtir (1988: 208).

Thompson, klasik anlatının oturmuş anlatısal ve stilistik şablonları ile seyircinin bu mod'a ilişkin seyir becerilerinin son derece geliştiğinden bahseder. Öyle ki bu sayede klasik anlatının seyirciye “meydan okuyamaz” noktaya geldiğinden söz eder (1988: 243). Tabi Thompson'un vurguladığı bu husus, esasen klasik anlatı sinemasının değişmezliğine değil, biçimsel yetkinliğine işaret eder.

Sinemada klasik anlatı, seyircinin anlatı ile özdeşleşmesini sağlamayı önceliğe alarak stili; olay örgüsü doğrultusunda öykü dünyasına hizmet edecek şekilde yönlendirir. Stil, filmin doğrudan ve ortada bir aracı yokmuş gibi algılanması için işlevsel bir anlayışla kullanılır. Devamlılık kurgusu ile çok parçalı filmsel yapının kesintisiz bir akış içinde algılanması sağlanır. Klasik biçimin yarattığı bu saydamlık; sinemada zaman içinde tekrar eden tekniklerin, seyirci tarafından bilinen geleneklere dönüşerek otomatikleşmesi üzerine temellenmiştir.

2.4.2. Çağdaş Anlatı ve Sanat Sineması

Bordwell, klasik Hollywood filmleri dolayısıyla klasik anlatının baskın olduğunu ancak sinema tarihinin monolit şekilde ilerlemediğini vurgular. Genel olarak uluslar arası ‘sanat sineması’ olarak adlandırılan bir üretim, dağıtım ve tüketim döngüsü içinde; farklı syuzhet ve stil normlarına yaslanan bir biçimsel mod'un varlığına işaret eder. Bu da çağdaş veya modern anlatı sineması olarak tanımlanan biçimsel mod'dur. (1985: 205). Buna paralel bir tespitle S. Ruken Öztürk, “sanat sineması” kavramının; çağdaş sinema, modern sinema, karşı sinema ve auteur sineması kavramlarını içeren genel bir kategoriye tanımladığını belirtir (2000: 31).

Çağdaş anlatı, genel olarak sanat filmleri ile özdeşleşmesine rağmen, Gürhan Topçu'nun da vurguladığı üzere; her sanat filmi çağdaş anlatıya sahip değildir. Örneğin, Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ya da Kieslowski'nin *Üç Renk* üçlemesi, “sanat

filmi” olmalarına rağmen klasik anlatıyı kullanırlar. Dolayısıyla çağdaş anlatılı her film, sanat filmidir ancak her sanat filmi çağdaş anlatıya sahip değildir (2005: 61).

Kovacs, sinemanın modernizmle tanışmasını, sanatın diğer biçimleriyle karşılaştırınca özel bir vaka olarak nitelemiştir. Zira modernizm, sanatın kendi gelenekleri üzerine düşünmesi olduğuna göre; makul sebeplerle, yaklaşık ilk atmış yıl gelenekleri oturmamış sinemanın böyle bir yönelimi olamamıştır (2010: 16). Klasik anlatının kurumsallaşarak sinemada temel anlatı geleneğini oluşturması, modern anlatının yolunu açmıştır. Dolayısıyla modern anlatı ya da diğer bir deyişle çağdaş anlatı, sinemada modernizmin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. John Orr, bu sinema anlayışının “modern” olarak nitelendirilmesini iki sebebi olduğunu vurgular. İlki bu anlayışa sahip filmlerin Batı toplumunun modernizme eleştirel yaklaşımı, ikincisi ise Hollywood sineması ile özdeşleşen klasik anlatıdan kesin biçimde ayrılmasıdır (1997: 12).

Bordwell sinemada modernist yaklaşımın ortaya yeni bir “gerçeklik” anlayışını ortaya çıkardığına değinerek; bu gerçeklik anlayışının 1966’da Marcel Martin tarafından irdelenip ‘çağdaş anlatı’ olarak tanımlandığını belirtir. Martin, bu yeni gerçeklik anlayışına paralel olarak çağdaş anlatının, gerçek dünyayı göz önünde bulundurarak dramatik yapıya hem doruk noktalarını hem de önemsiz anları dahil ettiğini, ani kesmeler, uzun planlar gibi yeni teknikler kullanarak daha esnek stilistik araçlar geliştirdiğini belirtir. Bordwell her iki anlatı tarzının gerçeklik inşası bakımından farkını şöyle açıklar: Klasik anlatı gerçekliği, olaylar arasındaki tutarlılık, açıklık, nedensellik ile oluşturup, bunu kompozisyonel ve gerçekçi motivasyonla destekler. Çağdaş anlatı ise gerçekliği böyle tanımlamaz. Nedensel kesinlik yerine belirsizliği tercih eder. Klasik anlatıdaki dramatizasyonu kırar; stili sabit ve otomatikleşmiş olarak değil, anlamı oluşturmaya yönelik vurgular olarak yeni bağlamlar içinde kullanır. Dolayısıyla çağdaş anlatıdaki gerçekçilik, klasik anlatıdakinden *daha gerçek* değil; gerçekçi motivasyonun farklı bir düzenidir. (1985: 206).

Çağdaş ya da modern anlatı; geleneksel anlatıdan farklı, ona ters düşen özellikler barındırır. Klasik anlatı, stili ve olay örgüsünü yani bütün biçimsel araçları, seyircinin öyküyü oluşturması için yönlendirirken; bu durum çağdaş anlatı için geçerli değildir. Bordwell çağdaş anlatıda, syuzhetin epizodik bir yapıda kullanıldığını, karakter psikolojisindeki dalgalanmaları öne çıkarıldığını, filmin sembolik boyutunun arttırıldığını vurgular. Ayrıca yabancılaşma, iletişim eksikliği gibi güncel psikolojik konularla ilgilendiğini belirtir (1985: 206).

Peter Wollen bu tarza ilişkin, “*Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı*” (Afterimage, no:4, 1972) adlı makalesinde; *sinemanın yedi büyük günahı* olarak nitelediği klasik anlatının özellikleri (anlatı geçişliliği, özdeşleşme, saydamlık, tek diegesis, anlatının kapalılığı, haz ve kurgusallık) ile *sinemanın yedi büyük erdemi* diye nitelediği çağdaş anlatının özelliklerini (anlatının geçişsizliği, yabancılaşma, filmsel aracı ön plana çıkarma, çoklu diegesis, anlatının açıklığı, rahatsız olma ve gerçeklik) olarak karşılaştırarak; iki anlatı türünün temel farklarını ortaya koymuş ve bu tarzı “karşı-sinema” olarak tanımlamıştır (Wollen, 2010: 113).

Klasik anlatıya karşı, tematik ve biçimsel düzeyde bilinçli bir eleştirel tepki içermesi ile modern sanata özgü estetik ilkelerin sinemasal araçlarla ifadesine odaklanıp bu yönde bir sistem geliştirmesi, çağdaş anlatının modernist karakterini belirginleştirir. Öznellik, kendini yansıtma ve soyutlama gibi modern sanata özgü estetik ilkeler, çağdaş anlatı sinemasında; yorumun belirsizliği, seyircinin olay örgüsünün inşasına zihinsel katılımının sağlanması ve öykünün öznel niteliği olarak yansımıştır (Kovacs, 2010: 65).

Çağdaş anlatıda olay örgüsü, klasik anlatının dramatik yapı anlayışına uygun şekilde ilerlememektedir. Olay örgüsü, nedensellik ilkesi doğrultusunda ve doğrusal bir çizgide mutlak bir sona ilerlemez. Zira çağdaş anlatının amacı seyircide özdeşleşme yaratmak ve finale doğru merak uyandırarak katharsis’e ulaşmak değildir. Bu yönüyle, Bertolt Brecht’in epik tiyatro anlayışının, sinemadaki karşılığını çağdaş anlatıda bulduğu söylenebilir. Brecht’in kuramsallaştırdığı epik tiyatrodaki Aristoteles’in kuramının aksine, olay örgüsü bağımsız epizodlar halinde ilerler. Göstermecilik, yabancılaştırma efektleri ve tarihselleştirme gibi yöntemlerle, seyircinin anlatı ile özdeşleşmesine ve katharsis’e engel olmaya çalışılır (Oluk, 2008: 45). Burada amaçlanan, olay örgüsünün inşasına zihinsel katılımı sağlanan seyircinin, seyirlik bir eser karşısında olduğunu unutmadan, seyrettiklerini düşünüp sorgulamasıdır. Etkin konumdaki seyirci eserden; sanatçının bakış açısını algılamakla birlikte, kendi yorumu ve sonucunu çıkartır.

Çağdaş anlatıdaki epizodlar, bir birinden bağımsız ve tek başına da anlamlar içerir, bütünün içerisinde biri birleriyle nedensel bağa sahip olmak zorunda olmadan bulunurlar. Dolayısıyla anlatı doğrusal değil, döngüsel ve çok parçalıdır. Bu da klasik anlatının yaratmaya çalıştığı gerçeklik yanılsamasını ortadan kaldırarak, filmsel gerçekliğe yeni bir yorum getirmektedir. Ayrıca çağdaş anlatı, nedensel bir bütünlük içerisindeki olay örgüsü ile mutlak bir sonuca ulaşmaktansa, nispeten açık uçlu bir son ile bitmesi dolayısıyla *açık biçimdedir*.

Seçil Büker,  ağdaş anlatıyla birlikte yönetmenin olay örgüsüyle sınırlı oluşunu ortadan kaldırdığını belirtir. Karakterler aracılığıyla toplumsal değerler sorgulanır, karakterin aksiyonu bir sorunu çözmeye değil, sorunu ortaya çıkarmaya yönelir. Sözgelimi klasik anlatı bir suçun işlenişı ve sonuçta suçlunun yakalanma sürecine odaklanıp bunu sorgularken,  ağdaş anlatı adalet kavramının kendisini sorgular. Nedensellik, zaman ve uzam bölünerek olay niteliği taşımayan olaylar da gösterilir (1996:186-187).

Bordwell,  ağdaş anlatıda nedenselliği gevşeten tek yöntemin syuzhet'in fabula sunumundaki boşluklar olmadığını; bunun beklenmedik olaylar, şans ve tesadüflerle yaratılabildiğini belirtir. Böylece epizodik ya da bilinmeyen bir nedenselliğin sonucu ortaya çıkan tesadüflerle anlatıyı oluşturabilir (1985: 206).

Çağdaş anlatı sineması, olay örgüsünden ziyade karaktere öncelik verir ve karakteri sergilemek ister. Kovacs; anlatıdaki açık uçlu olay örgüsünün, epizodik yapı ve farklı zihinsel durumların temsiline,  ağdaş anlatının karaktere yoğunlaşmasının sonucu ortaya çıktığını belirtmiştir (2010: 66). Çağdaş anlatıda karakterler, klasik anlatı karakterlerinin keskin davranış özellikleri, amaç ve motivasyonlarından yoksundur. Karakterler keskin bir tutarlılık içinde davranmak zorunda olmayıp, kendi amaçlarını bile sorgulayabilirler. Klasik anlatıdaki gibi bir hedefe ulaşmak için olayları ilerletmez, olayların etkisi ile savrulurlar (Bordwell, 1985: 207). Çağdaş anlatıda olay ve aksiyonlar çoğu zaman karakterin derinliğini ortaya çıkaran unsurlar olarak kullanılır. Dolayısıyla karakterler klasik anlatıdaki ikincil, işlevsel ve daha y zeyssel konumundan sıyrılıp; birincil, derin ve karmaşık konumda işlenirler. Bordwell, geleneksel anlatının olay örgüsünü  ne çıkaran tek anlatımlı yapısına karşılık,  ağdaş anlatının karakteri  ne çıkarmasıyla çok anlatımlı yapıya kavuştuğunu belirtir. Çünkü böylece filmlerde karakter sayısı kadar olay örgüsü olabilir (1985: 205-206).

Karakterin aksiyonundan çok reaksiyonuna odaklanan  ağdaş anlatı, karakterin psikolojisini sergilemeye çalışır, syuzhet ve stili bu doğrultuda yönlendirir. Karakterlerin ruh hali mizansen imaları ile vurgulanır; rüya, halüsinasyon, fantezi ve anılar gibi zihinsel süreçleri, öznelliği yansıtabilecek şekilde verilir. Bu doğrultuda zaman ve mekan karakterin psikolojisi doğrultusunda yönlendirilebilir (Bordwell, 1985:208-209).

Geleneksel anlatı gerçeklik yanılsamasını oluşturmak üzere inşa edildiği için; eylem, zaman ve mekanda tutarlı bir bütün oluşturularak, homojen bir kurmaca evren

yaratılır. Klasik filmde yer alan bütün öğeler tek bir diegesise yani kurmaca evrenine aittir ve evrene dışarıdan hiçbir öğe dahil edilemez. Çağdaş anlatıda ise bu homojen evrene karşı heterojen ve tutarsız bir evren yaratılır. Kurmaca evreni ile ilişkisiz görüntüler, sesler hatta karakterler filme dahil edilir. Tek bir anlatı yerine birden çok anlatı birbiri ile ilişkilendirmeden iç içe geçirilerek çoklu bir diegesis oluşturulur (Wollen, 2010: 113-124).

Önceki bölümde klasik anlatıda, seyirciye sunulan kurmaca dünyanın inandırıcı olması ve gerçek gibi algılanabilmesi için saydam (transparent) olması gerektiğini; bu saydamlığın *sıfır derece stil* ile sağlandığını belirtmiştik. Klasik anlatının bu yaklaşımına karşın çağdaş anlatı, stilistik teknikler ile filmsel aracı öne çıkaran bir anlayışa sahiptir. Bordwell, biçimi ön plana çıkaran çağdaş anlatıda syuzhet ve stilin, anlatıyı biçimlendiren bir yazara/yaratıcıya işaret ettiğini vurgular. Bu sebeple çağdaş anlatıda öz bilinçlilik daha yüksektir (1985:211).

Bordwell çağdaş anlatının, öykü bilgisinin akışını klasik anlatıdan daha fazla sınırlayan bir anlatıma sahip olduğunu belirtir. Syuzhet bilgisini bazen tek karakterin bilgisiyle sınırlarken, bazen bilgiyi iki karaktere böler. Belirsizliği ve karakteri temel almasıyla, çağdaş anlatı klasik anlatıdan daha öznelidir (1985:209).

Kovacs, çağdaş anlatı sinemasında var olan iki temel biçimsel eğilime dikkat çeker. Gerçekliği temsil etmenin iki biçimi olarak, zaman-mekan birliğinin sıkı örüldüğü *devamlılık* ile parçalı sahneler ve imgeler süreci olarak *devamsızlık*. Çağdaş anlatı sinemasında bu kavramlar; çekim süresine ilişkin değil, film stilini oluşturan görsel-işitsel yapının devamlılığı ya da devamsızlığını ifade eder (2010: 131-132). Bazin, gerçekliğin sinemada ifade edilme biçimini, konunun gerçekliği ya da dışavurumun gerçekliğinden ayırarak uzamın gerçekliği ile ilişkilendirir. Uzamı parçalayan montaja karşılık; gerçek hayatın bütünlüğü ve çok katmanlı yapısını oluşturabilmek için derinlikli çekim ve plan-sekans tekniğini önerir (Bazin, 2007: 107-109). Nitekim kimi çağdaş anlatı sineması filmlerinde; biçimsel bir tercih olarak, Bazin'in önerdiği alan derinliği ve plan-sekansların klasik film kurgusunun önüne geçtiği birçok örnek gözlemlenmektedir.

Bordwell, 19. yüzyıl roman ve öykü anlayışına yaslanan klasik anlatının aksine, çağdaş anlatının karakter nedenselliği ve syuzhet yapısı açısından erken 20. yüzyıl edebiyatını kaynak aldığını belirtir. Bu açıdan, Horst Ruthrof'un modern dönemde yeni bir kısa öykü türünün ortaya çıktığına işaret ettiğini aktarır. Ruthrof'un "sınır durumu (boundary-situation) öyküsü" olarak adlandırdığı bu hikaye türünde nedensel zincirin,

bireyi temel insanlık sorunlarına ilişkin farkındalığa götürdüğüne değinir. Ruthorf ayrıca modern edebiyatın, sınır durumuna alanı kısıtlayıp süreyi sıkıştırarak odaklandığına değinir. Bu tutumun tiyatrodaki ‘Kammerspiel gelenek’ olarak tanımlanan bir sonuç ortaya çıkardığını belirtir. Bordwell sanat sinemasında yaygın olarak görülen bu öykü türünde, filmin nedensel ivmesinin kahramanın varoluşsal krizle karşı karşıya kalmasından kaynaklandığını belirtir. Bordwell, sınır durumu öyküsünün en iyi örneklerinden birinin Fellini’nin *8½* (1963) filmi olduğunu söyler. Bu örnekte başkarakter olan yönetmen, problemlerinin dünyasına hapsolarak yaşamın amacı hakkında bir sınır durumuna gelir. *Rashomon* (1950), *The Go-Between* (1970) veya Rohmer’in çoğu film örneklerinde olduğu gibi syuzhet’i sınır durumuyla sınırlayıp, önceki olayları hatırlama veya anlatım yoluyla ifşa edebilir. Aksiyondan çok reaksiyonla ilgilenen sanat sineması psikolojik etkileri sergilerken bunun nedenlerini de arar. Sınır durumuyla ortaya çıkan psikoloji ve duyguların analizi, Bergman’ın çoğu filmindeki gibi bir tedavi ve terapi süreciyle sunulur (Bordwell, 1985: 207-208).

2.4.3. ‘Retorik’ Olarak Anlatı ve Tarihsel – Materyalist Sinema

Bordwell, hem klasik anlatı hem de sanat sineması normlarını oldukça etkilemiş bu biçimsel mod’un; belirgin bir dizi strateji ve taktiklerinin, 1925-1933 dönemi Sovyet “tarihi materyalist” sinemasında ortaya çıktığını belirtir. 1920’lerin Sovyet sanatındaki genel eğilime paralel şekilde, tarihsel-materyalist sinema da güçlü bir retorik anlayışa sahiptir. Bu anlayışla biçimsel araçlar, Hollywood normlarına karşı, didaktik ve ikna edici amaçlarla kullanılır. Sanatın devrime fayda sağlaması gerektiği düşüncesi, sanat eserine “ajit-prop” anlayışın hakim olmasını beraberinde getirmiştir (1985: 234-235).

Sovyet sinemasının temel anlatı stratejisi, anlatısal talepleri ve Bolşevik tezleri kanıtlamaya yönelik retorik talepleri aynı anda karşılamaya dönüktür. Dolayısıyla bu mod; syuzhet’i hem anlatı hem de retorik olarak ele alma eğilimi içindedir. Burada fabula, sadece filme özgü somut çıkarımsal bir öykü değil, bir dizi soyut önermeye dair tartışmadır. Örneğin, *Strike* (Grev-1925) filmi sadece tek bir grevin öyküsü değil, aynı zamanda 1917 öncesi gerçekleşen bütün Rus grevleri ile ilgili bir söylem taşır. Film herhangi bir yer ve zamanda yaşanan grevi başlangıcından sonuna dek altı aşamaya bölüp, bölümleri bir söylem doğrultusunda isimlendirerek ilerler. Dolayısıyla yer ve zaman belirsizdir, bu açıdan anlatılan öykü genel geçerdir. Filmin anlatı nedenselliği ve etkisi, sunduğu tekil örnek üzerinden şu argümanı inşa eder; “işçi sınıfı sermayeye karşı her zaman mücadele etmelidir”. Sovyet filmleri bu şekilde, anlatının Maksist-Leninist

doktrin açısından bir örnek teşkil etmesi gerektiği varsayımına dayanmaktadır. Dahası *Stike* tarihidir, yani fabula gerçek tarihsel olaylara dayanır. Diğer Sovyet filmleri de, bu açıdan ‘tarihselliği’ referans alma dürtüsüyle hareket ederek, fabula olayları için “gerçekçi” motivasyon yaratırlar (Bordwell, 1985: 235).

Anlatıyı “retorikleştirmenin” en açık sonucu, değişen karakter anlayışıdır. Bu mod’da; klasik anlatıda nedensel motivasyonu ya da çağdaş anlatıda psikolojisi ele alınan bireysel karakterin yerini; Bolşevik doktrini tarafından tarif edilen toplumsal gruplar almıştır. Karakterler, esas olarak sınıfsal pozisyonları, işleri, sosyal eylemleri ve politik görüşleri aracılığıyla tanımlanırlar. Böylece tüm sınıfların veya tarihi bir dönemin ‘prototipleri’ olarak ele alınırlar. Zira bu anlayışta, M.N. Pokrovsky’nin tanımıyla “kişilik tarihin üreticisi değil, sadece tarihin işleyişinin aracıdır”. Dolayısıyla toplumsal gruplar çoğu zaman kolektif bir kahramanı oluşturmuştur. Bununla birlikte karakterin psikolojik tekillik içinde ele alındığına nadirde olsa rastlanır. Ancak bu filmlerde; ya sergilenen karakter reddedilmesi gereken burjuva ideolojisi içindedir, ya da filmde Sovyet yaşamı içinde kapitalist veya feodal davranış kalıntılarını içeren sorunlar işlenmektedir (Bordwell, 1985: 235).

Bordwell, Sovyet tarihi-materyalist filmin, Susan R. Süleiman’ın tanımladığı iki şematik yapıya sahip olduğunu belirtir. İlki psikolojik olarak değişmeyen, ideali temsil eden bir kahraman ile karşıtlarının mücadelesidir. İkincisi ise tipik bireyin cehaletten bilgiye ve pasiflikten aktifliğe dönüşümünün işlendiği “yüzleşme yapısı” olarak tanımlanmıştır. Bunda yapı geleneksel dramatik çelişki eğrisi içinde gelişir. Bu desenin sonucu, potansiyel olarak olumlu karakterler başlangıçta oldukça kötü bir durum içinde gösterilirler: saf, korkak, hain veya bilinçsiz bir köylü olabilirler. Anlatının sebep-sonuç zinciri, karakterin/karakterlerin sosyalist gerçekçi anlayış içinde bir disiplin kazanma süreci temelinde ilerler. Drama ve izleyicinin varsayımları da “çırağın” dönüşümünün nasıl ve ne zaman gerçekleşeceği ekseninde şekillenir (1985: 236).

Retorik amaç sinemada, genel olarak Sovyet avangard sanatına benzer bir deneysel ortam için genel ve gerçekçi bir motivasyon sağlamıştır. Bu nedenle, klasik düzen ve süre dağılımı, tüm filmin geçmiş ve şimdiki zamanı yan yana koymasıyla motive olur. Böylelikle bu biçimsel mod, klasik uzay ve zaman normlarına ilişkin alışkanlıkları kırar. Anlatı, fabulanın düzgün bir şekilde inşası için didaktik bir rehber niteliğine bürünür. Retoriğin gerçekleşmesi için, anlatı prosedürleri kullanılarak öngörülebilir, aşikar bir fabula oluşturmaya çalışır. Bu “aşikar” anlatım stilistik araçlarla da desteklenir. Birçok köşegen yaratan dinamik kamera açısı, anormal

derecede yüksek veya düşük ufuk çizgisi, yavaş ve hızlı hareket, detaylı aşırı yakın çekimler, hafif distorsiyon yaratan geniş açılı (28 mm) lensler, hızlı ve net odaklamalar gibi sinematografik teknikler kullanılır. Bulutsuz bir gökyüzüne karşı şiddetli bir kontrast yaratan bir köylü veya işçi, ya da daha stilize figürlerin nötr bir arka plan üzerine yerleştirilmesi gibi mizansen düzenlemeleri göze çarpmaktadır (Bordwell, 1985: 237).

Sovyet sineması modu, alışılmadık bir öz-bilinçlilik düzeyine sahiptir. Bazen başka bir karakterin bakış açısı olarak motive edilse de bu Hollywood'daki kullanıma benzememektedir. Herhangi bir motivasyon bulunmadan, Karakterler sıklıkla kamerayı "görür" veya seyirciye dönebilir. Ayrıca öz-bilinçlilik açıklayıcı bölüm başlıkları, yazılar ve açıkça yargılayıcı anlatımla kendini belli eder. Burada anlatım sadece, "her şeyi bilen" değil "her şeye gücü yeten (omnipotent)" anlatımdır. Bu mod'da anlatım, aşırı iletişimseldir, örtülü önermeler içerir ve tekrara dayanır (Bordwell, 1985:238). Bu mod'da sanat filmlerindeki anlamıyla öznellik bulunmamaktadır, öznellik anlayışı öz-bilinçli anlatımıyla ilişkilidir. Bordwell, bu mod'un seyirciye yaklaşımının diğer kuramcılar tarafından iddia edildiği üzere totaliter veya "metinsel" olmadığına değinerek, konstrüktivist yaklaşımı benimsediğini belirtir (1985: 240).

Sovyet film teorisi ve pratiğinin temel unsuru, "montaj" olarak tanımladıkları kurgudur. Burada montaj gerçeği yeniden üretme değil, bir yorumlamayla sanatsal nesnenin inşa edilmesi eylemidir. Montaj, öykünün net bir biçimde vurgulanması için her zaman, klasik anlatı sinemasından daha fazla sayıda ve daha kısa *kesme/plan* içerir (Bordwell, 1985: 238-239). Montaj'da soyut bir eğilim (kavramsal paralellik, Fabula nedenselliği dışında kalan) görülür. Bu eğilimin özü, fabula dünyasına ait olmayan görüntülerin "entelektüel montajı" dır. Tarihsel-materyalist sinemada, farklı sahnelerin birbirine bağlanması ile sembolik değerlerle dolu kurgusal bir alan yaratılır. Seyirci bunları zihinsel etkinlikle yan yana yerleştirerek algılar (Bordwell, 1985: 249-261).

Fabula oluşumunda, boşlukları doldurma neden-zaman-mekan ilişkilerini ayırt etme ve başlama etkinliğinin önemine daha önce değinmiş, bu tür faaliyetlerin her hangi bir anlatı modunda seyircinin faaliyetinin bir parçası olduğunu belirtmiştik. Ancak Sovyet montaj sineması zamansal ve mekansal yapı farklı ve önemli bir rol oynar. Klasik anlatının kullandığı kurucu çekimler pek önemsenmez, karakterlerin mesafeleri hakkında net bir bilgi verilmez, 180 derecelik eksen ihlal edilebilir. Dolayısıyla seyircinin karakter pozisyonu veya mekansal ilişkiler ile ilgili bir dizi hipotez yürütmesi gerekirken; Sovyet sineması seyirciden bu uzamsal boşluklara ilişkin bir çeşit kabul

oluşturması ya da fiziksel olarak imkansız “soyut” yollarla birleştirmesini ister. Anlatı başlangıçta seyirciyi aniden bir detay akışına dahil edebilir ve ne olup bittiği konusunu belirsiz bırakabilir. Ancak nihayetinde belirsiz görünen şeyler netleşir ve anlatı bitiminde açık ve soyut mekansal ilişkiler birbirine bağlanır. Tarihsel-materyalist anlatı bu açıdan sınırladığı anlatı şemasını “alışılmadık derecede yenilikçi” mekansal ve zamansal yapısıyla telafi eder. Bordwell bu durumu “anlatının uzamsallaştırılması” olarak tanımlamıştır (Bordwell, 1985: 240-244)

Tarihsel-materyalist sinema, *Potemkin Zırhlısı* örneğinde olduğu gibi, retorik içeren anlatı şablonu, bir anlatıcının açık ve sürekli varlığı ile; seyircinin duygusal dinamiğine uygun olmayan sunumlar yapılmasını sağlar. Seyirci boşlukları doldurmanın yanı sıra, öğeleri birbirine bağlamalı ve ayırt etmelidir. Sovyet sineması, “algılanabilirlik” üzerine yarattığı stresin bir sonucu olarak, seyirciden mekan ve zamanın temsilinde ince ayar yapmasını bekler. Dolayısıyla görüntüler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, klasik anlatıya göre bu mod’da daha ağırdır. Seyircinin benzerlik ve zıtlıkları ayırt etme yeteneği bu modun retorik amaçları ile yakından ilişkilidir (Bordwell, 1985: 245-247).

Bordwell, tarihsel-materyalist biçimin; diğer biçimsel modlar üzerinde birçok etki yaratmasının yanında, ilerleyen yıllarda retorik kaygısından uzaklaşarak esasen Brecht aracılığıyla sürdürüldüğünü, 1960’larda Avrupa ve özellikle Fransız sineması üzerinde etkili olduğunu belirtir (1985: 270-272).

2.4.4. Parametrik Sinema

Özellikle klasik anlatı sinemasının biçimsel sisteminde stilin, fabula’yı inşa etmede anlatıya eşlik eden; olayların nedensel, zamansal ve mekansal düzenlemesini güçlendiren bir araç olma eğiliminde olduğu göze çarpar. Bu eğilim burada ele aldığımız diğer iki mod’da daha az da olsa mevcuttur. Klasik anlatıda stilin “görünmezliği” hem anlatıyı desteklemedeki rolünün, hem de dışsal norma dönüşmüş ilke ve prosedürlere uygunluğunun bir sonucudur. Çağdaş anlatı ve tarihsel-materyalist sinemada ise stil, bu dışsal normlardan sapma eğilimi gösterdiği için daha belirgindir. Ancak yine de, filmin kendine özgü stilistik sistemi, syuzhet temelli fonksiyonlara bağlı kalmayı sürdürür. Sanat sinemasındaki çağdaş anlatıda gerçekçilik, etkileyici öznellik, auteur yorum, veya bütün bu faktörlerin toplamını; tarihsel materyalist-sinemada bir anlatı/retorik kurgunun canlı algısal etkisini yaratmak amacıyla şekillenir. Bütün bunların yanında stilistik düzenlemenin, anlatı yapısının taleplerinden farklı desenler

yarattığı, daha ön planda olduğu bir biçimsel mod bulunmaktadır. Bordwell, “parametrik” olarak tanımladığı bu biçimsel mod’un stilistik desenlere, anlatı desenlerine en az eşit derecede önem verdiğini belirterek; diğer eleştirmen ve teorisyenlerin sinemada stilin hakimiyetini çoğunlukla soyut ve anlatı dışı filmlerde aradıklarına, bunlar üzerinden tanımlama eğiliminde olduklarına değinmiştir (1985: 276).

Bordwell parametrik biçimin, tanımladığı diğer üç modan daha tartışmalı, istisnai ve izole olduğunu; diğer üç biçim kadar somut bir tarihsel bağlam içinde gelişmediğini; “stil merkezli”, “diyalektik”, “permütasyonel” hatta “şiiirsel” olarak nitelendirilebileceğini belirtir. Bu mod’u tanımlamak için Noel Burch’un “parametreler” kavramından ve bu yöndeki çalışmalarından yararlanmışır (1985: 274).

Bordwell, Rus Biçimci Tyinyanov’un 1927 gibi erken tarihte ‘stil merkezli’ anlatı sineması olarak adlandırdığı, ancak basitçe filmlerin ‘stilistik düzenlemesinin yüksek ve düşük olarak incelediği’ bir çalışmasının olduğuna değinir. Bordwell bu çalışmanın konuyu basitçe ele aldığını, ayrıca anlatı ve stilin eşit derecede önemli olma olasılığı taşıyan biçimsel sistemlerin de mevcut olabileceğinin göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtir (1985 :276). Bordwell estetik olarak; çoğu filmin stilistik düzenlemesinin anlatı desenlerini ortaya çıkarmak üzere çalışması yönünden bunların roman veya kısa öyküye benzediğini; buna karşın parametrik sinemanın “karma” sanatlara, “seri müziğe”, “nouveau roman” veya “oulipo”ya benzetilebileceğini vurgular (1985: 276).

Parametrik anlatı veya parametrik biçimde, stilistik araçlar sanatsal motivasyona yaslanır. Burada stilin öne çıkması bir süs veya gösteriştten öte yapısal bir öneme sahiptir. Örneğin Godard’ın *Vivre Sa Vie* (1962) filmi on iki evreden oluşur ve her bölüm kamera/özne ilişkileri üzerinden bir veya daha fazla değişken ile karakterize edilir. Buradaki stilistik düzen yapısal bir öneme sahiptir ve açıkça filmin biçimsel karakterine ilişkindir (Bordwell, 1985: 281-282).

Parametrik sinema dört temel unsuru gözetir: 1. Yeterli miktarda tekrar barındırması, 2. Önceki biçimsel şablonlar ve dolayısıyla seyircinin önceki şemaları, 3. İnsan algısının “doğal yatkınlıkları”nın tanınması, 4. Algılayıcının “sınırlı kanal kapasitesinin” tanınması. Parametrik film bu yolla algılanabilirlik sağlar. Stilistik düzene ilişkin bir dizi parametre ile içsel normlar oturtulup tanıtıldıktan sonra geliştirilir. Stilistik sistem kendi geçici mantığını yaratır ve bir anlamda seyirciyi kendine alıştırarak, kendi sistemi içinde eğitir, kendi şablonunu ortaya serer. Parametrik

biçimde seyirci, stilistik tekrarı ve modeli tanımak ve az çok belirgin farklılıkları ayırt etmek üzere dikkatli olmak durumundadır (Bordwell, 1985: 285-286).

Parametrik sinemada, anlatı çoğu zaman diğer mod'lardaki genel şekle sahip olabilir. Ancak stilistik modelleme, bir sınır tanımama ve açık uçlu olma eğilimindedir. Bazı örneklerde olay örgüsünün devam etme eğilimi ile stilin tekrar etme eğilimi arasındaki sürekli potansiyel gerginlik kendini gösterebilir. Zira olay örgüsü hikaye eyleminin devam etmesi açısından bir akışa endeksliken, stilistik parametreler müzikte olduğu gibi tekrar etme eğilimi içindedir. Bu durumun somut örneği *Vivre Sa Vie*' dir. Parametrik sinema, Bresson veya Ozu filmlerindeki gibi “alışılmadık şekilde sınırlı bir stilistik seçenek yelpazesi” geliştirerek içsel bir normu takip eder; veya Godard filmlerinde olduğu gibi olağan üstü bir zenginlik yolunu seçer. Bu mod'un en ünlü ve belirgin örneklerini veren isimler Robert Bresson, Yozujiro Ozu, Carl Dreyer, Kenji Mizoguchi'dir. Bunların haricinde Fassbinder'in *Katzelmacher*'i (1969) tekil örneklerden biridir (Bordwell, 1985: 287-303).

Bordwell, Jean Luc Godard'ın başka eleştirmenlerce “kolaj” olarak nitelendirilen biçimsel anlayışında, diğerlerinden de ayrılarak zengin bir parametrik yelpaze oluşturduğuna, tarihsel-materyalist mod'a benzer şekilde anlatıyı “uzamsallaştırdığını” ve böylelikle açıkça “farklı” bir biçim oluşturduğuna değinir (Bordwell, 1985: 312-318).

3.4.5. 'Postmodern Sinema' mı? 'Postmodern Film' mi?

Postmodernizm, 1960'ların başında edebiyatta, 1970'lerin ortalarında mimaride, 1970'lerin sonunda gösteri sanatlarında, 1980'lerde ise sinemada görülmeye başlanmıştır.

Postmodernizm düşüncesinin temelinde heterojen bir zamansal ve mekansal çoğulculuk ile eklektizm vardır. Geçmiş, şimdi ve gelecek; klasik, modern ve postmodern iç içe geçmiştir. Postmodern filmler, klişelere, türlerin kodlarına, çağdaş anlatının diline öykünerek bunlarla oyun oynamaktadır. Çağdaş anlatının konu edindiği evrensel ve bireyi ilgilendiren sorunlar, postmodern anlatı için önemini yitirmiştir. Bu anlatı eski öykülere, eski türlere, ve geçmişteki filmlere öykünürken; auteur yönetmen anlayışı da önemsizleşmiştir. Yalnızca izleyen, dikizleyen ve yorumlayan birbirinden kopuk bireyler ön plana çıkmıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 10-29). Modern anlayış yazarı öne çıkarırken, postmodern anlayış metni ve okuru ön plana çıkarır. Dolayısıyla modern anlatı sinemasının, auteur yani yaratıcı-yönetmeni ön plana

çıkarak, çağını sorgulayan ve bu sorgulamaya seyirciyi de dâhil eden anlayışta olduğu söylenebilir. Ancak postmodern anlatı, modern anlatıdan özellikle auteur kavramından kopmuş olmasıyla ayrılır.

