



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Yüksel DOĞAN

REHA ERDEM SİNEMASI'NDA UZAM, ZAMAN VE BELLEK

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Yüksel DOĞAN

REHA ERDEM SİNEMASI'NDA UZAM, ZAMAN VE BELLEK

Danışman

Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Yüksel DOĞAN'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR (İmza)

Üye : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Tez Başlığı: Reha Erdem Sineması'nda Uzam, Zaman ve Bellek

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 08/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 28/06/2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Reha Erdem Sineması’nda Uzam, Zaman ve Bellek” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımcı yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Yüksel DOĞAN





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Yüksel DOĞAN
Öğrenci Numarası	20128520401
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA
Tez Başlığı	Reha Erdem Sinemasında Uzam, Zaman ve Bellek
TurnItIn Ödev Numarası	976647760

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 113 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 18/06/2018 tarihinde tarafımdan TurnItIn adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 3

alıntılar dahil % 5'tir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelerle sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

18/06/2018

(imza)

Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
TEŞEKKÜR.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİHİ BAĞLAMINDA UZAM, ZAMAN VE ANLATI

1.1. Uzam ve Zaman Bağlamında Sinema, Tarih/Kuram/Eleştiri Üzerine	7
1.2. Sinemanın Doğuşu ve Modernin Uzam, Zamanı	8
1.3. Sinemanın İlk Yılları ve Anlatı Denemeleri.....	10
1.4. Sinemada Estetik ve Politik Anlatı Denemeleri	15
1.5. Sinemada Yenilenen ve Yinelenen Anlatı Denemeleri	23

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA UZAM, ZAMAN VE BELLEK

2.1. Sinematografik Öğelerin Tanımlanması.....	34
2.2. Sinematografik Öğelerin Geçirdiği Süreçler	36
2.3. Uzam ve Zaman Ekseninde Bellek ve Anımsama.....	48
2.4. Sinema Bellek İlişkisi ve Sinemanın Belleği	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASINA KISA BİR BAKIŞ

3.1. Türk Sinema Tarihi Üzerine Kısa Bir Bakış	59
3.2. Reha Erdem Biyografisi	73
3.3. Reha Erdem Filmografisi	
3.3.1. Kısa Filmleri	74
3.3.2. Uzun Kurmaca Filmleri	75
3.4. Reha Erdem Sinemasına Genel Bakış	75
3.5. Reha Erdem Sinemasında Uzam, Zaman ve Bellek	78
3.5.1. Reha Erdem Sinemasında Uzam ve Zaman.....	80
3.5.2. Reha Erdem Sinemasında Ses ve Müzik Kullanımı	83
3.5.3. Reha Erdem Sinemasında Oyuncu ve Figür Yaratma	86

3.5.4. Reha Erdem Sinemasında Bellek.....	89
SONUÇ	93
KAYNAKÇA.....	97
ÖZGEÇMİŞ	101



TABLO LİSTESİ

Tablo 2.1 Tiyatronun Dramatik ve Epik Formlarının Karşılaştırması	45
---	----



ÖZET

Son dönem yeni Türk Sineması'nın daha ilk filmleriyle ulusal ve uluslararası festivallerde adından söz ettiren, bağımsız ve kendine özgü sinema diliyle öne çıkan yönetmenlerinden biri olarak Reha Erdem'in sinemasının uzam, zaman ve bellek açısından irdelenmesi tezin ana hedefidir. Bu çalışmada bir yandan sinemanın uzam ve zamanla karşılıklı ilişkisi irdelenmekte diğer yandan sinemanın kendi uzam ve zamanını nasıl biçimlendirdiği, nasıl dönüştürdüğü konusu bu alandan farklı anlayışlar ışığında ortaya konulmaktadır. Daha sonra Türk Sineması Tarihi bağlamında Türk sinemasının dönemleri bu iki kavram üzerinden değerlendirilmekte ve son olarak da Reha Erdem sinemasının yarattığı atmosfer tüm uzam ve zamanın özellikleri temelinde analiz edilmektedir.

Sinema aygıtı, günümüze kadar uzanan süreçte; tüm teknolojik, sosyo-ekonomik süreçlerden etkilenerek kendi yapısal özelliklerini deneyleyerek, sorgulayarak, dönüştürerek, yeniden tanımlayarak, eksiltip çoğaltarak sinema sanatı olarak kendini kanıtlamıştır. Bu süreç kesintisiz devam etmektedir. Tüm bu süreçler boyunca anlatı ve temsil yapıları uzam ve zamanın dönüşümlerini etkileyerek ve onlardan etkilenerek yeni biçimler geliştirmiştir. Tüm bu süreci şekillendirirken kendine özel öğeler (senaryo, kurgu, kamera, oyuncu, ses, müzik vb) üzerinden kendi anlatı kalıbını üretmektedir. Reha Erdem'in yarattığı atmosferin uzam – mekân, hareket, varlık/ beden- ve zaman kalıplarının sorgulanması yönetmenin sinemasal bakış açısını ortaya çıkaracaktır. Bu sorgulama yönetmenin tüm çalışmalarının genel bir değerlendirmesi üzerinden gerçekleştirilerek böylece yönetmenin çok katmanlı anlatı yapısı çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Reha Erdem, Uzam, Zaman, Bellek

SUMMARY

TIME, SPACE AND MEMORY IN REHA ERDEM CINEMA

The primary aim of this thesis is to analyse the films directed by Reha Erdem who made an impression with his first films in both national and international film festivals, also has distinguished with his independent and unique cinematographic style of Turkish cinema in the recent years, in the perspectives of space, time and memory. In the frame of this aim, while it is being mentioned how cinema shapes and transforms its own time and space, it also examines the interrelation amongst cinema, time and space in consideration of different intellection on the field. After an evaluation of the periods of Turkish cinema over these two concepts, an analysis of Reha Erdem's films' atmosphere is carried out in the perspective of time and space.

The cinematic device, affected by the whole technological and socio-cultural developments of the history, proves itself as an art throughout the years by experiencing, questioning, transforming, redefining, improving its own characteristics. It is an ongoing process. The narrative and representative structures have developed new styles by affecting and being affected by the historical perspective of the time and space. While shaping this entire process, it brings on own narrative structure on the basis of its custom elements (editing, script, sound, music, actor, etc.). Pondering upon the forms of space -place, motion, existence/body- and time of the ambiance created by Reha Erdem will reveal the director's cinematographic aspect. The multi-layered narrative structure of the director will be analysed by examining the ambiances and themes of the films.

Keywords: Reha Erdem, Space, Time, Memory

TEŞEKKÜR

Bu sürece başlama cesareti veren, tüm bu çalışma boyunca bana destek olan, bana olan inancını yitirmeyen, bilgisiyle dağıldığım her noktada beni toparlayan, tüm sürecime yol gösteren, gecikmelerimde benden vazgeçmeyen sevgili danışmanım **Doç. Dr. Emine Uçar İlbuğa'ya**, gerek tavsiyeleri, gerek sohbetleri, gerekse önüme dizdiği kitapları ve verdiği ruhla devam etmemi sağlayan **kız kardeşim Deniz'e**, elimden tutarak bana tezi yazabilme koşulları sunan, düştüğümde inanmamı salık veren, desteğini hiç esirgemeyen **sevgili annem Şehriban'a**, tezimi yazabilmemi sağlayan tüm somut koşulları bana var eden, kendime inanmamı sağlayan, sakın haliyle bana iyi gelen **sevgili eşim İlker'e**, sohbetiyle, enerjisiyle kapımı çalmayı hiç eksiltmeyen **dostum Burcu'ya**, bir de bana en çok enerjiyi veren, öğrenmenin hiç durmadan merak etmenin ne demek olduğunu gösteren **oğlum Ararat'a** en içten teşekkürlerimi sunarım. Hepinizin değerli katkı ve destekleri bu süreci tamamlamamı sağladı.