Terry Eagleton postmodernizmi; yüksek kültür - popüler kültür ile sanat - günlük hayat arasındaki sınırların bulanıklaştığı; özdönüşümsel, derinlikten yoksun, merkezlessiz, temelsiz, eklektik, çoğulcu, türevsel ve oyuncu; az ya da çok sanatı yansıtan kültürel bir üslup olarak tanımlar. Ona göre postmodernizm hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonundan, evrensel ilerleme fikrinden, büyük anlatılardan veya nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünüş biçimidir (1999: 9-10). Postmodern sanat kurgunun dokusunu, kurguyu gerçeğe ilişkilendirmek için değil başka bir kurgu katmanını ortaya çıkarmak için bozar. Çünkü burada modernizmin eleştirel tutumuna ve sanatın ahlaki üstünlüğüne yer yoktur (Kovacs, 2010: 226).

Postmodern sinema kendinden önce yapılmış filmlerin öykü, tema ve karakterlerini kullanırken; postmodern sanatın nostalji, pastiş (öykünme), parodi (yanılsama), kolaj, şizofreni gibi kavramlarından yararlanmıştır. Eski metinlerden yeni metinler üretme yöntemleri olan parodi ve pastiş, önemli bir fark taşımaktadır. Parodide var olan metinden yeni metin üretilirken, yeni bir anlam üretilir ve eski metnin zayıf yönleri alaya alınır. Eski metnin stili değil konusu değiştirilerek var olan anlam saptırılır. Pastiche ise taklit edilen eski metnin stilidir. Yazar, başkasının stilini kendi stili gibi kullanarak, stille konuyu okuyucuda yaratmak istediği etkiye göre şekillendirir (Aktulum, 1999:117-134).

Pastiche, parodiyle benzer noktalara sahip görünse de; parodinin alaya alma/eleştirme amacına sahip değildir. Modern sanatta verimli bir şekilde gelişen parodi, kendinden önceki esere farklı bir anlam yüklerken; pastiş, eseri olduğu gibi ele alır. Jameson'a göre pastiş, parodi'nin altında yatan güdülerden hiçbirini taşımayan, alaycı dürtüsü yok edilmiş, boş parodidir (1994: 78). Jameson, postmodern dönemde bireysel öznenin kaybolduğunu, bu sebeple özgün kişisel üsluptan bahsedilemeyeceğini söyleyerek; sanatçıya verilen biricik dünyanın bir anlamda yok olmasıyla, sanatçının geçmişte kalan "ölü biçimleri taklit etmesinden" yani pastiş'ten başka çaresi kalmadığını belirtmiştir. Böylece pastiş, modernizmle özdeşleşen kişisel üslubun yerini almıştır. Sinemada pastiş, nostalji filmleri ile örneklenebilir (1994: 59).

Postmodernizm alışılmış zaman kavramını ortadan kaldırarak kendine özgü bir zaman anlayışı geliştirmiştir. Jameson'a göre, postmodern filmlerde zamansal sınırlar ortadan kalkarak; bugün, geçmiş ve gelecek "ebedi bir şimdiki zaman" içinde erimiştir.

Jameson, bu durumla Lacan'ın şizofreni kuramı arasında bağlantı kurar. Şizofrenide geçmişle bağlantı zayıftır; gelecek tasavvuru olmadığı için sürekli bir şimdiki zamanda yaşanır. Dolayısıyla birbirleriyle bağlantısız göstergeleri, kronolojik bir düzene koyma zorunluluğu ortadan kalkmıştır (Yamaner, 1997: 172).

Postmodern filmler, geçmişin kültürel göstergelerini, ikonik imajlarını, estetik üslubunu, eski dönemlerin karakteristikleşmiş sanat nesnelerini, geçmişin motif ve imgelerini kullanarak; geçmiş, geçmişe duyulan özlem, yani bir tür “nostalji” ile yeniden oluşturmaya çalışmaktadır. Jameson bu hususu "nostalji film" bağlamında ele alır. Ona göre bu filmler, yeni bir söylem oluşturarak bugünü, yakın ya da henüz hafızaya dâhil olmayan daha uzak geçmiş kuşatma çabasıdadır. Dolayısıyla nostalji filmi, geçmiş temsil etmez, geçmişe üslupsal bir çağrışımla yaklaşarak bir nevi geçmiş uyaralar, bir tür “geçmiştekilik” duygusu yaratır. Böylece geçmiş başkalaşarak, zihinlerde bambaşka bir geçmiş halini alır. Bu tür filmlerin geçmişe duydukları hayranlığın temeli, esasen kendi “şimdi”lerinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır (Jameson, 1994: 77-79).

Postmodernizmin bir diğer farklı yönü de gerçeklik kavramına olan yaklaşımıdır. Baudrillard'a göre günümüzde gerçeğin tam ve doğru bir tanımının yapılması imkânsızdır. Çünkü günümüzde imge ve görüntü, dışsal gerçeklikle bağımlı yitirmiş ve gerçeğin yerini simülarklar almıştır. Göstergeler, doğanın birer taklidi olmaktan çıkıp, birer simülasyon / hiper-gerçeklik biçiminde gerçeğin yerini alarak, “gerçek” ile “sahte” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır (Baudrillard, 2011: 12-20). Dolayısıyla postmodern sanatçı gerçeği anlatır gibi görünürken, gerçekliği değil bir gerçeklik efektini/taklidini anlatmakta ve bunun dışında bir gerçekliğin olmadığını söylemektedir. Böylelikle sanatçı bir anlatı efekti yaratıp eski anlatıları taklit etmekte ve her anlatının gerisinde bir gerçeğin, maddi veya ruhsal bir hakikatin değil de başka anlatıların durduğunu ifade etmektedir (Koçak, 1992: 12-13).

Ali Karadoğan benzer bir takım ilke, biçimsel özellik ve tematik yapılara sahip “akraba” filmler kümesinden oluşan postmodern sinemadan söz etmenin; “bu filmlerin taşıdıkları ‘farklı’ estetik, politik ve kültürel bakış açılarından dolayı olanaksız görüldüğünü” belirterek, postmodern olarak tanımlanan filmlerin taşıdıkları özelliklerin birbirleri tarafında olumsuzlandığına değinir. Bu sebeple “postmodern sinema”dan ziyade “postmodern nitelikler taşıyan filmlerden” bahsetmenin daha doğru görüldüğünü belirtir (2005: 158-159).

Günümüzde bazı akademik çalışmalar post modern nitelikli filmleri “postmodern anlatı” çerçevesinde ele almakta ve böyle bir anlatı türü tanımlamaya çalışmaktadırlar. Ancak kanaatimizce böyle bir değerlendirme hatalıdır. İlgili bölümde bir anlatı tarzının, bir anlatısal yapı ve anlayışın tarihsel süreçte, bir tutarlılık içinde oluşturduğu bir dizi normun oluşturduğu birliğe işaret ettiğini belirterek, biçimsel bir modun, anlatısal ve stilistik belli karakteristik özellikler çevresinde geliştiğine değinmiştik. Postmodernizmin doğası gereği post modern filmler, anlatısal ve stilistik düzeyde, tutarlı bir sistem yaratma amacını taşımamaktadır. Postmodern filmler, yeni teknikler ortaya koymamakta, geleneksel ve modern anlatı şablonlarını kullanmaktadır. Modern sanatın kendini de dönüştürdüğü, bir dönüştürme aracı olarak kullandığı teknikleri, amaç haline getirmektedir. Postmodern film; parodi, pastiş ve kolaj gibi tekniklerle diğer anlatı kalıpları, klişeleri ve kodlarını kullanarak; başka yönetmenlere, kurgusal karakterlere, başka filmlere gönderme yaparak bir “yeni” üretmektedir. Ancak bu, yönetmenin kişisel olarak ürettiği özgün ve diğer metinlerden bağımsız bir yeni değildir. Eskilerle birlikte anlam kazanarak var olur. Böylelikle eski metinlerle daimi bir ilişki kurar. Dolayısıyla sinemaya postmodern yaklaşımın bir yansıması olarak ortaya çıkan “postmodern filmler”, başlı başına anlatı tarzı ve stilistik sistem oluşturmaktan uzaktır.

BÖLÜM III

METİN ERKSAN'IN “BEŞ HİKÂYE” FİLM SERİSİNİN ANALİZİ

Metin Erksan, gerek toplumu ele alış biçimi, gerekse eserlerinin biçimsel yapısı ile Türk sinemasında etkin sınırlı sayıda yönetmenden biridir. Ayrıca entelektüel altyapısı, sinemaya yaklaşımı ve kendine has üslubu ile Türk sinemasında ayrıksı ve özel bir yere sahiptir. Türk sinemasına ilk uluslararası başarıyı kazandırmasının yanı sıra, sinema kariyeri boyunca sansür mekanizması ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Metin Erksan, hayatı, kişiliği ve sineması ile birçok akademik çalışma ve yazınsal ürüne konu edilerek, çeşitli bağlamlarda irdelenmiştir. Bu çalışmanın amacı Metin Erksan'ın, sinemasına dair bilgileri tekrar etmek, filmografisini veya biyografisini ele almak değildir. Burada yönetmenlik kariyerinin son döneminde yaptığı beş filmin biçimsel özellikleri irdelenerek; filmlerin gösterildikleri dönemde yarattığı tepkilerin biçimsel yapıları ile ilişkileri tartışılmıştır. Ayrıca bu filmler doğrultusunda, yönetmenin *sineması* olarak tanımlanan olguya yani stiline dair çıkarsamalar yapılmıştır. Dolayısıyla çalışma bu beş film etrafında şekillendirilerek, diğer hususlar dışarıda tutulmuştur.

3.1. METİN ERKSAN SİNEMASINDA “BEŞ HİKÂYE” VE ETKİLERİ

İsmail Cem'in 1974 yılında TRT'nin genel müdürlüğüne atanması, TRT açısından bir dönüm noktası olur. Yazar Kemal Tahir'in düşüncelerinden etkilenen Cem, göreve başladıktan sonra yerli yapımlara öncelik tanıyan bir yayıncılık anlayışını benimser (Gündüz, 2018: 26). İsmail Cem, televizyon yayınlarının kalitesini arttırmak amacıyla yurtdışından birçok kurmaca ve belgesel film ile diziler getirmenin yanı sıra; Türk sinemasının yetkin yönetmenleri Halit Refiğ, Lütfi Akad ve Metin Erksan'a, televizyon için Türk edebiyatından film serileri çekmeleri teklifini götürür. Bunun üzerine Lütfü Akad beş bölümlük “Ömer Seyfettin Hikayeleri”ni; Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından uyarladığı “Aşk Memnu”yu, Metin Erksan ise Sait Faik, Kenan Hulusi Koray, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Samet Ağaoğlu'nun öykülerinden uyarladığı “Beş Hikaye” serisini gerçekleştirir (Serim, 2007: 76-77).

Erksan, başlangıçta on hikâyenin çekilmesi üzerine konuştuklarını, ancak şimdilik altı hikaye yapılmasına karar kılındığı belirtir (akt. Altınar, 2005: 112). Sunduğu altı hikâye arasında Orhan Kemal'in *Uyku* adlı öyküsü de yer almaktadır, ancak TRT yönetimi bu öyküyü komünist propagandası yaptığı gerekçesi ile istemez.

Bunun üzerine Erksan, kuruma Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* öyküsünü önerir; ama bu eser de pornografik bulunduğu gerekçesi ile geri çevrilir, böylece Tanpınar'ın bir diğer hikâyesi uyarlanarak beş hikaye filme çekilir (Şenyücel, 1996b).

Erksan'ın hikaye seçimi diğer iki yönetmenden farklıdır. Akad ve Refiğ tek bir yazara ait eserleri tercih ederken; Erksan farklı yazarlardan öyküler seçmiştir. Erksan, bu filmlerin hikayelerini herhangi bir etki altında kalmadan tam bir bağımsızlıkla seçtiğini, Türk edebiyatının geniş yelpazesi içinden seçtiği bu öykülerin, en iyi ya da en güzel öyküler olması gibi genel bir değerlendirme taşımadığını, bunların kendi kişisel yargısıyla seçildiğini vurgular (Evren, 16 Ocak 1976: 3). Bu noktada, “kişisel yargısı” ile ne ifade etmek istediği ise şu sözlerinden anlaşılabilir:

Ben sinemada “olağanüstü”ye taraftarım. İnsanlara olağanüstü olaylarla daha etkin bir şekilde sesleniliyor (...) sözünü ettiğim gerçekçi bir olağanüstülük. İnsan dramının daha iyi bir şekilde belirlendiğine inandığım bir olağanüstülük bu (Evren, 1976: 3).

Erksan'ın çektiği filmler, TRT'de yayınlanacağı dönemde yönetim değişmiştir ve TV Daire Başkanlığı da vekâleten yürütülmektedir. Serinin ilk filmi, Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı hikâyesinden uyarlanan *Müthiş Bir Tren* 21 Aralık 1975 akşamı “prime time”da yayınlanır. Filmin yayını öncesi kendisi ile yapılan bir röportaj ekrana gelmiş, bu röportajda Erksan “filmlerini kendisi için çektiğini” söylemiştir. Filmin yayınından sonraki gün müthiş bir fırtına kopar; kamuoyu Erksan karşıtları ve destekçileri şeklinde ikiye bölünür ve aylarca sürececek bir polemik başlar. Bazı gazete ve köşe yazıları Erksan'ın devletin parasını çarçur ederek kendi için film çekmeye hakkı olmadığını yazarken, bazıları onun anlaşılamayan bir dahi olduğunu ileri sürer (Serim, 2007: 95).

Nilgün Tarkan, “Beş Hikaye” film serisinin gösterildiği dönem ortaya çıkan tartışmaları; 1976 yılında *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanan *Erksan'ın Film Dizisinin Televizyonda Yasaklanmasının Tepkileri; Filmler ve ‘Yasaklama’ Üzerine Soruşturma* başlıklı yazıda bir araya getirmiştir. Benzer bir çalışma, 2015 yılında Murat Kirişçi tarafından, *Metin Erksan'ın Olay Yaratan TV Filmleri* başlıklı yazı dizisinde dönemin gazete ve dergilerinde yer alan haber ve yazıların bir araya getirilip değerlendirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu bölümde anılan arşiv çalışmalarından da yararlanılarak; o dönemin atmosferi ve filmlerle ilgili tartışmaların yoğunlaştığı temel noktalar yansıtılmış, bu doğrultuda dönemin gazete ve dergilerinde yer alan yazılara başvurulmuştur.

Müthiş Bir Tren filminin alışılmadık biçimi ile yarattığı tepkiye ilişkin, Erksan’la filmin gösterimi öncesi TRT’de ekrana gelen röportajı yapmış olan Alim Şerif Onaran şu anekdotu aktarır:

Müthiş Bir Tren’in gösterildiği akşam, gerek TV Yönetimine, gerekse bana telefonlar yağdı: “Nasıl bir film bu? Televizyon seyircisiyle alay mı ediliyordu?” Ertesi gün ve daha ertesi günler film basında yorumlanıyor; herkes bu konuyu konuşuyor; aynı soruları soruyordu. Yüksekokul ve fakültelerdeki öğrencilerim de konuyu benimle tartışmak istediler ve tartıştılar. Öğrencilerde bu filmlerden kalan şoka benzer duygu, gerekli açıklamalar yapıldıktan sonra biraz daha olumlu yola giriyor; Erksan’ı daha iyi niyetle yorumlamak için tutarlı bir çaba gösterme eğilimleri ortaya çıkıyordu (Tarkan, 16 Ocak 1976: 6).

İlk filmin yarattığı şok dinmeden, Kenan Hulusi’nin aynı adlı hikayesinden uyarlanan serinin ikinci filmi *Sazlık* 28 Aralık 1975 akşamı yayımlanır. Filmlerin yapımcısı Ömer Serim “o geceden başlayarak TRT’ye yağan tepki telefonları ile basında yeni bir tartışma dalgası başladığını (Serim, 2007: 95)” belirtse de; dönemin gazete ve dergilerinde konuya ilişkin haber ve yazılar gözden geçirildiğinde tepkilerin, salt bu filme ilişkin olmaktan ziyade, ilk filmle başlayan dalğanın devamı niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Samet Ağaoğlu’nun aynı adlı hikâyesinden uyarlanan serinin üçüncü filmi *Bir İntihar* ise 4 Ocak 1976 akşamı ekrana gelir.

İlk filmle başlayan ve basın üzerinden yürütülen tartışmalar, serinin her filmi yayınlandıkça dallanıp budaklanarak devam eder. Erksan’a ve bu filmlerine yönelik tepki, eleştiri ve tartışmalar giderek çok boyutlu bir nitelik kazanır. Filmlere yönelik kimi eleştiriler filmlerin alışılmadık biçimlerine yoğunlaşırken, kimisi Erksan’ın filmlerin gösterimi öncesi yayınlanan röportajında söylediği, “filmlerini kendisi için yaptığı”na ilişkin sözlerle yoğunlaşır. Bazı eleştirilerde, hikâyeler uyarlanırken aslına birebir sadık kalınmadığı, Türk edebiyatının yanlış tanıtıldığı tartışılırken; bazılarında ise filme veya hikaye yazarlarına ilişkin faktörler, dönemin politik çalkantılarla dolu ortamı ile zoraki bir biçimde ilişkilendirilir. Bu tartışmalar, filmlerin o dönem yarattığı etkiyi yansıtımları açısından önem taşımaktadır, bu sebeple tartışmaların toplandığı temel noktalara değinmek gerekir.

Filmlere yönelik eleştirilerin bir kısmı, Erksan’ın filmlerin gösterimi öncesi yayınlanan röportajında söylediği, filmlerini kendisi için yaptığına ilişkin sözler etrafında, ve çoğunlukla olumsuz şekilde yoğunlaşır. Erksan, bahsi geçen ekran röportajında söylediği sözlerin, bağlamından iyice kopararak çarpıtılmasına binaen, sözlerine açıklık getirmek için şunları söylemiştir:

Bu tümcemin bulunduğu sözüme şöyle başlamıştım: “Bazıları sanatı, sanat, toplum ya da insan için yaptıklarını söylüyorlar. Bence bu sözler boş iddialardan başka bir şey değildir.”

Evet. Buna kesin olarak inanıyorum. Her insan, her şeyi önce kendisi için yapar. Bunu namuslu olarak söylemek gerekir. Bir takım totemlerin ardına saklanmak bana göz boyayıcılık gibi geliyor. Çünkü bir sanat yapıtını tek bir kişi meydana getirir: bunun sanat, toplum ya da insan için mi olduğunu seslendiği kitle değerlendirir (Evren, 16 Ocak 1976: 3).

Bazı eleştiriler filmlere olduğu kadar bunların televizyonda gösterilmesine de yönelir. Filme yönelik bu yönlü ağır eleştirilerden biri TRT televizyonu kurucularından Mahmut Tali Öngören tarafından yapılır:

TV seyircileri bu hikâyelerin filmlerini sevmeyi, beğenmeyi ve anlamayı. Çünkü bunların sevilmesi, beğenilmesi ve anlaşılabilirliği yoktu. Düşününüz. Yirmi milyon kişinin yaşadığı bir bölgeye yayım yapan TRT Televizyonundan bir hikâye dizisinin filmlerini yayımlayacaksınız. Hikâyeleri hiçbir seyirci anlamayacak. Çünkü bu hikâyelerin filme alınışında yine anlaşılmayan bir film anlatım dili kullanılacak. Üstelik bu filmlerde topluma hiçbir yorum, değer ya da düşünce getirmeyeceksiniz. Yirmi milyon kişiden kaçınılıyorsa, bu insanlara yararlı olabilecek tek bir özelliğe yer vermeyeceksiniz. Seyircinin en yoğunlaştığı 20.30 gibi bir saatte onu şaşırtacak, tedirgin edecek ve hatta bazılarının “TV önemli bir film yayımladı, ama galiba ben bir şey anlamadım” diye kuşkulananmasına ve kendine olan güvenini yitirmesine yol açacaksınız. Böylece salt seyircilere değil, filme aldığımız hikâyelerin yazarlarına da büyük haksızlık edeceksiniz (...) Böyle bir anlayışa, böyle bir uygulamaya ve böyle bir yayım politikası içinde yer alan bir yapıta nasıl saygı duyulabilir? (Öngören, 19 Ocak 1976: 10).

Alim Şerif Onaran ise bu filmler üzerine yaptığı bir değerlendirmede, hikaye seçimine ve TV yapımı olarak seyirci kitlelerine hitap etmediğine değinmektedir:

İlki kadar olmasa bile, *Sazlık* ve *Bir İntihar* için de duyulan karşıt duygu, geniş halk kitlelerinde yoğunlaştı. Sokaktaki adam, hatta kimi aydın çevreler bu filmleri benimsememiş; yönetmenin özlediği, seyirci ile kendisi arasındaki özdeşlik kurulamamıştı (...) Bu üç filmde de kendine özgü sinema dilini büyük bir başarı ile kullanmış bir sanatçı ile karşı karşıya bulunduğum bilincine vardım. Her ne kadar Erksan’ın büyük resim tutkusu ve gerçeküstücü ya da psikolojik yorumlama filmlerinde hoş görülen uzun ve yinelenmeli sahneler bakımından, filmde, biraz abartmalar varsa da... Metin Erksan, bence, oyuncu seçimi ve yönetimi, çerçeveleme, alıcı aygıtın tüm yeteneklerinden yararlanma, estetik değeri olan görüntüler elde etmede; bu filmlerde de alabildiğine başarılı idi. Ancak öyküleri iyi seçemediği; bu yüzden, televizyon seyircilerinin büyük çoğunluğu ile özdeşlik kurma olanağını yitirdiği de alınan sonuçtan belli... Seyirci bu denli karamsar atmosferi ve bu tür yorumlamayı tutmamıştır bence... Oysa televizyon filmleri, tüm evrende, büyük seyirci kitlelerini doyuracak nitelikte yapılmaktadır (Tarkan, 16 Ocak 1976: 6).

Atilla Dorsay’ın, *Cumhuriyet* gazetesi için kaleme aldığı yazısında, bu filmlerin biçimine ilişkin değerlendirmesi şu yöndedir:

Erksan’ın filmleri hemen her yerde, gazetelerin okuyucu sütunlarında, meslekten ve özellikle TV çevresinden kişilerin beyanlarında, toplantılarda, yalnızca ve yalnızca ağır biçimde eleştirildi (...) Erksan, şimdiye kadar görebildiğimiz 3 filmde sinemasal başarıyı ancak çok kısa olarak yakalayabilmiş, elinde tutamamıştır. Bunda başlıca neden Erksan’ın özellikle ‘Kuyu’dan beri musallat olan bir ‘tık’ın, bir kötü alışkanlığın bu filmlerde doruğuna çıkmasıdır. Erksan, sinema dilinde zaman ve doz kavramlarını yitirmiş bir sanatçı. Belli bir etkiyi sağlayabilmek için o sahnenin alabildiğine uzatılmasını gerekli saymaktadır. 10 saniyelik bir bölümle elde edilecek etkiyi 2 dakikada, 2 dakikalık bir

bölümün etkisini 5 dakikada daha iyi biçimde elde edeceğini sanmaktadır. Böylece büyük ölçüde sinema ustalığına, kurgu bilgisine dayanan, sonuç olarak bir ‘atmosfer’ elde etme çabası olan soyut/fantastik sinema dünyasını kuramamaktadır Erksan... (Dorsay, 13 Ocak 1976: 6).

O dönem yayınlanan *Hayat* dergisinde (29 Ocak 1976, sayı 5), muhtemelen bu filmlere ilişkin genel seyirci kanısını yansıttığı düşünülerek, meslek ve isimleri belirtilen dört seyircinin görüşlerine de yer verilmiştir. Avukat olduğu belirtilen bir seyirci, filmlerini kendisi için yaptığını söyleyen tek bir kişinin arzularının televizyona aktarılamayacağını; televizyonun duyguların tatminine alet edilemeyeceğini ve yirmi milyon seyircinin bu anlaşılmaz filmleri seyretmeye mecbur olmadığını belirtir. Ayrıca filmlerde eğitici bir yön görmediğini, çekimleri sıkıcı, konuları basit bulduğunu eklemiştir. Eczacı olduğu belirtilen bir seyirci “Filmler televizyon seyircisi için sıkıcıydı. İstanbul’da yaşayan kişiler bile bu filmlerden bir şey anlamadı. Özellikle *Bir İntihar*’ı anlamak için büyük çaba gösterdim. İnsan adeta komplekse kapılıyor. Yeteri kadar kültürü olmadığını sanıyor...” demiştir. Mesleği belirtilmeyen bir kadın seyirci, “Çekim güzel, konular ilginçti. Bugüne kadar görmeye alıştığımız filmlerden başkaydı. Modern resim gibi düşünmek gerek. Herkes anlamak istediği şeyi kendisi bulup çıkarmalı. En çok *Sazlık*’ı beğendim. Bir psikolojik incelemeydi” sözleriyle filmi beğendiğini ifade ederken; başka bir seyirci “Bütün günün yorgunluğundan sonra evine dinlenmek için giden insanlara bu filmleri göstermek, eziyet etmekten başka bir şey değildir... bir seyirci için fazla düşünmeyi gerektiriyor. Anlamaya çalıştım, pek bir şey anlamadım” sözleriyle filmi beğenmeme gerekçesini “filmin fazla düşünmeyi gerektirmesi” olarak açıklamış ve filmde halkın kültür seviyesi ve sosyal durumu hiç dikkate alınmadığını, Erksan’ın bu filmleri kendi sinemasında oynatabileceğini, arzu edenin gidip orada seyredebileceğini, “fakat yegâne eğlenceyi televizyonda arayanlar için” bu filmin yayının “tam anlamı ile haksızlık” olduğunu ifade eder (Hayat, 29 Ocak 1976, sayı 5, akt. Kirişçi, 2015a).

Bu noktada Erksan’ın, sinema veya televizyon için çekilen filmlerde bir fark olup olmadığına ilişkin görüşlerine de değinmek gerekir. Erksan bir röportajında televizyonun sinema için sadece bir gösterim mecrası olduğunu, dolayısıyla sinema filminin televizyonda gösterilmesi ile televizyon için film yapılması arasında hiçbir fark olmadığını belirtir. Televizyon ekranı, sinema perdesine oranla çok daha küçük olduğu için; bunun görsel dile nispeten daha yakın plan kullanımı olarak yansıdığını belirtir. Bunun dışında hiçbir farkın söz konusu olmadığına değinmiştir (Sertesin, 2009).

Eleştiriler bu hususlarla da sınırlı kalmamıştır. Filmlerde güncel politik atmosfere ilişkin hiçbir unsur bulunmamasına karşın; yönetmenin film öncesi ekrana gelen röportajı ya da filme uyarlanan hikâyelerin yazarları üzerinden, dönemin politik çalkantılarla dolu ortamı ile zoraki şekilde ilişkilendirmeler yapılır ve sanat dışı suçlamalarla tartışmalar yürütülür. Örneğin, isimsiz yayınlanan bir gazete yazısında, Sait Faik üzerinden bu ilişkilendirme iyice ‘saçmalık’ derecesine vardırılır:

Bir devri simgeleyen bu tren sessizce çekip gidecek ve istasyona halkın beklediği tren gelecektir. İşlenen temaya göre bu tren komünizmdir. Hiç konuşmayan ve Lenin’e gerçekten ustaca benzetilen sakallı kişi, macerasını anlatan adama soruyor: -Tren gittikten sonra yağmur yağdı mı? Hemen açıklayalım. Komünist sözcüğünde yağmur kelimesi “Komünizm İhtilali” karşılığında kullanılır (...) Ha! bir noktayı unuttuk. Filmin çekilmesi için günlerce bir istasyon aranmış. Nihayet Kızıltoprak istasyonu uygun görülmüş. Böylece Kızıltoprak istasyonunu kızılar, Kızıl Toprak şekline dönüştürmeyi başarmışlardır. Bunda şaşılacak bir şey yok, beş yaşındaki çocuğu da kızıl hastalığından ölmemiş miydi? (Tarkan, 16 Ocak 1976: 4).

Tartışmaların yoğunlaştığı bir başka nokta ise, yapılan uyarlamalarda hikayelerin aslına sadık kalınmadığı, hikayelerin yanlış seçilerek Türk edebiyatının yanlış tanıtıldığıdır. Bu hikâyelerin yazarlarından o sırada hayatta olan yalnız Samet Ağaoğlu’dur ve uyarlama konusuna ilişkin şunları söyler:

Bana öyle geldi ki, sayın Metin Erksan hikâyeleri yazarların duygularını kendisi nasıl anlatırdı, işte bunu yapmış. Kendi “*Bir İntihar*” hikâyemden bir örnek vereyim: Sevdiği kadının eliyle ölmek isteyen erkeğin, kadının şöhret ve gösteriş ihtirasını harekete getirmek isteyen telkinlerini, bu şöhret ihtirasına uygun, gerçek dekorlar içinde düşünmüştüm. Bildiğiniz mahkeme salonu, o salonu dolduran kalabalık, jandarma ve polisi ile meselâ İstanbul Ağır Ceza Mahkemesi salonu. Ama sayın Metin Erksan, “mademki hikâyeyi yazan, kadının şöhret ve gösteriş ihtirasını ele almış, o halde mahkeme salonu da bu ihtirasa uygun olmalı” diye düşünerek bir sarayın kocaman salonunu sadece üç hakimden başka hiç bir insan bulunmayan bir mahkeme haline koymuş. Bu hikâyedeki gerçek değil, onu filme alanın bir çeşit yorumu demektir. Sayın Erksan, böylesine yorumdan önce yorumun nasıl karşılanacağını yazardan veya başkalarından sorsaydı iyi olurdu (Ağaoğlu, 16 Ocak 1976: 7).

O sıralar Türkiye Yazarlar Sendikası ikinci başkanı olan Bekir Yıldız’ın konuya ilişkin görüşleri şu yöndedir:

Metin Erksan’ın *Müthiş Bir Tren* filmini izlediğimde içim cız etti. Sait Faik hikayecilik anlayışı belki bugüne yetmiyordu ama Metin Erksan, Sait Faik’i kendi bulunduğu yerden de gerilere götürmüştü. Demek istediğim, Sait Faik hikayeciliğini yansıtan eser *Müthiş Bir Tren* olamazdı. Bu hikayenin seçilişinde bir kurnazlık vardı. Salt derme çatma biçim oyunları ile Sait Faik hikayesi halkımıza yanlış tanıtılıyordu (Cumhuriyet Gazetesi, 13 Ocak 1976: 6).

Oysa Erksan, içerik açısından sonuna kadar hikayeye bağlı kalmış; sadece hikayenin sonunda “tren gittikten sonra yağmur dindi mi?” olan diyalogu filmde

“yağmur yağdı mı?” olarak değiştirmiştir (Altınar, 2005: 118-119). Erksan, hikayelerin “kendi kişisel yargısıyla” seçildiğini ve bunun edebiyat alanına yönelik bir değerlendirme niteliğinde olmadığını açıkça belirtmiş olmasına rağmen; yazarı ve hikayesini kendi “derme çatma biçim oyunları”na alet etmekle suçlandığı bu tip tepkilere cevaben açıklaması şöyledir:

Sait Faik, özellikle Burgaz Adası, Balıkçı Barba, Meyhaneci Lambo, martı, kayık vb gibi şeylerle tanınır. Benim için Sait Faik bunların yazarı değildir. O insan dramını büyük acılar çekip bizzat yaşayarak, bilimsel olmasa bile, gerçek sanatçılara özgü sezisiyle görüp değerlendiren bir kişidir (...) Öyküde (...) ihtiyar adam, mazisi içinde bir gezi yapıyordu, gezintisi sırasında ölmüş olan yakınlarını görüyordu. Ölümün sınırına yaklaşmış bir insanın geride kalmış bazı kişi ve olayları anımsaması bana çok şeyler düşündürdü. Bu düşündürdükleri ise bana *Müthiş Bir Tren*’i yaptırdı. Bazı kişiler ise, bu nedenle Sait Faik’i göremediler filmimde (Evren, 16 Ocak 1976: 3).

Benzer tepkiler sonraki filmler ve hikayeler için de dile getirilir. Erksan, *Milliyet* gazetesinden Ali Gevgilili’ye uyarlama tartışmalarıyla ilgili düşüncelerini aktarır:

Bazı çevreler ele aldığım öykülerdeki içerik ve şekli çarpıtmakla, bozmakla da suçladılar. Sinema sanatçısı, nasıl bir yaratıcı olmalı ki, aldığı başka bir sanatçının yapıtını aynen uygulayabilsin? Bazı çevreler, sinema sanatçısını, yoksa sıradan bir kopyacı mı sanıyorlar? Bunları nasıl aynen tatbik eder, kişi? Bu yaratıcılık sorunlarını aslında tartışmak bile gereksiz. Türkiye’de öyle bazı değerler ve kavramlar üzerinde tartışıyoruz ki, bunların tartışılması bile ‘ayıp’. Ama önümüze gelen sorunlar karşısında bazen bu tartışılması bile gereksiz mutlak doğruların üzerinde bir kere daha durmak kaçınılmazlaşabiliyor. Elbette sinema yaratıcısı, bu öyküleri kendine göre yapacak, gerek içeriğinde, gerekse biçimlerinde kendi sözünü edecektir. Ancak, bütün bunları yaparken öyküsünden yararlandığı sanatçıya karşı saygıyı da sonuna kadar koruyacaktır. Fakat “saygıyı korumak” demek, o yapıtı aynen sinemaya çekmek demek değildir... Burada, elbette, sanatçı ve yaratıcı kişiliğin de damgası basılacaktır. Televizyon için hazırladığım filmlerde ben de öyle yaptım (Gevgilili, 13 Ocak 1976: 9).

Müthiş Bir Tren filmi, Sait Faik ekseninde çok yönlü tartışılmaya devam ederken; bu öykü ile ilgili herkesin atladığı ilginç bir nokta ortaya çıkar. O tarihe kadar Sait Faik’in hikâyesi olduğu düşünülen ve bu yönlü tepkiler alan hikâye aslında yazara ait değil, Sait Faik’in yaptığı bir adaptasyondur. 18 Ocak 1976’da *Milliyet* gazetesinde çıkan bir habere göre; Sami N. Özerdim, Ferenc Herczeg’e ait *Bujdoso Emleykek* adlı öyküden *Göçen Hatıralar* ismiyle Türkçe’ye çevirdiği bu hikâyenin, ilk olarak 1 Mayıs 1953’te *Arayış* adlı dergide yayınlandığını; daha sonra 1964 yılında 7 *Metelik* adlı antolojisinde de yayınladığını belirtmiştir. Özerdim, filmi televizyonda gördükten sonra çevirmiş olduğu hikâyeye benzerliğini fark edip durumu TRT yöneticilerine bildirdiğini ancak kurumdan “aman kimse duymasın” minvalinde cevap aldığını söylemiştir (*Milliyet Gazetesi*, 18 Ocak 1976: 1). Durumu o vakit herkesle birlikte öğrenmiş olan Erksan’ın, konuya ilişkin açıklaması şu yöndedir:

Sait Bey 1954 yılının mayıs ayında öldü, aynı yıl aralık ayında Varlık yayınlarından Sait Faik'in bir hikaye kitabı çıktı. Bu kitapta *Müthiş Bir Tren* Sait Faik'in hikayesi olarak gösteriliyor. Ben bu hikayeyi ilk kez o zaman okudum. Yani filmin çevrildiği 1974 yılından tam 20 yıl önce. Meğer bu hikaye 1948 yılında Hürriyet gazetesinde yayınlanmış. Sait Faik bu öyküsünün altına 'yazan' değil de 'yayınlayan' diye imza atmış. Son derece namuslu bir insan olan Sait Faik, 'çeviri', 'esinlenme' ya da 'adaptasyon' değil de 'yayınlayan' diye imza atarak bu hikayenin kendisine ait olmadığını orada söylemiş. Buna rağmen Yaşar Nabi Nayır, bu hikayeyi kitaba Sait Bey'in öyküsü olarak almış. Hatta 1970 yılında Bilgi Kitabevi Sait Faik öykülerini yeniden bastı. Burada da *Müthiş Bir Tren* Sait Faik'in öyküleri arasında geçiyor. Yine kimse çıkıp, bir şey söylemiyor. Aynı kitabevi ancak 1984 yılında çıkardığı baskısında *Müthiş Bir Tren*'i uyarılama öyküler bölümünde geçiriyor. Yani, bu film çevrilene kadar kimse bunu bilmiyor. En azından Türkiye'nin büyük yayınevlerinden ikisi bilmiyordu (akt. Altınar, 2005: 117).

Bütün bu tartışmalar cereyan ederken beklenmedik bir gelişme olur. 11 ve 18 Ocak'ta yayınlanacağı duyurulmuş olan serinin son iki filmi, TRT'nin vekâleten yönetilen TV Daire Başkanlığınca yayından kaldırılır. Bu kararın gerekçesi filmlerin "biçim ve içerik yönünden sakıncalı" bulundukları ve seyircilerden gelen aşırı tepki olarak açıklanır. Tartışmalar bu sefer TRT'nin uyguladığı bu sansür etrafında yoğunlaşır (Serim, 2007: 96). Zira filmleri yaptıran, yapım öncesi hikâyeleri onaylayan ve nihayetinde yayından kaldıran aynı kurumdur.

Bu karara daha doğrusu sansüre ilişkin tartışmalara yer veren gazetelere bakılınca; 'halkın tepkisini' bahane olarak gören, filmler için çöpe atılan milyonların hesabını soran, kararı hikâyelerin yazarlarından Sabahattin Ali'ye duyulan antipatiye bağlayan, önceki filmlere tepki gösteren 'sol çevre'lerin tepkisine bağlayan, TRT'yi keyfiyetle suçlayan birçok haber ve yazıya rastlanmaktadır. En ilginç açıklamalardan biri ise dönemin Türkiye Yazarlar Sendikası'ndan gelir. Sendikanın ikinci başkanı Yıldız, açıklamasında şunları söyler;

Henüz kesin olarak şunu bilmiyoruz: Metin Erksan'dan seyrettiğimiz üç filmin, haklı olarak kamuoyunda sert tepkilere yol açmasından ötürü mü, yoksa yalnızca devrimci yazar Sabahattin Ali'nin isminden ötürü mü TRT *Hanende Melek*'i yasaklama kararı almıştır? Biz Türkiye Yazarlar Sendikası olarak, Metin Erksan'ın halkımızın parasıyla, kendi beğenisine uygun filmler yapmış olmasını, seçtiği hikâyelerdeki içeriği, toplumumuza olumlu yönde iletilecek hiçbir mesajı olmadığını saptadığımızdan, bu yolda Türk edebiyatı adına bir protesto yapmak üzereydik zaten. Şimdi devrimci yazar Sabahattin Ali'nin isminden ötürü uygulandığını sandığımız bu yasaklama kararı karşısında alacağımız tavır yeni bir boyut kazandı. Metin Erksan'ın halkımıza ters düşen seçimi, seçiminden çok anlatım biçimi ve sanat anlayışı dolayısıyla, TRT'nin ta başından beri Metin Erksan'ı kapı dışarı etmesi gerekirken, devrimci yazar Sabahattin Ali'nin ismini bile yasaklamaya kalkışmış olmasını protesto ediyoruz. Ve sakın ola, bu yasaklama kararı karşısında Metin Erksan'ın yapmak istedikleriyle, Sabahattin Ali'nin yaptıkları aynı kefeye konmasın (Cumhuriyet Gazetesi, 9 Ocak 1976, s.6).

Sansüre ilişkin artan tepkilere karşı, TV Daire Başkanı Zeki Sözer ise son iki filmin yasaklanma kararını şöyle gerekçelendirir;

Bu filmler alışılmış Türk filmleri gibi değildi. Özellikle *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Erksan'ın yaptığı beş film içinde belki en alışılmamıştıdır. Bu yüzden yasaklandı. *Hanende Melek* ise sinematografik anlatım bakımından farklı bir şey getirmiyor. 45 dakikalık filmin 17 dakikası Seçil Heper'in konseriyle geçtiğinden yayınlanmasında sakınca gördük (Tarkan, 16 Ocak 1976: 4).

16 Ocak 1976'da TRT yönetimi değişmiş yeni genel müdür Şaban Karataş, TV Dairesi başkanını görevden almıştır. Bu olayı izleyen haftalarda serinin son iki filmi yayınlanır (Serim, 2007: 97). Yasağın kaldırılıp filmlerin yayınlanmasına kadar geçen sürede, bu sansür kararına ilişkin TRT'ye yönelik tepkiler devam eder. Kuruma teslim edilen son film olmasına karşın, önce 19 Şubat 1976'da *Geçmiş Zaman Elbiseleri*; sonraki hafta ise *Hanende Melek* yayınlanır. Son filmin de yayınlanması ile Beş Hikaye “olayı” nihayet sona erer (Kirişçi, 2015b).

Ancak bu film serisine ilişkin tartışmalar uzun süre devam eder. Bu filmler, ayrıksı ve bir yere konumlandırılamayan biçimleri dolayısıyla, Erksan'ın “kendi için yaptığı filmler” olarak tanımlanmalarına yol açar. Erksan, yıllar sonra bir söyleşisinde konuya ilişkin su açıklamayı yapar:

Bu sözüm üzerine bugüne kadar hakkımda o kadar kötü şeyler yazıldı ki, hatta o dönemde belirli bir sanatçı grubu o sözümünden dolayı bir manifesto yayınlarak Metin Erksan'ın yaratıcılığının engellenmesini istediler. (...) Ben Robenson değilim, toplum içinde yaşıyorum. Bir millete mensubum. Ortak bir tarihim var. Toplum içinde alışverişim var. Bunlardan soyutlanarak nasıl bir şey yaparım ki? (Beyazperde Dergisi, Nisan 1990, sayı 6, akt. Kirişçi, 2015a).

Uzun süre gündemi meşgul eden bu filmlerin maliyeti, farklı kişilerce dile getirilmişse de hiçbiri bunu teyit etme ihtiyacı duymamıştır. Erksan'ın filmlerin maliyetine ilişkin detayları açıkladığı mektubu, Burhan Felek tarafından *Milliyet*'teki köşesinde yayınlanır:

Hazırlanan filmler, fazlası var eksiği yok, 225 dakikadır. Bu 225 dakikanın 100 dakikası renkli, 125 dakikası siyah-beyaz ve 35 mm. olarak çekilmiştir. Beş ayrı filmde, beş ayrı kadro ve çeşitli mekânlar kullanılmıştır. Filmler; konuşma, müzik, effect olarak üç kere seslendirme işlemi görmüştür. Beş ayrı filmin, senaryo yazımından birinci kopyanın televizyonda gösterilmesinin sonuna kadar, her türlü vergiler dahil, bütün giderleri 948.000 (dokuzyüzkırksekizbin) T.L.'dir. Bütçeyi her an TRT muhasebesinde denetleyebilirsiniz. Bugün ortalama 90 dakikalık renkli bir Türk filmi en aşağı 700.000 T.L.'ye mal olduğuna göre, beş filmin bütün vergiler dahil 948.000 T.L.'sına mal edilmesi bilmem ne derece devlet parasını boş yere “denemeler”le sarftır. Beş film sudan ucuza mal olmuştur. Cumhuriyet devrinde, devletin bundan ucuza yaptırdığı hiçbir şey yoktur. Kaldı ki, kültür ve sanat işlerinde az veya çok para, endaze olarak kullanılamaz (Felek, 26 Şubat 1976: 2).

Beş Hikaye film serisinin etrafında gelişen olaylar Erksan'ın sinema kariyeri boyunca yaşadıklarının bir özeti gibidir. Bu filmler gösterildikleri dönem yarattıkları tepkilerle; Erksan'ın kariyeri boyunca karşılaştığı sıkıntıları, dönemin sinema anlayışını ve sinemaya dair beklentileri sunmasının yanı sıra, genel olarak sanatın ve sanatçının algılanış biçimini sergileyen bir resim sunar. Filmlere gösterilen tepkiler, dönemin koşullarına ilişkin birçok unsurla ilişkilendirilse de tartışmaları tetikleyen esas unsur bu filmlerin alışılmadık biçimsel yapılarıdır. Burada eleştirilerini alıntuladığımız kişiler, dile getirdikleri düşünceleri ve kimliklerinin dışında, sonuçta birer seyircidirler. Dile getirilenlerin toplamından çıkarılan temel ve en açık sonuç, bu filmlerin o dönem seyirci tarafından anlaşılıp bir yere oturtulamadığıdır.

3.2. “BEŞ HİKAYE”NİN BİÇİMSEL ANALİZİ

3.2.1. Müthiş Bir Tren

Müthiş Bir Tren, Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. Macar yazar Ferenc Herczeg (1863-1954) tarafından kaleme alınan öykü, Sait Faik tarafından yapılan adaptasyonla 2 Mayıs 1948 tarihinde Hürriyet gazetesinde yayınlanmıştır. Sait Faik, bütün çevirdiği öyküler gibi muhtemelen bunu da Fransız gazetelerinde okumuş ve tam bir uyarlama yaparak gerek kişi ve yer adlarını, gerekse de olayları değiştirmiştir. Öykü, aslına ana çizgilerle benzemekte, ayrıntılarda büyükçe değişiklikler görülmektedir. Sait Faik yazar ismi belirtmeksizin yayımladığı bu uyarlamada büyük bir ustalık sergilemiştir (Uyguner, 1979: 415). Hikâye, ihtiyar bir adamın, üzerine kabus gibi çöken ve artık düzeltmeyeceği geçmişe ilişkin pişmanlıklarını ve yaşadığı vicdan azabını konu alır. Beş Hikaye serisinin ilk filmi olan *Müthiş Bir Tren*'in senaristi Metin Erksan, yapımcısı Ömer Serim olup başrollerinde Ahmet Arkan, Zerrin Arbaş (Nadide), Füzûzan Kabari, Defne Toppare (Mediha) yer almıştır.

Müthiş Bir Tren Filminin Öyküsü

Birisi yetmişli, diğeri atmışlı yaşların sonunda iki adam kahvehane gibi bir yerde oturmuş nargile içip dışarıda bardaktan boşanırcasına yağan yağmuru seyretmektedir. Neden sonra daha genç olan – ki bu adam sanki yaşından daha yaşlı, oldukça kederli görünmektedir - rüya mı yoksa maziden bir anısı olduğunu bilmediğini söylediği olayı anlatmaya başlar. Onun anlatımı ile birlikte, anlattıkları gösterilmeye başlar. Neresi olduğunu bilemediği tren istasyonunda, tren bekleyen tüm insanlar put gibi donup kalmıştır. Ürkütücü bir görünüm sergileyen bu insanlar hareket etmediği gibi, aralarında dolaşan anlatıcı adamın ayak seslerinden başka hiçbir ses de duyulmamaktadır. İkinci mevkii yolcularının bekleme salonuna geçer, buradaki herkeste dışarıdakiler gibi taş kesilmiştir. Biraz sonra tren yanaşır ama ondan başka hiç kimse trene yönelmek için hareketlenmez. Tren lüks ve kadife koltuklu, şık yolcular taşıyan bir trendir. Ancak trendekiler de aynen dışarıdakiler gibi taş kesilmişçesine hareketsizdir.

Adam bir süre trenin içini izler, derken bir kadın aniden koltuğundan kalkıp kapıyı açarak dışarıda bir su veya simit satıcısını arar gibi bakar, adam irkilir. Çünkü bu onun on sene evvelki karısı Nadide'dir. Adam emin olamaz. Kadın tekrar içeri yönelirken sanki bir ayak sesi duymuşçasına kapıya döner ve tekrar dışarı bakar. Adam

bu sefer emindir, bu karısı Nadide'dir. Üzerinde birlikte aldıkları, adamın kendi üstündekinin aynısı gri erkek pardösüsü bulunmaktadır. Derken yanında sekiz yaşlarında bir erkek çocuk belirir. Bu çocuk anlatıcının, üç yıl önce kızıl hastalığı sebebiyle ölmüş oğlu Hasan'dır. Bu noktada anlatıcı da, seyirci de bu hareketsiz kişilerin tamamının ölü olabileceğini düşünür. Kadın aniden çocuğu çekip kapıyı kapatır. Adam peşlerinden kapıyı açıp trene biner, ancak koridorlar bomboştur. Adam trende onları aramaya başlar, önünden geçtiği tüm kompartımanlar taş kesilmiş insanlarla doludur. Kapısı açık bir kompartımanın önünde durur. İçerde başında siyah kabalaklı bir zabıt, yanında bir kadın ve daha yaşlı bir adam oturmaktadır. Siyah kabalaklıya dikkatle bakan ana karakter, bunun Çanakkale Savaşında ölen asker arkadaşı Hüsnü olduğunu anlar. Savaştan görüntülerle Hüsnü'nün ölüm anını görürüz. Derken yanındaki kadının da, Hüsnü'nün ölümü sonrasında veremden ölen nişanlısı Mediha olduğunu anlar. Cam kenarında oturan yaşlı adam ise, geçirdiği bir ameliyat sonucu ölen, çocukluğunun müzik öğretmenidir. Geçmişten görüntülerle öğretmenin piyano çalışını görürüz. Adam o kompartımandan uzaklaşır, diğer kompartımanlara yönelir.

Bir kompartımanın önünde durur, içerde elinde tuttuğu gazeteden yüzü kapanmış bir adamla diğer üç kişi vardır. Bu üç kişi birden -bir kâbusu andırır şekilde- mekanik hareketlerle; bir ana karaktere, bir de gazete okuyan adama bakmaya başlar. Adam elindeki gazeteyi hafifçe indirir. Bu kişi, anlatıcının ölmüş babasıdır. Anlatıcıya kabahatliymiş gibi bakar, babası ile arasında geçmişte çatışmalar yaşandığını anlarız, diğer üç kişi de gözlerini anlatıcıya dikerler. Anlatıcı oradan uzaklaşıp, trenin koridorlarında ilerlerken, Nadide'nin hıçkırık ve hayıflanmalarını işitir. Anlatıcı sesin geldiği kompartımana koşar, ifadesiz duran Nadide ve Hasan'la göz göze gelir, ikisi de adama kızgınlıkla bakmaktadırlar. Çocuğun yüzündeki ifade ürpertici bir şekilde anlık değişimlerle bir kızgınlık bir tebessüme döner. Sonunda babası ile birbirlerine tebessümle bakarlar, ancak az sonra annesinin kalkıp kulağına bir şeyler fısıldamasıyla çocuk, suratını yine asar. Kadın kalkıp perdeleri kapatır. Adam kapıya abanarak açmaya çalışır. Kapıyı açmasına yardımcı olacak bir görevli bulmak düşüncesiyle trenden iner etrafa bakar kimseyi bulamayınca kompartımanın önüne döner. Bir aralıktan Hasan ve Nadide'nin yere çökmüş, çaresizce birbirlerine sarılmış ağladıklarını görür. Kapıyı yine açamayınca bir yardım ümidiyle yine trenden iner, etrafa bakınır. O sırada tren sessizce harekete geçerek istasyondan kalkar, adam peşinden gitmek, koşup yakalamak ister ancak yerine çivilenmiş gibidir, hareket edememektedir.

Bu noktadan sonra kahvehanede nargile içen anlatıcı ve diğer adama döneriz. Bir süre sonra daha yaşlı olan tren gittikten sonra yağmur yağıp yağmadığını sorar. Anlatıcı cevap vermez, film biter.

Müthiş Bir Tren Filminin Olay Örgüsü Bölümlemesi

1. İlk jenerik

2. Kahvehane - Şimdiki zaman (takriben 1950’li yıllar)

Yağan yağmurun yarattığı kasvette, zaman geçiren iki adamdan biri olan anlatıcı rüya mı, geçmişteki bir anı mı olduğunu bilmediği olayları anlatmaya başlar.

3. Tren Garı (birinci geçmişe dönüş yaklaşık 20 yıl önce)

a. Gar alanı / Yolcu bekleme salonu

Garda bekleyen herkes, tasvir edildiği şekilde taş kesilmiştir. Tren gara gelir ancak kimse kıpırdamaz. Anlatıcı trendeki eski karısını görür.

İkinci geçmişe dönüş: Giyim mağazası (yaklaşık 30 yıl önce)

Anlatıcı ve karısının üzerlerindeki bir örnek pardösüleri mağazadan aldıkları gün.

b. Trenin içi

Karısı ve çocuğunu arayan anlatıcı adam bir kompartımanda cephede ölen asker arkadaşı ile onun nişanlısını ve müzik öğretmenini görür.

Üçüncü geçmişe dönüş: Çanakkale Savaşı cephesi (yaklaşık 40 yıl önce)

Asker arkadaşı Hüsnü’nün cephede ölüm anı.

Dördüncü geçmişe dönüş: Okul, müzik odası (yaklaşık 50 yıl önce)

c. Gar alanı

Tren taşıdığı bütün ölümlerle birlikte gardan kalkar, bizim anlatıcı garda kalmıştır.

4. Kahvehane - Şimdiki zaman

Anlatıcının hikayesi bitmiştir. Yağmur ve kasvet kaldığı yerden devam eder. Son.

Müthiş Bir Tren Filminin Biçimsel Sistemi

Filmin anlatısı, ne klasik anlatı şablonuna ne de çağdaş anlatı şablonuna uygun ilerler. Zira filmin öyküsü edebiyatta “durum hikayesi” olarak adlandırılan öykü türündedir. Bu sebeple film anlatıyı ilerleten çatışmalar barındırmaz, dolayısıyla karakterleri tanımlamaya da çalışmaz.

Filmin anlatı yapısında en dikkat çekici hususlardan ilki, anlatımın bir aracı, yani bir anlatıcı kullanmasıdır. Filmin başında gördüğümüz adamlardan daha genç olanı, filmin ana karakteri ve anlatıcısıdır. Dolayısıyla anlatı onun verdiği bilgilerle ilerler. Bu

yolla rüya ve geçmişten kesitler içeren bir iç öykü oluşturularak, onun iç dünyasındaki çatışmalar sergilenmiştir. Anlatıcı aracılığı ile anlatının şimdiki zamanı, iç öykü/rüya bütünleşir. Bu açıdan anlatım, anlatı bütünlüğünü sağlayan temel unsurdur.

Anlatı çelişkiler ve çatışmalar içermediği için, nedensellik bağı oldukça zayıf örülmüştür. Film boyunca geçmişte yaşanan olayların neden olduğu veya nasıl sonuçlandığı bir nedensellik örüntüsü içinde verilmez, film bununla ilgilenmez. Hikâye tamamlanınca anlatıcının bahsettiği herkesin, garda bekleyen ve trendeki tüm yolcuların geçmişte kalan ölümler olduğunu anlarız. Filmin ilgilendiği asıl konu ana karakterin geçmişi ve geçmişte kaybettiği insanlarla ilgili yaşadığı çıkışsız içsel muhasebe ve pişmanlık duygusudur. Anlatıcı aracılığı ile anlatının şimdiki zamanı, iç öykü/rüya bütünleşir.

Film; karakterlerin klasik anlatıdaki gibi tanıtılıp hedefe odaklanmasından ya da çağdaş anlatıdaki gibi psikolojilerinin sergilenmesinden ziyade, hisleri ile ilgilenir. Bu sebeple anlatıcı ana karakter dahil hiçbir karakterin kişilik özellikleri belirlenmez ve bir hedefe motivasyonla ilerletilmezler. Aksine seyirci de, anlatıcı vasıtasıyla olan biteni anlamlandırma sürecine yönlendirilir. Dolayısıyla aksiyonu ilerleten anlatıcıdır. Olay örgüsü ana karakterin motivasyonu ile değil, anlatıcının verdiği öykü bilgisi ve geçmişinden çok küçük kesitler sunarak ilerler. Böylece ana karakterin hislerine yönelik çıkarımlar yapmamıza olanak sağlar. Ana karaktere ilişkin çok sınırlı bir motivasyondan bahsedilebilir, o da evvela içinde bulunduğu garip yer ve durumu anlama çabası ve filmin ortasında beliren karısıyla çocuğuna ulaşma ve onları bulma çabasıdır denilebilir. Karakterin bu çabası, aslında olay örgüsünün geçmişten kesitler sunmasına bir bahane olur, keza ana karakter bu sınırlı hedefine de ulaşamaz. Anlatı, olayları bir tren garı ve tren merkezli sunduğu için mekana dayalı bir gelişim modeli izler.

Filmde karakterlere ilişkin bilgiler açıkça verilmese de bir dizi göndergesel ve örtülü anlamla ima edilir. Örneğin ana karakterin sosyo-ekonomik arka planı göndergesel anlamla inşa edilir. Ana karakter tren garında dolaşırken ikinci mevkii bekleme salonuna uğrar. Buradaki yolcuların trenin gelişiyile ilgilenmemelerini, gelen trenin lüks bir tren olmasıyla ilişkilendirir. Birinci derece yakınlarını bu lüks trende görür. Burada karakterin, kabaca iki sınıflı bir toplum yapısı içinde “birinci mevkii” sınıfına ait olduğunu anlarız.

Bunun dışında örneğin, anlatıcı müzik öğretmeninin kendisini pek sevdiğini söylese de, geçmişe dönüşle gördüğümüz sahne bu söze tezatlık yaratır. Öğretmen bir yandan piyanoda Bach’ın ünlü Toccata and Fugue parçasını çalarken, bir yandan

gözünü kırpmadan çocuğa dikmiştir. Hem çalınan parça, hem öğretmenin ürkütücü bakışları altında yerine çivilenmiş gibi çaresiz duran çocuk, hem de sahnenin tuhaf açılarla çekimi, dışavurumcu bir biçimle durumun pek de anlatıldığı gibi olmadığını örtülü anlamla hissettirir. Yine babasını gördüğü sahnede açıkça ne olduğu ifade edilmese de babasıyla adam arasında çatışmalar yaşandığı ve derin problemler olduğu anlaşılır. Geçmişe dönüşle karısı ile pardösü aldıkları sahnede kadının erkek pardösüsü olduğunu bilerek, adamınkiyle aynı pardösüyü aldığını görürüz. Bu sahne, kadının ilişkide fedâkar ve istekli olduğunu, ilişkinin bitmesinde adamın daha büyük bir payı/hatası olduğunu düşündürür.

Anlatıcı treni ve yolcularını tasvir ederken lüks içinde olmasına rağmen trenin yolcularını, kederli ve yüzü gülmeyen insanlar olarak tanımlar. Bu husus filmin biçimsel bağlamı içinde, mutluluğun sınıfsal bir şey olmadığı, daha doğrusu lüks ve paranın nihayetinde insanı kederden kurtaramayacağı anlamını yaratır. Anlatıcı tren giderken bir kabusta/rüyadaki gibi istem dışı bir şekilde yerine çivilenir, yetişemez, engel olamaz. Çünkü zaman geri alınamaz; geçmişte kalan bütün pişmanlıkları, ölüm gibi bir gerçeğin varlığı sebebiyle, ömür boyu ukde olarak taşımak durumunda kalır.

Anlatının zamansal yapısı dikkat çeken bir diğer husustur. Anlatı doğrusal bir zaman dizinsel düzende ilerlemez, zamanın düzeni ve süresi karmaşık ve çok katmanlıdır. Bir yandan gerçeklik alanına ait bir şimdiki zamanı gösterirken bir yandan, düşsel/gerçeküstü bir zamanı ve geçmişi gösterir. Olay örgüsü bölümlenmesinde de belirttiğimiz üzere anlatıcının konumlandığı kesit şimdiki (gerçek) zamanda iken; anlatıcının hikayesi/rüyası/geçmişi olarak izlediğimiz zaman dilimi karakterin yaklaşık elli yıllık geçmişine uzanan, dört ayrı zamansal kesit içerir. Böylece öykü şimdiki zamanla birlikte, beş ayrı zaman kesiti üzerinden oluşturulur.

Bu hususu biraz daha açıklığa kavuşturmaya çalışalım: Ana karakter şimdiki zamanda (yaklaşık 1950'ler) kahvehanededir. Hikayesini tren garını betimleyerek anlatmaya başlar, böylece iç öyküye geçerek düşsel/geçmiş zamanı görmeye başlarız (adamın fiziksel özelliklerine bakılınca yaklaşık 20 yıl geçmişe gittiğimiz söylenebilir). Adamın karısını görmesi ve pardösü ile ilgili anktodu anlatmasıyla pardösüleri aldıkları mağazaya ve o ana gideriz (Anlatıcı, Nadide'nin bundan 10 yıl önce karısı olduğu bilgisini vermiştir, bu sebeple gördüklerimiz yaklaşık 30 yıllık bir geçmişe dönüştür). Trende eski karısı ve çocuğunu ararken cephede ölen asker arkadaşını görür ve Çanakkale Savaşı'nı hatırlar (Adamın askerlik çağına yani 20'li yaşlarına; dolayısıyla da 40 yıl geriye gideriz). Aynı kompartımanda gördüğü müzik öğretmeniyle; okuldaki

piyano dersinde anlatıcının 8-9 yaşlarında olduğu zamanı görürüz (yaklaşık 50 sene öncesine gideriz). Olay örgüsü, çok uzun bir öykü süresinden kesitler sunarak, öykü süresini eksiltmelerle oldukça sıkıştırmıştır.

Burada tek tek sayarak belirttiğimiz üzere anlatı, olay örgüsünde gösterilen beş ayrı zaman dilimi ile karakterin bugününden elli yıl öncesine uzanan kesitten bilgilerle öyküyü oluşturur. Bir de bunlara ek olarak film, olay örgüsü içinde gösterilmeyen ancak ima edilen ve belirsiz bırakılan altıncı bir zaman dilimini de içerdiği söylenebilir. Şöyle ki; anlatıcının babasını gördüğümüz kompartımana ilişkin sahnede, anlatıcı babasına karşı geldiğinden ve bu yüzden diğer ölü tanıdıklarının onu ayıpladığından bahseder. Ancak bunun hangi zamanda ve hangi olaya ilişkin olduğuna dair bir şey görmez ya da duymayız, dolayısıyla bu zaman dilimi belirsiz bırakılır.

Anlatı, aşamalı olarak şimdiki zamandan geriye doğru anlatıcı karakterin çocukluğuna gider ve oradan tekrar aşamalı biçimde ileriye döner. Anlatının öykü süresi yaklaşık elli yıl, olay örgüsü süresi yaklaşık elli yıl ve ekran süresi yaklaşık 45 dakikadır.

Olay örgüsü, olayların büyük çoğunluğunu bir kere gösterir. Ancak ana karakterin arkadaşı Hüsnü'nün vurulma anında göz göze gelişleri tam on bir kez tekrarlanır. Bu zamansal sıklıkla, olayın ana karakterde yarattığı derin travma vurgulanır. Bir diğer tekrar, ana karakterin tren koridorunda koşuşlarında görülür. Bununla sanki koridor yüzlerce metreymiş gibi bir etki yaratılarak, rüya atmosferinin bitimsizliği/çıkışsızlığı vurgulanır. Sıklığa ilişkin son nokta ise şimdiki zamanda kahvehane sahnesindeki detaylara ilişkindir. Çekilen tespahler, fukurdayan nargileleri ve dinmeden yağın yağmuru içerden/dışarıdan birkaç kez görürüz. Burada geçmeyen akmayan bir zaman vurgusu vardır, adamlar aynı şeyleri tekrar ederek zaman öldürmeye çalışırken, film bizi kendi zamansal anlayışına alıştırmaya yönelik içsel bir norm oluşturur.

Anlatım oldukça sınırlı ve az iletişimseldir. Bütün bildiklerimiz anlatıcının verdiği kısıtlı bilgiden ibarettir ve öyküyü bunlar üzerinden inşa ederiz. Bu sebeple bazı olayların nedeni ya da sonucunu bilemeyiz, bazı öykü olaylarını da varsayımlarla çıkarsamaya çalışırız. Örneğin anlatıcı karakterin, eski karısı Nadide ile neden ayrıldığını, kadının ne zaman veya neden öldüğünü, evliliklerinin ölüm sebebiyle mi ayrılık sebebiyle mi bittiğini hiç öğrenemeyiz. Oğlu Hasan, asker arkadaşı Hüsnü ile onun nişanlısı Mediha ve müzik öğretmeninin net ölüm sebeplerini veren anlatıcı, babası ve Nadide'nin net olarak ölüp ölmediğini veya ölüm sebeplerini söylemez, bunu

biz ölümler treninde oluşlarından anlarız. Ayrıca anlatıcının geçmişe dair pişmanlıklarının ne olduğu net olarak söylenmez. Zaman geçmiş ve bu kişiler ölmüştür, bu sebeple içinde ukde kalan şeyler düzeltilip geri alınamayacaktır. Bu sebeple ana karakterin hissettikleri, filmde bir çıkışsızlık atmosferi yaratılarak seyirciye hissettirilir. Ana karakterin babasıyla yaşadığı dile getirilen çatışma net bir olay biçiminde gösterilerek ya da söylenerek verilmez; babasıyla olan sıkıntısının çok daha derin ve karmaşık olduğu ima ile anlaşılır.

Filmin anlatımı oldukça öznedir. Bu öznelilik, olay örgüsünü ana karakterin düşlemi/anlatımı doğrultusunda yönlendirerek yaratılır. Zira anlatı baştan sona sadece ana karakter/anlatıcı ekseninde şekillendiği için, onun görmediği, duymadığı, düşünmediği veya hissetmediği hiçbir şeyi görüp duymayız.

Mizansen filmin yaratmak istediği gerçeklik duygusu, anlam ve atmosfere paralel olarak; gerçeküstü bir etki yaratacak şekilde özellikle stilize edilmiştir. Bu filmin önemli parametrelerden biridir. Şimdiki zamana ait görüntülerde ana karakterin makyajı olduğundan daha yaşlı ve oldukça kederli görüneceği şekilde yapılmıştır. Filmin sonuna kadar taşıdığı donuk yüz ifadesi buralarda da devam eder. Anlatıcının dışındaki tüm karakterler ölü oldukları için mizansen bu yönde düzenlenmiştir. Sanki aniden bir şey olmuş ve treni bekleyen herkes taş kesilmiştir. Ortamda anlatıcı dışında kimse hareket etmez; onun karısı, çocuğu, asker arkadaşı ve nişanlısı, babası ve yanındaki üç kişi de anlatım gereği canlandıkları vakit; ani, mekanik ve açıkça tuhaf biçimde hareket ederler.

Oyunculukların geneli sinir bozucu denilebilecek ölçüde, sifıra yakın ifade ve mimiklere dayalıdır. Ana karakterin kendisi de ifadesiz sayılabilecek bir oyunculuk sergiler. Canlanan kişiler genel olarak belli belirsiz bir kızgınlık ve keder ifadesi içindedirler. Oyunculuklar bazı sahnelerde ürkütücü etkiler yaratır. Anlatıcının oğluyla karısını bulduğu ve oğlunu ikinci kez gördüğü sahnede, çocuğun yüzündeki ifade anlık değişimlerle bir kızgınlık bir tebessüme dönerek ürkütücüleşir. Ya da anlatıcının babasını gördüğü sahnede, kompartımandakilerin senkronize bakış hareketleri ürkütücü ve gerçeküstü bir etki yaratır. Ana karakterin duygu değişimine abartıya kaçmayacak şekilde üç kez şahit oluruz; arkadaşı vurulduğunda, oğlu ona tebessüm ettiğinde ve babası ile göz göze geldiği sahnede. Bunların dışında adamın yüzüne donuk bir telaş hâkimdir. Bu açıdan filmde gösterilen duygular ile hissettirilen duyguların aynı olmadığı söylenebilir. Filmin mizansen aracılığıyla yarattığı parametreler, olay örgüsünde düşe ve geçmişe ait olayların birbirinden ayırt edilerek anlaşılmasını sağlar.

Bütün kostümler 1950’li yıllara uygun biçimde dizayn seçilmiş, ana karakter ve karısı da o dönemin en moda kıyafeti trençkotlardan giymiştir. Figüran ve oyuncular dönemin kent sosyolojisini yansıtacak ve her tipten insanı temsil edecek şekilde kostüme edilmiştir. Filmde anlatıcının oğlu Hasan dışında hiç çocuk bulunmaz, hatta ana karakterin okul sahnesindeki çocukluğunu da aynı çocuk oyuncu canlandırır. Filmin siyah-beyaz atmosferini tamamlayan kontrast bir aydınlatma kullanılmıştır.

Filmde devamlılık kurgusu ilkelerine riayet edilse de, burada klasik anlatıdaki kullanım amacından ziyade filmsel yapıyı bir arada tutmaya yönelik bir kullanım söz konusudur. Ayrıca anlatıcının garda ölü insanlar arasında dolaştığı, trenin içine baktığı sahneler, uzun plan sekanslarla verilir. Şimdiki zamanda geçen sahnelerde tekrar eden detay planlar üzerinden, zamanın ağırlığı ve kasveti hissettirilmeye çalışılır.

Anlatı, mekanı olay örgüsünün olayları geçtikleri yerlerde göstermesi ile inşa eder. Filmin ekran mekanı ise özellikle anlatıcı karaktere ve onun gördüklerine odaklıdır. Ölümler arasında dolaşırken kamera ona eşlik eder ve etraftaki öğelerden çok onun ifadelerine odaklanılır. Dışarıdan veya trenin içinden görülen şeyler onun açısından gösterilir.

Filmin diegetik ses düzeni, önemli stilistik parametrelerden biridir. Rüya/geçmiş sahnelerinde seyirci; anlatıcının sesi, ana karakterin işittikleri veya anlatıcının işaret ettikleri dışında hiçbir diegetik ses duymaz. Diegetik sesler son derece sade ve anlatıma odaklıdır, ortam sesi vs. gibi unsurlar barındırmamaktadır. Rüya/geçmiş sahnelerinde mantıken ana karakter de diğer karakterler gibi anlatıcıyı duymamaktadır. Ancak anlatıcının sesi olay örgüsüyle bir etkileşim halindedir ve olay örgüsünü gereken her yerde yönlendirir. Dolayısıyla ses düzenlemesi anlatımın öznelliğini ve gerçeküstü atmosferini yansıtacak şekilde yapılmıştır. Filmin müzikleri de bu atmosferi destekleyecek niteliktedir.

Filmin biçimsel yapısı yarattığı tuhaf ve tekinsiz gerçeklik duygusu ile ön plana çıkar. Rüya ile gerçek; gerçeğe gerçek üstü iç içedir, bu ayrım silikleştirilerek zorlaştırılır. Anlatı şimdiki zamanda nesnel gerçeklikle başlar, ancak ana karakterin rüya mı yoksa geçmişteki bir anısı mı olduğunu bilmediğini söylediği sözleriyle anlatmaya başladığı rüyası ile bir iç öyküye geçer. Bu iç öykü bir yanıyla gerçeküstü alemine ait bir rüya gibidir. Ancak her rüya gibi gerçeklik öğeleri içerir ve karakterin geçmişine ilişkin ipuçları bu öğeler üzerinden verilir. Bir gerçeklik karmaşası yaratır, karakterin geçmişinden gerçek kesitler sunar. Anlatıcı rüyadaki gerçeklik unsurlarını ayırt eder ve dolayısıyla bunun bilgisini seyirci ile paylaşır. Rüya ya ait kesitler, stil

unsurları ile tekinsizleştirilir. Böylece seyirci anlatıcı/ana karakterin bilinçaltında tekinsiz bir yolculuğa çıkar ve yaşadığı derin pişmanlık, çıkmazlık duygusu hissettirmeye çalışılır. Bütün bunlar seyirci açısından şöyle bir sonuç yaratır: İzlenen şeyler gerçek değil rüyadır, ancak sunulan duygular gerçektir. Bu açıdan film korku ve fantastik türlerine ilişkin uylaşımlara da başvurur.