Yüksel DOĞAN

Antalya, 2018

GİRİŞ

Tüm bu çalışma boyunca mekân ve zaman üzerinden kurulacak kuramsal çerçevenin alanını genişletebilmek amacıyla mekân yerine uzam kavramı tercih edilmektedir. Uzam kavramı; kapsamı ve farklı disiplinlerdeki anlamı çerçevesinde mekân-beden-varlık eksenli bir okuma kazandıracığı düşünüldüğü için özellikle seçilmektedir. Modern zamanlarla birlikte geçmişin durağan, sabit mekân algısı yerini daha devingen, sürekli dönüşen bir mekân ve atmosfer algısına bırakmıştır. Algıdaki bu dönüşümün sinemanın doğuş yıllarına denk düşmesi gerek kameranın konumu ve devinimiyle, gerek alan derinliğiyle gerekse diğer sinematografik öğelerle sürekli üzerinde çalışılan mekân kavramını daha kapsayıcı olarak ele alma zorunluluğunu doğurmaktadır. Uzam kavramının bu kapsamlı okumayı gerçekleştirebileceği düşünülmektedir. Uzam ve zaman; insan ve doğanın varoluşuyla paralel, insanı ve doğayı anlamlandırma süreciyle yaşıt iki temel kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzam nedir? Zaman nedir? Uzam ve zamanın varlığı, algılanışları ve etkileşimleri birçok disiplin tarafından farklı tartışmaların odağı olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu iki kavrama kültür ve anlatı üzerinden bir çerçeve çizmek hedeflenmektedir. Kültür ve anlatı üzerinden bir okuma bu iki kavramın karmaşık yapısına daha ayakları yere basan bir motivasyon kazandıracaktır. İnsanoğlunun evrimsel gelişim sürecinde biyolojik, fiziksel, sosyal ihtiyaçlarının farkındalığıyla bütünleşerek birlikte ilerleyen dil ve iletişim ihtiyacı, insanlığın günümüze kadar getirdiği tüm mirasın temel çıkış noktası olarak düşünülebilir. Bu süreçte insan bir yandan temel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken aynı zamanda üzerine kafa yordığımız, sorguladığımız tüm kavramların ve tanımların da yavaş yavaş adını koymuştur. Günümüzden geçmişe baktığımız zaman bizim bugün ulaştığımız seviyede ve aynılıkta bir tanım oluşturmaları da insanoğlu bir uzam ve zaman farkındalığına varoluşunun bir uzantısı olarak sahiptir. Temel olarak **uzam** 'bir varlığın uzayda kapladığı yer' olarak tanımlanırsa; **uzam** varoluşsal bir zorunluluk; **zaman** ise 'uzayda kaplanan yerin' dördüncü boyutu yani tamamlayıcı olması açısından özünde bir farkındalık ve bilinç olarak ele alınmalıdır. İnsanlık tarihi boyunca uzam ve zaman bilinci varoluşsal bir zorunluluk olarak birbiri üzerinden tanımlanmıştır, böylece insanoğlu varlığın zamansal algılanışına somut bir çerçeve çizebilen birçok farklı yaklaşım biçimleri geliştirmiştir. İnsanlık tarihi kadar eski bu iki kavramdan türeyen süreç, oluşum, değişim, dönüşüm, süreklilik, hız, tempo, an gibi farklı kavramlar da günümüzde hala felsefe, bilim ve sanat alanlarında tartışılmaktadır. Bu tartışmalar ekseninde uzam ve zaman; tanımlamak, sınıflandırmak, ölçebilmek, kullanabilmek, kanıtlamak, kaydedebilmek, aktarabilmek gibi farklı eylemler üzerinden farklı

disiplinler tarafından sürekli yeniden üretilmiştir. Uzam ve zamanın farklı disiplinlerdeki temel yaklaşımları İlk Çağ'dan günümüze dönüşerek gelmiştir. Bu iki kavramı sadece metafiziğin temel sorunsalına indirgmeden daha bütünsel bir bakış açısı yakalayabilmek için bu dönüşümün temel izleğini kültür ve anlatı üzerinden sürerek ilk çağdan günümüze uzanan birikime tarihsel ve toplumsal bir bakış açısıyla yaklaşma gerekliliği kaçınılmazdır. Türk Dil Kurumu sözlüğü kültürün tanımını “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür.” (TDK http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af02032227c47.43737021, erişim tarihi: 11.12.2015) şeklinde vermektedir. Kültür tanımı gereği uzam ve zamanın geçirdiği dönüşümleri kaçınılmaz olarak barındırmaktadır. Bir yandan da bu dönüşümlerin aktarılması ve saklanması sürecinde dil, anlatı ve bellek gibi kavramlarla iç içe geçmiştir. Dolayısıyla kültür ve anlatı üzerinden tanımlamaya çalışacağımız uzam ve zaman sorunsalının ulaşacağı kilit nokta hem toplumsal hem de bireysel belleğimizin yansımaları olacaktır.

İlk insanlar tanımlarını ve sınıflandırmalarını temel ihtiyaçları çerçevesinde oluşturmayı seçmiştir. Uzam ve zamanın kesintisiz bir devamlılık olduğunu doğrudan ilişkili oldukları doğa üzerinden sürekli deneyimledikleri için uzam ve zamana ait tanım ve sınıflandırmalarının hepsi doğanın kesintisiz döngüsü üzerine kuruludur. Mevsimsel geçişler, gece-gündüz döngüleri, üretim sürecine bağlı olarak hasat zamanları, ekim zamanları, vb. tanımlar yaşamlarında, dahası genişleterek sürekli devindirdikleri ve bir sonraki nesle aktardıkları kültürel deneyimlerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Doğa ile kurduğu üretim ilişkisi üzerinden uzam ve zamanı tanımlayan, sınıflandıran, değerlendiren ilk insanların bu ilişkinin temel dinamiklerini mitler üzerinden bizlere aktardıklarını görebiliriz. Doğanın kesintisiz döngüsünü içeren ilk anlatının uzam ve zaman algısı, irdelenmesi gereken sonradan dönüşüme uğrayacak olan ilk biçemdir. Mitsel uzam ve zamanın iki temel özelliği bulunmaktadır. Agamben (2010: 107) döngüsel olan mitsel zamanın bir yönü olmadığını, bu nedenle ortası, başı ve sonu olamayacağını, kendi üzerinde sürekli devinimiyle belirlendiğinin özellikle altını çizer. Dolayısıyla bir yönü olmayan, ilerlemeyen mitsel zaman kesintisiz döngüsü sayesinde her zaman varlığını koruyan sonsuz bir algı yaratır. Güçbilmez ise mitsel zamana ait döngüsellüğün anlatıda nasıl işlendiğini çözümlemektedir. Güçbilmez, bu temsil sürecinde, anlatının tüm öğelerinin ve anlatıda geçen olayların kesintisiz bir uzam ve zaman döngüsünde daima karşısına dönüştüğünü, birbirine karıştığını belirtir; böylece ben ve öteki, göksel ve yersel olan anlatının içinde yan yana durduğu gibi, birbirinin tamamlayıcı da

olurlar (2013: 54-55). Anlatıdaki tüm bu kesintisiz diyalektik özellikle avcı-toplayıcı ve ilk dönem tarım toplumlarında yaygındır. İlk anlatılar ritüeller üzerinden üretilen mitler aracılığıyla günümüze ulaşır. Antik Çağ toplumlarında tarım ekonomisine paralel olarak gelişen zanaatkarlar, tüccarlar gibi yeni mesleki tanımlar ve kimlikler, köyden şehir devletlerine doğru dönüşen toplumsal ve siyasi yapılanmalar aracılığıyla insanoğlunun doğayla ilişkisi dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm sonucu ortaya çıkan göçler ve nüfus hareketleri aracılığıyla insan ilişkileri çeşitlenen ve artan toplumların kademeli olarak uzam ve zaman algıları dolayısıyla anlatıları da ilkel toplumlardaki döngüsel eksenden giderek farklılaşmaya başlar. Göçebelikten yerleşik bir yaşama evrilirken, avcı-toplayıcılıktan tarım toplumuna geçerken kısmen dönüştürdükleri uzam ve zamandaki varoluş biçimleri bu çağla birlikte yeni bir boyut kazanır. Antikçağ düşünür ve sanatçıları sadece ritüeller ve mitler aracılığıyla tanımlanan uzam ve zamanın bütünselliğine, farklı kavramlar ve ayrımlar katmaya başlarlar. Hareket, değişim, yanılama ve gerçeklik, mutlak olan ve olmayan, mutlak olana ulaşıp ulaşılamayacağı gibi hala süren tartışmaların temel dinamikleri ilk bu çağlarda karışımıza çıkar. Birbirine dönüşebilen süreğen anlatı biçimleri yavaş yavaş yerini daha sistematik anlatılara bırakır. Ritüellerden ve mitlerden kaynağını alarak insanoğlunun bulunduğu uzam ve zamandaki varoluş biçimlerini aktarmaya çalıştığı yöntemler de sınıflandırılmaya, birbirinden ayrılmaya başlar. Felsefe, matematik, tıp, şiir, heykel, mimari, müzik, tiyatro (tragedya ve komedy) gibi uzam ve zamanın farklı tasvirlerini ve yeniden üretilmesini sağlayan birçok yapı karşımıza çıkar. Bütün bu yapılar bir taraftan farklı bölgelerdeki toplumlara göre farklılık göstermekte, bir taraftan birbirinden etkilenmektedir. Dolayısıyla her toplumun kendi uzam ve zamansal varoluşları ve tanımları kendi kültürel deneyim ve anlatı kalıpları bulunmaktadır. Antikçağla birlikte uzam ve zamanın algılama biçimi de çeşitlenmeye, sınıflandırılmaya başlar. Mitsel uzam ve zamanın birbirine dönüşen kesintisiz ekseni, bu çağda yerini daha çoklu bir okumaya bırakır. Antik çağ uzam ve zamanın farklı bir sürü yüzü olabileceği üzerinde düşünmeye başlar. Bu yüzlerin hepsini içinde bulundukları gerçekliğin bir oluş biçimi olarak değerlendiren düşünürlerin yanı sıra tüm bu yüzlerin birer yanılama olabileceğini ve mutlak olanın farklı bir boyutta olduğunu savunan düşünürler de bulunmaktadır. Aynı zamanda hiçbir mutlaklık olmadığını savunan görüşler de yine bu çağda ilk defa karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu farklı düşün yapıları anlatının biçimini de etkiler. Uzam ve zaman algısının dönüşen doğası sadece ontolojik ya da epistemolojik düzlemde değil aynı zamanda etik ve estetik alanlarında da farklı tartışmaları beraberinde getirir. Aristo (2017)'nin *Poetika* adlı eseriyle ortaya attığı kavramlar sanatın taklitçi doğasının bulunduğu ve bundan alınan hazzın anlatının doruk noktasını oluşturduğuna dair savunduğu