Filmin biçimsel sistemi; klasik veya çağdaş anlatı şablonlarına uymamaktadır. Biçimsel sistem, rüya ile gerçek, gerçek ile gerçek üstü karmaşasını yaratacak şekilde kurulmuştur. Böylece karakterin vicdani muhasebesi, gecikmiş pişmanlıkları; çıkmaz bir kâbus atmosferi yaratılarak seyirciye hissettirilir. Bu filmin biçimi, dışsal normlardan ziyade içsel normlarla ilerler. Dolayısıyla biçimsel araçları, daha çok metinlerarası ve sanatsal motivasyona başvurur.

Filmin biçimi, metinlerarası motivasyona başvurarak, seyircinin böylesi bir anlatıma sahip başka filmlerden ve ayrı türlerden seyrederek deneyimlediği şablonlardan oluşturduğu şemalara yaslanır. Film, parametrelere yaslanarak oluşturduğu içsel normlarla sanatsal motivasyona başvurur ki, bu bir yönüyle seyirci açısından bir kabul meselesidir ve bir anlama çabası gerektirir. Filmin yayınlandığı dönem yarattığı tepkilerin ve anlaşılmamasının nedenlerinden biri bu husustur. Son olarak, daha evvel belirttiğimiz gibi gerçeklik motivasyonu, seyircinin doğrudan gerçeklik bilgisi değil “gerçeklik ideasına” yaslanır. Bu film, bir rüya katmanı barındırdığı için aslında seyircinin rüya/kabus gerçekliğine ilişkin motivasyonunu harekete geçirmeyi amaçlayarak, bunu kendi gerçeklik anlayışını yaratmada kullanmıştır.

***Müthiş Bir Tren* Filmine İlişkin Genel Değerlendirme**

Müthiş Bir Tren edebiyatta “durum hikayesi” olarak tanımlanan bir öykü yapısına sahiptir. Dolayısıyla anlatı bir durum öyküsüne dayalı olup, olay örgüsü bir nedensellik zinciri üzerinden değil, ana karakterin rüyası ve geçmişe dair anıları üzerinden anlatımla ilerler. Dolayısıyla anlatı esasen, karakterin içsel çatışmalarına dayanır. Bu filmde stil oldukça dikkat çekici ve ön plandadır. Film, yarattığı gerçeklik karmaşasını, stilistik yapısıyla somutlaştırır. Biçim dışsal normlardan ziyade geliştirdiği bir dizi parametre üzerinden, içsel normlarla ilerleyerek; bir durum öyküsünü filmleştirir. Anlatı, bir anlatıcı kullanarak ve geçmiş ile düşü bir arada sunarak öykü bilgisini verirken, düşü ve geçmişe ait olaylar stilistik yapı aracılığıyla ayırt edilir. Filmin biçimsel yapısı fantastik ve korku türüne ait unsurlar da barındırır. Anlatım ve ses sadelikle ilerlerken, mizansen tam zıttı şekilde gerçek üstü öğelerle ve zengin

biçimde ilerler. Dolayısıyla, bu filmin anlatı yapısı ne klasik anlatı ne de çağdaş anlatı şablonlarına uymamaktadır. Bir durum öyküsü temelinde, anlatıma ilişkin parametrelerle ilerleyen anlatı yapısı ile stilin en az anlatı kadar –hatta daha fazla- ön planda olduğu biçimsel sistemiyle bu film, parametrik sinema örneği olarak tanımlanabilir. Bu özellikleri ile bu filmin biçimi, daha çok metinler arası ve sanatsal motivasyonlara yaslanır.

3.2.2. Sazlık

Sazlık, Kenan Hulusi'nin aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. Hikaye, sevdiği kadının aniden ortadan kaybolmasıyla yavaş yavaş deliren Ali Reis'in, ısrarla kadını aramasını; delilik seviyesine ulaşan karasevdasını konu edinir. Filmin senaristi Metin Erksan, yapımcısı Ömer Serim olup başrollerinde Orçun Sonat (Ali Reis), Nazan Adalı (Hayriye), İhsan Gedik (Yardımcı Mustafa) yer almıştır.

Sazlık Filminin Öyküsü

Film jenerik yazıları ile içice geçen karakterlerin fotoğrafları ile başlar. Ali Reis kayıgıyla göldeki sazlıkların arasında dolanmakta bir şey aramaktadır. Neden sonra yüzleri ürkütücü maskelerle kapalı birkaç çocuk belirir. Ali Reis'i sözüm ona korkutmaya çalışırlar. Ali Reis'e ne aradıklarını sormalarıyla, adamın suda denizkızı gibi, hatta yarı insan yarı melek olarak tanımladığı kadını, Hayriye'yi aradığını öğreniriz. Çocukların dalga geçmesi üzerine onları azarlar. Çocuklar kaçışırken Ali Reis aramaya devam eder. Ardından dalyandaki gözcü direğine tırmanır. Bir süre etrafa bakındıktan sonra göğsünü açar, kalbinin üstüne kadının yüzünün dövmesini yaptırmıştır. Elindeki yuvarlak ayna ile bu resme bakar.

Geçmişe dönüşle, Hayriye saçlarını tararken Ali'nin ona ayna tuttuğunu görür, konuşmalarından birbirlerine aşık olduklarını, Ali'in "kapatması" olan bu kadına kör kütük aşık olduğunu anlarız. Ali mümkün olsa kadını her yere yanında götürmek istediğini, göğsüne dövmeyle onun suretini yaptıracağını söyler.

Bir sonraki sahnede dalyan direğinin tepesinde etrafı gözetleyen Ali Reis'i ve az ilerisindeki iki balıkçıyı görürüz. İki adamın konuştuklarından, Yardımcı Mustafa adlı bir balıkçının Ali Reis'le dalga geçmek için sürekli Hayriye'nin gölde görüldüğüne dair söylentiler taşıdığını; Ali Reis'in iki yıldır durmadan ortadan kaybolan kadını aradığını, mütemadiyen direğe çıkıp onu beklediğini anlarız. Adam kara sevdadan, iyiden iyiye delirmiştir. Kadının kaçmış, intihar etmiş, kaçırılmış ya da öldürülmüş olabileceğinden

bahsederler. Kadına ne olduğunu duyan ya da bilen yoktur. Direğin tepesinde etrafı gözetleyen Ali'nin hatırlamasına paralel olarak, bir dizi geçmişe dönüşle yaşanmış olayları görürüz.

Hayriye'nin iskelede mütemadiyen Ali Reis'in dönüşünü beklediğini, teknedeki Yardımcı Mustafa'nın ikisini dikkatle izlediğini görürüz. Evde plaktan, ayrılık temalı bir şarkı açan Hayriye, Ali'ye içinde bir sıkıntı olduğunu, bir gün ayrılırlarsa kendini öldüreceğini, kaderine güvenmediğini bu yüzden karamsar olduğunu anlatır. Ali kadını teselli eder, ona şarkıdaki sözlerin kendileri için geçerli olmadığını, çok yakında nikâh kıyıp evleneceklerini söyler. Başka bir sahnede Ali Reis eve gelir Hayriye evde yoktur. Dışarıda, evin civarında, iskelede her yerde Hayriye'yi arar, herkese onu sorar, gören ya da bilen yoktur. Hayriye aniden ortadan kaybolmuştur. Umudu iyice tükenen adam evde o gün dinledikleri plağı çalar, Hayriye'nin hatıraları arasında kendini içkiye verir.

Tekrar bir geçmişe dönüş sahnesi ile iskelenin ucunda Hayriye'yi bekleyen Ali'yi görürüz. Ali'nin söylediklerinden tuhaf bir biçimde kadının gölden geleceğini ümit ettiği anlaşılmaktadır. Yanına gelen Yardımcı Mustafa aşağı köyden birilerinin Hayriye'yi suyun içinde gördüğünü, kadını bulmak istiyorsa direğe çıkıp etrafa bakmasının daha iyi olacağını söyler. Ali Reis kayıkla sazlığın her yerinde Hayriye'yi arar. Onu izleyen Mustafa dalga geçercesine sırtır. Dış ses anlatıcı ile Ali'nin Hayriye'den sonra yavaş yavaş toplumdan uzaklaşıp, iki yıl içinde iyice delirdiği anlatılır.

Ali yine direğe çıkmış etrafı gözler. Uzakta sazlıkların arasında elinde tüfekle Mustafa belirir. Yavaş yavaş Ali Reis'e yaklaşır. Bu sırada geçmişe dönüşle iki yıl öncesini görürüz. Elinde öteberi ile kıyıda yürüyen Hayriye, az ilerdeki teknesinde ağla uğraşan Yardımcı Mustafa'nın önünden geçer. Yardımcı Mustafa uğraşmakta olduğu balık ağını yanından geçen Hayriye'nin üzerine atarak, Hayriye'yi yakalar. Boğazına bıçağı dayayarak kadını etkisiz hale getirir. Karşı çıkması durumunda onu da Ali'yi de öldüreceğini söyleyerek, kadına tecavüz eder. Sonrasında yerde ölü gibi yatan kadına ya kendi kapatması olması ya da ortadan kaybolması gerektiğini belirtir. Eğer Ali'ye bu olanları söyleyecek olursa ikisini de öldüreceğini tekrarlar. Ardından kadına ne olduğu gösterilmez, muhtemelen bu olaydan ötürü ortadan kaybolmayı tercih etmiş, belki de kendini öldürmüştür.

Mustafa, direğin üstündeki Ali Reis'i iyice görüş mesafesine alarak öldürür. Ardından kaçmaya başlar. Yakınlardaki teknede bulunan iki balıkçı, Ali'yi vurup kaçan

Mustafa'yı tanır. Jandarmaya haber verirler. Ali Reis gözleri, direğin ucuna sabitlenmiş şekilde açık ölmüştür. Ali'nin bu görüntüsü donar ve film biter.

Sazlık Filminin Olay Örgüsü Bölümlemesi

1. İlk jenerik- yazılarla iç içe gösterilen fotoğraflar

2. Sazlık (Şimdiki zaman- İlk gün)

Ali Reis kayığı ile sazlıkta, Hayriye'yi aramaktadır. Ardından dalyandaki gözcü direğine tırmanır. Göğsüne, kalbinin üstüne kadının yüzünün dövmesini yaptırmıştır. Elindeki ayna ile bu resme bakar.

a. Birinci geçmişe dönüş (2 yıl önce)

Hayriye saçlarını tararken Ali ona ayna tutmaktadır. Ali Hayriye'ye kör kütük aşıktır. Ali kadına, onun resmini göğsüne yaptıracığını anlatır.

Sazlık (Şimdiki zaman- İlk gün- Devam)

Dalyan direğinin tepesindeki Ali etrafa bakar. Bu sahnede Ali Reis'in iki yıldır durmadan, ortadan kaybolan Hayriye'yi aradığını, mütemadiyen direğe çıkıp beklediğini anlarız. Kadına ne olduğu bilinmemekte, Yardımcı Mustafa Ali Reis'le dalga geçmektedir. Adam karasevdadan, iyiden iyiye delirmiştir.

b. İkinci geçmişe dönüş (2 yıl önce)

Hayriye iskelede reisin dönüşünü bekler. Teknenin gelişiyle eve giderler. Yardımcı Mustafa dikkatle onları izler.

Sazlık (Şimdiki zaman- İlk gün- Devam)

Reis direğin üzerinde çaresizdir, geçmişi düşünür.

c. Üçüncü geçmişe dönüş (2 yıl önce)

Hayriye içinde bir sıkıntı olduğunu, Ali'den ayrılırsa kendini öldüreceğini kaderine güvenmediğini anlatır. Ali çok yakında evleneceklerini söyler.

Sazlık (Şimdiki zaman- İlk gün- Devam)

Ali reis dalyan direği üzerindedir. Hatırlamaya devam eder.

d. Dördüncü geçmişe dönüş (2 yıl önce)

Ali Reis eve gelir Hayriye evde yoktur.

Sazlık (Şimdiki zaman- İlk gün- Devam)

Ali reis dalyan direği üzerindedir. Hatırlamaya devam eder.

e. Beşinci geçmişe dönüş (2 yıl önce)

Ali Reis dışarıda, evin civarında, iskelede her yerde Hayriye'yi sorar; gören bilen yoktur. Hayriye ortadan kaybolmuştur.

2. Sazlık- Şimdiki zaman (Bir sonraki gün)

Ali Reis direkte günü geçirir. Ardından tekneyle sazlıkta kadını arar. Aramadan sonra tekrar direğe çıkar ve orada sabahlar.

a. Altıncı geçmişe dönüş (2 yıl önce, Hayriye kaybolduktan hemen sonra)

Ali Reis evde, plağı açmış kadının hatıraları içinde çaresizce içki içer.

Sazlık- Şimdiki zaman (Bir sonraki gün- Devam)

Ali Reis tekrar direğin üzerindedir.

b. Yedinci geçmişe dönüş (2 yıl önce, Hayriye'nin kaybolmasından bir süre sonra)

Dış ses anlatıcı Ali'nin her gün tahta iskelede kadını beklediğini, Hayriye'den sonra yavaş yavaş toplumdaki uzaklaşıp iki yıl içinde iyice delirdiğini anlatır. Yardımcı Mustafa'nın adamı yalanlarla ümitlendirip alaya aldığı gösterilir.

Sazlık- Şimdiki zaman (Bir sonraki gün- Devam)

Ali direkte etrafı gözlerken, uzakta sazlıkların arasında elinde tüfekte Mustafa belirir. Yavaş yavaş Ali Reis'e yaklaşır.

d. Sekizinci geçmişe dönüş (2 yıl önce)

Yardımcı Mustafa Hayriye'ye tecavüz eder. Sonrasında kadına ya kendiyle olması ya da ortadan kaybolması gerektiğini, Ali'ye bu olanları söyleyecek olursa ikisini de öldürmekle tehdit eder.

Sazlık- Şimdiki zaman (Bir sonraki gün- Devam)

Yardımcı Mustafa iyice görüş mesafesine alarak direğin üstündeki Ali'yi öldürür. Ardından kaçmaya başlar. Yakınlardaki teknede bulunan iki balıkçı Ali'yi vurup kaçan Mustafa'yı tanır. Ali Reis gözü açık ölmüştür. Ali'nin bu görüntüsü donar. Son.

Sazlık Filminin Biçimsel Sistemi

Sazlık filminde anlatı, ana karakterin varoluşsal krizle karşılaştığı noktadan iki yıl sonra başlar, olay örgüsü kriz durumu ile sınırlandırılıp, krize ilişkin sebepler hatırlama yoluyla, geçmişe dönüşlerle sunulur. Anlatı bütünlüğü krizin sebebine odaklanarak oluşturulmuştur. Bu yönüyle filmin öyküsü, Horst Ruthrof'un 'sınır durumu (boundary-situation) öyküsü' olarak tanımladığı hikaye türüne yakındır. Dolayısıyla anlatı karmaşık bir zaman dizinsel düzene sahiptir ve zamana dayalı bir gelişme modeli izler. Bu filmin anlatısı orta-baş-son şeklinde bir ilerler; yani ortadan başlar, sonra hikayenin başındaki olayları gösterir ve sona ulaşır. Anlatı, Ali Reis'in iki yıldır ortadan kaybolmuş sevgilisini sazlıkta araması ile başlar. Ardından şimdiki zamandan sık sık geçmişe dönüşlerle; ilişkilerinin baştaki durumunu, kadının ortadan

kaybolmasını ve adamın yaşadığı yıkımı gösterir. Adamın durmadan aradığı sevgilisinin, iki yıl önce tecavüze uğradığını ve bu sebeple ortadan kaybolduğunu gösterdikten sonra şimdiki zamana döner. Tecavüzcünün Ali Reis'i öldürmesi ile anlatı sonlanır. Filmin öykü süresi iki yıldan biraz daha uzun bir süreye, olay örgüsü süresi bundan kesitler sunduğu için aynı süreye sahiptir. Ekran süresi ise yaklaşık 45 dakikadır. Olay örgüsü her unsuru bir kez gösterir, tekrara başvurmaz.

Anlatı temel neden ve sonuçları göstermesi bakımından kapalı yapıdadır. Her ne kadar Hayriye'nin en sonunda kaçmış veya intihar etmiş olma olasılığı açık bırakılmışsa da, bunun anlatı açısından bir önemi kalmaz. Zira kadına ne olduğu ve ne gerekçe ile ortadan kaybolduğuna ilişkin neden sunularak hikâye tamamlanmıştır. Başından beri kadına göz diktiğini anladığımız Yardımcı Mustafa, kadına tecavüz etmiş böylece onu Ali Reis'ten ayırmış ve çıldırmasına sebep olduğu Ali'yi de en sonunda öldürmüştür. Dolayısıyla başı, ortası ve sonu zayıflatılmış da olsa anlatı nedensellik bağları ile ortaya konarak kapatılmıştır. Bu da klasik anlatı sineması şablonuna ait bir özelliktir. Ancak anlatı olayları, ana karakterin değil, Yardımcı Ali'nin aksiyonu ile ilerler. Ana karakter Ali Reis yaşanan olaylar karşında daha edilgen konumdadır. Onun kadını arayıp bulmaya ilişkin motivasyonu; daha çok seyircinin hikayeye yönelik merakını tetikler ve karakterin psikolojisini sergiler. Anlatı ortadan başladığı için, hikayenin başlangıçtaki denge durumunu, kadının kaybolmasıyla dengenin bozulduğunu sonradan öğreniriz. Ana karakter, kadını arama aksiyonu ile hareket eder. Ancak kadını bulamadığı gibi, psikolojisi alt üst olur. Kadının kaybolmasına ilişkin sebebi hiçbir zaman öğrenemez, dolayısıyla anlatı bu yönlü bir çatışma ile ilerleyerek başlangıçtaki denge durumuna dönemez. Dolayısıyla anlatı büyük ölçüde kapansa da, Thompson'un klasik anlatının ilerleyişi açısından tanımladığı (Thompson, 1999:27-30) dört aşamalı anlatı bölümlemesine uymaz. Bu nedenle filmin çağdaş anlatı şablonuna göre ilerlediği söylenebilir.

Öykü bilgisi geciktirilmiş ve kısmen boşluk bırakılmışsa da, büyük ölçüde verilmiştir. Dolayısıyla anlatım bilgisel ve iletişimsel olarak nitelendirilebilir. Anlatım nesneldir, karakterin bozuk psikolojisini nesnel bir biçimde sergiler. Sadece bir noktada öznelliğe başvurulur. Bir sahnede dalyan direğinin tepesinde Ali, hatırladığı ve geçmişe dönüşle gösterilen Hayriye'nin çaldığı plaktaki şarkıyı hala duyar. Ayrıca anlatım, bir tek sahnede aradan iki yıl geçtiği ve bu iki yıl içinde Ali'nin yavaş yavaş delirdiğine ilişkin bilgiyi dış ses anlatıcı kullanarak verir. Dolayısıyla filmin anlatımı her ne kadar

klasik anlatı sineması ile özdeşleşen nesnellığe sahip olsa da; biçimsel sistemi belirleyen başat öge karakter psikolojisinin sergilenmesidir.

Bu filmin en dikkat çeken stilistik ögesi, sinematografinin kullanımıdır. Sinematografik estetik ince işçiliği ile ön plana çıkmaktadır. Ayrıca mizansen diğer önemli husustur. Hem filmin mekanı, hem de ekran mekanı birbirini bütünler niteliktedir. Öznel anlatım yerine nesnel anlatımla sergilenen ana karakterin psikolojisi; sinematografi ve mizansen aracılığı ile sunulur. Örneğin yapayalnız kalmış adamın psikolojisi, ıssız ve geniş bir çevre düzeni içindeki dalyan direği üzerindeyken yapılan uzak çekimlerle görselleştirilir. Ayrıca çaresizliği, kadını arayışındaki inadı, duygu değişimleri sık sık yakın ölçekli çekimlerle verilir. Yer yer geniş açılı objektifle distorsiyon yaratılarak karakterin çaresizce delirişi yansıtılır. Dolayısıyla karakterin psikolojisi sergilenen oyunculukla başarılı bir şekilde dışa vurulurken, diğer mizansen unsurları ile zenginleştirilip, sinematografi ile vurgulanarak sunulur.

Mizansen unsurları kullanılırken benzerlik ve farklılıklara da başvurularak biçim; etki ve anlam yönünden güçlendirilir. Örneğin Ali Reis, göğsündeki dövmeyle yuvarlak bir cep aynası ile bakar, geçmişte dönüşte Ali kadının saçlarını taraması için yine yuvarlak bir ayna kullanmaktadır. Kadının ortadan kaybolduğuna emin olan Ali eve dönünce, o yuvarlak aynayı bağrına basar. Ayrıca benzerlikle sahneler arası ve zamansal geçişlerde bir bütünlük yaratılır. Filmin başında sazlıkta insanüstü niteliklerle tasvir ettiği kadını arayan Ali; yüzlerinde tuhaf maskeler bulunan çocuklar tarafından alaya alınır. Bu maskeler, sahnenin genel anlam ve etkisini arttıran bir zıtlık yaratır. Bu motiflerden ilki benzerlik yaratırken, ikincisi zıtlık yaratarak biçimi güçlendirir. Erksan sinemasında rastlanan ayna ve suret motifleri ilgili bölümde değineceğimiz üzere her filmde başka biçimsel bağlamlarda ve farklı işlevlerde kullanılır.

Filmde devamlılık kurgusu kurallarına riayet edilmiş, sıklıkla flashback kullanılmıştır. Müzik genel olarak biçimi güçlendirici işlevde kullanılmıştır. Ali'nin Hayriye'yi kaybettiği endişesiyle dışarıda gidebileceği her yerde onu arayıp insanlara sorduğu sekans; hareketli kamera ile takip edilerek yapılan çekimler ve sahneye eşlik eden müzikle yüksek bir ritim yaratmış, karakterin endişesini başarılı bir şekilde sunmuştur. Filmin temposu; bu gibi sahneler dışında, karakterin psikolojisini sergilemek ve deliren ruhsal yapısına inebilmek için düşük ve dingin tutulmuştur. Biçimsel araçlar büyük ölçüde kompozisyonel, gerçekçi ve metinlerarası motivasyona başvurur. Sanatsal motivasyona başvurmayı gerektiren bir araç kullanımı söz konusu değildir.

Hikaye göl ve balıkçılık eksenli şekillendiği için; biçim bazı göndergesel anlamlar içerir. Örneğin dalyan direğine sudaki hareketliliği gözlemlemek için çıkılır, iskelede bekleyen biri gelecek olan tekneyi beklemektedir gibi... Yine hikayenin bu yönü bazı örtülü anlamları açığa çıkarır. Kaybettiği kadını karada bulamayacağına kanaat getiren Ali Reis, kadını ısrarla suda arar, bir balık gibi elinden kayıp gitmiştir. Öyle ki bir ara kadının gerçekliğinden şüphelenir, hayali bir denizkızını aradığını düşünürüz. Benzer şekilde Yardımcı Mustafa kadını, üzerine ağı atıp “av”layarak derdest eder.

Film ayrıca bazı semptomatik anlamlar taşımaktadır. Sözgelimi, nikahı olmadan adamla birlikte yaşayan kadın, dönemin toplumsal ideolojisi içinde onun “kapatma”sıdır. Arka planı verilmemekle birlikte Hayriye, muhtemelen salt bu sebeple iki balıkçı tarafından (adama sadık olduğunu belirtseler de) “biraz oynak” olarak tanımlanır. Oysa olay örgüsü kadının “oynak” lığına ilişkin herhangi bir şey sunmaz; sadece bir sahnede kadın, kaderden yana şanslı olmadığını söylemiştir. Keza Yardımcı Mustafa Ali’den, sırf Ali bu kadına sahip olduğu için nefret ediyor görünmektedir, zira kadını o da arzulamaktadır, başkaca bir kıskançlık sebebi gösterilmez. Bu “oynak” kadını ağıyla “av”layarak, yarım metreyi bulan bıçağı yardımıyla etkisiz hale getirir ve ona zorla sahip olur. Kadına ya kendi kapatması olması ya da eteğine kir bulaştığı için ortadan kaybolması seçeneklerini sunar. Bu şekilde öyle veya böyle, onu sahibinin elinden almış olur.

Sazlık Filmine İlişkin Genel Değerlendirme

Sazlık filmin öyküsü, “sınır durumu (boundary-situation) öyküsü” hikaye türüne yakındır. Anlatı, ana karakterin varoluşsal krizle karşılaşmasının iki yıl sonrasında başlar. Krize ilişkin nedenler hatırlama yoluyla ifşa edilir. Öykü özelliğine paralel, anlatı orta-baş-son şeklinde ilerler. Anlatı yapısının niteliği ve karakter psikolojisini ön planda tutarak bunu sunmaya verdiği öncelik, ana karakterin anlatı olaylarını ilerleten değil bu olaylardan etkilenen nitelikte olması ile film çağdaş anlatı sineması örneğidir. Ancak olay örgüsüne ilişkin neden-sonuçları büyük ölçüde vererek anlatıyı kapatması, anlatıma nesnelliğin hakim olması gibi klasik anlatıya ilişkin konvansiyonları da kullanır. Sinematografi ince işçiliği ile ön plana çıkmaktadır. Ayrıca mizansen diğer önemli husustur. Hem filmin mekanı, hem de ekran mekanı birbirini bütünler niteliktedir. Öznel anlatım yerine nesnel anlatımla sergilenen ana karakterin psikolojisi; sinematografi ve mizansen aracılığı ile sunulur. Özetle bu filmin biçimsel sistemi;

klasik anlatı sineması konvansiyonlarına da başvuran, çağdaş anlatı sineması örneği olarak tanımlanabilir.

3.2.3. Bir İntihar

Bir İntihar, Samet Ağaoğlu'nun aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. Hikaye, birbirine duydukları aşkla benlikleri iç içe geçmiş, ne birlikte kalabilen ne de ayrılabilen bir çiftin, birlikte ölümünü konu edinir. Filmin senaristi Metin Erksan, yapımcısı Ömer Serim olup başrollerinde Can Gürzap ve Asuman Tuğberk yer almıştır.

Bir İntihar Filminin Öyküsü

Film, bir kadın, bir adam ve bir revolver tabancanın jenerikle iç içe geçmiş fotoğrafları ile başlar. Bu fotoğraflardan adamla kadın arasında tuhaf bir gerilim olduğunu anlarız. Tarihi bir yapının çok büyük ve yüksek tavanlı salonunda adam ile kadının büyük boyutlarda portreleri asılıdır. Adam kadının, kadın ise adamın resmi önünde dikilmiş birbirine bakmaktadır. Adam elindeki silahla kadına nişan alır sonra silahı indirir. Adamın sözlerinden günlerdir kadına kendini öldürtmeye, “intiharına yardımcı olması için” kadını ikna etmeye çalıştığını anlarız.

Geçmişe dönüş (flashback) sahnesiyle çöl gibi ıssız bir yerde siyah pelerin ve fötr şapkalı kadının elindeki tüfekle adama nişan aldığını görürüz. Kadın bunu yapamayacağını söyleyerek tüfeği indirir. Tekrar büyük salona geçeriz. Çiftin karşılıklı konuşma şeklinde ilerleyen anlatımlarından; altı yıldır birlikte olduklarını birbirini tamamlamaya etle tırnak gibi ayrılmaz olduklarını anlarız. Kadın adamdan kopmaktansa kendini öldürmeyi tercih edeceğini belirtir. Adam, kadına bu intihar/cinayetle peşinde olduğu şöhreti yakalaması için imkan sunduğunu belirterek; bunun kendisini çektiği ızdıraplardan kurtaracak, kadını da özlemini çektiği tutkularına kavuşturacak bir yol olarak tanımlar.

Filmin başından itibaren aralarında uzun mesafe bulunan ikili, ilk kez birbirlerine yaklaşıp konuşmaya başlarlar. Kadının sorusu üzerine adamın kendinden, insanlardan ve kadından kurtulmak istediğini anlarız. Kadından kurtulmasının başka bir yolu olmadığını, bir bağımlı gibi ondan kopamayacağını belirtir. Kadının, ona sessizce intihar edebileceğini hatırlatması üzerine adamın, sessiz değil sansasyonel bir ölüm istediğini anlarız. Adamın sözlerinden; bu cinayetle kadını kendi ölümünü yıllarca yaşatacak bir temsile, kendi ölümünün yaşayan bir suretine dönüştürmeyi tasarladığı, şöhrete ulaşmak isteyen aslında kendisi olduğu ortaya çıkar.

Adamın anlatımıyla aynı mekanda başka bir sahneye geçeriz. Bu başka bir gündür, kadın adamın alnına nişan almıştır. İkili karşılıklı ayakta durmaktadır, arkalarında dev boyutlardaki tabloda, kalabalık bir erkek topluluğu önünde bir ceylanın boğazlandığı tarihi bir sahne tasvir edilmektedir. Kadın adamı alnının ortasından vurur. Adamın vurulduğu ilk an iki kez gösterilir. Toplamda yedi el silah sesi duyarız. Ardından dışarıda bahçe parmaklıklarının ardından, kadının iki polis tarafından götürüldüğünü görürüz. Toplanmış kalabalık kadına tepki gösterirler, ancak kadın ve polislerin ayak sesi dışında, bu kalabalığa ait hiçbir şeyi işitmeyiz. Gerçeküstü uzunlukta bir masanın; bir ucunda savcı bir ucunda kadın oturmuştur. Savcı kadına ısrarla cinayetin nedenini sorar. Kadın da şartlanmışçasına, bu adamı yani kocasını bir silahla kendisinin öldürdüğünü söyler. Savcının bütün ısrarına rağmen, kadın bu kelimelerin yerini değiştirerek tekrar etmekten başka hiçbir detay vermez.

Tekrar ikilinin karşılıklı konuştuğu büyük salona döneriz. Demin gördüğümüz sahnelerin ileriye atlama (flashforward) olduğunu anlarız. (İleriye sıçrama ile gördüklerimiz aslında adamın tasarımlarıdır) Salon aynı salondur ama bu sefer, adam da kadın da kendi resimlerinin önündedir. Adam konuşmaya devam eder. Savcıya hiçbir şey söylememesinin çok büyük bir etki yaratacağını, ertesi günden itibaren gazetelerde konuya ilişkin bolca varsayım ve spekülasyon üretileceğini, böylece kadını bir anda şöhrete kavuşturacağını büyük bir iştahla anlatır. Dikkatlice ve çaresizlik içinde adamı dinleyen kadın, adamı içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmak istediğini, ancak bunu nasıl yapacağını bilmediğini dile getirir. Burada, kadının adamın düşünceleri karşısında çaresiz kaldığını, adama tabi olduğunu hissederiz.

Adam hipnotize olmuş gibi dinlemeden konuşmaya devam eder. Kadını defalarca makyaj yapmaması yönünde uyardığına değinip bütün bu olayların kadının saf güzelliğini arttıracığından bahseder. Kadının mahkeme salonundaki görünümünü ve bunun insanlar üzerinde yaratacağı etkiyi uzun uzun tarif eder, bu saf ve asil güzelliği kendisinin de görmek istediğine değinir. Burada adamın bütün bu süslü anlatımının altında aslında ne arzuladığı açığa çıkar: Soluk benizli ve matem kıyafetleri içinde resmedilen, güzel ve esrarengiz bir kadın katil! Hakimin soracağı çeşitli sorulara kısa cevaplar vermesini tembihledikten sonra nihayet adama ilişkin sorulara geçileceğini belirtir.

İleri sıçramayla mahkeme salonunu görürüz. Mahkeme salonu diğer iç mekânlarla paralel biçimde gerçeküstü ve şaşıla saray gibi bir yapıdır. Hâkimin kürsüsü kadının bulunduğu yerden on metreden fazla bir yüksekliktedir. Hâkim kadına,

öldürdüğü kocasıyla nasıl tanıştığını sorar. Kadın birbirlerini arayarak bulmadıklarını, ikisinin ayrı çevrelerin insanı olduklarını, anlaşılmaz ve görünmeyen bir kuvvetle birbirine itildiklerini anlatır. Adamla önce bir rüyada tanıştığını ve rüyalara inanan bir insan olduğunu söyleyerek anlatmaya başlar.

Kadını yatak odasında uyurken görürüz. Paralel kurgu ile kadın ve kadının rüyasından kesitler gösterilmeye başlar. Kadın tek başına ormanda dolaşmaktadır, paralelinde adamı koşarken görürüz. İkili birbirine doğru yaklaşır, adam yere yığılır ve ağlamaya başlar. Bunu fark eden kadın yanına giderek neden ağladığını anlamaya çalışır. Adam acı çektiğini, kadın ise ona yardım etmek istediğini söyleyince; adam ruhunu, aklını, kalbini kaybettiğini söyleyerek kadına kendisini bu acıdan kurtarması için yakarır. Kadın rüyadan uyanır, üzerine kadının mahkemedeki anlatımı düşer “ormanda bıraktığı acı çeken adamın” yaşayan biri olduğunu hissettiğini söyler.

Tekrar mahkeme salonuna döneriz. Kadın bu rüyayı gördükten birkaç gün sonra adamla şimdi hatırlayamadığı yerlerde birkaç defa karşılaştığını söyler. Geçmişe dönüşle; ikilinin üç ayrı zaman ve mekanda karşılaştıklarını birbirleriyle bakışıp hiç konuşmadıklarını, dördüncüde buluştuklarını, beşincide dans ettiklerini görürüz. Bu sahnelerde ikilinin yavaş yavaş birbirine çekildiğini gözlemliyoruz.

Mahkeme salonuna döneriz. Kadın adamla böyle tanışarak birbirlerine hem dost, hem sevgili hem de eş olduklarını anlatır. Tekrar şimdiki zaman ve mekana geçeriz. Kadın yine adamın resmi önündedir, anlatmaya devam eder. Birlikte geçirdikleri altı yıl boyunca bu adamın acılarını, karamsarlıklarını anlamak ve iyileştirmek için uğraştığını ancak hala da anlayamadığını vurgular. Kadını dikkatle dinleyen adam söze girerek çok güzel konuştuğunu bu sözlerin unutulmaz olduğunu belirtir. Kadın adamı, kalabalıklar içinde yalnızlık çeken, tanıdığı herkesten çok bilen, duyan okuyan ve düşünen biri olarak tasvir edip, her şeyden acı duyduğunu ve ölümü en büyük hakikat olarak gördüğünü anlatır. Kadının anlatımından ölüm fikrinin ilk kez konuşulduğu güne geçeriz.

Geçmişe dönüşle, ormanda devrilmiş bir ağacın üzerine oturan adamla kadın, sırtları birbirlerine dönük görünecek şekilde oturmuşlardır. Adam karanlık düşünceleri, olmayacak istekleri ve sebepsiz kederleriyle kadının da dengesini bozduğunu; ancak birbirlerinden ayrılamadıklarını, birbirlerinden kurtulmalarının tek yolunun ölüm olduğunu anlatır. Kadının elinden ölmenin hayatındaki en güzel şey olacağını belirtir.