fikirler modern anlatı öncesindeki klasik anlatı kalıplarının oluşmasına vesile olmuştur. Klasik anlatı kalıpları aynı zamanda mutlak doğru, iyi gibi etik kavramların inşasına da zemin hazırlamakta ve özellikle tragedya üzerinden bunun yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Toplumların üretim biçimleri ve üretim ilişkileri uzam ve zaman algılarını şekillendirirken aynı zamanda uzam ve zamanın algılanış biçimlerindeki dönüşüm de üretim biçimlerinin ve ilişkilerinin dönüşmesini tetiklemiştir. Uzam ve zaman tanımları sadece altyapısal olgularla değil toplumların din, kültür, siyasi ve sosyal yapılanmaları gibi üstyapısal kurumları da etkileyerek dönüştürürken aynı zamanda uzam ve zamanın yeniden üretilmesini de sağlamaktadır. Burada bir noktayı da belirtmeden geçemeyiz. Antikçağlar, Ortaçağ, Modern Dönem ve günümüz Postmodern Dönem sınıflandırması ağırlıklı olarak dünyanın küresel kuzey ya da batı denilen bölümü için yapılan tarihsel bir sınıflandırma olmasına rağmen kendine has özellikleri de barındırarak dünyanın küresel güney ya da doğu olarak adlandırılan kısmı da kendi süreçleri boyunca benzer tarihsel süreçlerden geçmiştir. Buna rağmen her toplum kendi toplumsal belleğinde tarihsel sınıflandırmaların kendine has özelliklerini de taşımaktadır.

Antik Çağda farklı düşünürlerin görüşleri üzerinden yürütülen tartışmalar, tek tanrılı dinlerin yaygınlaşması, feodal üretim biçiminin ve üretim ilişkilerinin giderek hakim olmasıyla giderek tekil bir düşünce sistemine dönüşecektir. İçinde bulunulan uzam ve zamanın bir yanılsamalar dünyası olduğu, gerçekliğin ve mutlak olanın tekil ve farklı bir boyutta olduğu düşüncesi tüm ortaçağa damgasını vuracaktır. Mutlak olanın tanrısal düzlemde algılanması, asıl gerçekliğin sadece din üzerinden tanımlandığı, dünyanın evrenin merkezi olduğu, dolayısıyla Hristiyanlığın, Avrupa'nın, İncil'in merkez alındığı bir dünya görüşü Orta Çağ'da egemen olmuştur. Uzam ve zaman algısının bu yönde algılanması anlatı kalıplarının da tekil bir düzlemde oluşturulmasına sebep olacaktır. Ortaçağ bilimi, edebiyatı, sanatı ve mimarisi ağırlıklı olarak merkez aldığı düzlem üzerinden kendini yeniden üretecek, bu alanda klasikleşecektir. Doğu toplumlarına bakıldığında imparatorluklar ve devletlerin egemen olduğu bir siyasi yapılanma karşımıza çıkmaktadır. Yine tek tanrılı bir anlayış hakim olsa da özellikle imparatorlukların yayılmacı politikaları sosyal yapılanmada farklı toplulukların bir arada yaşadığı görece çok kültürlü bir yapıya sebep olur. Uzam ve zaman algısı farklı kültürlerin karşılaşmasından etkilenmektedir. Toplulukların yapılanması kendi içinde kapalı bir kültürel düzleme sahip olsa da bir arada olmaktan kaynaklı sınırları net çizilmiş ama etkileşime açık bir eksen yaratır. Uzam ve zamanda birini öbüründen ayıran tanımlar keskin; fakat *biz* ve *öteki* üzerinden bir çoğulculuk da göze çarpmaktadır. Ortaçağın batısı ile doğusunun ilk karşılaşmaları Haçlı Seferleri üzerinden olmuştur. Uzam ve zamandaki tekil

algılayış hem dışarıyı ile karşılaşmalar hem de Ortaçağ Avrupası'nda meydana gelen sosyo-ekonomik gelişmelerle birlikte yavaş yavaş bir dönüşüme uğrar. Dışarıyı ile ticaretin artışı, kentlerde yükselişe geçmeye başlayan yeni sermaye birikimleri, antik dönemin keşfi, yeni arayışlar tekil uzam ve zaman algısını çeşitlendirmeye başlayacaktır. Merkezi devlet yapılarının kurulmaya başlaması, kentsel yapının yükselişe geçişi, daha büyüyen ve etkileşime açık bir uzam ve zaman anlayışını da beraberinde getirecektir. Resimde, mimaride farklı anlatı kalıplarının ortaya çıkışı, uzam ve zamanın öğelerinin adı geçen alanlarda farklı düzlemlerde kullanışı Rönesans'ın doğuşunu müjdelemektedir. Coğrafi keşiflerle yeni keşfedilen ticari yollar uzam ve zamanda bir kırılma yaratacaktır. Bilimsel bilgi Kopernik ile farklı bir düzleme taşınacak güneş merkezli bir uzam ve zaman tanımı Galileo'da da yankısını bulacak ve hareket ile mekanik yasaları konusundaki çalışmalarıyla da Galileo modern bilimin atası kabul edilecektir. Aynı yüzyılda Cervantes'in *Don Kişot* adlı eseri de modern romanın başlangıcı sayılacaktır. Modern zamanlar tam karşılığını Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi ile 18 ve 19 yy'da bulsa da erken dönem gelişmeler uzam ve zamandaki dönüşümün bilim, sanat ve felsefe alanında yarattığı yeni anlatı kalıplarıyla şekillenecektir. Tüm bu dönüşümler sosyal yapıdaki en büyük kırılmalardan biri olan feodalitenin yenilgiye uğradığı ve yeni bir sınıftan; burjuvazinin çağının başladığını imleyen Fransız Devrimi ve işçi sınıfının da burjuvaziye paralel olarak ortaya çıkışını imleyen Sanayi Devrimi ile doruk noktasına ulaşacak ve modern çağın başlangıcı olarak anılacaktır. Bu Yeniçağdaki uzam ve zaman algısı çoklu, devrimci, evrenselci, dışa dönük, birey merkezli, sürekli büyüyen, genişleyen, hızlı, doğanın parçası değil öznesi olan, ona egemen olmayı başat sayan bir anlayışı benimseyecektir. Bu anlayış yeni sınıflandırma ve bilgi türlerini barındıran, bilimsel ve teknolojik bilgiyi buna bağlı olarak da hızı ve dönüşümü kutsayarak yeniden üreten, özneyi merkeze alan yeni anlatı kalıplarının oluşmasına vesile olacaktır. Yeni kentsel dokular, şehirler, fabrikalar içinde bulunduğu çağın yeni yaşam alanlarını oluşturacak; insanın doğayla kurduğu ilişki hiç olmadığı kadar farklı bir düzleme taşınacaktır. Bireyin, öznenin uzam ve zamandaki varoluşu daha etkin bir konuma ulaşırsa da çoklu bir düzlemde ve kimlikte temsil ediliyor olması aynı zamanda öznenin parçalanmasının da önünü açacaktır. Hızın yarattığı anlık temsil ve tasvirler o tarihe kadar daha yavaş ilerleyen, saklayan, aktaran belleğin de kırılmasına yol açacaktır. Sinemanın doğuşunun işte tam da böyle bir çağa denk gelmesi onun hem modern hem de günümüz Postmodern çağdaki uzam ve zamanın yarattığı en önemli anlatı kalıplarından biri olmasının en önemli göstergesidir. Modern bilgi ve yaşam tarzının yarattığı yeni anlayış bir yandan gelip geçici, kesintisiz ve devrimci bir çağ yaratsa da modernite kendi üretim biçimi ve ilişkilerini yaratan kapitalizme yenik düşer ve zamanla

pozitivist bir anlayışa doğru kayar. Modern bilginin ulaştığı son noktada katı bir sınıflandırma, hiyerarşi ve uzmanlaşma ile öznenin yabancılaşma sürecinin de önü açılır. Bu nedenle modernist anlatı kalıpları modernitenin kendinden bağımsızlaşır ve geline son noktada eleştirel bir tavır gösterir. Modernist anlatı kalıpları parçalanmış uzam ve zamanda yabancılaşan özneyi imlemeye başlarlar. Diğer taraftan geçmiş dönemlerden farklı olarak tüm anlatı kalıpları yeni ortaya çıkan üretim biçimiyle doğrudan bir bağ kurarak aynı zamanda meta değeri de kazanırlar. Coğrafi keşiflerle başlayan süreçle doğu (Küresel Güney) için sömürgecilik dönemi başlar. Bu süreçte bir taraftan imparatorluklar dağılır, ulusal hareketlerin önü açılırken bir taraftan da batı (Küresel Kuzey) toplumları tarafından doğrudan sömürgeci bir anlayışa maruz kalan bir doğu portresi günümüze kadar uzanır. Bu portrede her ulusun kendi modernleşme sürecinde yaşadığı iç dinamikler kaçınılmaz olarak anlatı kalıplarına da yansiyacaktır.

Günümüze geldiğimizde modernite ile başlayan uzam ve zaman algısındaki dönüşümün daha uç noktalara geldiği görülmektedir. Teknolojik gelişmelerin ve küresel pazar ekonomisinin hızı en üst düzeydedir ve her yere ulaşabilmektedir. Buna paralel olarak dilin, öznenin ve belleğin parçalanmışlığı da en üst düzeydedir. Modernitenin söylemi ile ortaya koyduğu arasındaki uçurum insanlık tarihine savaşlar, kıyımlar, doğanın ve uygarlıkların yok oluşu olarak yansımıştır. Tüm bu parçalanma ve yok oluşlar günümüz düşünürlerinin tartışmalarına geçmişten günümüze getirilen her kavramın sorgulanması, parçalarına ayrılması hatta reddedilmesi olarak damgasını vuracaktır. Tüm bu tartışmaların ışığında anlatı artık yoktur, tek biçem sonsuz çeşitlilikte bir pastiş ve kolajdır diyen bir anlayışın yanı sıra tüm bu parçalanmışlığa ve şizofreniye karşı yeni anlatı ve hatırlama yollarının bulunması zorunluluğuna sahip bir bakış açısından da söz etmek mümkündür.

Bu çalışmada oluşturulmaya çalışılan uzam ve zaman, kültür-anlatı ve bellek eksenli sorgulama özelde son dönem Türk Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Reha Erdem sineması üzerinden okunmaya çalışılacaktır. Çalışmanın örnekleme gelmeden önce uzam ve zamanın geçirdiği dönüşüme kültür ve anlatının tarihsel ve toplumsal süreci üzerinden kısa bir özetle giriş yapmakta yarar vardır. Böylece çalışmanın ikinci bölümünde sinemasal uzam ve zamanın kültür ve anlatının geçirdiği tarihsel dönüşümle karşılıklı ilişkisinin altı çizilebilecektir. İkinci bölüm ayrıca sinemasal uzam ve zamanın yaratılması için kullanılan öğeleri ve bellekle kurduğu zorunlu ilişkiyi irdelenecektir. Son bölüm de Reha Erdem filmografisinin, ikinci bölümde oluşturulan sinemasal uzam ve zaman üzerinden okunmasını kapsayacaktır. Reha Erdem'in yarattığı sinemasal uzam ve zaman hem yönetmenin bireysel belleği hem de Türkiye toplumunun kolektif belleği üzerinden irdelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİHİ BAĞLAMINDA UZAM, ZAMAN VE ANLATI

1.1. Uzam ve Zaman Bağlamında Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri Üzerine

Sinemada uzam, zaman ve bellek kavramlarının altını doldurabilmeyi ve bu kavramların teorik çerçevesini çizebilmeyi hedefleyen bu bölüm öncelikle sinemanın doğduğu yıllardan itibaren sinema tarihinin köşebaşlarına uzanacaktır. Sinemanın ilk yıllarından yola çıkarak anlatının şekillenme süreci; uzam, zaman ve bellek perspektifinden teknolojik, bilimsel, ekonomi-politik ve sosyo-kültürel çerçeveleri de kapsayan tarihsel bir arka plan ekseninde ele alınılacaktır. Toplumun tüm katmanlarını derinlemesine etkileyen modernin doğuşu aynı zamanda uzam ve zamanın algılanışına yeni bir yön vermiştir. Bu yön gerek bellek ve anımsamanın dönüşümüne gerekse sanatsal üretim alanlarındaki temsil biçimlerinde köklü bir değişikliğe sebep olmuştur. İlk bölüm içerisinde bu dönüşümün özellikleri sinema tarihi üzerinden irdelenecektir.

Filmlerle ilgili çalışırken bakış açısının tarih/kuram/eleştiri çerçevesinde çok yönlü bir okumayla değerlendirilmesi gerekmektedir (Büker ve Topçu, 2008: 14). Özellikle sinemanın kuramsal çerçevesini çizmek sinema tarihinden ayrı düşünülmemesi gereken bir yaklaşıma ihtiyaç duymaktadır. Sinema tarihine yaklaşımın, bu tarihin kapsamının ve değerlendirme ölçütlerinin neler olması gerektiğine dair farklı görüşler bulunmaktadır. Tarih yazımının geçirdiği dönüşümler sinema tarihinin ele alınışını da değişikliğe uğratmaktadır. Büker'in ve Topçu'nun da belirttiği gibi sinema tarihi alanında sunduğunuz her yeni bilgi ve bakış açısı, filmler hakkında sadece yeni bir bilgi parçacığı değil, aynı zamanda birbiriyle bağlantılı yeni bir düzlem ve çerçeve sunmaktadır; bu nedenle sinema tarih yazımı alanında nasıl ilerleyeceğiniz baştan önem kazanmaktadır (2008: 14). Sinema tarih yazımında nasıl ilerleneceği sorusuna verilen yanıtlar her dönemde farklı okumalar ve bakış açılarıyla zenginleşerek yeniden ele alınıp tanımlanmaktadır. Sinema tarihine yaklaşım; filmlerin ve yönetmenlerin biçemlerinin estetik özelliklerini temel alabileceği gibi, farklı kuramların örneklendirilmeleri üzerinden de ilerleyebilir. Dönemin teknolojik, bilimsel, ekonomi-politik ve sosyokültürel çerçevesine dayanan değerlendirmeleri de dahil ederek çatısı sürekli genişleyen bir tarih yazımı hedeflenmelidir. Bir diğer tarihsel yaklaşım ve sınıflandırma biçimi de; sinemanın gerçeklik ve temsil, ideoloji, hegemonya, modern ve postmodern kuramlar ışığında ele alınmasıdır. Tüm bu yaklaşımlar göz önüne alındığında, Akbal Süalp'ın (2004: 27) çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufku olarak gördüğü sinema için “sadece

kameranın gösterdiği alanı değil, ardında kalanı, sakladığı, içinde gezindiği, devindiği her alandaki görüneni ve görünmeyeni de barındıran bir üretim alanıdır” şeklindeki tanımlaması ana eksen olarak belirlenebilir. Akbal Süalp’in tüm metinlere ve temsillere uzam ve zamanın hem nesnesi hem de öznesi konumundan bakan yaklaşımı gerek sinemanın tarihsel olarak geçirdiği anlatı evrelerinin değerlendirildiği ilk bölümde; gerekse sinemada uzam ve zamanı yaratan öğeleri ve sinema bellek etkileşimini inceleyen diğer bölümlerde hedeflenen perspektife yol göstermesi açısından dikkat çekicidir.

1.2. Sinemanın Doğuşu ve Modernin Uzam, Zamanı

Sinemanın başlangıcını müjdeleyen öncüller imge ve hareket çerçeveli denemeleri barındıran, devinimin yeniden üretilmesi ve kaydedilmesini hedefleyen bir dizi bilimsel ve teknolojik gelişmenin ürettiği bir makine üzerinden tanımlanabilir. Buna göre:

İlk ürünlerin geriye doğru izleri, arkeoloğun milliyetine bağlı olarak Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve İngiltere’de 1880’li ve 1890’lı yıllara sürülmüştür. Birbirine zıt denemeler yapılmış ve icat patentleri Thomas A. Edison, William Kennedy, Laurie Dickson, William Friese-Greene, Louis Aimé Augustine Le Prince, Louis ve Auguste Lumière ve 19. yüzyıl sanat, bilim ve kapitalizmin camera obscura’sından çıkan birçok bilinmeyen figürüne verilmiştir (Sarris, 2011: 189).

Bugün sinemanın başlangıcı olarak atfedilen tarih Lumière Kardeşler’in sinematografin icadını tamamlayarak yaptıkları ilk gösterimdir. Sinema tarihinin başlangıcı sayılan ilk gösterimi Armes şu şekilde özetlemektedir:

28 Aralık 1895’te Paris, 14 Boulevard des Capucines’deki Grand Cafe’nin altında bulunan *Indian Room*’da yapılan ücret karşılığı ilk film gösteriminin ardındaki kişi Lumière’lerdir. Bugün sinemanın doğumu olarak bu tarihi ansak da, o dönemde bunu önemli görmek mümkün değildi. Önceden basına ilan verilmemişti ve Lumière’lerin kendisi bile ilk gösterimde bulunmayı kendisine dert etmemişti (Armes, 2011: 22).