Tekrar şimdiki zamana geçeriz. İkili birbirlerine dikkatle bakar. Adam zamanın geldiğine karar verir ve kararlı bir şekilde kadına doğru yürüyerek silahı uzatır, kadın

tabancayı alır. Adam geri çekilip geldiği yere, kadının resminin dibine gider, tedirgin bir ifade ile beklemeye başlar, kadın silahı doğrultur ve tereddüt etmeden silahı ateşler. Yakın planda tabancanın bir el ateşlendiğini görürüz, ardından resim donar ve altı el daha silah sesi duyarız. Film biter.

Bir İntihar Filminin Olay Örgüsü Bölümlemesi

1. İlk jenerik – Yazılarla iç içe gösterilen film karakterleri ve unsurlarının fotoğrafları; adam, kadın ve revolver tabanca.

2. Evin/sarayın salonu - Şimdiki zaman:

Jenerikteki resimlerden salondaki resimlere geçiş. Adamın günlerdir kendini, kadına öldürmeye çalıştığını anlarız.

a. Birinci geçmişe dönüş (Birkaç gün önce): Çöl gibi ıssız bir yer.

Kadın tüfeği adama doğrultur, sonra indirip yapamayacağını söyler. Adamın ikna çabası işe yaramaz.

Evin/sarayın salonu - Şimdiki zaman - Devam

İkilinin konuşmalarından altı yıldır birlikte oldukları, birbirlerine ve ilişkilerine yükledikleri anlam anlaşılır. Birbirleri için ne anlam ifade ettikleri anlaşılır. Kadının intihara ilişkin sözlerine adam karşı çıkar ve nasıl bir ölüm istediğini anlatmaya başlar.

b. Birinci ileriye atlama – (Cinayet ve hemen sonrası)

Evin/sarayın salonu:

Aynı mekanda başka bir gün. Kadın adamı alnından vurur. Yedi el silah sesi duyarız.

Bahçe parmaklıklarının arkası:

Kadın iki yanında polislerle götürülür. Oradaki insanlar onları izlemektedir.

Savcının sorgulama odası:

Savcı ısrarla cinayetin nedenini sorgular, kadın yanıt vermez.

Evin/sarayın salonu - Şimdiki zaman- Devam

Adam verdiği tepkiler ve konuştuklarından demin gördüğümüz sahnelerin adamın ileriye dair tasarımları olduğunu anlarız. İkilinin arasındaki ilişki biçimini daha yakından tanırız. Adam kadına mahkemede söyleyeceklerini tembihler.

c. İkinci ileriye atlama – (Cinayet sonrası)

Mahkeme Salonu:

Mahkemeye çıkarılan kadın kocası ile bir rüyada tanıştığını anlatır.

d. İkinci geçmişe dönüş (6 yıl önce)

Bu sekans uykudaki kadın ile kadının rüyasından görüntülerle paralel ilerler.

Kadının yatak odası:

Uyuyan kadın bir rüya görmektedir.

Orman / Rüya:

Kadın rüyasında adamı görür konuşurlar. Adam acı çektiğini kadın da ona yardım etmek istediğini söyler.

Kadının yatak odası:

Kadın uyanır.

e. Mahkeme salonuna dönüş (Cinayet sonrası)

Kadın rüyadan sonra adamla gerçekte, çeşitli yerlerde birkaç defa karşılaştığını anlatır.

f. Üçüncü geçmişe dönüş (6 yıl önce)

Parmaklıklar ardındaki rıhtım:

Adamla kadın karşılıklı birbirlerine doğru yürür, birbirlerini ıskalayarak geçerler.

Dönüp birbirlerine bakar, sonra yollarına devam ederler.

Dalgalı deniz kenarı:

Kadının arkasından, deniz dalgaları önünden adam geçer, bakışır.

Durgun su birikintisi, kır:

Birbirlerinin yansımasını su birikintisi üzerinde görürler, çalılıklar arasında uzaktan uzağa birbirlerini süzerek bakışlarla flört ederler.

İskele:

İskelenin her iki ucundan birbirlerine koşar, buluşur birlikte yürürler.

Salon:

Büyük bir avizenin altında dans ederler.

g. Mahkeme salonuna dönüş (Cinayet sonrası)

Kadın tanışma hikayelerini anlattıktan sonra, kocasının acılarının dinmediğini, hayattan ne istediğini hala anlamadığını anlatır.

2. Evin/sarayın salonu - Şimdiki zaman - Devam

Adam kadının anlattıkları ile iyice şevke gelir. Kadın kocasının sorunu ve ölüm fikrini ilk açıkladığı günü anlatır.

h. Dördüncü geçmişe dönüş (Birkaç gün önce) Orman

Adam, kadına beni öldür der.

2. Evin/sarayın salonu - Şimdiki zaman - Devam

Adam hazır olduklarını hisseder. Kadının eline silahı tutuşturur. Kadını tereddüt

etmeden adamı öldürür. İlk el canlı ateş ettiğini görür ve duyarız. Tabancanın yakın resmi donar (freeze-frame). Altı el silah sesi daha duyarız. Son.

Bir İntihar Filminin Biçimsel Sistemi

Bir İntihar filminin hikayesi bir “sınır durumu (boundary-situation) öyküsü” örneğidir. Krize ilişkin nedenler ve karakterlerin geçmişi, anlatımla sunulur. Ancak anlatıda, geçmiş-şimdi-gelecek zamanın yanı sıra gerçek-tasarım-düş iç içe ilerler. Filmin öykü ve olay örgüsü süresi 6 yıldan biraz fazla, ekran süresi 38 dakikadır. Film, karmaşık bir düzen ve sürede kurulmuş olay örgüsü ile orta-son-baş-son şeklinde ilerleyen bir gelişme modeline sahiptir. Anlatı ortadan başlar, tasarımsal geleceğe ilişkin olayları ilerleriz, ardından geçmişe döner bu kısma ilişkin olayları görürüz ve en sonda anlatının sonunu görürüz.

Filmin bütünü zamansal sıklığa başvurmaz, her olayı bir kez izleriz. Ancak bir tek, tasarımsal sonda adamın alnından vurulma anını iki kez görürüz ve bunlarla birlikte silahın toplam yedi el ateşlendiğini duyarız. Dolayısıyla kadın adama altı el ateş etmiştir, yedi kez duyduğumuz sestten biri bu tekrardan ötürüdür. Bu tekrar, filmin hikayesi açısından oldukça hayatidir. Şöyle ki normalde izlediğimiz geleceğe dair olaylar adamın cinayet tasarımı üzerine kurulmuştur. Ancak filmin sonunda şöyle bir ayrıntı vardır. Kadın silahı ilk kez ateşlediğinde bunu duyar ve görürüz. Ardından tabanca freze-frame ile sabitleşir. Geri kalan altı el ateş sesini ise sadece duyarız. Kadın adama yedi kez ateş etmiş olamaz zira tabanca altıpatlar olarak tabir edilen revolver tabancadır. Ancak tasarımsal gelecek sahnesinde gördüğümüz gibi adama esasen altı el ateş edip sadece onu öldürmüş veya adama beş el ateş edip, son elde de kendini öldürmüş olabilir. İşte filmi baştan sona değiştiren, *Bir İntihar*’ın adama değil kadına ait olduğunu (ya da ikili intiharı) ima eden nokta bu tekrarda saklıdır. Anlatının sonuna ilişkin bu ikilem; filmin başından sonuna sirayet eden, karakterlere ya da olaylara ilişkin bütün ikilemleri muğlak bırakır.

Kadının, dolayısıyla filmin sonuna dair iki ipucu filmde mevcuttur. İlki, rüyasında gördüğü adama yardım etmek istediğini söylemiş ve adamın çektiği acıları sonlandırmak için ondan yardım istemiştir (ki kadın mahkemede rüyalara inandığını söylemişti). İkincisi, kadın adama seni öldüreceğime kendimi öldürürüm demiştir. Ancak bunlar kadının kendini vurduğunu ima eder, kesinleştirmez.

Anlatı özellikle sonu ve içerdiği unsurların muğlak kalması ile açık yapıdadır. Kadın öldü mü? Ölmeyip şöhret mi oldu? Adam tasarladığı şaşalı ölüme kavuştu mu?

Yoksa baştan bu fikrine direnen kadın, çare bulamayınca hem adamı öldürüp onu acılarından kurtardı, hem de kendini öldürüp çekeceği acıdan mı kurtardı? Bütün bunları hiçbir zaman kesin olarak bilemeyiz. Dolayısıyla filmin anlatısı, çağdaş anlatı şablonuna göre ilerler ve açık yapıdadır.

Bu film karakter kullanımı ve nedensellik ilişkilerini kurma şekli dikkat çekicidir. Karakter kullanımı klasik ya da çağdaş biçimin çok ötesindedir. Anlatının olay örgüsü görünüşte, ne olursa olsun ölüm/intihar fikrine yani bir hedefe motive olmuş erkek karakter ile onun yavaş yavaş ikna ettiği cinayeti gerçekleştiren kadın karakterin aksiyonları üzerinden yürür. Klasik anlatıda ki gibi adam hedefine kilitlenir, kadını manipüle ederek öldürme işine ikna eder, ölümü sonrası bütün süreci tasarlar ve ölümüyle bunları gerçekleştirmiş olur, bu yönden bakılınca da filmin başı ortası sonu bellidir. Ancak bu filmin çoklu ihtimallerinden biridir. Çünkü sonu sebebiyle film, aslında böyle bir biçimsel modele sahip değildir.

Filmin en dikkat çekici unsuru karakterleri ele alış biçimidir. İki ana karakter adeta büyülenmiş, birbirlerinin içine geçmiş, birbirlerinin bağımlısı, meftun kölesi olmuşlardır. Görünüşte iki ayrı karakter, biçimin bütünüyle tanımlanıp sunulan hipnotik aşkları ve ilişkileriyle; bir noktadan sonra birbiri içinde erimiş benlikleriyle, düalist nitelikteki tek bir karaktere bürünür. Başlangıçta adamın ortaya koyduğu ve delilik olarak nitelendirilecek hedef, bir noktadan sonra ikili bir deliliğe dönüşür. Bu adam ve kadın yazı-tura gibi bitişmiş, birbirlerinin negatif-pozitifine dönüşmüştür. Bu unsur filmin temel parametrelerinden biridir.

Aralarındaki ilişkinin hipnotize edici etkisi, filmin bütün biçimsel sistemiyle yansıtılır. Dolayısıyla bazen kadının, bazen de adamın kendileri ve birbirlerine dair anlatımları ile ilerleyen filmde; bir noktadan sonra anlatılan özelliklerin esasen kimi betimlediği muğlaklaşır. Ne kadarı gerçek ne kadarı yansıtmadır, bu belirsizleşir. Örneğin bir sahnede adam kadının şöhret meraklısı olduğunu söyler, ama yaptığı intihar/cinayet tasarımıyla beklediği sonuçlara bakılınca, şöhret tutkusunun kendisinde -oldukça sıra dışı ve sadistçe- bulunduğu ortaya çıkar. Zira kadını kendi ölümüyle ortaya çıkacak sansasyonun temsiline, dolayısıyla kendisinin yaşayan suretine dönüştürmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kadının şöhret isteğine ilişkin herhangi bir emareyi kendi ağzından duymaz ve ya olay örgüsünde görmeyiz. Başka bir örnek ise adamın kadına makyaj yapmaması için yalvardığını söylediği sahnedir. Filmin bütünü boyunca kadını bir göz kalemi ve açık renk bir ruj dışında herhangi bir ağır makyaj

içinde görmeyiz. Bunun adamın kıskançlığından mı, yoksa gerçek durumlardan mı kaynaklandığı muğlaktır.

Benzer şekilde kadın, adamı bu güne kadar tanıdığı herkesten çok bilen, duyan, okuyan ve düşünen biri olarak tasvir eder. Ancak bu söylenenler dışında konuya ilişkin, herhangi bir bilgiye sahip olamayız. Adam öyle biri midir, yoksa kadın mı onu öyle görmektedir? Dolayısıyla bu örneklerde anlatılan özelliklerin; ne kadar gerçeği işaret ettiğini, ne kadarının yansıtma olduğunu ya da bu iç içe geçmiş karakter yapısında esasen hangi tarafa ait özellikler olduğuna ilişkin net bir karar veremeyiz. Bu sebeple görünüşte bir öldürme olayını gerçekleştirmeye koşullanan karakterlerin ilerlettiği olay örgüsü, klasik anlamda bir anlatı nedenselliği kurma amacıyla hareket etmez. Filmin sonuna ilişkin çoklu ihtimal, karakterler üzerine birkaç kez düşünmeyi gerektirir. Karakterlerin ekonomik şekilde tanıtılması amaçlanmadığı gibi, yukarıda bahsettiğimiz üzere bir noktadan sonra karakterleri ayrıştırmak bile zorlaşır. Karakterler bağımsız sunulmaktan ziyade, iç içe geçmiş karakter yapısı ile sergilenirler. Dolayısıyla karakterlerden herhangi biriyle özdeşleşme kurmak da olanaksızlaşır.

Anlatının zamansal yapısı dikkat çekicidir. Filmin anlatısı doğrusal bir zaman dizininde ilerlemez; zaman karmaşık ve çok katmanlıdır. Şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek iç içe verilmiştir. Ayrıca olay örgüsünde gerçek, rüya ve imgesel/tasarımsal olaylar bir arada kullanılmıştır. Anlatı, çiftin konuştuğu, birbirlerini anlattıkları ve ölümün gerçekleştiği şimdiki zamanla; geçmişe dönüşler ve ileri sıçramalarla ilerler. Ancak burada şöyle ilginç bir nokta göze çarpar. Zamanda ileri atlamalardaki bütün olaylar tasarımsaldır. Adamın cinayet ve sonrasına ilişkin tasarımı ile oluşan olaylardır ve gerçeklikleri şüphelidir. Mahkeme sürecinde anlatılan geçmiş olaylara ilişkin geçmişe dönüşler ise adamın tasarımının bir parçası olarak olay örgüsüne dahil olur. Ancak bu sahnelerde anlatımı kadın ilerletir ve onun imgelemi hakimdir. Bu hususu biraz daha açarsak; tasarım adama ait görünür, ölümde ısrarcı olan, ölüm sonrasını tasarlayan odur. Mahkeme süreci ve geçmiş zamanı anlatan ise kadındır. Rühayı gören (ya da öyle söylenen) ve bu aşkın doğuşunu anlatan sahneleri onun imgelemi hakimiyetinde görürüz. Karakterlerin birbiri içinde erimişliğinden bahsetmiştik. Bu husus göz önünde bulundurulunca olayların kimin imgelemine ait olduğu kayganlaştığı gibi; olayların gerçeklik zemini de bir anlamda kayganlaşır.

Bir diğer dikkat çeken özellik anlatıma yöneliktir. Bilhassa karakterlerin kişilik özellikleri ve psikolojileri büyük ölçüde diyaloglar üzerinden verilir. Birçok geçmiş ve gelecek olay diyalogla başlatılıp sonra gösterilir. Zaman geçişleri üzerine düşen

diyaloglar, anlatının bütünlüğünü ve akışkanlığını oluşturan bir işlev üstlenir. Öykü bilgisinin akışı sınırlı ve son derece öznedir. Geleceğe dair izlediğimiz bütün olaylar tasarımsaldır, tanışma hikayeleri rüya ile başlar. Anlatım, karakterlerin zihinleri ve ruhsal durumları ile şekillenmekle kalmayıp; aşk-ilişki ekseninde oluşan hipnotik-dualist ruhu da sergiler.

Filmin mizansenini anlatıyı çarpıcı şekilde desteklemenin yanında güçlü bir atmosfer yaratır. Filmin işlediği, büyük aşk ve tutku, adamın ölüm mefhumuna olan tutkusu, aynı zamanda arzuladığı şaşaa sınırsızdır. Mizansen bu sınırsız ve şaşaalı gerçekliği yaratacak düzende kurulmuştur. Dekor bu duyguya paralel biçimde; çok yüksek tavanlı ve geniş saray benzeri bir yapıdır. Mahkeme, sorgu odası, evin salonu, kadının yatak odası tamamen bu mekan içinde çekilmiş, bu açıdan bütüncül bir filmsel gerçeklik duygusu yaratılmıştır. Ayrıca adamın kadını ikna etmeye çalıştığı salonda asılı dev boyutlu portreler, bu ikilinin iç içe geçmişliğini, birbirinde eriyen benliklerini kuvvetli şekilde vurgular. Anlatı ikisi bir birlerinin resimleri önündeyken başlar, ilk kez birbirlerine yaklaşıp konuştuklarında her ikisini de kendi resimleri önünde görürüz, sonra tekrar birbirlerinin resimleri önüne geçtiklerinde anlatı kapanır. Bu açıdan mizansenle yaratılan bir takım içsel normlar, filmin parametrelerinden biridir.

Dış mekanlar da birbirine benzer olup, aşıkları öne çıkaran ıssız yerlerdir, mekanlar zorunlu olmadıkça onların dışında bir unsur barındırmazlar. Oyunculuklar filmsel gerçekliğe uygun sergilenmiştir. Anlatım soğukkanlı bir oyunculukla yürütülür. Erkek karakterin karmaşık ruh haline uygun inişli çıkışlı bir oyun sergilenirken, kadın karakterde daha sade, net ve minimal bir oyunculuk sergilenir. Özellikle kadın karaktere ilişkin bu oyunculuk anlayışı, anlatının ikili yapısına uygun düşmektedir. Çünkü hem adamın arzusu karşısında çaresiz ve dolayısıyla edilgen kalışını sergilemesi; hem de esas sona kendisinin karar vermesi, dolayısıyla adamın planını mahvetme ihtimali açısından kadının oyunu bir ihtiyat barındırır.

Filmin biçimi benzerlik ve farklılıkları etkin bir şekilde kullanır. Özellikle üçüncü geçmişe dönüşte kadının rüyasında gördüğü adamla gerçek hayatta birkaç kere karşılaştığı sahneler; tekrar eden benzerlikler yani koşutluklarla ilerler. Bu sekans mizansen koşutlukları ve ses unsurunun mükemmel etkileşimi ile şiirsel bir etki yaratır. Rüya sahnesinde ormanda birbirine yürüyen ikiliyi görür ve müziği duyarız, ikili tanışır. Sonraki sahnede bahçe parmaklığı gibi bir yerin ardından, rıhtımı ve karşılıklı birbirine yürüyen kadın ve adamı görürüz birbirini teğet geçerler. Neden sonra önce adam sonra kadın dönüp birbirlerine bakarlar sonra dönüp herkes yoluna gider. Bu sahnede ikisinin

ayak sesleri ve müzikten başka şey duyulmaz. İkinci karşılaşma arkada dalgalı denizin olduğu kıyıda. Kıyıda yürüyen adam önde sabit duran kadının arkasından geçer bir süre sonra dönüp birbirlerine bakarlar ve yine yollarına devam ederler. Hırçın dalgaların ve rüzgarın sesi bu görüntülere eşlik eder.

Üçüncü sahnede durgun bir su birikintisinde kadının ve adamın aksini görürüz. Ardından yakın ölçekli çekimlerle çalılıklar arasında bir sağa bir sola yürüyerek birbirlerine direkt bakan ikiliyi görürüz. Birbirlerini süzer, bakışları ile flört ederler. Sahneye müzik eşlik eder. Dördüncü sahnede iskele üzerinde diagonal biçimde birbirlerine kavuşur ve beraber yürürler. Müzik yoktur. Beşinci sahnede çifti dans ederken görürüz. Burada da ilginç bir stilistik sunumla, neredeyse altı metre tavan yüksekliğine sahip olduğunu daha önce gördüğümüz evde çift, dans ederken avizenin seviyesine yükselmiştir. Müzik yine devrededir. Yaklaşık beş dakika süren bu sekans; hem görsel hem işitsel parametreler üzerine inşa edilip, başka hiçbir söz veya unsura gerek kalmadan şiirsel bir etki yaratılarak, seyirciyi imkansız görünen bu derin aşka ikna eder. Bu sekans, aşkın hipnotize edici doğasını açığa çıkarır.

Filmdeki iç mekanlar; şimdiki zamanın geçtiği evin salonu, kadının eski yatak odası, mahkeme salonu, savcının sorgu odası; devasa boyutlarda, gösterişli saray benzeri yapılardır. Birbirleri ile koşutluk yarattıkları gibi, bu aşkın yüksek ve gerçeküstü duygusal boyutu ve cinayet/intihar planındaki sansayonel boyuta koşutluk yaratırlar. Benzer bir diğer etki de filmdeki devasa görseller; karakterlere ait karşılıklı duran portreler ile yaratılır. Erksan sinemasında rastlanan bu dev boyutlu portre/görsel motifi ilgili bölümde değineceğimiz üzere, her filmde başka biçimsel bağlamlarda ve farklı işlevlerde kullanılır.

Filmde sadece bir sahnede stilize edilmiş kostüm kullanılmıştır. Birinci geçmişe dönüşte kadın elinde tüfek, başında siyah fötr ve sırtında siyah uzun pelerini ile adamı vurmaya çalışır. Adamın kadına işletmeye çalıştığı cinayet düşüncesi; cinayetin “provası” niteliğindeki bu sahnede henüz; adam tarafından giydirildiği belli olan bu kıyafetler kadar eğretidir. Kurgu, devamlılık kurallarına uygun biçimde kullanılır. Ancak özellikle ileri sıçramalar, geçmişe dönüşler ve şimdiki zamanın yoğun iç içe kullanımı ile klasik biçim kurgusundan ayrışır.

Ses tasarımı dikkat çekici sadeliktir. Ses tasarımı filmin iki kişilik dünyasının hizmetindedir. Dış sesler, ortam sesleri gibi unsurlar gerekli olmayan hiçbir yerde kullanılmaz. Örneğin, cinayet sonrası kadını protesto eden kalabalığı görür ancak onları duymayız. Yukarda değindiğimiz gibi rüya ve tanışma sahnelerinde müzik bir var bir

yok ilerleyerek koşutluğu farklılıkla destekler. Bunun dışında mahkeme salonu sahnelerine girişler sert bir müzikle vurgulanır. Filmin genelinde bir gerilim atmosferi yaratmak üzere müzik kullanımı görülür. Dolayısıyla ses düzeni filmin parametrelerinden biri niteliğindedir.

Biçimsel araçlar metinler arası ve sanatsal motivasyonlara başvurur. Filmin biçimi birçok örtülü anlam barındırır; aşkın doğası, iç içe geçme ve bir olma, ölüm, bağıllık ve bağımlılık, özgürlük ve esaret, tutku, şöhret arzusu, imge/gerçek karşıtlığı, vazgeçilmezlik gibi hususlara ilişkin anlamları farklı idrak katmanları içinde sunar.

Bu film, klasik biçime özgü nedensellik mantığını tamamen farklılaştırarak kullanır. Aşkın hipnotize edici doğası ile karakterlerin benliğini ortak bir benlik içinde eriterek ele alır. Yine bu hipnotize edici etkiyi, biçimin bütün yapısına yedirerek sunar. Mekana dair otomatikleşmiş algıları kırarak; saray gibi bir yapıyı gayet tabii bir mahkeme salonu, sorgu odası, yatak odasına çevirir. Özetle bu film, karakter olgusunu ele alış biçimi, mizansen düzenlemesi, ses düzenlemesi, anlatım özellikleri yönünden parametreler yaratarak, biçimin bütününe sirayet eden içsel normlarla ilerler.

Bir İntihar Filmine İlişkin Genel Değerlendirme

Bir İntihar bu film serisinin en karmaşık ve en zengin biçimsel sistemine sahip filmidir. Filmin hikâyesi ‘sınır durumu öyküsü’ örneğidir. Anlatısı çağdaş anlatı sineması şablonuna göre şekillenir. Ancak anlatıda, geçmiş-şimdi-gelecek ile gerçek-tasarım-düş iç içe ilerlemektedir. Anlatı belirgin bir sonla, ancak filmin anlamını baştan sona değiştirebilecek ikili bir ihtimalle biter. Karakter anlayışı klasik veya çağdaş anlatının çok dışındadır, iki ana karakterin ortak bir benlik içinde eridiği ‘aşk-ilişki’ üçüncü karakter olarak belirir, filmin mizansenini bu ‘üçüncü karakter’in gösterişine uygun biçimde ele alınır. Ses tasarımı filmin yarattığı iki kişilik dünyanın hizmetindedir. Film karakterlerin diyalog, düşlem ve rüyalarından oluşan bir anlatım benimser. Bir noktadan sonra gördüklerimizin esasen hangi karaktere ait olduğunu muğlaklaştıran; parametreler ve içsel normlarla yaratılan “hipnotik-şiiirsel” etki filmin biçimsel yapısına bütünüyle nüfuz eder. Dolayısıyla anlatı nedenselliğin yanında koşutluklarla, dışsal normların yanında yoğun içsel normla ilerlerken; anlatım ve stil bir dizi parametreyi takip eder. Sadelik ve karmaşıklık, benzerlik ve farklılık bir arada kullanılır. Dolayısıyla bu filmin biçimsel sistemi; çağdaş anlatı şablonunu kullanan ve bir dizi parametre vasıtasıyla yarattığı içsel normlarla ilerleyen parametrik sinema örneği olarak tanımlanabilir.

3.2.4. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. Hikaye, sevgilisi ile buluşmak üzere randevulaşan adamın, geceyi bir dizi tesadüf sonucu tuhaf bir evde geçirmesi ve bu evde tanıdığı masal karakterlerine benzeyen kıza aşık olup; kıızı ve kızla ilgili gerçekleri aramasını konu edinir. Filmin senaristi Metin Erksan, yapımcısı Ömer Serim'dir. Başrollerinde Ümit Tokcan, Gül Deniz, Ahmet Mekin yer almıştır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri Filminin Öyküsü

Film jenerik yazıları ile iç içe gösterilen fotoğraflarla başlar. Bunlar filmin, erkek ana karakteri, geçmiş zaman elbiseli kız, koca/baba karakterlerinin fotoğraflarıdır. Bu fotoğraflardan telefonla konuşan adam, odasına asılı Avrupalı, Latin ve Afrikalı kadınların resimleri ve adamın bir kadınla el ele tutuştuğu çıplak fotoğrafından adama geçeriz. Adamla sevgilisi Kate, gece iki buçukta buluşmak üzere randevulaşırlar. İkisinin konuşmaları paralel kurguyla verilir. Adam geceki randevuya herhangi bir şeyin engel olmaması için evden buluşma saatine kadar evden çıkmayacağını söyler. Ardından adamın bir arkadaşı gelir ve aklını çelerek onu kumar oynamaya götürür. Odadaki posterler ve Kate'in sözlerinden adamın biraz saplantılı olduğunu ve Kate ile cinsellik temelli bir ilişkisi olduğunu anlarız. Ayrıca kumar ve hovardalığa meraklıdır.

Dört duvarına dev boyutlu; kupa, sinek, maça ve karo as kâğıtları asılı odada, ana karakter ve diğer üç kişi masada kumara dalmıştır. Adam, bu masaya çıkmış, yarı çıplak dans eden Kate'i hayal eder. Saat iki buçuğu bulur. Geceleyin adam telefon kulübesinden arayarak taksi çağırır, ancak o saatte hiç boş araç olmadığı söylenince; randevusuna koşarak gitmeye çalışır. Gece karanlığında bir ağaca düşerek takılır ve yere yığılır.

Bir evin önündeki merdivenlere yarı baygın uzanmaktayken gözlerini açar, buraya nasıl geldiğini görmeyiz. Yanında pencerenin parmaklıkları ardında; sağır-dilsiz ve garip bir kadınla yanındaki kız çocuğunu görür, kadın durmadan tuhaf sesler çıkararak bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Kadının anlatmaya çalıştıklarına adam tepkisiz bakarken, kız çocuğu tercüme edercesine konuşur. İçerdeki odada ona bir yer yapacaklarını burada uyuyacağını, böylece sabaha hiçbir şeyi kalmayacağını söyler.

Büyük bir salonun ortasındaki karyolada uyuyan adam uyanır. Bu salon yüksek tavanlı, kolonlu bir yapıda ve tarihi bir binadadır. Yatağın etrafı yani salonun içerisi

geçmiş zaman kıyafetleri giydirilmiş cansız mankenlerle doludur. Ayrıca içerde, şövalde duran bir kadının portresi görülür. Adam kalkar ve etrafı inceler. O sırada salona yirmi beş yaşlarında siyah uzun saçlı, geçmiş zamana ait kıyafetler içinde bir kadın girer, üstündeki kıyafetlerle bir masaldaki karakterlere benzemektedir. Kadın temkinli bir şekilde yaklaşarak, sessiz konuşmaları gerektiğini “onların” duyabileceğini, yalnızlığın çok zor bir şey olduğunu ancak “onların” bunu umursamadığını hatta bundan hoşlandıklarını dile getirir. Kadının giyimi, konuşmaları ve tavırları egzotik, tuhaf, biraz ürkütücü ve gerçeküstüdür. “Onlar” diye bahsettiği kişilerin cansız mankenler olduğu yanılmasına kapılırız. Ancak biraz sonra bahsettiği kişilerin babası, sağır-dilsiz hizmetçisi ve hizmetçinin kızı olduğunu belirtir.

Kadın babasının eskiden böyle olmadığını, birden bire hastalandığını, yani psikolojisinin bozulduğunu söyler. Bu eski zaman kıyafetlerini babası istediği için giydiğinden, babası istemediği için evden hiç çıkmadığından, baba-kız kimseyle görüşmediklerinden, eve hiç misafir gelmediğinden bahseder. Babası hasta olduğu için “beni çalmalarından korkuyor” der. Adam, kadına babasının bunu ona zorla mı yaptırdığını sorması üzerine kadın itirazla “hasta dedimse büsbütün deli demedim. Bir parça ‘meraklı’ işte” cevabını verir. Bu fedakarlığı bile isteye, onu mutlu etmek için yaptığını söyler. Adam kadına çok güzel olduğunu söyler, kadında bunu ilk kez bir erkekten duyduğunu belirtir. Ardından dışarıdan yaklaşan ayak sesi ile irkilerek, babasının geldiğini söyler. Adım sesleri yaklaştıkça kadın bir hezeyana kapılır, adamdan açıkça korkmaktadır, ne yapacağını bilemez. Salona gelen adam, kır saçlı kırk beş yaşlarında biridir. Paniğe kapılan kıza yakınlık göstererek “yukarı çık yavrum, sonra kötü oluyorsun” der.

Kadın gittikten sonra ana karakter, adamı azarlar, evladı da olsa kıza bunları yapmaya hakkı olmadığını söyler. Bu lafi kahkaha ile karşılayan kır saçlı adam, kadının babası değil “kocas” olduğunu söyler. Ardından kadınla yedi yıldır evli olduğunu, son beş yıldır hastalandığını, ara sıra böyle ataklar geçirdiğini ancak daha sonra normal yaşantısına döndüğünü, hatta bu atak anlarını hatırlamadığını anlatır. Adam misafire, kızın babası olduğu yalanını ilk duyan kişinin kendisi olmadığını; karısının ara sıra yaşanan bu ataklarına kimse şahit olmasın diye, yanına sağır-dilsiz hizmetçi aldığını, bu dönemlerde kimseyle görüşmediklerini belirtir. Ana karakter, adamdan özür dileyip gitmek istediğini söyler, sınırları harap olmuştur. Adam buna müsaade edemeyeceğini, aklında şüpheyle gitmesini istemediğini, sabah eşini normal haliyle görmesi gerektiğini belirterek; misafirine rahat uyuması için bir uyku hapi verir. Misafir hapları içer.

Ertesi sabah uyandığında üzerinde uyandığı halı dışında salon bomboştur. Adam evin her tarafına bakar. Evde ne bir eşya ne de insan vardır. Evin dışında da kimseyi bulamaz. Kendi evine döner. Adam şaşkınlıkla eve girer, yatağında sırtı kapıya dönük, uzun siyah saçlı bir kadın uyumaktadır. Bir an bunun, o gizemli kız olduğu yanlısamasına kapılırız. Az sonra kadın döner, bu siyah peruk takmış sevgilisi Ketî'dir. Uyanıp adamı görünce yeni saçlarını nasıl bulduğunu sorar, ardından peruğu çıkarır. Adam Ketî'ye geçmiş zaman elbiseli kızı sorar. Adeta sayıklamaktadır, acaba hangisinin anlattığı gerçektir? Adam kızın babası mıydı kocası mı? Ketî dediklerinden hiçbir şey anlamaz. Adam bir yere çöküp oturur, gerçek ne olursa olsun bu kızdan etkilenmiştir. Kate sinirlenmiş durmadan konuşmaktadır, ancak adam söylediklerini işitmez bile.

Kıyıdan denize bakan adam, iç sesiyle aradan geçen iki yıl boyunca her yerde o kızı aradığını ancak bulamadığını; kadına resmen tutulduğunu, bunun bir karasevdaya dönüştüğünü anlatır. O sırada iskele yakınında durmuş bir teknede siyah uzun saçlı bir kadın saçlarını taramaktadır. Adam daha dikkatle bakar, modern kıyafetli kadın güneş gözlüğünü çıkarır. Bu o masal kızıdır, adam hızla teknenin ucuna koşar, bağırarak kıza aşık olduğunu söyler. Kız ayağa kalkar ve ona bakar o sırada içerden kır saçlı baba/koca belirir. Kaptana hemen hareket etmesi emrini verir. Uzaklaştıklarını gören ana karakter, gerçeği söylemek zorunda olduklarını, onu böylece bırakamayacaklarını söyleyerek bağırır. Tekne uzaklaşırken kız çaresizce iskeledeki adama bakar, gözyaşları dökülmüştür, görüntü donar.

Geçmiş Zaman Elbiseleri Filminin Olay Örgüsü Bölümlemesi

1. İlk Jenerik – Yazılarla iç içe gösterilen film karakterleri ve unsurlarının fotoğrafları

2. (Şimdiki zaman)

a. Adamın odası

Adamla sevgilisi Kate, gece iki buçukta buluşmak üzere randevulaşırlar. İkisinin telefon konuşmaları paralel kurguyla verilir. Adamın bazı saplantıları olduğunu ve Kate ile cinsellik temelli bir ilişkisi olduğunu anlarız. Ardından adamın bir arkadaşı gelir ve aklını çelerek onu kumar oynamaya götürür.

b. Kumar masası

Ana karakter diğer üç kişi ile kumara dalmıştır. Bu masaya çıkmış, yarı çıplak dans eden Kate'i hayal eder. Saat iki buçuk olur.

c. Telefon kulübesi

Adam taksi çağırır, ancak hiç boş araç yoktur.

d. Ormanlık alan

Adam koşarak gitmeye çalışır, ormanlık alanda bir ağaca takılarak düşer, yığılır.

e. Tuhaf evin önündeki merdivenler

Merdivenlerde yarı baygın uzanan adam; sağır-dilsiz ve garip bir kadınla yanındaki kız çocuğunu görür, kadının anlatmaya çalıştıklarına o tepkisiz bakarken kız çocuğu tercüme edercesine konuşur. İçerdeki odada ona bir yer yapacaklarını burada uyuyacağını söylerler.

f. Tuhaf evin salonu

Kolonlu bir yapıda büyük bir salonun ortasındaki karyolada uyuyan adam uyanır. İçerisi geçmiş zaman kıyafetleri giydirilmiş cansız mankenlerle doludur. Geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın gelir ve babasının onu böyle giydirdiğine ilişkin hikayeyi anlatır. Ardından “baba” denilen adam gelir ve bu kadının yedi yıllık karısı olduğu, biraz ruhsal rahatsızlığı olduğuna ilişkin hikayeyi anlatır. Ana karaktere uyku hapi verir. Adam sabah uyanır evin her yeri bomboştur. Kimse yoktur.

g. Adamın evi/odası

Adam içeri girer yatakta uzanan Kate uyanır. Adam geçmiş zaman elbiseleri giyen kızı ve hangi hikayenin gerçek olduğunu düşünmekten kendini alıkoyamaz.