Armes dahil birçok araştırmacı, Lumière Kardeşler’in asıl öneminin sinematograftan uzun süre gelir elde edebilecek bir bakış açısına sahip bir iş adamı zihniyetiyle hem aracın yaygınlaşmasını hem de sinemanın bir endüstri olarak kurulmasını sağlamak olduğunu belirtmektedir. Lumière’lerin çektiği filmler gerçek yaşam kesitlerine dayanan ve tek bir açıdan çekilen görüntüler olarak sinemada gerçekçiliğin ilk öncülleri olarak kabul görmektedir.

Sinematografin ve dahası sinemanın içinde bulunduğu çağın en önemli özelliği kapitalizmin sermaye birikimiyle doruk noktasına ulaştığı ve modernitenin her alanda egemen anlatı olarak kendini gösterdiği bir dönem olmasıdır. Toplumsal yaşam dahil her alanda dönüştürülebilir, alınıp satılabilir bir üretim biçiminin temel dinamikleri geçerli olmaya başlamıştır. Bu dinamikler sadece ekonomi politik alanda değil, aynı zamanda toplumun sosyo-kültürel ekseninde de kendisine yer bulmuştur. Teknolojik gelişmelerle sermayenin önünü açan bilimsel anlayış; toplumsal yapının hızla dönüşen süreçlerinde oluşabilecek temel gerilimleri yok edebilmek, kendi sınıfsal anlayışlarını egemen ve sürdürülebilir kılmak için her alanda kendini yeniden üretmiştir. Bu anlayış aynı zamanda politik ekseninde ulus-devlet anlayışının da önünü açmıştır. Modernite henüz dünya savaşları, sömürgecilik ve sermayenin yayılmacı eksenine yenik düşmemiştir. Modernitenin ilk yıllarında Hobsbawm'ın (1998: 13-14) da belirttiği gibi burjuvazinin üyeleri henüz aydınlanmaya, akla, insani fırsatlara, bilimsel ve kültürel büyümeye olan inançlarını korumakta, sürekli büyüyen maddi ve manevi zenginliğin kapitalizmin ilerlemeci yapısından kaynaklandığına inanmaktadırlar. Bu düşünsel ekseni pekiştiren gelişmeler 15. yüzyıldan bu yana tüm bu ekonomi politik dönüşümün öznesi ve nesnesi konumunda olan yeni bir düşünsel çerçeveden kaynağını almaktadır. Bu düşünsel çerçeve en temel ve açık ilkelerini uzam ve zamana dair yeni bir bakış açısı geliştiren Galileo'da bulmuştur. Şentürk (2011: 28-29), Foucault'dan yola çıkarak bu durumun sonsuz ve açık bir uzamın ilkelerini belirleyen Galileo'nun, varolan sabit bir düzen ve uzam anlayışının yerine sürekli devinen, ilerleyen bir uzam ve zamanın kesintisiz genişlemesine dayanan yepyeni bir anlayış yerleştirmesinden kaynaklandığını belirtir. Uzam ve zaman anlayışını kökten dönüştüren bu yaklaşım yeni bir uzam ve zaman anlayışının temel ilkelerini de şekillendirmiştir. Modernite olarak adlandırabileceğimiz bu düşünsel çerçeve Berman'ın altını çizdiği gibidir: "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi" (2013: 27). Modernite adı verilen bu paradoksal yaklaşım dönemin düşünsel yapısının en temel özelliğiydi. Bu paradoksal yaklaşım aynı zamanda dönemin aydınlarının ve sanatçılarının en temel şiarıydı. Harvey (2012: 23), Baudalaire'i değerlendirirken bir estetik hareket olarak nitelendirdiği modernizm tarihinin; anlık olanın uçup yiticiiliğiyle, sonsuz ve değişmeden kalanın arasındaki gel-gitler olarak özetlenebileceğini dile getirir.

Sinematograf; tüm bu yaklaşımların ışığında, gösterim ve çekim süreci açısından anlık olabilmeyi başarabilen, anı kaydedebilen teknolojik yapısı düşünüldüğünde de sonsuz ve değişmeyi de içinde barındırabilen çağının özetini diyebileceğimiz bir makine, bir araç

olarak modern insanın hayatına giriş yapar. Döneminin yaşamsal hızı göz önünde bulundurulduğunda basit bir eğlence aracı, seyirlik bir gösteri olan sinematograf; kendisini bütün dünyada yaygınlaştıran Lumière'lerin ardından nasıl olup da yok olup gitmemiştir? Bunun temel nedeni; sinemanın yeniden üretilerek çok farklı sanatlarla ve anlatı kalıplarıyla ilişki kurabilmesidir. Bu çerçevede sinema, tarih boyunca farklı amaçlar ve dolaysız işbirliği ile sanatın birçok dalını içererek günümüze ulaşan en önemli sanat, eğlence, medya, endüstri aracı olarak gelişmiş ve önemini korumuş en önemli mecradır.

1.3. Sinemanın İlk Yılları ve Anlatı Denemeleri

Uzam ve zamanın ele alınışındaki sarsıcı ve köklü dönüşüm, hem sermaye çağındaki kapitalizmin yayılcı ve ilerlemeci anlayışının bir sonucu hem de nedeniydi. Bilgiye yaklaşımdaki temel dönüşüm yeni keşiflerin ve teknolojik gelişmelerin önünü açmış, toplumsal yapıdaki yıkıcı ve devrimci bir ilerlemeyi de tetiklemiştir. Tüm bu sarsıcı ortamın yarattığı genişleme ve büyüme uzam ve zamanın sıkışmasına böylece uzam ve zaman tanımlarının dönüşüme uğramasına neden olmuştur. Bilimsel, toplumsal ve estetik teorilerin temel tartışmaları tam da köklü bir dönüşüme uğrayan uzam ve zamanın yeni tanımları etrafında dolanmaktadır. Bu konuda Harvey'in belirttiği noktalar; modernitedeki bilimsel, toplumsal teori ile estetik teorinin yaklaşımlarındaki farklılığı gözler önüne sermektedir:

Yüzeysel olarak bakıldığında aradaki farkı anlamak pek güç değildir. Toplumsal teori, her zaman toplumsal değişim, modernleşme ve devrim (teknik, toplumsal, politik) süreçleri üzerinde yoğunlaşmıştır. İlerleme toplumsal teorinin konusudur, tarihsel zaman ise birincil boyutu. Zaten ilerleme, uzamın fethini, bütün uzamsal engellerin yıkılmasını ve nihai olarak 'uzamın zaman aracılığıyla yok edilmesini' içerir... Öte yanda, estetik teori, değişim ve dönüşüm girdabının orta yerinde sonsuz ve değişmez gerçeklerin aktarılabilmesini olanaklı kılan kuralları araştırır (Harvey, 2012: 232).

Bu eksenlerden bakıldığında; Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesi, tüm bu süreçteki estetik yaklaşımları özetlemesi ve sinemanın gelişiminin ana motivasyonlarını belirlemesi açısından önemli bir yol göstericidir. Benjamin (2002a: 47), bu makalesinde sanat eserini görünür kılan ve değerini belirleyen kavramların uğradığı dönüşümü tanımlar, böylece sanat eserinin tarih sahnesine fırlatıldıktan sonra değerini ortaya koyan biricikliğinin ve özel atmosferinin uğradığı niteliksel dönüşümünün kaçınılmaz sürecini gözler önüne sermektedir. Uzam, kapitalizmin meta üretim ve tüketim kurallarına göre kentsel düzlemde gerek açık gerekse kapalı alanlar üzerinden yeniden yapılandırılmıştır, bunun etkileri elbette sanat eserini de dönüşüme uğratacaktır.

Teknik aracılığıyla çoğaltılmaya başlayan sanat eserinin kendine özgü eksenini temelde bu çağın tartışma konusudur. Tahta ve taş baskıyla grafiğin gündelik hayatımıza girişi ve yazılı kültüre eşlik edişine değinen Benjamin fotoğrafın en temel özelliğine tam da bu nedenle vurgu yapar:

İnsan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu, bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla at başı gidecek hıza erişti (Benjamin, 2002a: 47).

Tüm bu teknik olanaklar fotoğraf ve ardından sinemanın yani filmin doğuşunu da beraberinde getirdi. Modern çağ artık kendi hızına en yakın gerçeklik illüzyonunu keşfetmiştir. Perspektif ile resimde dönüşüme uğrayan uzamın algılanışı, fotoğraf ve ardılı sinemada tam da Harvey'in (2012: 232) vurguladığı "uzamın zaman aracılığıyla yok edilişine", "uzamın sabit bir olma halinden, devingen bir oluş" haline gelişine denk düşmektedir. Bu çerçevede, Benjamin'in (2002a: 47) de vurguladığı gibi sanat eseri artık kendine özgü olan biricikliğini tamamen yitirmiştir. Teknik yolla yeniden-üretim tam bu noktadaki bu özel atmosferi zedeler. Özel atmosferi zedelenen sanat eseri, teknik yolla yeniden-üretilenin de çoğaltılarak bir defaya özgü olmaktan çıkmaktadır. Böylece sanat eseri yinelenen bir oluş haline dönüşerek kitlesel olarak tanımlanabilecek bir varlık kazanır (Benjamin, 2002a: 49). Bu durum sanat eseri için modern çağla başlayan gelenekten köklü bir kopuşu ifade etmektedir. Bu çerçevede bir sanat eserinin değerlendirme süreçleri eserin kendisine ait değeri ve eserin paylaşım yani sergilenme sürecindeki değeri üzerinden ikili bir bakış açısıyla düşünülmelidir. Modern çağ yeniden-üretim sayesinde sergilenebilirliğin sınırlarını devasa boyutlara ulaştırmış böylece kitlesel paylaşım süreci eserin kendi özgül değerinin önüne geçmiştir.

Lumière'lerin sinematografi çok kısa sürede dünyanın birçok noktasında gösterimler yapan bir dizi açık hava etkinliği olarak tarihteki yerini aldı. Kendi anlatı olanaklarını keşfedebilmesi için; kameranın teknolojik olanaklarının keşfinin yanı sıra tarihi çağlar öncesine uzanan dil, imge, eğretileme, öyküselleştirme gibi kavramlarla kurduğu zorunlu etkileşime de ihtiyacı vardır. İlk gösterimler tek bir açıdan hareketsiz bir kamera ile çekilen gündelik yaşamın kısa ve gerçekçi kesitlerinden oluşmaktadır. Gösterimler sırasında hızlı, yavaş ya da geriye oynatılarak zamana dair yaratılan illüzyonlar izleyiciye cazip gelmektedir. İlk anlatı denemeleri yine tek bir açıdan ama kurmaca bir dünyanın kapısını açmaya çalışan Fransız sihirbaz George Méliés tarafından denenmiştir. Méliés, kamerayı hızlı veya yavaş

kaydederek, görüntüleri üst üste bindirerek, farklı efektler deneyerek kendi yarattığı dekorların önünde farklı öyküler anlatmayı, hileli, eğlenceli bir dünya kurmayı gündelik yaşamın gerçekçi kesitlerine tercih etmiştir. Bu anlamda filmin üretim alanını dış mekândan iç mekâna kaydırarak kontrol altında tutulabilen ilk stüdyo deneyimini de gerçekleştirdiği belirtilmektedir. Lumière’lerin elinde ise dönemin farklı şehirlerinden elde edilmiş gündelik yaşama dair olan tonlarca film bulunmaktadır:

1895’ten 1905’e kadar on yıllık süreçte Lumière Kardeşler, Louis’in icadından dünya çapında yarar sağladılar. Temsilcilerini (kamera operatörlerini), kendi gösterim programlarını düzenlemek için büyük Avrupa şehirlerine ve bazı Doğu ülkelerine gönderdiler ve bu temsilciler o ülkelerin tipik sahnelerinin çekimleri ile geri döndüler. Bu yolla Lumière, İspanya’daki arenaya giden matadorlardan Londra’nın kalabalık sokaklarında gösteri yapan siyahi dansçılara, Saygon’da zorlu bir çalışma içindeki ırgatlardan, Roma veya Stockholm’deki resmi geçitlere dek çeşitli konuları işleyen binin üzerindeki filmi içeren bir katalog oluşturdu (Armes, 2011: 25).

İzleyicinin ilgisi zengin bir içerikle çeşitlendirilmiş bir seyirlik sunularak canlı tutulmaya çalışılmıştır. Lumière’lerin izleyiciye sunduğu bu görsellik aslında tam da Harvey’in (2012: 270) aydınlanma projesinin uzam ve zamanı ele alırken sık sık vurguladığı “zaman ve uzam sıkışması” kavramına denk düşmektedir. Modern çağda mesafeler kısaltmakta, dünya haritası giderek imgesel anlamda küçülmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında sürekli birbirine yaklaşan yani sıkışan uzam ve zaman birey üzerinde Harvey’in (2012: 270) vurguladığı gibi kimi zaman kışkırtıcı, kimi zaman heyecanlandırıcı bir etkiden tedirgin ve stresli bir eksene doğru savrulmamıza sebep olmaktadır, dolayısıyla çok farklı toplumsal, kültürel ve politik tepkileri ortaya çıkarmaktadır. Sinematografin kaydettiği ve sergilediği tam da bu sıkışmayı kendisine hapseden ve yeniden üreten bir potansiyel yaratmaktadır. Bu potansiyel uzam ve zaman sıkışmasının neden olduğu olumlu ve olumsuz dinamikleri de kaçınılmaz olarak bünyesinde barındırmaktadır.

Sinema tarihinin öncülleri olan Lumière Kardeşler ve Méliés arasındaki ortak nokta; uzamın ve zamanın kaydının küçük farklılıklarla da olsa tek, hareketsiz bir açıdan ve tek bir parça şeklinde gerçekleştirilmesidir. Aralarındaki farklılıklar kayıt altına alınan filmlerin içeriklerinden, çekim alanlarından ve anlatının niteliğinden kaynaklanmaktadır. İzleyicinin perspektifinden tek bir olay, hareket (‘Trenin Gara Girişi’, ‘İşçilerin Paydosu’ vb). filmin malzemesinin süresi ile zamansal olarak sınırlandırılmıştır. Sinemanın ilk yıllarındaki denemeler temelde kameranın ve filmin teknolojik olarak kendi sınırlarının keşfi gibi görünse de 15. yüzyıldan bu yana dönüşen uzam ve zaman algısına ve bu dönüşümün nasıl temsil edilebileceğine dair verilen yanıtlara sırtını rahatlıkla yaslayabilmektedir.

Uzam ve zamanın algılanış biçimi, bu algılanış biçiminin bireyin belleğindeki izleri, bu izlerin kültür ve dil üzerinden yeniden üretilerek temsil edilmesi, bu temsilin öğelerinin belirlenmesi ve tartışılması sözlü anlatı geleneğinden, yazılı anlatı geleneğine geçişin temel izleği olarak görülebilir. Yazılı kültürle birlikte aktarılan her şey gerçekleştiği zaman diliminden bağımsızlaştırılarak somut olarak bir düzleme, alana kısacası uzama kazanmıştır. Harvey (2012: 227-235) bu bağlamdan yola çıkarak uzam ve zaman dair olanın izinin sürülebileceğini, yazıyla başlayan bu temsil sürecinin matbaanın icadıyla yoğunlaştırıldığını ve yaygınlaştırıldığını belirtir. Özellikle uzama kazınan haritalar, grafikler, şekiller, fotoğraflar, maketler, resimler, matematik semboller ve benzerlerini üreterek ve inceleyerek farklı dönemlerde verilen farklı yanıtların peşine düşmeyi hedeflemektedir. Coğrafi keşiflerle başlayan süreçte yeni keşiflerle gelen yoğun bilgi akışı, bu keşiflerden elde edilen sermaye birikimi hem uzamın hem de zamanın algılanma biçiminin sorgulanarak değişen algıyla birlikte yeni temsil süreçlerinin doğmasına sebep olmuştur. Değişen uzam ve zaman anlayışı kapalı ve kendi içine dönük olan ortaçağa ait temsil biçimlerini dönüştürmeye başlamıştır. Perspektifin yeniden tanımlanması, hareketin doğa üzerinde hâkimiyet sağlaması görme biçimlerinde köklü bir kopuşa sebep olur. Bilimsel bilgi ve teknolojinin getirdiği perspektifler, sermayenin kullanım biçiminin ve kurallarının dönüşümü hem birey anlayışının doğmasına hem de toplumun yenilenen koşullara göre yeniden düzenlenmesine sebep olmuştur. Aydınlanma düşüncesi ve ardından gelen modernist anlayış görme biçimini yeni kurallara bağlayarak akılcılaştırmış, uzamı ve zamanı; yeni iş bölümü ve sermaye kuralları çerçevesinde giderek daha küçük parçalara ayırmış böylece kendi ideolojisini yeniden üretebilmiştir. Uzam ve zaman algısının dönüşmesi, bu dönüşümün kendi içinde taşıdığı gerilimler, 1848 başta olmak üzere, dünyanın ekonomi- politik ve sosyo-kültürel tarihi üzerinden sürekli yeni etkileşimler ve gerilimlerin etkisiyle yeniden tanımlanmış, kendini farklı biçimlerde yeniden üretebilmiştir.