3. (İki yıl sonra)

Deniz kenarı/iskele

Aradan geçen iki yıl boyunca o kızı unutmayan adam her yerde onu aramış ama bulamamıştır. Uzakta bir teknede kızı görür. Koşar ve ona aşık olduğunu haykırır. Bunu gören koca/baba tekneyi hemen uzaklaştırır. Geçmiş zaman elbiseli kızın göz yaşları içindeki görüntüsü donar. Son.

Geçmiş Zaman Elbiseleri Filminin Biçimsel Sistemi

Film ana karakteri ekonomik ve net sayılabilecek şekilde tanımlar. İlk jenerikten, ilk sahnenin bitimine kadar adamı tanırız. Odadaki posterler, Kate’in sözleri ve bir bütün olarak mizansenin düzenlemesinden adamın; biraz saplantılı olduğunu ve Kate ile cinsellik temelli bir ilişkisi olduğunu anlarız. Ayrıca kumar ve hovardalığa meraklıdır.

Ancak diğer iki temel karakterin ele alınışında durum bambaşkadır. Üstündeki kıyafetlerle “Geçmiş zaman elbiseli kız” masaldaki karakterlere benzemektedir. Ayrıca

kızla ilgili hikayenin bütününü gördüğümüz sahnede, mizansenle gerçeküstü bir atmosfer yaratılmıştır. Kızın kendini, evdeki diğer kişileri ve özellikle ‘babası’ olarak bahsettiği adamı anlatırken yarattığı alegori, ayrıca inişli çıkışlı ruh hali; bir yandan kızın apaçık deli olduğunu, bir yandan da obsesyonlarla esaret altına alınmış, o yüzden de biraz “delirtilmiş” olduğu fikrini uyandırır. Öyle ki kız kendini babasının uydurduğu masalın prensesi olarak görmeye başladığını; içine bir başkasının gördüğü rüyanın prensesi olarak kalmanın korkusunun çökmeye başladığını söylemiştir. Kızın “babası” olarak bahsettiği karakter ise; giyim-kuşamı, jestleri, yaşı ve onu görünce kapıldığı korku ile kızın anlattıklarını doğrulayabilecek niteliktedir. Ancak adamın, bu kızın “kocas” olduğu ve karısının psikolojisinin ara ara bozulduğuna ilişkin anlattıkları da makul ve mümkün görünmektedir. Dolayısıyla bu adam da, hem kadını bir anlamda köleleştirmiş babası, hem de ara sıra deliren karsını idare etmeye çalışan çaresiz kocası olabilir. Bu sebeplerle bu iki karakteri, bu ikili ihtimal içinde tanırsınız ve filmin sonunda dahi bu ikilem bir açıklığa kavuşturulmaz.

Anlatı baş-orta-son şeklinde bir gelişim modeli izler ama kapanmaz. Geçmiş zaman elbiseli kızı, son sahnede modern kıyafetleri ile görürüz. Ancak kızın kendisi ile kocası/babasına ilişkin hikâyelerden hangisinin doğru olduğu, bu ikilinin arasındaki yakınlık ilişkisinin hangisi olduğunu öğrenemeyiz. Bu ikilinin hikâyesinden çıkarılan temel sonuç, ortada sağlıklı gitmeyen bir durumun olduğudur. Zira baba/koca karakteri kadının ara sıra sıkıntı yaşadığını, sağlıklı zamanlarında bu dönemlere ilişkin hiçbir şeyi hatırlamadığını söylemişse de, kadının ana karakteri hatırlayıp tanıdığını fark ederiz. Üstelik tekne uzaklaşırken kadın gözyaşları içindedir. Ancak bu ana karakterin gördüğü bir şey midir, yani öznel midir nesnel midir emin olamayız. Bu yönü ile anlatı, hem ana karakteri hem de seyirciyi dilemma içinde bırakarak sonlanır. Dolayısıyla anlatı açık yapıdadır.

Doğrusal başlayan anlatı nedenselliği tesadüfler/beklenmedik olaylarla değişime uğrayarak gelişir. Başlangıçta ana karakterin tek motivasyonu gece Kate ile buluşması iken yaşadığı kaza ve tesadüfler onu, gizemli kızın yaşadığı tuhaf eve götürür. Yolda yere yığılan adamın evin önüne nasıl geldiğini görmeyiz. Gerek bu nokta gerekse de evdeki tuhaf hizmetçi, evin tuhaf atmosferi, anlatılan ikili hikaye, evin sabah ki bomboş durumu; yaşananları iyice gerçeküstü hale getirerek, anlatının bu kesitine ilişkin gerçekliği sorgulatır niteliktedir. Filmin sonunda ana karakterin kadını ve kadına ilişkin hikayeyi iyice saplantı haline getirdiği, ancak yaşadığı ikileme hiçbir zaman cevap bulamayacağı bilgisi ile sona erer. Dolayısıyla anlatı karakterlerin psikolojisini

sergileyerek, onu öylece bırakır. Bütün bu özellikleri ile film çağdaş anlatı yapısına sahiptir.

Anlatı zamanı, doğrusal bir kronolojik düzene sahiptir; olay örgüsü şimdiki zamanda başlayıp iki yıl sonraya ilerleyerek sona erer. Öykü süresi gizemli kıza dair iç hikaye ile birlikte dokuz yıl, olay örgüsü süresi iki yıl, ekran süresi ise yaklaşık elli iki dakikadır. Olay örgüsünde her olay bir kez gösterilir, her hangi bir olay tekrarlanmaz.

Anlatım olay örgüsü ile ilerler, ancak anlatının iki yıl sonraya ilerleyişi, ana karakterin iç sesinin anlatıcıya dönüşmesi aracılığıyla sağlanır. Ayrıca esas kız ile koca/baba'ya ilişkin hikaye, iki ayrı karakterin anlatımı üzerinden oluşturulur. İki karaktere ilişkin hikaye, öykü bilgisinin her iki karakterin bakış açısından verilmesi ile ikili bir yapıya kavuşturulur. Bunun dışında yer yer karakterin duyuları ile sınırlandırmalar da söz konusudur. Örneğin sondan bir önceki sahnede, Kate durmadan konuşur ancak ana karakter onu duymaz dolayısıyla biz de söylediklerini işitmeyiz. Dolayısıyla öykü bilgisinin akışı yani anlatım sınırlı ve oldukça öznelidir.

Biçimsel olarak en dikkat çekici husus, filmin yarattığı gerçeklik duygusu ve atmosferine ilişkindir. Bu hem anlatımın öznelliği hem de filmin mizansenini ile yaratılmıştır. Anlatının hikaye içinde hikaye barındırması, geçmiş zaman elbiseli kızla baba/kocaya ilişkin bu hikaye bilgisinin iki karakterin bakış açısından verilmesi, bir de üstüne bu hikayelerin ana karakterin bir rüyası mı yoksa başından geçen bir olay mı olduğunun, net olarak anlaşılmaması filme üç taraflı bir gerçeklik kazandırır. Mizansenin etkisi ile bu üç taraflı gerçeklik iyice belirginleşir. İlk olarak ana karakter üzerinden düşünüldüğünde adamın ağaca çarpıp yere düştükten sonra o garip eve nasıl geldiğini görmeyiz. Birileri onu taşıyıp getirmiş olabileceği gibi, adam bir ara kendine gelip bir şekilde oraya kadar ulaşmış olabilir. Başını çarptığı ve bolca alkollü olduğu düşünüldüğünde, bu olayların en azından bir kısmının kendi düşlemine ait olduğu fikri de yaratılır. Diğer taraftan gerçeküstü mekan düzenlemesi, diğer erkek ve kadın karakterin oyunculuğu ve bir bütün olarak mizansen düzeni; her iki karaktere ait anlatımın da makul ve dinlenebilir olduğu izlenimini yaratır. Filmin sonunda kadını bu stilize ortamın dışında ve normal kıyafetlerle gördüğümüz vakit, böyle bir olayın yaşandığını, fakat işin aslı ne olursa olsun bu işte bir gariplik olduğu kanaatine kapılırız. Anlatı gerçekliğe ilişkin farklı ihtimalleri seyircinin sorgulamasına bırakarak sonlanır.

Filmin mizansenini biçimde yaratılan çoğul gerçekliği/gerçeküstülüğü sağlayan temel unsurlardan biridir. Esas kadının yaşadığı evin mimarisi, içerdeki cansız mankenler, kostümler, oyunculuklar bir bütün olarak bu gerçekliği yaratır. Esas kız ile

baba/koca karakterinin teatral sayılabilecek oyunculuk üslubu bu tuhaf mekan ve birbirleri hakkında anlattıkları çelişkili hikayelerle birleşince yadırganmaz, aksine yaratılan gerçeklikleri destekler. Örneğin kadın aslında deli gibi hareket eder ama içinde bulundukları ortam ve “baba”sına ilişkin anlattığı şeyler; psikolojisi ile ilgili çarpıklığı makul hale getirir. Keza “baba” ise ilk görüldüğü anda, kızın demin ki anlatımları içinde kavranarak ürpertici bir karakter halini alır. Devamında kız ile ilgili anlattıkları ise kızın o garip, eserekli hali ile birleşince gayet makul görünür.

Film devamlılık kurgusu ile ilerler. Müzik atmosfere uygun şekilde görüntülere eşlik eder. Sinematografide öne çıkan unsur, zoom hareketleridir. Özellikle cansız mankenlerin yüz ve gözlerine birçok kere ani zoomlar yapılarak ürkütücü atmosfer iyice belirginleştirilir. Yine karakterlerin bazı hisleri zoomla verilir. Kadın ile “baba”sının uzun diyalogları ve oyunlarına ise hareketli kamera ile eşlik edilir.

Biçimsel araçlar, filmin yapısı gereği özellikle metinler arası motivasyona başvurur. Biçim daha çok açık ve bazı göndergesel anlamlar barındırır. Örneğin kumar masasının kurulu olduğu odanın duvarlarında dev boyutlu kupa, sinek, maça ve karo as kağıtları asılıdır, bunlar ortama hakim havayı pekiştirir. Ayrıca oyundan detay görmesek bile burada kumar oynandığını anlamamızı sağlar. Keza ana karakterin odasındaki posterlerden, karakterin kadınlara düşkünlüğünü ve Kate’in adam için o resimlerde görülenlerden başka bir anlam ifade etmediği anlaşılır. Bu nedenle ‘geçmiş zaman elbiseli kız’ın gizemli ve masallardan çıkmış haliyle; adamın bilinçaltında aradığı kadını karşıladığı şeklinde, örtülü bir anlam yarattığından da söz edilebilir. Ayrıca gerçek ile masal, doğu ile batı gibi karşıtlıklarla anlam ve içerik güçlendirilmiştir.

Biçim, yan/iç öyküde bir belirsizlik durumu oluşturarak bunu ana öykünün merkezi haline getirmiştir. Adam doğruyu söyleyip söylemediğini bile bilmediği kıza aşık olmuş, yıllarca onu aramıştır. Yıllar sonra onu bulduğunda gerçeği gene öğrenememiş ve kızı sonsuza kadar kaybetmiştir. Adam gibi izleyici de gerçeği öğrenememiştir. Film izleyicinin merak duygusunu tatmin etmeden biter.

Geçmiş Zaman Elbiseleri Filminin Genel Değerlendirmesi

Geçmiş Zaman Elbiseleri baş-orta-son modelinde ilerleyen, bir iç öykü ile gerçek/gerçek üstü karmaşasını filmin merkezine taşıyan, açık sonlu çağdaş anlatı sineması örneğidir. Ana karakter klasik anlatı sinemasında görülen şekilde, ekonomik ve net biçimde tanıtılır ancak filmin diğer iki karakteri ihtimaller içinde sunulur ve

onlarla ilgili gerçek hiçbir şekilde açıklığa kavuşturulmaz. Karakter sunumuna ilişkin bu zıtlık, filmin yaratmak istediği gerçeklik duygusunu pekiştirir. Anlatının hikaye içinde hikaye barındırması, geçmiş zaman elbiseli kızla baba/kocaya ilişkin hikaye bilgisinin iki karakterin bakış açısından verilmesi, bir de bu hikayelerin ana karakterin bir rüyası mı yoksa başından geçen bir olay mı olduğunun net olarak anlaşılmaması, filme üç taraflı bir gerçeklik kazandırır. Mizansenin etkisi ile bu üç taraflı gerçeklik iyice belirginleşir. Filmin mizansenini biçimde yaratılan çoğul gerçekliği/gerçeküstülüğü sağlayan temel unsurlardan biridir. Anlatı yoğun karakter psikolojisi öncelikli ilerler. Filmde iç hikayenin gerçekliği baştan sona muğlak bırakılır, stilistik model ile gerçeküstü bir atmosfer yaratılarak, anlatının açık sonlu yapısı iyice belirginleştirilir.

3.2.5. Hanende Melek

Sabahattin Ali'nin aynı adlı öyküsünden sinemaya uyarlanmıştır. Hikaye, kasabaya yeni gelen şarkıcı Melek'e ümitsizce aşık olan sarhoş ve aciz Hüseyin Avni'nin; evdeki karısı ve kızını perişan etmek pahasına Melek'in peşinden koşmasını konu edinir. Filmin senaristi Metin Erksan, yapımcısı Ömer Serim'dir. Başrollerinde Mete Sezer, Seçil Heper, Mustafa Taşpınar yer almaktadır.

Hanende Melek Filminin Öyküsü

Küçük bir Anadolu kasabasındaki sazlı kahvehanede, şarkıcı Melek sahnede “nereden sevdim o zalim kadını...” şarkısını okumaktadır. Kahvehanede bir yükselti ve arkaya asılı büyük bir tablo ile küçük bir sahne yapılmıştır. Her taraf renkli ampuller, ışıltılı kağıtlarla süslenmiştir. Dışarıda yağın sağanak yağmurun altında davavekili Hüseyin Avni belirir, pencere önünde bir sağa bir sola yavaş yavaş yürüyerek sahnedeki kadını dinler, adam mest olmuştur. İlk şarkı bitip ikincisi başlayınca içeriye girer, üstünü silkeler, oturacak yer yoktur, sırlıklam haliyle kapıda dikilip kalır. Az sonra sahne önündeki masada oturan iki adamdan biri diğerini dürterek, Hüseyin Avni'yi işaret eder, onu masalarına buyur ederler. Hallerinde alaycı bir tavır vardır. Hüseyin Avni gözünü şarkıcıdan ayırmaksızın, gelip yanlarına oturur. Diyaloglarından bu adamların kasap esnafı olduklarını, onlar da olmasa kimsenin “sarhoş ihtiyar” Hüseyin Avni'yi masasına çağırarak istemediğini anlarız. Avni sahnedeki kadını izlerken, esnaf adam ona gelen çayı döküp bardağına kanyak doldurur, kadeh tokuştururlar. Şarkıcı üçüncü şarkıya geçer.

Geçmişe dönüşle davavekilinin yazıhanesini görürüz. Dışarıda iki adam, dükkanın önündeki sokağa Melek'in afişini getirip anons ederler. Hüseyin Avni, şarkıcıyı ilk kez orda görüp, o dakika hayran olmuştur. Tekrar kahvehaneye döneriz, adam kadını dinlemektedir.

Başka bir gün davavekili yazıhanede çalışırken, içeriye Melek girer. Bir dilekçe yazdırmaya gelmiştir. Diyaloglarından adamın, Melek'in hem sesine hem fiziğine hayran olduğu, kasabaya geldiğinden beri her gece onu dinlemeye geldiğini anlarız. Hüseyin Avni durmadan kadına iltifatlar eder. Tekrar kahvehaneye döneriz, Hüseyin Avni masadakilerle kadeh tokuşturur. Demin ki sahnenin geçmişe dönüş mü yoksa Hüseyin Avni'nin hayali mi olduğu anlaşılmaz. Melek sahneye ara vermiş, kulise geçmiştir. Ud taksimi başlar.

Kuliste çay, peynir, zeytin ve ekmekten ibaret küçücük bir sofrada Melek karnını doyurmakta, bir yandan kemancı Abbas'la sohbet etmektedir. İkilinin diyaloglarından, şarkıcının iki aydır bu kasabaya geldiğini, Hüseyin Avni'nin aralıksız her gece gelip onu dinlediğini, ona altın bilezikler aldığını, Melek'in bu adamdan tiksintiyle karışık bir rahatsızlık duyduğunu anlarız. Kemancı ise, kadına Hüseyin Avni'nin lehine telkinlerde bulunmaktadır. Yazıhanesini kadının posterleri ile donattığını, biraz "gönlünü yaparsa" adamın daha "verimkâr" olup onu hediyelere boğacağından bahseder. Anlaşılan Hüseyin Avni kemancıya ara sıra jestler yapıp, kendi lehine konuşması için "yemlemiş"tir. İçeriye giren çaycının konuşmalarından Hüseyin Avni'nin, günde bir iki dilekçeyle kazandığı parayı ancak öğle yemeği ile rakıya yetiştirebildiğini, karın tokluğuna yaşadığını anlarız. Kemancı ise bunlara itiraz ederek hâla onun lehine konuşmaktadır. Melek kimseyi dinlemeyen, canı ne isterse onu yapan biri olduğunu belirtir. Bu diyaloglardan Anadolu kasabalarında dolaşıp hayatını sesiyle kazanmaya çalışan Melek'in, yer yer bedeni ile sesine destek olduğu anlaşılır. İçeriye davavekili girince kemancı onları yalnız bırakır. Adam Melek'e altın bir kolye almıştır. Kendisi takmak ister, kadın gönülsüz bir işve ile kabul eder. Hüseyin Avni'nin kadına dokunuş biçiminden ve açıkça ne zaman "beraber olacaklarını" sormasından, Melek'e platonik aşktan ziyade büyük bir cinsel tutku beslediğini; kendi ihtiyarlığı ve düşkünlüğüne tezat oluşturan genç, diri ve ışıltılar içindeki bu kadına karşı büyük ihtiraslar beslediği anlaşılır. Kadın onu geçiştirerek sahneye çıkması gerektiğini hatırlatıp adamdan kurtulur. Kahvehanede Melek bir sonraki şarkıyı okurken Hüseyin Avni meftun şekilde onu dinlemeye devam eder.

Bir sonraki akşam yazıhanede davavekili ve kemancı Abbas, sofraya donatmış rakı içmektedirler. Hüseyin Avni ümitsizlik, perişanlık içinde dışarıya bakar. Ardından duvardaki asılı posterde, Melek'in kırmızı rujlu dudaklarına odaklanır. Dava vekili ile Abbas'ın konuşmalarından, Melek'in bu gece geleceğini söylediği anlaşılır. Abbas, kadının öyle söylediğini, emin olamadığını söyleyerek iştahla yer ve içer. Belli ki Abbas adamcağıza, Melek adına ümitler vererek keyfine bakmaktadır. Hüseyin Avni de bunlara gönüllü bir şekilde kanmaktadır. Zira bekleyip ümit etmekten başka çaresi de yoktur. Bu sahnedeki diyaloglardan adamın gençlik yıllarını, gençliği özlediğini, bu yaştaki tutku ve aşkı için suçlanmaya, rezil olmaya razı olduğunu anlarız. Kemancı meleğin okuduğu şarkıyı çalmaya başlar, ikili beraber söylerler: "Hastayım... yaşıyorum... belki bir gün gelir diye beklerim ümit ile..."

Kahvehane boşalmış Hüseyin Avni bir masada sızıp kalmıştır. Bir rüya görür. Rüyasında ormanda, salıncaktaki meleği sallamaktadır. Melek abiye kıyafeti ile dimdik ayakta, sallanmaktadır. Tekrar kahvehaneye döneriz. Melek onu görüp yanından arka taraftaki çay ocağına doğru döner. Patron akşam ki hasılatı saymaktadır. Kahvehaneye Hüseyin Avni'nin on yaşlarındaki kızı girer. Kız babasına kalkıp eve gelmesi için yalvarır. Hüseyin Avni kızı azarlar, karısından da çocuklardan da bıktığını söyleyerek kızı kovar, kız ağlayarak dışarı çıkar. Kemancı yanına gelip isterse onu eve götürebileceğini söyler, Hüseyin Avni güçlkle ayağı kalkıp Melek'e doğru yürür. Kadının kolundan tutup sabrının tükendiğini, onunla çıkmak istediğini söyler, Melek adamı reddeder ve iter. Ötedeki sandalyelerin üzerine yığılan adam kalkıp Melek'e bu kadar cilvenin fazla olduğunu, istese de istemese de onu götüreceğini söyler ve kadına bir tokat atar. Kahveci duruma el koyar, çıraqları ile birlikte adamı tartaklayarak dışarı atarlar. Ardından Melek ve Kemancı da çıkarlar.

Kapı önünde yerde yığılı, çamur içindeki Hüseyin Avni'nin yanı başında kızı oturmuş ağlamaktadır. Kızın söylediklerinden, adamın her gece eve alkollü gittiğini, yiyecek bir şey götürmediğini, karısının çaresiz kalıp sinirlendikçe çocukları dövdüğünü anlarız. Kız, annesinin eğer eve giderse onunla kavga etmeyeceğine söz verdiğini anlatır. Adam yerde öylece yatmaktadır. Kızı kahvehaneden çıkan Melek ve Kemancı'dan yardım ister. İkili, Hüseyin Avni'ni iki koluna girerek, kızın gösterdiği yoldan onu eve taşırlar.

Yoksulluk içindeki derme çatma evin kapısını Hüseyin Avni'nin karısı açar, son derece iddiasız, ufak tefek ve kavruk tenli karısı; bir kocasına bir de Melek'e bakar.

Adamı içeri taşırlar kadın paltosunu, ayakkabısını çıkarırken Melek’e “demek şimdiki de sensin” der. Davavekili için Melek’in ve bu düştüğü hallerin ilk olmadığını anlarız. Melek, adamın daha önce ona vermiş olduğu bilezikleri çıkarıp kadına verir. Kadın hayretle karışık, itiraz etmeden alır. Tam evden çıkacakken Melek dönüp, cebindeki bir miktar parayı çıkararak küçük kıza verir. Onu şefkatle öptükten sonra, kendisine bu parayla bir palto almasını tembihler. Evden Kemancı ile birlikte çıkarlar.

Yağmurlu sokakta davavekilinin yazıhanesinin önünden geçerler. Melek duraksayıp içeriye bakar. Duvarların dört bir yanına asılı kendi posterlerini görür ve hayret eder. Kadının halinden burayı ilk kez gördüğünü anlarız. Üçüncü sınıf bir oteldeki tek kişilik odasına dönen Melek, oldukça düşüncelidir. Aynadan kendine bakar, akşamki olayların tesirindedir. Ardından pencereye yanaşıp dışarıdaki sağanak yağmuru seyre dalar. Filmin başında Hüseyin Avni’yi ilk gördüğümüz sahnedekine benzer bir resimle, kadının dışarıya bakan yüzünde resim donar. Son.

Hanende Melek Filminin Olay Örgüsü Bölümlemesi

1. Sazlı kahvehane (şimdiki zaman-ilk gece)

Hüseyin Avni, sağanak yağmurun altında dışarıdan sahnedeki Melek’i izler.

Sonra içeriye geçip oturur.

a. Birinci geçmişe dönüş (iki ay önce)

Davavekili yazıhanedeyken, iki adam Meleğin afişini getirip anons ederler.

Sazlı kahvehane (şimdiki zaman-devam)

Hüseyin Avni mest olmuş şarkıcıyı dinlemektedir. b. Yazıhane (Geçmiş-Hayal)

Adam çalışırken içeri Melek girer. Davavekili ona iltifatlar yağdırır.

Sazlı Kahvehane (Şimdiki zaman-devam)

Melek sahneye ara vermiş ud taksimi başlamıştır.

2. Kulis (şimdiki zaman-ilk gece)

Kuliste Hüseyin Avni’nin Melek’e olan tutkusunu, ona hediyeler aldığını, Melek’in adamdan hazzetmediğini öğreniriz.

3. Sazlı Kahvehane (Şimdiki zaman- ilk gece)

Melek şarkısını okurken, adam mest olmuş onu dinler.

4. Yazıhane (ikinci gece)

Davavekili sofraya donatmış Kemancı Abbas’la rakı içerler. Hüseyin Avni, Melek’in gece yanına geleceği ümidi ile bekler.

5. Sazlı Kahvehane (üçüncü gece)

Dava vekili masada sızıp kalmıştır.

a. Rüya-Orman

Hüseyin Avni, salıncaktaki Melek'i sallamaktadır. İkisi de mutlu aşıklar gibidir.

Sazlı kahvehane (Devam)

Hüseyin Avni, onu eve çağıran kızını kovar. Melek'i zorla götürmek ister.

Tartaklanıp dışarı atılır. Kapıda ağlayan kızın yardım istemesi üzerine, Melek ve Kemancı adamı eve taşırlar.

6. Hüseyin Avni'nin Evi

Yoksulluk içindeki evde, Melek altınları ve cebindeki parayı bırakıp çıkar.

7. Yazıhane Önü

Melek, yazıhanedeki posterlerini görüp hayrete düşer.

8. Otel odası

Akşam ki olaylardan etkilenen Melek, pencereden dışarıdaki yağmuru izlerken, görüntü donar.

9. Son jenerik.

Hanende Melek Filminin Biçimsel Sistemi

Filmin anlatısı, orta-baş-son modelinde ilerleyen bir zaman dizinsel düzene sahiptir. Hüseyin Avni'nin kadına olan aşkı ile başlar, onu ilk gördüğü sahneyi sonra görür ve sona ilerleriz. Filmin öykü süresi iki ay, olay örgüsü süresi iki ay (üç geceye odaklansa da, kadının kasabaya gelişinin anons edildiği sahneyle iki öncesine uzanır), ekran süresi 42 dakikadır. Anlatı mekâna dayalı bir gelişme modeli izler, sazlı kahvehane eksenli gelişir. Bu sebeple film bir gece içinde, geçmişe dönüşlerle ilerlemekte gibi görünür. Yazıhanede geçen iki sahne geçmişe ait gibidir. Ancak anlatının sonunda küçük kızın, Hüseyin Avni'nin iki gecedir eve gelmediğini söylemesi ile olay örgüsü zamanı netleşir. İlk gece anlatının başında gördüğümüz sazlı kahvede geçen sahnelerden sonra; Hüseyin Avni'nin yazıhanesinde Kemancı Abbas'la birlikte Melek'in gelmesini beklediği sahne ikinci gecedir. Hüseyin Avni'nin kahvehanede sızdığı ve evine götürüldüğü sahneler ise üçüncü ve son gecede geçmektedir. Zamana ilişkin bu eğilim, Hüseyin Avni'nin iki aydır mütemadiyen yaşadığı olaylar silsilesini özetleyip pekiştirme işlevi görür. Dolayısıyla tüm filmin aynı gecede veya üç gecede geçmesi anlam açısından aynı sonucu yaratmaktadır. Asıl olan, adamın aynı mekanlar ekseninde, aynı olayları tekraren yaşamasıdır. Zira verilmek istenen, adamın hayatına

iki aydır egemen olan genel geçer ruh hali ve rutinidir. Film zamansal sıklığa başvurmaz, her olay bir kez gösterilir.

Filmin anlatısı, klasik anlatı sineması şablonuna yakın şekilde ilerler. Denge durumu Melek'in kasabaya gelmesi ile bozulur. Hüseyin Avni, şarkıcı Melek'i elde etme motivasyonu ile hareket eder, onu bu işe razı etmek için elinden geleni yapar. Melek umursamazlık içindedir, adamın bu çabasına ne karşılık verir ne de net bir şekilde geri çevirir. Beklemek dayanılmaz bir hal alınca, adam kadını tokatlar ve zorla elde etme niyetini belli eder. Hüseyin Avni'nin aksiyonu açısından filmin doruk noktası burasıdır. Zorlukla ayakta duran adamın sabrı taşar ve burada kendisiyle birlikte ümitleri de çöker, Hüseyin Avni'nin dönüşümü, kendi gerçekliğine dönmekten başka bir seçeneği olmamasını zorunlu kabulüdür. Bu noktadan sonra baştan beri umursamaz olan Melek aksiyonu ilerleterek, Hüseyin Avni'nin karısını, kızını ve bütün sefaletini görür. Bu adamın gerçekliğiyle ilk defa yüzleşir ve bu anlamda dönüşüm yaşar. Ancak bu dönüşüm Hüseyin Avni'nin istediği yönde bir dönüşüm değildir. Hüseyin Avni'nin yalnızlığı ve iç dünyasını sergileyerek başlayan anlatı, Melek'in üçüncü sınıf otellerin tek kişilik odalarına mahkum yalnızlığını sergileyerek biter. Herkesin kendi gerçekliğine çekilmesi ile anlatı başlangıçtaki denge durumuna döner.

Filmin nedenselliği karakterler tarafından ilerletilir ve sona ilerler. Karakterler mizansen öğeleri ve diyaloglarla tanımlanırlar. Hüseyin Avni; yaşlanmış, düşünmüş, fakat gençliğe, diriliğe, eski günlerine hasret duyar ve bunu bir anlamda Melek'te kişileştirir. Melek, adamın ihtiraslarının yöneldiği dişiliğinin yanı sıra; bu yönden de Hüseyin Avni'nin arzu nesnesidir. Anlatının sonunda anladığımız kadarıyla Melek, bu arzuların yöneldiği ilk kişi de değildir. Melek ise Anadolu kasabalarında dolaşp şarkı söyleyerek hayatını kazanmaya çalışmakta ve sesinin yanı sıra zaman zaman bedenini de bu işe yardımcı etmektedir. Bu sebeple kendisine yönelen ilgiye ve hayata karşı umursamazdır. Karşısındakinin hisleri ve gerçekliği ile ilgilenmez. Anlatı sonunda Hüseyin Avni kendi gerçeği ile yüzleşip kabullenmek zorunda kalırken; Melek baştan beri umursamaz tavrı ile göz ardı ettiği bu gerçekliğin arka planı ile yüzleşir. Dolayısıyla anlatı önce Hüseyin Avni'nin sonra da Melek'in aksiyonu ile ilerler. Anlatı karakter motivasyonu ile ilerlemesinin yanı sıra; doruk noktasına kadar Hüseyin Avni'nin, sonrasında ise Melek'in psikolojisini sergiler.

Film genellikle nesnel bir anlatımla ilerler. Birkaç noktada öznelliğe başvurur. Filmin girişinde Hüseyin Avni'nin dışarıdan, sahnedeki kadını uzun uzadıya izleyip dinlediği sahnedeki kadın, Hüseyin Avni'nin bakışı ile verilir. Adam şarkıcıya odaklıdır

ve şarkının sonunda göğüs planda Melek'in renkleri, ışıltıları içindeki görüntüsü hafif bir distorsiyonla verilerek, adamda yarattığı baş döndürücü etki yansıtılmaya çalışılmıştır. Davavekilinin yazıhanesinde, Melek'in dilekçe yazdırmaya geldiği sahne nesnel bir geçmişe dönüş olarak algılanır. Ancak filmin sonunda Melek'in yazıhaneyi dıştan görüp duvarlardaki posterlere baktığı sahnede, kadının tepkisinden burayı ilk kez gördüğünü anlarız. Dolayısıyla Hüseyin Avni'nin, yazıhanede Melek'e iltifatlar yağdırdığı sahnenin nesnelliği şüpheli hale gelir ve sahne öznel nitelik kazanır. Üçüncü öznel sahne ise Melek'i rüyasında gördüğü sahnedir. Anlatım iletişimsel ve bilgiseldir. Anlatı açısından bütün neden ve sonuçlar tamamlanır.

Filmde anlatısı dolayısıyla Melek şarkıcıdır ve mizansen gereği şarkı söyler. Ancak arka arkaya söylediği şarkılar, söz, müzik ve makamları ile üçüncü bir işlev daha kazanırlar. Adamın kadına duyduğu hisleri ifade ederek, anlatıma ilişkin bir işlev yüklendikleri söylenebilir. Dolayısıyla filmde uzun uzadıya yer alan bu diegetik müzik unsuru; filmin yayınlandığı dönem eleştirildiği şekliyle “yarısının şarkılarla geçmesi”nden ziyade, anlatımsal bir işleve sahiptir. İlk sahnede “Nereden sevdim o zalim kadını” diye başlayan kürdîli hicazkr makamındaki şarkı, “söylemem sormayın söylemem asla adını” diye devam eder. Dolayısıyla ilk sahnede diğer biçimsel öğelerin yanı sıra bu şarkı, adamın kadına tek taraflı aşkını hemen açık eder. “Hastayım yaşıyorum görünmez hayalinle” diye başlayan hicaz şarkı ile Hüseyin Avni'nin duyguları iyice vurgulanır. Üçüncü şarkı “geçmiş bahar”a vurgu yaparken, dördüncü şarkı hüzzâm makamıyla “kalpte kanayan gizli yare”den söz eder. Melek'in kuliste Hüseyin Avni'yi geçiştirdikten sonraki sahnede söylediği şarkı ise, ümitsiz aşk temalıdır. Dolayısıyla şarkıcı Melek'in söylediği şarkılar, aslında Hüseyin Avni'nin duygularına tercümanlık eder.

Filmin stilistik düzenlemesi anlatıyı destekler niteliktedir. Stilistik araçlar genellikle kompozisyonel ve gerçekçi motivasyona başvurur. Filmin mizansenini, bilhassa şarkıcının sunumu ve Hüseyin Avni'nin evi ve yaşamının sunumu yönünden, aradaki zıtlığı vurgulayıcı niteliktedir. Melek, enikonu ücra bir Anadolu kasabasındaki küçük bir kahvede sahne almaktadır ve seyircileri tamamen erkektir. Ancak ıslıl ıslıl ve dekolte kıyafetleri, gençliği, sarı saçları, kahvehaneyi süsleyen tavandan sarkan rengarek kağıt süsler ve ampullerle Melek'in sunumu; ortama zıt ve iç açıcı bir görünüm sergiler. Hüseyin Avni'nin karısı ise tipik çilekeş Anadolu kadınıdır, derme çatma ev ve yoksulluk içindeki hayatla bütünleşmiş gibidir. Çamurlu kasaba, yoksul ev, karısı... karanlık sunumlarıyla Hüseyin Avni için ne kadar kaçılmalı şeylerse; aydınlık ve

parlak sunumu ile Melek o kadar sığınılası bir şeydir. Bu sonuç mizansen, aydınlatma ve sinematografi birlikte kullanılarak yaratılmıştır. Film, devamlılık kurgusuna riayet eder.

Filmde gösterilen ve hissedilen duygular birbirine paraleldir. Film bir dizi göndergesel ve örtülü anlam barındırır. Türkiye’de davavekilliği müessesesi; Cumhuriyet sonrası batı kaynaklı medeni hukukun uygulanmaya başlaması ve memlekette henüz yeterince hukuk fakültesi mezunu bulunmaması sonucu, avukat sayısı beşten az olan illerde uygulanmış ara bir çözümdür ve resmen 1939 yılında sona ermiş bir kurumdur. Bu filmin uyarlandığı hikaye de ilk kez 1937 yılında yayımlanmıştır. Dolayısıyla öykü 1935’lerde, bir Anadolu kasabasında geçmektedir. Keza bu dönemlerde, kimi kahvehanelerin canlı müziğe yer vererek bir tür gazino işlevi de görmesi söz konusudur. Filmin genelinde dönemin toplumsal koşullarını yansıtan ciddi bir yoksulluk göze çarpmaktadır. Söz gelimi üçüncü sınıfta olsa sonuçta “assolist” Melek sahne arası kuliste; karnını külahta gramla alınmış olduğu belli zeytin, peynir, ekmek ve çayla doyurmaktadır.