Sabit bir perspektiften tek bir olayın kaydıyla başlayan denemeler kısa sürede belirli kronolojik bir sıralamayı dahası bir gerilimi içeren olaylar dizisini kaydetmeye doğru yön alır. Filmlerin birleştirilmesi yani kabaca kurgunun keşfi sinemanın kendi anlatısını oluşturmasında önemli dönemeçlerden biridir. Kurgu, kamerayı kullanan kişiye farklı zamanlarda, farklı uzamlarda, farklı kişilerle çekilmiş farklı film parçalarını belirli bir anlatı ekseninde birleştirebilme yetisi kazandırmaktadır. İlk zamanlarda bu denemeler daha çok varolan uzam ve zamanın doğrudan kaydıyla daha teatral bir bakış açısına sahip olsa da ilerleyen zamanlarda kurgunun, sinemanın kendi dilini oluşturmada büyük etkisi olacaktır. Cecil Hepworth'un Edwin S. Porter'ın ve Ferdinand Zecca ve Pathé'nin çalışmalarında;

kurgunun ve farklı çekim açılarının ilk denemeleriyle oluşturulan bir-iki bölümlük kısa anlatıları bir sinema filmine dönüştürebilmek David Wark Griffith'e nasip olur. Griffith farklı çekimleri ve ölçekleri bir araya getirerek paralel kurguya dramatik bir anlatı ve ustalık katar:

Griffith'in önemi, bu teknikleri gerçekten dramatik bir yolda kullanmasıdır. Böylelikle onun elinde sinema, öykü anlatımının ve izleyici büyülemenin güçlü ve inandırıcı bir yolu haline geldi. O sinemasal birimin tiyatrodaki gibi sahneler olmayıp tek tek çekimler olduğu temel bilincine sahipti. Griffith şayet tam bir etki elde edilecekse sahnelerin çekimlere bölünmesi gerektiğini anladı. Kamerasını heyecan verici bir şekilde kullandı ve bir sekansı oluşturmak için çekimlerin kurgulanmasının yeni yollarını keşfetti (Armes, 2011: 109).

Griffith'in dramatik yaklaşımı temelde Aristo'dan bu yana gelen mimes'in bir uzantısı, klasik anlatı geleneğinin sinemaya uyarlanmış haliydi. Çekimlerle oluşturulan kesintisiz süreklilik; klasik neden-sonuç algısına dayanan, izleyicinin özdeşleşmesiyle elde edilecek katharsis'i amaç edinen bir öyküselleştirmeyi hedefliyordu. Rönesans'ta temellerini atan Aydınlanma düşüncesiyle temel ilkelerini olgunlaştıran modernizm; uzamın ve zamanın sınırlarını sürekli devinen ve genişleyen bir anlayışla ele almaktadır. Bu anlayışla bireyin uzam ve zamana hükmederek özgürleşebileceği inancından yola çıkan bu gerilim, uzamın ve zamanın mümkün olan en küçük parçalara kadar parçalanmasına sebep olmaktadır. Tam da bu nedenle modern çağın yeni temsil biçimlerinden biri olan sinemanın çekimlere bölünerek yeni anlatı olanaklarını sorgulaması kaçınılmazdır. Bu parçalanmanın ilkelerini ilk belirlemeye çalışan Griffith'in izleği daha sonra, Hollywood endüstrisinin temel ilkelerinin belirlenmesine ve yaygınlaşmasına, melodramların ve yıldız kadın/erkek oyuncuların hâkim olduğu egemen bir anlatıya dönüşmesine sebep olmuştur. Bu anlatı; tüm dünyada yayılırken, egemen olanın perspektifinden yola çıkmaktadır. Uzam ve zamanın estetikleştirilmesini temel kuram olarak belirleyen bir söylemin yeniden üretilmesine böylece egemen bakış açısının olağanlaştırılmasına ve rasyonelleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Kurgunun gücüne sırtını yaslayan bu yeni anlatı biçiminin sunduğu yanılsama tam olarak Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk düşmektedir, savaşı doğuran asıl etmenlerin üstünü örtmeye dolaylı olarak hizmet etmiştir.

Kuleşov'un 1918 yılında gerçekleştirdiği kurgu deneyi ise, Rus sinemasında Vertov, Eisenstein, Pudovkin gibi öncülerin önünü açmıştır. Kuleşov bu deneyle aynı görüntünün ardına gelen farklı görüntülerin; izleyicide birbirinden çok farklı anlamlara gelebilecek farklı tepkilere neden olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Kurgunun farklı anlatılara hizmet edebileceği gerçeği Griffith'in özdeşleşme temelinde kurduğu mimesinin tamamen dışına

çıkıp sinemanın farklı biçimlerde üretilebilecek bir yapıntı olduğunu, kendine ait bir gerçekliği olduğunu vurgulaması açısından önemli bir gelişme olarak ele alınmalıdır.

İlk yıllardaki tüm bu gelişmeler gerek tarih gerekse kuram ve eleştiri çerçevesinde değerlendirildiğinde, gerçeklik ve yapıntı arasındaki gerilimin sinema anlatısının temel etkilerinden biri olarak ele alınması gerekliliğini doğurur. Sinema anlatısının geçirdiği evreleri kapsamlı olarak ele alabilmek için, bu gerilimi aynı zamanda dönüşen uzam ve zaman algısının etkileri üzerinden de değerlendirmek gerekmektedir.

1.4. Sinemada Estetik ve Politik Anlatı Denemeleri

Uzam ve zaman anlayışının dönüşen yüzünü tanımlamak için Harvey'in (2012: 270) "sıkışma" kavramından yola çıkarak modernist anlayış ve sinemanın geçirdiği evreleri ilişkilendirebilmek için 1848 yılından itibaren modernizmin geçirdiği dönüşüme tekrar bakmak gerekmektedir. Bu yıllar tam da ekonomi politliğini Hobsbawm'ın (1998: 14) sermaye çağı ve ulus devlet modeliyle çizdiği, dönemin yoğun sermaye ve emek fazlasıyla yaşadığı ekonomik krizin; Marx'ın *Komunist Manifestosu*'nda değindiği hayaletin yıllarıdır. Tüm bu koşullar elbette uzam ve zaman anlayışında ikincil bir kırılmaya sebep olacak, yeni bir sorgulama ve temsil sürecini doğuracaktır. 1848 öncesi dönem; geleneksel toplumsal yapıların, eski düşünce kalıplarının yıkılarak yerine bilimsel bakış açılarının geçtiği, insanoğlunun ilerlemeci anlayışının baskın olduğu, gerek toplumsal olarak gerekse ekonomi-politik olarak sermayenin yayılmacı çerçevesinin biçimlendirdiği böylece tüm engellemelerin ve sınırların yok sayıldığı bir olumlama dönemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem 1847-48 kriziyle Harvey'in (2012: 292) belirttiği gibi köklü bir dönüşüme uğrar; böylece gerek ekonomik, gerek politik gerekse kültürel yaşamda uzam ve zamanın yeniden biçimlenir, bu durum da gösterim ve temsil süreçlerinde yeni eksenlerin önünü açar. Harvey, ilerlemeci anlayışın birçok açıdan özellikle sorgulandığının altını çizer (2012: 292).

Kapitalizmin yarattığı yoğun sermaye ve emek fazlasının sebep olduğu gerilim tüm kıta Avrupa'sında görünür hale gelmiş ve 1848 olayları peş peşe eş zamanlı olarak patlak vermiştir. İnsanlar bu gerilimin bir sonucu olarak zamanı ve uzamı kendi devinimlerinde ve algılarında yeniden anlamlandırmaya ve çözmeye ihtiyaç duymuşlardır. 1848 süreci yenilgiyle sonuçlansa da gerilim açığa çıkmış kaçınılmaz olarak tüm gösterim alanlarında da yeni temsil biçimleri aranır olmuştur. Bu etkiyi Harvey, Henri Lefebvre'den yola çıkarak şu şekilde yorumluyordu:

1910 dolayında belirli bir uzam parçalandı. Sağduyunun, bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın uzamıydı bu; o ana kadar günlük söylemde de, soyut düşüncede de iletişimin içinde yürütüleceği çevre ve kanal olarak kutsanmış olan bir uzam. Öklidci ve perspektivist uzamlar referans sistemleri olarak ortadan kalktılar. Onların yanı sıra, kasaba, tarih, babalık, müzikte tonal sistem, geleneksel ahlak ve benzeri ‘harcı âlem’ şeyler de. Bu, gerçekten hayati bir andı (Harvey, 2012: 300).