Benzer şekilde yazıhanede Hüseyin Avni, Kemancı Abbas’a “ziyafet” çektirirken; sofraya zeytin, peynir, domates, birkaç meyve ve bir kutu konserve pilaki ile nispeten “bolluk” içindedir. Abbas’ta fırsat bu fırsat yiyip içmektedir. Kadına hediye edilen “mücevher” zar zor bulunup buluşturulmuş birkaç altın bilezikten ibarettir. “Eğlence” mekanında müziğe karşılık satılan şey zamanın (ve de günümüzün) dışarıda içilebilecek en ucuz içeceği çaydır. Şarkıcının yevmiyesi bunun satışı ile elde edilen hasılatla ödendiğine göre, miktarının karın tokluğunu sağlamaya yettiği şüphelidir. Ayrıca dönemin istisnai ve ayrıcalıklı sayılabilecek mesleklerinden birini yaptığı söylenebilecek davavekili, günde yazdığı bir-iki dilekçe ile ancak karın tokluğuna yaşayabilmektedir.

Hanende Melek Filmine İlişkin Genel Değerlendirme

Hanende Melek’ bu film serisinin, Türk sineması seyircisi açısından en alışıldık biçime sahip örneği olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla serinin; “yarısının şarkılarla geçmesi” eleştirisi dışında en tartışma yaratmayan filmidir. Karakterler klasik anlatıdaki gibi tanıtılır, karakterin motivasyonu ve az da olsa çatışma sonucu doruk noktasına ulaşıp, başlangıçtaki denge durumuna dönülür. Anlatım genel olarak nesneldir, stil anlatı güdümünde şekillenir. Dolayısıyla film klasik anlatı sineması şablonu ile ilerler. Klasik anlatı sinemasına istisna sayılabilecek hususlar şunlardır: Melek’in kasabaya

gelmeden önceki denge durumu, anlatının başında değil birkaç sahne sonra geçmişe dönüşle sunulur. Birkaç sahnede Davavekilinin kadına hissettiği duyguyu aktarmak için, öznel anlatıma başvurulur. Bir de anlatı Davavekilinin kadına olan tek taraflı aşkı ve onu elde etme düşüncesi ile ilerler ancak anlatı sonunda dönüşümü yaşayan kişi ana karakterden ziyade, onun aşık olduğu Melek'tir. Bunların yanı sıra anlatı, karakter psikolojilerini de sergiler. Dolayısıyla bu film “Beş Hikaye” içinde klasik anlatı sineması moduna ve Türk sineması şablonuna en yakın biçimsel yapıya sahip filmi olarak tanımlanabilir.

3.3. “BEŞ HİKAYE”NİN YARATTIĞI ETKİLERLE BİÇİMİN İLİŞKİSİ

İlgili bölümde detayları ile yer verdiğimiz üzere, bu seri filmler alışılmadık biçimleri ile çok boyutlu tartışmalara ve tepkilere yol açmıştır. O dönem bu filmlerin klasik Türk sineması seyircisi üzerinde yaratacağı etkiye ilişkin Halit Refiğ doğru bir öngöründe bulunmuştur:

Metin Erksan TRT için hazırladığı filmlerden stüdyoda bana bir iki küçük parça gösterdiği zaman, bunların Türkiye’de bir kültür şoku yaratacağını, büyük patırtılara yol açacağını kendisine söylemişim. Olaylar yanılmadığını gösteriyor (Tarkan, 16 Ocak 1976: 8).

“Beş Hikaye” serisinin biçimsel sistemleri irdelendiğinde, kullandıkları farklı anlatı ve stilistik yapıları hemen dikkat çeker. Bu filmlerin biçimleri zengin, karmaşık ve ayrıksıdır. Peki bu filmlerin yarattığı tepki hangi koşullarda ortaya çıkmıştır? Neye göre ayrıksı durmuşlardır?

Burada sözünü ettiğimiz koşullar dönemin genel ortamından ziyade, o zamanın Türk sineması seyircisine ilişkindir. O günün seyircisi, Türk sineması denince anlatı ve stili ile belli bir biçimsel şablona sahip bir film izlemeyi bekler. Yani belirli bir şemaya sahiptir. Seyircinin edindiği bu şemayı anlamak için, Türk sinemasının biçimsel yapısını irdelemek gerekir.

Türk sineması olgusu; bireyselliğin ön planda tutulduğu, gerçekçi, benzetmeci ve kapalı biçimli yapıdaki Batı dramı ile bireyin ait olduğu evrensel özün ön planda tutulduğu, simgeci, göstermeci ve açık biçimli yapıdaki Doğu dramının bir sentezidir. Ayrıca Anadolu’da geçmişten günümüze süregelen ortaoyunu, Karagöz, meddahlık ve dramatik köy oyunlarından etkiler taşır. Batı dramı gerçeği taklit edilen nesnede görünürken, Doğu dramı taklit edilen nesnenin de taklit olduğu düşüncesiyle şekillenir. Bu husus, “madde”nin kavranışındaki farklılıktan kaynaklanır. Batı kültürü maddesel gerçeklikten hareket ederken, Doğu kültürü maddenin ötesindeki gerçeklikle ilgilenir. (Atalar, 2013: 152).

Türk filmlerinin, seyircisi tarafından yoğun ilgi görmesindeki en önemli sebep, mutlaka bir dramatik yapı içermeleridir. Sinemasal niteliği ne olursa olsun bir Türk filmi giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan bir öykü ve bu öykünün içinde çelişki ve çatışmalar barındırır. Anlatısı; serim, ilişki, çelişki, çatışma ve çözüm şeklinde ilerler. Doğu sanatlarının anlatı gelenekleri ve seyir alışkanlıklarının etkisiyle karakterlerden ziyade tiplere de rastlamak mümkündür. Ayrıca temel anlatı yapısı seyirci gözetilerek, seyircinin talepleri doğrultusunda oturtulmuştur (Atalar, 2013: 154-155). Dolayısıyla

sinema endüstrisi bu eğilimlerle şekillenmiş, endüstri içerisinde üretilen filmler bu eğilimlere paralel olarak biçimlendirilmiştir.

Özetle Türk sinemasının biçimsel yapısı; Batı kaynaklı klasik anlatının, Doğu sanatlarının gelenekleriyle sentezlenip, kendi seyircisiyle girdiği etkileşimle şekillenerek meydana gelmiştir. Seyirci de “Türk filmi” için bu doğrultuda bir şemaya sahiptir ve bu şemaya uygun filmler beklemektedir.

Ayrıca Türk sinemasında modernist eğilimlere, Dünya sinema tarihiyle aynı doğrultuda değil, ancak 1980’lerde rastlanır. Modernist eğilimler, bu dönem filmlerinde öznelliğin yavaş yavaş sinemasal biçimin bir parçasına dönüşmesiyle, farklı şekillerde görülmeye başlamıştır (Karadoğan, 2018: 258). Zira 1980’ler, Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirebileceğimiz 1960-1975 yılları arasındaki dönemden birçok açıdan ayrılır. Türkiye’de televizyonun yaygınlaşmaya başlaması, politik çalkantılar ve artan şiddet olayları, arabesk ve erotik film furiasının ortaya çıkması, seyircinin sinema salonlarından çekilerek evindeki televizyona yönelmesine yol açmış; bu da temel ekonomik desteğini seyirciden alan Türk sinemasını bir durgunluğa sürükleyerek, hızlı bir ivmeyle düşüşünü başlatmıştır. Buna paralel olarak, Türkiye’de yaşanan sosyolojik dönüşümlerle beraber, sinemada modernist eğilimler görülmeye başlamıştır.

“Beş Hikaye” serisinin biçimsel sistemleri analiz edildiğinde bu filmlerin; Türk sineması biçimine uymadıkları gibi, biri dışında klasik biçimi de zorladıkları, çağdaş ve parametrik biçimlerde yapıldıkları ortaya çıkmıştır. Özellikle o dönem Türk sineması seyircisi ve bu seyircinin şeması açısından, ayrıksı biçimsel modeller izlemişlerdir. Yani seyircinin yerleşik şemasına uygun biçimsel yapılara sahip değildirler. Dolayısıyla bu filmler seyirci açısından anlaşılabilir bulunmuş, bir yere oturtulamamıştır. En iyi yaklaşımlarla dahi “deneysel” olarak nitelenebildikleri göze çarpmaktadır.

Dönemin seyirci şeması, burada anlattığımız doğrultuda, Türk sineması ekseninde şekillenmiş; dolayısıyla çağdaş veya parametrik biçimlere yönelik unsurlar barındırmamaktadır. Biçimsel sistemlerini irdelediğimiz bu filmler, biçimsel araçların çağdaş ve parametrik kullanımı ile metinler arası ve sanatsal motivasyonlara başvurur. Ancak seyircinin biçimsel şeması, bahsettiğimiz üzere film endüstrisi doğrultusunda tek boyutlu şekillendiğinden, bu araçlara ilişkin motivasyonları barındırmamaktadır. Bu sebeple bu filmlerin biçimsel sistemi dönemin seyircisi tarafından anlaşılabilir değildir. Ayrıca bu filmlerden bazıları, fantastik ve korku türlerine ilişkin uylarımlara da yaslanmaktadır. Ancak bu türlere yerleşik Türk sinemasında

rastlanmadığı için seyircide böyle uylaşım lar bulunmamakta, dolayısıyla filmlerin ihtiyaç duyduğu metinler arası motivasyon harekete geçememektedir.

Filmlere ilişkin bu husus açığa çıktığına göre, bu filmlerde Erksan'ın Türk sinemasına yönelik uylaşımlara başvurm adığı, biçimsel araçlara ilişkin otomatikleşmiş algıyı ve alışkanlığı kırdığı, biçimsel sisteme yönelik yeni pratikler ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır.

3.4. “BEŞ HİKAYE” EKSENİNDE METİN ERKSAN’IN STİLİ

Metin Erksan sineması ile ilgili çalışmalara baktığımız zaman yönetmenin üslubunun, daha ziyade kariyerinde öne çıkmış uzun metrajlı filmleri üzerinden ve tematik merkezli olarak irdelendiği göze çarpmaktadır. Bu çalışmada ise yönetmenin üslubu, kariyerinin geç döneminde yaptığı ve önceki akademik çalışmalarda ikinci planda tutulmuş orta metraj filmlerinin biçimsel yapıları üzerinden irdelenmiştir.

Bu eserler yönetmenin kariyerinde geç bir dönem içerisinde yapıldığı için, bu filmleri bir anlamda “ustalık” eseri olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Bu yönden yönetmenin üslubuna dair birçok ögeyi barındırmaktadırlar. Erksan’ın kişisel üslubun zamanla oluştuğuna ilişkin sözleri bu değerlendirmemizi onaylar niteliktedir;

Üsluptan bahsediliyor, mesela bir sinemacıdan, daha ikinci filmini yapmış bir sinemacının üslubundan bahsediliyor (...) bunlar olacak şey değil. Üslup kurmak, üslup yapmak, sinemada yeni bir dil aramak bunlar ne kadar zor şeyler (...) evvela insan başı belli sonu belli bir yığın film yapacak ...ondan sonra sonra kendi kişisel üslubunu kuracak (Şenyücel, 1996a).

Filmlerin biçimsel yapıları tek tek analiz edildiğinde Erksan’ın, bu filmlerde kullandığı anlatı yapıları ve oluşturduğu stilistik modellerle, çok zengin bir biçimsel yelpazeye hakim olduğu ortaya çıkmaktadır. Zira film öykülerine bakılınca; klasik anlatı yapısına uygun öyküleri, çağdaş anlatının çeşitli formlarına uygun öyküleri hatta filmleştirilmesi pek tercih edilmeyen durum öykülerini filmleştirdiği dikkat çekmektedir. Ayrıca stilistik araçları farklı biçimsel bağlamlarda etkin şekilde kullandığı göze çarpmaktadır.

Filmlerin analizi sonucunda görüldüğü üzere Erksan öyküleri tek bir anlatı yapısı içerisinde ele almamakta, filmleri tek bir biçimsel modla inşa etmemektedir. Bu filmlerde biçim, alışlagelen biçimsel şablonlara yaslanmamaktadır. İlgili bölümde irdelediğimiz üzere, filmlerden biri klasik anlatı sineması, ikisi çağdaş anlatı sineması, ikisi ise parametrik sinema modlarına ait özelliklerle biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla Erksan’ın sinema üslubunun geniş bir perspektiften oluştuğu söylenebilir.

Filmlerde ana karakterler psikolojileri sergilenerek ele alınır. Bu beş filmde, yardımcı karakterler, ana karakterin psikolojisinin ortaya çıkarmak ve öykü bilgisini vermek işlevini yüklenirler. Bu sebeple filmlerde daha çok tip düzeyinde ve hikayedeki işlevlerini yerine getirmek üzere yer alırlar. Ayrıca karakterlerle ilgili detaylı arka plan bilgisi verilmez, hikaye sınırları bu anlamda geniş tutulmaz. Bu hususların filmlerin kısa süreli olması ile de ilişkisi bulunmaktadır. Müthiş Bir Ten dışındaki dört filmde ana

karakterlerin ortak noktası tutkulu bir arayış içerisinde olmaları, saplantı düzeyinde bir fikre kilitlenmeleridir. *Sazlık*'ta delilik seviyesine gelmiş bir aşkla kaybolan sevgilisini bulmaya; *Bir İntihar*'da ölüme endekslenmiş adam kadını bu fikre ikna etmeye; *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde adamın masal prensesi olarak tasvir ettiği kadına ve onla ilgili gerçeği bulmaya; *Hanende Melek*'te ise davavekilinin, şarkıcı kadına olan tek taraflı aşkına karşılık bulmaya kilitlenmiştir. *Müthiş Bir Tren*'de ise diğerlerinden farklı olarak karakter dışsal değil içsel faktörlere, şimdiye değil geçmişe ilişkin pişmanlıklarına kilitlenmiştir.

Filmlerin biçimsel sistemlerinde stil etkin bir rol oynar. Stilistik araçları, filmin biçimsel moduna uyumlu, ancak genel stilistik şablonların dışında kullanır. Ayrıca stilde uyum ve uyumsuzluklar, koşutluk ve farklılıklar kullanarak, bu yolla anlamları güçlendirir. Erksan, bazı filmlerde anlatı ve stile ilişkin belirli parametreler aracılığıyla içsel normlar yaratarak, biçimi bunlar aracılığı ile iletir. Sözgelimi *Bir İntihar*'da ses son derece sadeleştirilerek sunulur, özellikle dış sahnelerde ana karakterlerin ayak sesleri dalga sesleri ve ormana özgü kuş sesleri ile diyaloglar dışında bir şey duymayız –cinayet sonrası bir grup insan kadını protesto ederken bile-. Ancak özellikle dekor, ses düzenlemesinin tam tersi oldukça şaşalıdır. Benzer bir durum *Müthiş Bir Tren*'de mevcuttur, ses olağanüstü sadelik içerisindeyken mizansen öğeleri tam tersi bir görünüm arz eder. Dolayısıyla Erksan'ın stile ilişkin dışsal normların yanında; bir dizi parametreye dayalı içsel normlar yarattığı görülmektedir.

Yukarıda değindiğimiz üzere Erksan için ses düzenlemesi ikincil değil, ilk plandadır. Bu anlayışa paralel olarak film müziklerini derleyen yine yönetmenin kendisidir. Erksan'ın sinematografi ve mizansene hakimiyeti bu filmlerde kendini açıkça gösterir. Örneğin *Sazlık*'ta sinematografi biçime dikkat çekici ölçüde katkı sağlar ve mizansenle bütünleşir. *Müthiş Bir Tren*, *Bir İntihar* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde ise mizansen düzenlemesi biçimde başat rol oynar.

Başka analiz çalışmalarında Erksan'ın stiline ilişkin yanlış bazı tespitler dikkat çekmektedir. Erksan'ın bazı filmlerinde kullandığı dev boyutlu portre ve resimler, plastik manken, ayna gibi mizansen motifleri sıklıkla aynı işlevi taşıdıkları varsayımı ile ele alınmış ve “Sevmek Zamanı” filmindeki motivasyon üzerinden değerlendirilmiştir. Bu açıkça yanlış bir değerlendirmedir ve biçimsel araçları içinde bulundukları biçimsel bağlamlar temelinde değerlendirmekten kaynaklanır. Erksan bazı filmlerinde devasa görseller kullanır ancak bu birer “takıntı” değil, sanatçının biçimsel tercihidir ve bu posterler istisnasız her filmde ayrı birer işlev yüklenirler. “Sevmek Zamanı”nda bir

resimdeki kadına aşık olmakla, o kadının kendisine aşık olmak arasındaki fark üzerinden; “aslın” ve “suretin” açıkça birbirinden ayrı olduğuna ilişkin bir dizi açık ve örtülü anlam yaratılırken; *Bir İntihar*’da bu resimler iki ana karakter arasındaki ilişkiye, aşkın benliklerini ele geçirmesine dair anlamı güçlendirerek, filmin analizinde sözünü ettiğimiz düalist karaktere vurgu yapar. Keza bu filmde kadın adama ateş ederken arkada, erkek dolu bir kervanın bir ceylanın boğazlanışını izlediği sahnenin tasvir edildiği tablo, iki kişilik mizansene karşıtlık yaratarak sahneyi güçlendirmeye yöneliktir. Benzer şekilde plastik manken veya ayna gibi stilistik unsurların motivasyonu her filmde farklıdır. Özetle Erksan sinemasında rastlanan; ayna, dev posterler, cansız mankenler, suretler yönetmenin sıklıkla kullandığı birer stilistik motiftir. Ancak bu stilistik motifleri, her filmde başka bağlamlarda kullanır, böylece anlamı ve dolayısıyla biçimi güçlendirir. Erksan’ın farklı filmlerinde görülmeleri dolayısıyla, bunların biçimsel bağlamları dışında, tematik yorumlarla aynı işlevi taşıdıkları şeklinde değerlendirilmesi hatalıdır.

Bu filmler Erksan’ın sinemasal zamanı oluşturma ve kullanma şekli açısından ilginç örneklerdir. Beş film içinde en karmaşık ve uzun öykü yapısına sahip film *Bir İntihar*’dır, fakat 38 dakikalık ekran süresi ile serinin en kısa filmidir. Bu filmlerin zaman yapılarından dolayı ekrana geldikleri dönem Erksan, “kısacık hikayelerde her şeyi gereksiz yere uzatmak ve tekrarlamakla” suçlanmıştır. Kullanılan sürenin uzunluğu veya “gerekliliği”, şüphesiz seyirciden ziyade yönetmenin karar vereceği bir husustur. Filmlere ilişkin analizlerde, *zamansal sıklık* ögesiyle ilişkili olarak her filmin neyi kaç kere tekrar ettiği detayları ile irdelenmiştir. Ayrıca yola çıkılan edebi öykünün süresi ile filmin süresi; iki ayrı sanat formundan bahsettiğimiz için aynı olamayacaktır. Erksan bu filmlerde zamanı; hikâye uzunluklarına göre değil, yaratmak istediği sinemasal atmosfere göre belirleyerek kullanmıştır.

Erksan’ın üslubuna ilişkin bir diğer dikkat çeken öge ise filmlere hakim farklı ‘gerçeklik’ duygusudur. *Müthiş Bir Tren*’de rüya ile geçmişe dair anıların bir arada gösterilmesi ve gerçeküstü mizansen yapısıyla; *Sazlık*’ta anlatım özellikleri dolayısıyla; *Bir İntihar*’da geçmiş-şimdi-gelecek ile gerçek-tasarım-düş’ün iç içe verilmesi ve anlatının ikili bir sonla kapanmasıyla; *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nde çelişkili iç öykü, mizansen ve açık anlatısıyla; yani her bir filmde farklı yöntemlerle bir gerçeklik karmaşası yaratılır. Dolayısıyla Erksan, her filmde filmin kendisine özel, öznel ve çelişkili bir gerçeklik dünyası yaratmıştır. Karaktere ve onun yaşadığı duyguları ve psikolojisine endeksli, öznel gerçeklikleri sergilemiştir.

Son olarak Metin Erksan'ın çeşitli röportaj ve yazılarında da dile getirdiği ve filmlerinden de anlaşıldığı üzere sinemaya “auteur” anlayışıyla baktığı açıktır. Bu sebeple filmin bütün biçimsel unsurlarına tam bir hakimiyetle nüfuz etmeye çalışır. Erksan'ın sinema biçimine hakimiyeti, zengin ve etkin üslubu ile Türk edebiyatından sinemaya uyarladığı öykülere hapsolmamış, bunlardan kalıcı ve özgün sinema eserleri ortaya çıkarmıştır.

SONUÇ

Bir sanatçı, düşünür veya kuramın biçim kavramına getirdiği tanımın, genel olarak sanata ve sanat eserine yaklaşımı doğrultusunda şekillendiği göze çarpmaktadır. Biçim olgusuna yaklaşımların çeşitliliği, biçimin sanatın kendisine benzer şekilde çok boyutlu ve karmaşık yapısını ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada, bir sinema eserinde biçimi meydana getiren unsurların sistematik bir bütün olarak irdelenmesi ile sinemada biçim olgusuna somut bir kavrayış getirilmeye çalışılmıştır.

Türkiye’de film çalışmaları alanında; biçim, stil ve film estetiğine ilişkin yeterince çalışma bulunmamakta, bu tip çalışmalara daha çok Batı kaynaklarında rastlanmaktadır. Türkiye’deki film çalışmaları çoğunlukla metin odaklı olup, bu çalışmalarda sinemanın göstergebilim, antropoloji, sosyoloji, psikoloji, edebi eleştiri gibi disiplinlere ait yöntemlerle irdelendiği görülmektedir. Ancak sinema, çok parçalı/çok katmanlı yapısının yanı sıra, kendine özgü bir tasarım süreci olan ve sonuçta görsel-işitsel (audio-visuel) bir ürünün ortaya çıktığı bir sanat dalıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan ürün salt bir metinden ibaret olmayıp, sinemasal kodlar kullanılarak ortaya çıkarılan yapılardır. Bu nedenle sinema, metinle sınırlı analiz yöntemlerinin yanı sıra, bu sanata özgü kod ve anlatım araçlarını göz önünde bulunduracak analiz yöntemleri ile irdelenmelidir. Sinemanın salt içerik ve anlam (metin) endeksli ele alınarak, film estetiğinin yeterince irdelenmemesi, sinemanın sanatsal potansiyelinin bir bütün olarak kavranmasında yeterli olmamaktadır.

Temelde Rus Biçimciliğinden etkilenmiş ve film çalışmaları alanında formüle edilmiş Neoformalist yaklaşım, sinemanın doğasını göz önünde bulunduran bir bakışla analiz imkanı sunması yönünden önem taşımaktadır. Neoformalizm, diğer analiz yaklaşımlarının yoruma dayalı kesinliği yerine; bitmiş bir yapı olan eserin kendisini irdeleyerek sonuca oradan ulaşmaya dönük alternatif bir anlayış geliştirmiştir. Bu yaklaşım, analizin filme sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve film tarafından yönlendirildiğini, varsayımlar oluşturmada filmin ona rehberlik ettiğini savunur. Bu çalışmada, Neoformalist yaklaşımın kuramsal yapısı ve temel unsurları bir bütünlük içinde bir araya getirilerek, sinemanın biçimsel sistemi irdelenmiş, bu yaklaşım doğrultusunda bir analiz çalışması yapılmıştır.

Neoformalizm, Bordwell’in “büyük teori” olarak nitelediği yaklaşımlar gibi soyut ve genel varsayımlarla hareket etmeden ya da yorumlayıcı (hermeneutic) yaklaşımdan, filmin doğasını sinemanın özgüllüğü içinde algılamaya çalışır.

Dolayısıyla neoformalizm yorumu mesafeli yaklaşmakta ancak yorumu tümden reddetmemektedir. Bu mesafe mevcut analiz yaklaşımlarında filmlerin, ‘anlam’ merkezli ele alınmasına ilişkindir. Neoformalizm, anlamın eserin bağlamı içinde aranması ve yorumun daha geniş bir tarihsel sorgulama içerisinde yapılması gerektiğini vurgular. Yanı sıra neoformalist yaklaşım filmin kendisinden hareket ederek daha ampirik varsayımlar üretmeye çalışmasıyla, yorumlayıcı yaklaşımlardan uzaklaşmaktadır.

Neoformalizm film anlatısını ele alış biçimiyle, anlatı kuramlarından ayrılmaktadır. Rus biçimcilerinin çalışmalarında teorik alt yapıya kavuşturulup, yapısalcı kuram çevresinde geliştirilen anlatı kuramları, genel olarak seyirciye pasif bir konum biçmektedir. Neoformalist yaklaşım seyircinin algısal ve bilişsel etkinliğini dikkate alarak seyirciye aktif bir rol vermiştir. Seyircinin bu etkinliğini konstrüktivist temelli, bilişsel anlayışa dayalı olarak ele almıştır. Bu açıdan Bordwell’in anlatı çalışması yapısalcı anlatı kuramlarından ayrılarak, Einsenstein’in “entelektüel montaj” anlayışına yakınlaşır.

Neoformalizm biçim kavramını kapsamlı bir şekilde tanımlayıp ele almıştır. Bu yaklaşıma göre, sanat eseri ve onu duysal, duygusal ve düşünsel yönden deneyimleyen özne birbirine sıkıca bağlıdır. Sürekli olarak düzeni ve anlamı arayan insan aklı hareketsiz kalmaz; aklın bu dinamik ve birleştirici niteliği sanat eserlerinin temel dayanağıdır. Bir resim aslında sadece kağıt üzerindeki bir nesnedir ve nesneler kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ondaki anlamı algılayan ve ortaya çıkaran insanın zihinsel, bilişsel etkinliğidir. Sanat eseri, bu bilişsel etkinliği yönlendiren ipuçları taşır; bu ipuçları, rastgele değil birbirini etkileyen, birbirine bağlı ögeler dizisinden oluşan bütün bir sistem içinde düzenlenirler. İşte *biçim*, sanat eserindeki tüm bu sistematik düzendir.

Neoformalizm, biçimin içeriğe karşı ya da içeriği taşıyan dışsal bir şey olarak tanımlanmasına karşıdır. Biçim, seyircinin filmden algıladığı bütün bir sistem olarak tanımlandığı için, içerisi ya da dışarısı yoktur. Filmin her bileşeni, seyircinin izlediği bütünsel modelin bir parçası ve aracı olarak işlev görür. Dolayısıyla bu yaklaşımda konu, soyut düşünceler ve anlam gibi içerik olarak görülen birçok unsur, sanat yapıtının birbiri ile ilişkili bütünsel sistemine yani biçime dâhildir.

Sinema eseri, doğası gereği iki katmanlı bir biçimsel sisteme sahiptir. Bunlardan ilki anlatı, ikincisi stildir. Filmin biçimsel sistemi bu iki ana düzenleyici unsur etrafında

şekillenir. Bu iki unsur biçimsel sistem içinde daimi bir etkileşim içerisindedir. Seyirci bilişsel etkinliğiyle bu iki unsuru birbiriyle ilişkilendirmeye, birbirine bağlamaya çalışır.

Başlangıçta hareketli görüntünün kaydından ibaret olduğu düşünülen sinema; zaman içerisinde anlatı yapısı, mizansen, sinematografi, kurgu ve ses gibi temel anlatım araçlarının keşfi ve gelişimi ile kendine ait bir biçime kavuşmuş; nihayetinde kendine has biçimsel unsurları, anlatım teknikleri ve dili ile başlı başına bir sanat dalı haline gelmiştir. Tabii burada kastedilen salt teknolojik keşifler değil; tarihsel süreçte düşünsel ve kültürel bir bütün olarak sinema sanatının gelişimidir. Dolayısıyla sinemanın biçimsel tarihi, aynı zamanda teknolojik bir keşfin zamanla gelişip olgunlaşarak bir sanat dalına dönüşmesinin tarihidir.

20.yy başına doğru bir dizi bilimsel buluş; Thomas Edison’ un tek kişilik bir izleme cihazı olan *kineteskop*’u ve Lumière kardeşlerin toplu gösterime olanak sağlayan, kamera ve projektörü tek bir aygıtta birleştirdikleri *sinematograf*’ı icat etmeleriyle sonuçlanmıştır. Kentlere yığılmış kitlelere yeni bir teknolojik keşifle tanışmak ve perdede hareket eden gerçek görüntüleri seyretmek başlangıçta yeterince cazip geldiği için; ortaya çıkan bu yeni aygıt, kitleler tarafından kısa zamanda benimsenmiştir.

Sinemanın başlangıç döneminde; henüz sinemanın sanatsal boyutuna yönelik bir farkındalık gelişmediği için, ilk filmler bu yeni ‘aygıtın’ tabiatına uygun düz kayıtlar biçimindedir. George Méliés’le birlikte sinema biçimine “mizansen” dahil olmuş, böylece sinemaya ilişkin algı değişmeye başlamıştır. Edwin S. Porter’ın çalışmaları ile birlikte sinemaya “anlatı” dahil edilmiş; David Wark Griffith’le birlikte “klasik anlatı sineması” bütün biçimsel unsurları ile ortaya çıkmış ve film üretiminde bir standart haline gelmiştir.

Klasik anlatı sinemasına ilk alternatifler; Alman Dışavurumculuğu, Fransız İzlenimciliği, Sovyet Montaj Sineması ve Gerçeküstücü ekollerle ortaya çıkmıştır. Sinemada görülen bu alternatif erken modernist eğilimler, henüz kurumasallaşmaya başlayan klasik anlatı sinemasına eleştirel bir tepki geliştirme düşüncesiyle değil; sinemanın sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmak üzere, o dönem diğer sanat alanlarında var olan modernist hareketleri sinema ile sentezlemeye yönelik girişimlerdir. Bu ekoller sinema biçimine kalıcı katkılar sunmuştur.

Sinemanın modernizmle tanışması II. Dünya Savaşı sonrası dönemde gerçekleşir. İtalyan Yeni Gerçekçi ekolü ile sinemanın biçimsel sistemi dönüşmeye başlamış, sinemanın neyi göstermesi gerektiğine ilişkin düşünsel bir dönüşüm ortaya

çıkıştır. Yeni Gerçekçilerle ortaya çıkan modernist eğilim, Yeni Dalga ile daha ileriye taşınmış; bu ekol, biçimsel yaklaşımıyla “sanat sinemasının” klasik anlatı sinemasından ayrılan yönlerini belirginleştirmiştir. Yeni Dalga, bir hareket olarak bittiği 1962 sonrasında sanat sinemasında farklı biçimsel eğilimlerin ve bireysel stillerin ana kaynaklarından birine dönüşmüştür.

Batı toplumlarında bireyin, geleneksel tutum ve kurumlardan özgürleşerek kendi kaderini belirlemesi fikri etrafında şekillenen ve “1968 Hareketi” olarak tanımlanan protest hareketin etkisiyle yaşanan sosyal, ekonomik, düşünsel ve politik değişimler, filmlerin içeriğini değiştirmiş, değişen içerikle klasik anlatı sinemasının kalıplaşmış biçimi de değişmeye başlamıştır. Avrupa sineması ile özdeşleşen yeni biçimsel teknikler Hollywood’un klasik anlatısı ile kaynaşmaya ve Amerikan filmlerinin görüntüsünü değiştirmeye başlamış ancak Amerikan sineması; yeni bir estetik sisteme ait olan bu unsurların, kendi güçlü klasik estetik sistemi içerisinde yavaş yavaş asimile olması ile anlatı sineması olarak işlemeye devam etmiştir.

1970’li yılların ortalarından itibaren klasik, modern ve avangart sinemaya özgü biçim unsurlarının iç içe geçtiği film örneklerinin görülmeye başlanmasıyla; bunlar sinemada postmodernizm kavramı doğrultusunda tartışılmaya başlanmıştır. 1980’lerden itibaren iyice belirginleşen bu melez formlarda, vurgu içerikten biçime doğru kaymıştır. Ancak postmodernizm, doğası gereği içerik ve biçim olarak tutarlı bir sistem yaratma amacını taşımadığından, başlı başına “postmodern sinema”dan söz etmek zor görünmektedir.

Sinemanın biçimsel sisteminin tarihsel gelişimi, farklı anlatı tarzlarının dolayısıyla da farklı biçimsel modların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anlatı tarzı, bir anlatısal yapı ve anlayışın tarihsel süreçte, bir tutarlılık içinde oluşturduğu bir dizi içsel ve dışsal ‘norm’un oluşturduğu birliktir. Dışsal normlar, filmlerin dayandığı yapısal şablonlar aracılığıyla oluşturdukları uzlaşımlardır. Seyirci, film izleme ve diğer sanatsal deneyimlerinden hareketle, filmlerin dayandığı şablonlar temelinde şemalar geliştirir. Film izleme sürecinde, bu şemaları temelinde varsayımlar oluşturup çıkarımlarda bulunur, filmle etkileşiminde şemaları devreye girer. Tarihsel süreçte anlatı yapısındaki iç işleyişin çeşitlenmesi ile birlikte, farklı anlatısal ve stilistik şablonlar gelişmiş, böylece seyirci bu şablonlar doğrultusunda farklı anlatısal ve stilistik şemalar edinmiştir.

Neoformalizm sinemanın tarihinde, kurmaca filmlerde oluşmuş dört ayrı biçimsel ‘mod’dan bahsedilebileceğini belirtir. Bunlar sinemanın temel biçimsel modu

olan “klasik anlatı sineması”, çağdaş anlatı yapısının gelişmesiyle ortaya çıkan “sanat sineması”, anlatıyı retorik olarak ele alan “tarihsel-materyalist sinema” ve stile ötekilerden farklı bir işlev yükleyen “parametrik sinema” olarak tanımlanmıştır. Bu mod’ların her biri; farklı syuzhet yapıları ve farklı stilistik anlayışların geliştirilmesi ve tutarlı kullanımı ile oluşan uzlaşım kümeleridir; bu uzlaşimleri temel alarak, başlı başına anlatısal ve stilistik şablonlar geliştirmişlerdir. Ancak tabi sanatın kesin kuralları olamayacağı için, bu şablonlar kesin kural değil birer uzlaşım meselesidir; sanatçının bunlara uyup uymaması kendi tasarrufunda olan bir husustur.

Bir biçimsel mod’un bir dizi içsel ve dışsal tutarlı kullanımı ile oluştuğu göz önüne alınınca; bazı çalışmalarda “post modern anlatı” olarak ele alınan postmodern eğilimli filmlerin, başlı başına bir anlatı tarzı ve biçimsel mod yaratmadığı anlaşılmıştır. Zira hem postmodernizm, doğası gereği tutarlı bir sistem yaratma amacını taşımadığından; hem de bu filmlerin birbirinden farklı estetik, politik ve kültürel bakış açıları taşımalarından, başlı başına bir “postmodern sinema”dan söz etmek olanaksız görünmektedir. Bu bağlamda postmodern sinemadan ziyade “postmodern nitelikler barındıran” filmlerden bahsetmenin daha yerinde bir yaklaşım olduğu ortaya çıkmaktadır.

Neoformalizm’e göre sanatın amacı Rus Biçimcilerine benzer şekilde, günlük yaşamın otomatikleşen algısını kırmaktır. Sanatçı bu doğrultuda, nesnesinin biçimini farklılaştırmalı, onu alışılmadık hale getirmeli, bu amaçla yeni teknikler denemelidir. Farklı filmlerde aynı biçimsel araçların tekrar tekrar kullanılmasıyla, araç aşınır, seyirci algısında aşinalık yaratır ve otomatikleşir. Seyircinin bu aracın işlevini algılaması için zihinsel bir çaba göstermesi gerekmez. Burada otomatikleşmenin çift yönlü bir olgu olduğu hususu dikkat çekmektedir. Hem insanın günlük yaşam içinde otomatikleşen algısı, hem de aynı biçimsel araçlar ve yöntemlerin devamlı kullanılması sonucu algıyı otomatikleştirmesi. Dolayısıyla sanatçı nesnesini yeniden biçimlendirip alışkanlığı kırarken, aynı biçimsel yöntemleri kullanarak bunları aşındırmaktan kaçınmalıdır. Sinema tarihinde farklı biçimsel yapıların ve bireysel stillerin ortaya çıkması, bu olgu ile yakından ilişkilidir.

Stil, özel teknik tercihlerin uyumlu, geliştirilmiş ve anlamlı kullanımıdır. Stil, anlatı doğrultusunda seyircinin beklentilerine rehberlik edebilir, dikkatini yönlendirerek anlamları netleştirebilir veya duygusal tepkilerini biçimlendirebilir. Bununla birlikte, bir filmde stil kendi başına biçimsel bir sistem yaratma, biçimi yönlendirme eğilimine girebilir. Her bir film ayrı bir biçimsel modele ve dolayısıyla stile sahiptir. Ancak

filmlerde yönetmenine ait stilden söz edilebilir. Birçok yönetmen kendine has stile sahiptir ve filmlerinde ayıksı bir stilistik sistem yaratır. Dolayısıyla bir yönetmenin filmlerinin biçimsel sistemleri incelenerek; onun stili ile ilgili saptamalarda bulunmak mümkündür. Bunun yanında bir grubun veya bir dönemin stilinden bahsedilebilir.

Metin Erksan, gerek toplumu ele alış biçimi, gerekse eserlerinin biçimsel yapısı ile Türk sinemasına yön vermiş sınırlı sayıda yönetmenden biridir. Ayrıca entelektüel altyapısı, sinemaya yaklaşımı ve kendine has üslubu ile Türk sinemasında ayıksı ve özel bir yere sahiptir. Türk sinemasına ilk uluslar arası başarıyı kazandırmasının yanı sıra, sinema kariyeri boyunca sansür mekanizması ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. Metin Erksan, hayatı, kişiliği ve sineması ile birçok akademik çalışma ve yazınsal ürüne konu edilerek, çeşitli bağlamlarda incelenmiştir. Ancak bu çalışmalarda Erksan'ın sineması daha ziyade tematik olarak irdelenmiştir. Erksan'ın "Beş Hikaye" adıyla televizyon için yaptığı film serisi, Erksan'la ilgili akademik çalışmalarda yeterince irdelenmemiş, yönetmenin sineması daha ziyade önceki dönemlerde yapmış olduğu ve daha çok bilinen çalışmaları üzerinden tanımlanmıştır.

"Beş Hikaye" yönetmenin kariyerinde geç bir dönem içerisinde yapıldığı için, bu filmleri bir anlamda "ustalık" eseri olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Bu yönden yönetmenin üslubuna dair birçok öğeyi barındırmaktadırlar. Erksan'ın kişisel üslubun zamanla oluştuğu, bir yönetmenin daha ikinci filminde kişisel üslubundan bahsedilemeyeceği, kişisel üslubun birçok film yaptıktan sonra söz konusu olabileceği yönündeki ilişkin düşünceleri bu değerlendirmemizi onaylar niteliktedir.

Yönetmenin üslubuna dair birçok öğeyi barındırmalarının yanı sıra bu film serisi; gösterildiği dönem ortaya çıkan tepkiler ve bu filmler etrafında gelişen olaylar Erksan'ın sinema kariyeri boyunca yaşadıklarının bir özeti gibidir. Erksan'ın kariyeri boyunca karşılaştığı sıkıntıları, dönemin sinema anlayışını ve sinemaya dair beklentileri ortaya çıkarmasının yanı sıra; genel olarak sanatın ve sanatçının algılanış biçimini sergileyen bir resim sunmaktadır.

1974 yılında İsmail Cem'in, Türk sinemasının yetkin yönetmenleri Lütfü Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan'a; TRT için Türk edebiyatından seçki yapıp bunların filme uyarlanması teklifi üzerine Erksan, modern Türk edebiyatından beş öykü seçmiş ve bunları filmleştirmiştir. Öyküleri tamamen kendi yargısıyla seçtiğini belirten Erksan, filmleri gişe baskısı olmadığından ticari kaygılardan bağımsız gerçekleştirmiştir. 1975 yılı sonunda serinin ilk filmi *Müthiş Bir Tren*'in televizyonda gösterilmesinden itibaren,

basın üzerinden aylar sürecektir tartışmalar başlar. Ardından *Sazlık* ve *Bir İntihar* ekrana gelir.

İlk filmle başlayan tartışmalar, serinin her filmi yayınlandıkça dallanıp budaklanarak devam eder. Erksan’a ve bu filmlerine yönelik tepki, eleştiri ve tartışmalar giderek çok boyutlu bir nitelik kazanır. Filmlere yönelik kimi eleştiriler filmlerin alışılmadık biçimlerine yoğunlaşırken, kimisi Erksan’ın filmlerin gösterimi öncesi yayınlanan röportajında söylediği, “filmlerini kendisi için yaptığı”na ilişkin sözlerle yoğunlaşır. Bazı eleştirilerde, hikâyeler uyarlanırken aslına birebir sadık kalınmadığı, Türk edebiyatının yanlış tanıtıldığı tartışılırken; bazıları eleştiriler “böyle” filmlerin televizyonda yayınlanmasının uygun olmadığı yönündedir. Bazı eleştirilerde ise güncel politika ile hiçbir ilintisi bulunmayan bu filmler, Erksan ya da uyarlanan hikayelerin yazarları üzerinden sanat dışı suçlamalarla, dönemin politik çalkantılarla dolu ortamı ile zoraki bir biçimde ilişkilendirilir.

Eleştiriler, kantarın topuzu kaçırılarak, Erksan’ın üretiminin engellenmesi gerektiği noktasına kadar varır. Nihayetinde TRT, serinin son iki filmi “biçim ve içerik yönünden sakıncalı” oldukları gerekçesiyle yayınlamama kararı alır. Öne sürülen bir diğer gerekçe ise filmlere yönelik “halkın tepkisi”dir. Kurumun kararı oldukça ilginçtir, zira filmleri yaptıran, yapım öncesi hikayeleri onaylayan ve nihayetinde yayından kaldıran aynı kurumdur. Bunun üzerine tartışmalar, TRT’nin uyguladığı bu sansür etrafında yoğunlaşır.

Bu karara daha doğrusu sansüre ilişkin tartışmalara yer veren gazetelere bakılınca, halkın tepkisini bahane olarak gören, filmler için çöpe atılan milyonların hesabını soran, kararı hikayelerin yazarlarından biri olan Sabahattin Ali’ye duyulan antipatiye bağlayan, önceki filmlere tepki gösteren sol çevrelerin tepkisine bağlayan, TRT’yi keyfiyetine dikkat çeken birçok haber ve yazıya rastlanmaktadır. 16 Ocak 1976’da TRT yönetiminin değişmesini izleyen süreçte serinin son iki filmi yayınlanır. Yasağın kaldırılıp filmlerin yayınlanmasına kadar geçen sürede, bu sansür kararına ilişkin TRT’ye yönelik tepkiler devam eder. 19 Şubat 1976’da *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, sonraki hafta ise *Hanende Melek*’in yayınlanması ile “Beş Hikaye olayı” nihayet sona erer.

Beş Hikaye ekseninde yapılan tartışmalara bakılınca, dönemin anlayışına ilişkin dikkat çeken birkaç nokta saptanmıştır. Öncelikle uyarlama kavramına yönelik ciddi bir kafa karışıklığı göze çarpmaktadır. Sinema ve edebiyat farklı sanat formları ve farklı medyumlardır. Dolayısıyla bir öykü farklı medyumlarda ele alınırken, doğal olarak o

sanat formu içinde farklı anlatısal ve stilistik özelliklerle ele alınır ve farklı bir biçimsel yapı içinde inşa edilir, sonuçta ortaya başka bir sanat eseri çıkarılır. Edebi öyküden yola çıkılması, yaratılan yeni sanat ürününün bir “film” olduğu gerçeğini ortadan kaldıramaz. Aksi bir anlayış sinemayı, içinden edebiyatın geçirildiği bir röntgen cihazı ya da fotokopi makinesi veya edebiyatı üç boyutlu hale getirmeye yarayan basit bir pastiş aracı, tanıtım amaçlı bir fotoğraflama cihazı gibi görmekten farksızdır. Ayrıca edebi öykü; filme alınmasıyla birlikte başka bir sanatçı tarafından, yeni bir yaratım sürecinden geçirildiği için; filmlerin “öykü yazarlarını ve Türk edebiyatını yanlış tanıttığı” gibi bir tartışmaya konu edilmesi en hafif tabirle abesle iştigaldir. Bu yöndeki tartışmalar o dönem, uyarılmanın ne olduğu konusu ile birlikte, diğer taraftan henüz sinemanın ne olduğu konusunda ciddi kafa karışıklıklarının mevcut olduğunu ortaya sermektedir.

Tartışmalarda öne çıkan bir diğer husus filmleri ve dolayısıyla sanat eserini, kendi sanatsal boyutlarından çok sanatçısına; özellikle de sanatçısının ifadeleri ve politik görüşleri doğrultusunda ele alma eğilimidir. Tabi burada seyredilen filmin sanatçısının kim olduğu tartıştığımız bir önceki hususla da yakından ilişkilidir. Çünkü en az Erksan kadar, hatta daha çok filme alınan hikaye yazarlarının düşünceleri ve politik eğilimleri üzerinden bu filmler, zoraki biçimde dönemin politik çalkantıları içerisine çekilerek tartışılmıştır.

Bazıları eleştirilerin, televizyonda “böyle” filmlerin yayınlanmasının uygun olmadığı yönünde olması, dikkat çeken bir diğer husustur. Bu filmlerin ekrana geldiği yıllar, Türkiye’de televizyonun kısıtlı yayın süreleri ile yeni yaygınlık kazanmaya başladığı yıllardır. Dönemin gazetelerine yansıyan eleştirilere bakılınca, bu filmlerin televizyonda gösterilmeye uygun olmadığı düşüncesi ve televizyonun işlevinin ne olduğuna ilişkin belirsizlikle beraber; bu filmlerin bu işleve uymadığı düşüncesi göze çarpar. Bu noktada Erksan’ın, sinema veya televizyon için çekilen filmlerde bir fark olup olmadığına ilişkin görüşlerine de değinmek gerekir. Televizyon kitlesel bir haberleşme aracı olmasının yanı sıra, sanatsal ve kültürel ürünlerin geniş kitlelere ulaştırıldığı bir mecraadır. Dolayısıyla bu filmlerin, televizyon aracılığıyla gösterilmemesi için hiçbir neden yoktur. Bu filmlerin televizyon için çekilmesi ve televizyonda gösterilmesi, birer sinema eseri oldukları gerçeğini değiştirmez. Erksan bir röportajında haklı olarak, televizyonun sinema için sadece bir gösterim mecrası olduğunu, dolayısıyla sinema filminin televizyonda gösterilmesi ile televizyon için film yapılması arasında hiçbir fark olmadığını belirtir.

Bütün bu tartışmaları tetikleyen, tepkilere neden olan ana unsur ise “Beş Hikaye” film serisinin alışılmadık biçimsel yapılarıdır. “Beş Hikaye” serisi filmlerinin biçimsel sistemleri irdelendiğinde, kullandıkları farklı anlatı ve stilistik yapıları hemen dikkat çeker. Bu filmlerin biçimleri zengin, karmaşık ve ayrıksıdır. Bütün bu tartışmaları tetikleyen, tepkilere neden olan ana unsur “Beş Hikaye” serisi filmlerinin bu alışılmadık biçimsel yapılarıdır. Peki bu filmler neden alışılmadıktır? Neye göre ayrıksıdırlar?

Bu filmleri alışılmadık yapan şey; dönemin genel ortamından ziyade, o zamanın Türk sineması seyircisine ilişkindir. O günün seyircisi, Türk sineması denince anlatı ve stili ile belli bir biçimsel şablona sahip bir film izlemeyi beklemektedir. Yani belirli bir şemaya sahiptir. Seyircinin edindiği bu şemayı anlamak için, Türk sinemasının biçimsel yapısına değinmek gerekir.

Türk sineması olgusu; bireyselliğin ön planda tutulduğu, gerçekçi, benzetmeci ve kapalı biçimli yapıdaki Batı dramı ile bireyin ait olduğu evrensel özün ön planda tutulduğu, simgeci, göstermeci ve açık biçimli yapıdaki Doğu dramının bir sentezidir. Anadolu’da geçmişten günümüze süregelen ortaoyunu, Karagöz, meddahlık ve dramatik köy oyunlarından etkiler taşır. Dolayısıyla seyircisinin gösteri sanatlarına ilişkin metinler arası motivasyonu bunlara dayalı öğeler barındırır.

Türk filmlerinin, seyircisi tarafından yoğun ilgi görmesindeki en önemli sebep, mutlaka bir dramatik yapı içermeleridir. Sinemasal niteliği ne olursa olsun bir Türk filmi giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan bir öykü ve bu öykünün içinde çelişki ve çatışmalar barındırır. Anlatısı; serim, ilişki, çelişki, çatışma ve çözüm şeklinde ilerler. Doğu sanatlarının anlatı gelenekleri ve seyir alışkanlıklarının etkisiyle karakterlerden ziyade tiplere rastlamak mümkündür. Ayrıca temel anlatı yapısı seyirci gözetilerek, seyircinin talepleri doğrultusunda oturtulmuştur.

Özetle Türk sinemasının biçimsel yapısı; Batı kaynaklı klasik anlatının, Doğu sanatlarının gelenekleriyle sentezlenip, kendi seyircisiyle girdiği etkileşimle şekillenerek meydana gelmiştir. Seyirci de Türk filmi için bu doğrultuda bir şemaya sahiptir ve bu şemaya uygun filmler beklemektedir.

Ayrıca Türk sinemasında modernist eğilimlere, Dünya sinema tarihiyle aynı doğrultuda değil, ancak 1980’lerde rastlanır. Modernist eğilimler, bu dönem filmlerinde öznelliğin yavaş yavaş sinemasal biçimin bir parçasına dönüşmesiyle, farklı şekillerde görülmeye başlamıştır. Zira 1980’ler, Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilebileceğimiz 1960-1975 yılları arasındaki dönemden birçok açıdan ayrılır.

Türkiye’de televizyonun yaygınlaşmaya başlaması, politik çalkantılar ve artan şiddet olayları, arabesk ve erotik film furiasının ortaya çıkması, seyircinin sinema salonlarından çekilerek evindeki televizyona yönelmesine yol açmış; bu da temel ekonomik desteğini seyirciden alan Türk sinemasını bir durgunluğa sürükleyerek, hızlı bir ivmeyle düşüşünü başlatmıştır. Bununla birlikte, Türkiye’de yaşanan sosyolojik dönüşümlerle sinemada modernist eğilimler ortaya çıkmaya başlamıştır.

“Beş Hikaye” serisinin biçimsel sistemleri analiz edildiğinde bu filmlerin, Türk sinemasının biçimsel şablonuna uymadığı gibi; klasik anlatı sineması şablonlarını da zorladığı, çağdaş anlatı ve parametrik sinema modlarından etkiler taşıdığı, yer yer farklı biçimsel modlara ait özellikleri bir arada kullandığı ortaya çıkmıştır. Özellikle o dönem Türk sineması seyircisi ve bu seyircinin şeması açısından, ayrık biçimsel modeller izlemişler. Yani seyircinin yerleşik şemasına uygun biçimsel yapılara sahip değildirler. Dolayısıyla filmler seyirci açısından anlaşılabilir bulunmuş, bir yere oturtulamamıştır. En iyi ihtimalle “deneysel” olarak nitelendirildikleri göze çarpmaktadır.

Filmlerin biçimsel sistemleri tek tek irdelendiğinde, oldukça zengin bir biçimsel yelpazede oluşturuldukları anlaşılmaktadır. *Müthiş Bir Tren*’ bir durum öyküsüne dayalı anlatı yapısı ve stilin en az anlatı kadar ön planda olduğu parametrik sinema örneği oluşturmaktadır. *Sazlık* çağdaş anlatı sineması örneği olmasının yanı sıra klasik anlatıya ilişkin bazı özellikler de barındırır. *Bir İntihar*’ bu film serisinin en karmaşık ve en zengin biçimsel yapısına sahip filmidir. Bu film çağdaş anlatı şablonunu kullanan, ve bir dizi parametre vasıtasıyla yarattığı içsel normlarla ilerleyen parametrik sinema örneğidir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’ açık sonlu, çağdaş anlatı sineması örneğidir. *Hanende Melek*’ klasik anlatı sineması örneğidir ve Türk sineması şablonuna en yakın biçimsel yapıya sahip filmidir.

Dönemin seyirci şeması, yukarıda anlattığımız doğrultuda, Türk sineması ekseninde şekillenmiş; dolayısıyla çağdaş veya parametrik sinema modlarına yönelik unsurlar barındırmamaktadır. Biçimsel sistemlerini irdelediğimiz bu filmlerden ilk dördü, biçimsel araçların çağdaş ve parametrik modlarda kullanımı ile metinler arası ve sanatsal motivasyonlara başvurmaktadır. Ancak seyircinin biçimsel şeması, bahsettiğimiz üzere sabit ve belirgin özelliklerle şekillendiğinden, bu filmlerin biçimsel yapılarına ilişkin motivasyonları barındırmamaktadır. Ayrıca bu filmlerden bazıları fantastik ve korku türlerine ilişkin uyuşumlara da yaslanır. Ancak bu türlere, yerleşik Türk sineması olgusunda rastlanmadığı için seyircide böyle uyuşumlar bulunmamakta,

dolayısıyla filmlerin ihtiyaç duyduğu metinler arası motivasyon harekete geçememektedir. Dolayısıyla bu filmlerin biçimsel sistemi bir yere oturtulamamış, seyirci tarafından anlaşılamamıştır. Kaldı ki ilgili bölümde detaylarıyla irdelediğimiz parametrik sinema, sadece Türk sinemasında değil, Dünya sinemasında ayrıksı ve istisnai kabul edilen bir biçimsel mod olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla *Müthiş Bir Tren* ve *Bir İntihar* filmleri, sahip oldukları parametrik biçimle Dünya sineması açısından da istisnai bir yerde konumlanmaktadır.

Metin Erksan sineması ile ilgili çalışmalara baktığımız zaman yönetmenin üslubunun, daha ziyade kariyerinde öne çıkmış uzun metrajlı filmleri üzerinden ve tematik merkezli olarak irdelendiği göze çarpmaktadır. Bu çalışmada ise yönetmenin üslubu; kariyerinin geç döneminde yaptığı ve önceki akademik çalışmalarda ikinci planda tutulmuş orta metraj filmleri ve bunların biçimsel yapıları üzerinden irdelenmiştir.

Filmlerin biçimsel yapıları tek tek analiz edildiğinde Erksan'ın; bu filmlerde kullandığı anlatı yapıları ve stilistik düzenlemelerle, çok zengin bir biçimsel yelpazeye hakim olduğu ortaya çıkmaktadır. Zira film öykülerine bakılınca; klasik anlatı yapısına uygun öyküleri, çağdaş anlatının çeşitli formlarına uygun öyküleri hatta filmleştirilmesi pek tercih edilmeyen durum öykülerini filmleştirdiği dikkat çekmektedir. Ayrıca stilistik araçları farklı biçimsel bağlamlarda etkin şekilde kullandığı göze çarpmaktadır. Filmlerin analizi sonucunda görüldüğü üzere Erksan öyküleri tek bir anlatı yapısı içerisinde ele almamakta, filmleri tek bir biçimsel modla inşa etmemektedir. Bu filmlerde biçim, alışlagelen biçimsel şablonlara yaslanmamaktadır. Yukarıda da değindiğimiz üzere, filmlerden biri klasik anlatı sineması, ikisi çağdaş anlatı sineması, ikisi ise parametrik sinema modlarına ait özelliklerle biçimlendirilmiştir. Dolayısıyla Erksan'ın sinema üslubunun geniş bir perspektiften oluştuğu söylenebilir.

Filmlerde ana karakterler psikolojileri sergilenerek ele alınır. Bu beş filmde, yardımcı karakterler, ana karakterin psikolojisinin ortaya çıkarmak ve öykü bilgisini vermek işlevini yüklenirler. Bu sebeple filmlerde daha çok tip düzeyinde ve hikayedeki işlevlerini yerine getirmek üzere yer alırlar. Ayrıca karakterlerle ilgili detaylı arka plan bilgisi verilmez, hikaye sınırları bu anlamda geniş tutulmaz. Tabi bu hususların filmlerin kısa süreli olması ile de ilişkisi bulunmaktadır.

Filmlerin biçimsel sistemlerinde stil etkin bir rol oynar. Stilistik araçları, filmin biçimsel moduna uyumlu, ancak genel stilistik şablonların dışında kullanır. Ayrıca koşutluk ve farklılıklar kullanarak, bu yolla anlamları güçlendirir. Bazı filmlerde anlatı

ve stile ilişkin belirli parametreler aracılığıyla içsel normlar yaratarak, biçimi bunlar aracılığı ile iletir. Dolayısıyla Erksan'ın stile ilişkin dışsal normların yanında, bir dizi parametreye dayalı içsel normlar yarattığı görülmektedir.

Başka analiz çalışmalarında Erksan'ın stiline ilişkin yanlış bazı tespitler dikkat çekmektedir. Erksan'ın bazı filmlerinde kullandığı dev boyutlu portre ve resimler, plastik manken, ayna gibi mizansen unsurları sıklıkla aynı işlevi taşıdıkları varsayımı ile ele alınmış ve “Sevmek Zamanı” filmindeki motivasyon üzerinden değerlendirilmiştir. Bu açıkça yanlış bir değerlendirmedir ve biçimsel araçları içinde bulundukları biçimsel bağlamlar temelinde değerlendirmekten kaynaklanır. Benzer şekilde plastik manken veya ayna gibi stilistik unsurların motivasyonu her filmde farklıdır. Kısacası bunlar Erksan'ın, her filmde farklı biçimsel bağlamlarda ve farklı işlevlerde kullandığı, stilistik motiflerdir. Bunlarla anlamı ve dolayısıyla biçimi güçlendirir.

Bu filmler Erksan'ın sinemasal zamanı oluşturma ve kullanma şekli açısından ilginç örneklerdir. Beş film içinde en karmaşık ve uzun öykü yapısına sahip film *Bir İntihar*'dır ve ekran süresi yalnızca 38 dakikadır. Erksan, zamanı öykülere göre değil; kendi yaratmak istediği atmosfere göre belirleyerek kullanır.

Erksan'ın üslubuna ilişkin bir diğer dikkat çeken öge ise filmlere hakim farklı “gerçeklik” duygusudur. Erksan, her filmde filmin kendisine özel, öznel ve çelişkili bir gerçeklik dünyası yaratarak; karaktere, onun yaşadığı duygulara ve psikolojisine endeksli, öznel gerçeklikleri sergilemektedir.

Özetle “Beş Hikaye” serisi filmlerinde, Erksan'ın Türk sinemasına yönelik uyaşımlara başvurmadağı, biçimsel araçlara ilişkin otomatikleşmiş algıyı ve alışkanlığı kırdığı, biçimsel sisteme yönelik yeni pratikler ortaya çıkardığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle filmler, dönemin Türk sineması seyircisi tarafından bir yere oturtulamamış ve çeşitli tepkilere maruz kalmıştır. Biçimsel sistemleri irdelendiğinde bu filmlerden ikisinin salt Türk sineması açısından değil, Dünya sineması açısından istisnai biçimlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Son olarak Metin Erksan'ın yönetmenlik kariyerinin son dönemlerinde, hem Türk sinemasının uyaşımlarına; hem de başlı başına tek bir biçimsel modun uyaşımlarına bağılı kalmadan bu filmleri ürettiğı anlaşılmaktadır. Sinema biçimine ilişkin geniş hakimiyeti ile farklı anlatısal ve stilistik unsurları birbiri içinde kullanmış, biçimsel araçları farklı biçimsel bağlamlarda kullanarak zengin ve istisnai eserler ortaya koymuştur.

KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Adorno, Theodor W. (2002). *Aeshetic Theory*. (Trans. Robert Hullot-Kentor). London: Continuum.
- Ağaoğlu, Samet. (1976). Erksan'ın Yorumu, Günümüz Realitesine Uzak Düşüyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı:167, 16 Ocak 1976, (s. 7).
- Aitken, Ian. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*. (Çev. Z. Atam, S. Akgül, B. Erzi). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyürek, Feridun. (2012). *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*. (10. Baskı). İstanbul: MediaCat.
- Andrew, J. Dudley. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aksoy, Nazan. (1996). *Batı ve Başkaları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asturc, Alexandre. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem. (Çev. N. Özer), A. Karadoğan (Editör), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, (s. 21-26). Ankara: De Ki Yayınları.
- Atalar, M. Mert. (2013) Türk Sinemasında Dramatik Yapı ve Seyirci Üzerindeki Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Barthes, Roland. (2009). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev: M. Rifat ve S. Rifat). (5.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bhaskar, Ira. (1999). 'Historical Poetics', Narrative and Interperetion. Toby Miller, Robert Stam (Editor), *A Companion to Film Theory*, (s. 387-412). USA: Blackwell Puublishing.
- Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, Andre. (2011). *Sinema Nedir?*. (Çev. İ.Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Bordwell David. (1989a) “*Historical Poetics of Cinema.*” In *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, R. Barton Palmer (Editör). New York: AMS Press, (s. 369–398).
- Bordwell, David. (1989b). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1990). *A Case for Cognitivism: Further Reflections*. Iris no. 11, (s. 107-112).
- Bordwell, David. (1996) Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. David Bordwell, Noel Carroll (Editor). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, (s.3-36). Wisconsin: The University Of Wisconsin Press
- Bordwell, David. (2005). The classical Hollywood style, 1917-1960. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, (s. 1-87). London: Taylor&Francis e-Library.
- Bordwell, David., Thompson, Kristin. (2009). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat) 9. Baskı. Ankara: De Ki Yayınları.
- Buckland, Warren. (2008). Formalist Tendencies in Film Studies. James Donald, Michael Renov (Editor), *The SAGE Handbook of Film Studies*, (s. 312-327). London: SAGE Publications Ltd.
- Büker, Seçil. (1996). *Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- (Cumhuriyet Gazetesi, 13 Ocak 1976, s.6). TRT’nin “Beş Öykü” Dizisine Koyduğu Sansürün Tepkileri.
- (Cumhuriyet Gazetesi, 9 Ocak 1976, s.6). Yazarlar Sendikası “Hanende Melek”in Yasaklanması Dolayısıyla Hem TRT’yi Hem de Erksan’ı Eleştirdi.
- Dorsay, Atilla. (1976). Saplantı ve ‘Tik’lerini Yansıtan Filmlerle Erksan’ın TV Macerası Bir Fiyasko İdi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 13 Ocak 1976, (s. 6).
- Eagleton, Terry. (1999). *Postmodernizm Yanılsamaları*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eichenbaum, Boris. (1994). *Edebiyat Kuramı: Rus Biçimciliği*. (Çev: Sedat Umran) Ankara: Yaba Yayınları.
- Erkılıç, Hakan. (2013). Noel Burch ve Yeni-Biçimci Kuram: Praksis Olarak Sinema. Zeynep Özarslan (Editör). *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (s. 245-262). İstanbul: Su Yayınevi.
- Evren, Burçak. (1976). Metin Erksan, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı:167, 16 Ocak 1976 (s. 3).

- Felek, Burhan. (1976). Beş Hikaye'nin Hikayesi, *Milliyet Gazetesi*, 26 Şubat 1976, (s. 2).
- Genette, Gerard. (2011). *Anlatının Söylemi* (Çev: F. Aydar). (1.baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Gevgilili, Ali. (1976). Müthiş Bir Tren Geçti, Türkiye'nin Üstünden, *Milliyet Gazetesi*, 13 Ocak 1976, (s. 9).
- Gombrich, Ernst Hans. (1992). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gündüz, Uğur. (2018). *Kafkaesk Zamanlar*. İstanbul: Kanon Kitap.
- Ildırar, Şermin. (2008). Film Biçiminin Algılanışı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- İbn-i, Haldun. (1986). *Mukaddime III*. (3.Cilt), (Çev. Z. K. Ugan). İstanbul: MEB Yayınları.
- Jameson, Frederic. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (Çev. G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan). Necmi Zeka (Hazırlayan) *Postmodernizm içinde* (s. 59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jameson, Fredric. (2000). *Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü/Dil Hapishanesi*. (Çev: Mehmet H. Doğan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karasar, Niyazi. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (23. Baskı). Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.
- Karadoğan, Ali. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye Sanat Sineması Tarihine Giriş*. Ankara: De Ki.
- Karadoğan, Ali (2005). *Postmodern Sinema mı Film mi?*. İletişim Araştırmaları v1.3 (1-2), (s. 133-160). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/667/8498.pdf> (e.t. 16.07.2019)
- Kirişçi, Murat. (2015a). Öteki Sinema. Metin Erksan'ın Olay Yaratın Filmleri -1. https://www.otekisinema.com/metin-erksanin-olay-yaratan-tv-filmleri-1/#_edn5 (e.t. 03.06.2019).
- Kirişçi, Murat. (2015b). Öteki Sinema. Metin Erksan'ın Olay Yaratın Filmleri -2. https://www.otekisinema.com/metin-erksanin-olay-yaratan-tv-filmleri-2/#_edn15 (e.t. 04.06.2019).
- Koca, Serhat. (2018). *Yeni Türk Sinemasında Biçim Anlatının ve Stilistik Yapının Düzenlenmesi*. Konya: Literatürk Akademia Yayınları.
- Koçak, Orhan. (1992). Modernizm ve Postmodernizm. *Defter*, Ocak-Haziran, Sayı 18, (s.7-16).

- Kovacs, Andras Balint. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.
- Moran, Bema. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (7.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Münsterberg, Hugo. (2002). *The Photoplay: A Psychological Study*. London: Routledge.
- (Milliyet Gazetesi, 1976, 18 Ocak, s.1). Bir Edebiyat Tartışması “Özerdim Müthiş Bir Tren Sait Faik’in Değil Bir Macar Yazarındır” dedi.
- Oluk, Ayşen. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Onega, Susana. , Landa, J. A. Garcia. (2002). *Anlatıbilime Giriş*. (Çev. Y. Salman, D. Hakyemez). İstanbul: Adam Yayınları.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları / ARK
- Öngören, M. Tali. (1976). Müthiş Yayınlar. *Cumhuriyet Gazetesi*, 19 Ocak 1976, (s.10).
- Öztürk, S. Ruken. (2000). *Sinemada Kadın Olmak, Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Pearson, Roberta. (2003). Sinemanın İlk Dönemi. (Çev. Ahmet Fethi), Geoffery Nowell-Smith (Editör), *Dünya Sinema Tarihi*, (s. 30-41). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sartre, Jean Paul. (2008). *Aydınlar Üzerine*. 3. Baskı. İstanbul: Can Yayınları.
- Sertesin, Cem. (2009). *Metin Erksan – Son Söyleşi*. (Belgesel) İstanbul.
- Shklosky, Victor. (1965). Art as Technique. (Trans. Lee T. Lemon, Marion J. Reis) *Russian Formalist Criticism: Four Essays* içinde, (s. 3-24). Lincoln: Nebraska University Press.
- Şenyücel, Kerime. (1996a). *Sinemayı Sanat Yapanlar 3.Bölüm*. (Belgesel) İstanbul, TRT.
- Şenyücel, Kerime. (1996b). *Sinemayı Sanat Yapanlar 4.Bölüm*. (Belgesel) İstanbul, TRT.
- Tarkan, Nilgün (1976). Erksan’ın film Dizisinin Televizyonda Yasaklanması Tepkileri; Filmler ve “Yasaklama” Üzerine Soruşturma. *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 167, 16 Ocak 1976, (s. 4-10).
- Teksoy, Rekin. (2005a). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi – Birinci Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- TDK. (2019) Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu Sözlükleri . <https://sozluk.gov.tr/>

(e.t. 12.03.2019)

- TDK. (2019) Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü. Türk Dil Kurumu Sözlükleri.
<https://sozluk.gov.tr/> (e.t. 12.03.2019)
- Thompson, Kristin. (1988). *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Tinyanov, Yuri. (1995). Yazınsal Evrim Üstüne. (Çev. M. Rıfat, S. Rıfat). Tzevetan Todorov (Derleyen). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*, (s. 104-118). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Todorov, Tzvetan. (1995). *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*. (Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçu, Y. Gürhan. (2005). Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Tunalı, İsmail. (1983). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tzioumakis, Yannis. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. (Çev. Esra Özkan). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Wollen, Peter. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). S. Sökmen, B. Doğan (Yay. Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wollen, Peter. (2010). Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı. (Çev. E. Yılmaz). A. Karadoğan (Editör), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, (s. 113-124). Ankara: De Ki Yayınları.
- Ural, Ayhan., Kılıç, İbrahim (2011) *Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile veri Analizi* (3. Baskı). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Uyguner, Muzaffer (1979). Sait Faik'in Çevirileri. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. 332, (s. 410-416).
- Yamaner G. (1997). Sinemada Postmodern. S. Büker (Yayına hazırlayan). *Sinema Yazıları*, (s. 171-178). Ankara: Doruk Yayınları.
- Yaren, Özgür. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Zeynep Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, (s. 167-192). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldırım, Ali., Şimşek, Hasan. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Ziss, Avner. (2011). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Ömer ÇAÇAN
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum Yeri ve Tarihi : Diyarbakır/1983
Telefon :
Faks :
e-mail : cacanomer@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Adı, İl	Bitirme Yılı
Lise	: Fatih Lisesi, Diyarbakır	2000
Üniversite	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, G.S.F., Sinema ve Televizyon, İstanbul	2013
Yüksek Lisans	: Batman Üniversitesi S.B.E., Sinema ve Televizyon, Batman	2019

KİŞİSEL ÇALIŞMALARI (FİLMOGRAFİSİ)

Acı Roman (2006, 15' Kurmaca Film)
 Bisiklet (2007, 15' Kurmaca Film)
 Peçe (2009, 8' Kurmaca Film)
 Dava (2013, 35' Kurmaca Film)

* Bu film çalışmalarının senarist ve yönetmenidir.

KİŞİSEL ÇALIŞMALARININ SEÇİLDİĞİ YURTIÇİ PROJELER

Peçe isimli çalışması, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile TÜRSAK Vakfı tarafından düzenlenen “*Geleceğin Sineması Projesi*” kapsamında seçilip desteklenmiştir. (2008)

Dava isimli çalışması, Üniversiteler Arası Kurul Sanat Dalları Eğitim Konseyi “*Derece Mezunları 5*” sergisinde yer almıştır. (2013)

KİŞİSEL ÇALIŞMALARININ SEÇİLDİĞİ BAZI FİLM FESTİVALLERİ

Festival International du Cinéma Méditerranéen de Montpellier (Fransa, 2010)
 International Short Film Festival Detmold (Almanya, 2011)
 International Film Festival of Uruguay (Uruguay, 2011)
 Tiburon International Film Festival (ABD, 2011)
 Mediterranean Festival of New Film – makers (Yunanistan, 2011)
 Ljubljana International Short Film Festival (Slovenya, 2011)
 International Film and Music Festival Kustendorf (Sırbistan, 2011)
 Boston Turkish Festival Documentary and Short Film Competition (ABD, 2010)
 New York Eurasian Film Festival (ABD, 2010)
 START International Short Film Festival (Azerbaycan, 2010)
 Tabor Film Festival (Hırvatistan, 2011)
 Naoussa International Film Festival (Yunanistan, 2011)
 International Short Film Festival LA NOCHE DE LOS CORTOS (Peru, 2010)
 Golden Knight Malta International Short Film Festival (Malta, 2010)

YER ALDIĞI BAZI PROJELER VE SEKTÖREL ÇALIŞMALAR

Zara - Yönetmen Yardımcısı, 2009 (Uzun Metraj Film,Yön.Ayten Mutlu, Kranzelbinder Gabriele Film Production Austria)

Cevdet Bey'in Karanfili - Yönetmen Yardımcısı, 2010 (Kısa Film, Yön. Selin Togay)

Traştan Sonra - Yönetmen Yardımcısı, 2012 (Kısa Film, Yön. Nail Pelivan)

YABANCI DİLLER

İngilizce