İlk manifestodan itibaren, bu gerilim Avrupa’nın birçok ülkesinde farklı biçimlerde kendisini göstermiştir. Zamanın, uzama galip gelen tüm ekonomi politik unsurlarından, sosyo-kültürel tekinsiz gerilimlerinden ne edebiyat ne de diğer sanat dalları kurtulabilmiştir. Bireyin, içinde bulunduğu kentle yani uzamla etkileşiminden doğan kimlik karmaşası; zamanı uzamsallaştırılma çabasını kendine temel alan yazından mimariye, resimden müziğe kadar tüm estetik alanları farklı arayışlara itmiştir. Bu gerilimden doğan farklı temsil biçimlerinin arayışları ana olarak iki eksenle özetlenebilir. Bunlardan ilki, zamanın uzam üzerindeki yok edici etkisini olduğu gibi yansıtmayı böylece parçalanan uzam ve zamanı gözler önüne sererek, bireyde yarattığı yoksunluk ve yabancılaşmayı olduğu gibi vurgulamayı tercih etmiştir. Farklı anlatım olanakları bulmayı hedefleyen farklı bir bakış açısı da bu parçalanmanın ve bireyde oluşan yoksunluk ve yabancılaşmanın gerilimini uzamı yeniden üst soyut bir alan olarak kurgulamayı böylece daha önceki ilerlemeci ve bütünlüklü anlayışa yeniden ulaşmayı deneyenlerden oluşmaktadır. Bu anlayışla hem yerel hem de evrensel olan yeniden bir arada yaratılarak kutsanmaya çalışılmıştır. Avangart sanat akımları, klasik yazın anlayışının çöküşü ve modern romanının ortaya çıkışı, Einstein’ın görecelik kuramı, Ford’un montaj hattı, Titanic’in batışı, art nouveau’nın doğuşu, pasajlar, elektrikli sinyalizasyon, atonal müzik, vb. birçok unsur anlatıyı yeniden biçimlendirmeyi dayatmaktaydı. Tüm bu uzam ve zaman sıkışması anlatıda eş zamanlı bir devinimi, bu devinimin uzam ve zamana yansıyan dönüşümlerinin doğrudan etkisini temsil edebilmenin önemini vurgulamaktaydı. Bireyin oluşumunu temel alan anlayış bireysel alanda ortaya çıkan her türlü ruh halinin, tedirginliğin ve karmaşanın; uzam ve zamanla kesişen çoğulluğunu temel almaktaydı. Kern’in yaklaşımıyla Joyce ve Proust’u değerlendiren Harvey modern anlatının geldiği eksen şöyle özetlemektedir:

Zamanın kişisel biçimde kavranış tarzları kamusal bir tartışmanın konusu haline geliyordu. Kern şöyle sürdürür: ‘Dönemin en yaratıcı iki yazarı, modern edebiyat sahnesini’ (gerçekçi romancıların tipik biçimde kullandıkları türden). ‘türdeş bir uzamda bir dizi sabit dekordan, insan bilincinin değişen ruh durumları ve bakış açılarıyla birlikte kendisi de değişen, nitel olarak birbirinden farklı çok sayıda uzama dönüştürüyorlardı (Harvey, 2012: 300-301).

Bir uçtan diğer uca savrulan süreç, 1914-18 yılları arasında Birinci Dünya Savaşı'na sonrasında da İkinci Dünya Savaşı'nı olgunlaştıran estetikleştirilmiş bir politikaya doğru evrilmiştir. Ulus devletler ve sermaye; zaman ve uzam geriliminde bir yandan zamanın egemenliğini ve uzamın yok oluşunu kutsarken, yaşanan uzam zaman sıkışmasını yerel kimliği örtük olarak güçlendirme yoluyla aşmaya çalışmıştır. Ulus devlet ve kapitalizmin arasındaki gerilim, hem kentlerin hem de bireylerin üzerinde yarattığı yoğun kimlik bunalımını; sınıfsal bağlamından kopartarak yerel, bölgesel dahası ulusal unsurların estetikleştirilmesiyle oluşan yeni söylemler yoluyla aşmaya çalışmıştır. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda tarih/kuram/eleştiri ekseninde sinemanın genel profilinin köşe başları da aynı düzlemde ele alınabilir. Sinemada anlatı, tüm bu uzam ve zaman geriliminden bağımsız değildir ve içinde bulunduğu süreç estetikleştirilen politika ve estetiğin politikleşmesi üzerinden değerlendirilebilmektedir. Ana yaklaşımını temel olarak kurgunun, kameranın konumlandırılmasının ve dramatik yapının oluşumu üzerinden tanımlamaya çalışan sinemanın; tüm bu uzam ve zaman gerilimine karşı takındığı tavır, sinema tarihinin ana hatlarını şekillendirmektedir. Bir yandan Griffith zaman tarafından parçalanan anlatıya, kesintisizliği içeren yeni bir uzam yaratmaya çalışırken diğer taraftan başka yönetmenler farklı denemelerle tam da bu parçalanmışlığa uygun düşecek yeni biçimler üretmeyi denemişlerdir. Sinema tarihi ele alınırken Şentürk'ün (2011: 222) belirttiği gibi, klasik anlatıyı geliştiren, dönüştüren ya da klasik anlatıya direnen yeni anlatım biçimleri üzerinden bir yaklaşım geliştirilebilir. Dünya çapında norm haline gelen klasik anlatının temel ilkeleri Griffith tarafından belirlenmiştir. Amerika'da sinemanın serüveni bu temel ilkelerden yola çıkmış ve endüstriyel bir üretim tarzını benimseyerek tüm dünyada yaygınlaşmayı hedefleyen bir sistem kurmayı tercih etmiştir. Avrupa sinemasının serüveninde ise temel olarak yukarıda belirtilen ekonomi-politik ve sosyo-kültürel dönüşümlerin yeni anlatı biçimlerini zorlayan çabaları kendisini fazlasıyla hissettirmiştir. Sanatın yeni temsil biçimleriyle kendisini ifade ettiği dönemler: "Fransa'da Empresyonizm, Sovyetler Birliği'nde Yapısalcılık, Almanya'da Ekspresyonizm, İtalya'da Fütürizm, İspanya ve Fransa'da Gerçeküstücülük, Meksika'da Muralizm ve Brezilya'da Modernizmo" gibi farklı akımlar ekseninde değerlendirilmelidir: (Stam, 2014: 65). Sanatsal temsil süreçlerindeki tüm sıçramalar o güne kadar olan kurulu anlayışa bir meydan okuma olarak kendini gösterir. Bu meydan okuma Avrupa sineması başta olmak üzere farklı sinema anlayışlarının biçimlenmesinin de önünü açar. Böylece sinema; seyirlik bir eğlenceden sanatsal bir perspektife farklı temsil biçimlerinin sorgulandığı süreçlerle itilmiştir:

Örneğin 1910'lar ve 20'lerde avangard, sinemada etkin bir rol oynadı ve Abel Gance, Walter Ruttmann, Fernand Leger, Luis Bunuel ve Salvador Dali, Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Renoir ve Jean Epstein gibi yönetmenlerin yapıtları sinemaya entelektüel saygınlık kazandı. Aslında sinemadaki biçimsel ilerlemelerin çoğunun kökeni Avrupa ve Sovyet Rusya'dır. D.W. Griffith dünya çapında norm haline gelen film anlatısının temel biçimlerini oluşturdu; bu yapı üzerinde oynayan, ona karşı çıkan, sorgulayan denemelerin çoğu Amerika dışından geldi (Kolker, 2010: 8).

Klasik anlatı zamanın parçaladığı uzamı, yeni bir alanda yeniden kurmaya çalışmıştır. Yaşanan uzam ve zaman gerilimi, bu filmlerde temel bazı noktalar üzerinden aşılma istenmiştir. Öncelikle anlatı; parçalanmış uzamı belirli ilkeler çerçevesinde bütünsel bir bakış açısıyla yeniden kurmaya özen göstermiştir. Bu yeniden kurma işlevini temelde seyircide yarattığı gerçeklik ilüzyonu üzerinden kurmayı hedeflemiştir. Klasik anlatı sineması öncelikle kendi parçalanmış uzam ve zamanını hissettirmeden, yani bir film izleme halini unutturarak bunu gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla hem kurgu, hem kamera açıları, hem öykünün izleği, kendi içinde kapalı bir bütün olarak inşa edilmiştir. Neden-sonuç ilkesine ve doğrusal bir zaman algısına dayalı kurguyla, gerçek dünyadaki bakış açımıza en yakın olabilecek atmosfer oluşturma ve bu atmosferi en uygun kamera konumlarıyla seyirciye sunma şiarı üzerinden kendi ideolojisini yeniden üretmiştir. Öyküsel anlatısı da katharsise ve yükselen bir dramatik eğriye uygun olabilecek biçimde zamansallaştırılmış, oyuncular izleyicide özdeşleşme yaratarak en yoğun dramatik etki hedeflenmiştir. Basit, yalın ve anlaşılır olma yaygınlaşabilmesini ve giderek büyüyen endüstriyel üretimini pekiştirmiştir. Talebin sürekli üretimi için ihtiyaç duyduğu hedef kitleyi ise daha çok tam da bu uzam ve zaman geriliminde içinde yaşadığı çevreyle ve kentle etkileşiminden kaynaklı kimlik bunalımı çeken bireylerin oluşturduğu alt sınıflarla elde etmiştir. Uzama ve zamana egemenliğini yarattığı ilüzyon çerçevesinde yeniden inşa etmeyi başarmıştır. Gündelik hayatın gerilimli atmosferi, yaşanan çelişkilerin politik yanı; kurulan bu yeni uzamın estetiğiyle ve kurallarıyla yeniden tanımlanarak ana bağlamından uzaklaştırılabilmiştir. Filmlerin çoğu, kentlerin açık alan platoları yerine daha kontrol edilebilen uzamlar olan stüdyolarda üretilmiştir. Stüdyoların temel çalışma biçimi, üretim ilişkileri; yapımcılar, yönetmenler, yıldız oyuncuların sinema salonlarına, müzisyenlere ve diğer popüler kültür ürünlerine kadar uzanan büyük bir ağla kapitalizmin temel üretim yöntemini kullanarak ilerlemiştir. Griffith sadece sinema estetiğine katkı yapmamış; aynı zamanda kurduğu anlatının gördüğü yoğun ilgi sayesinde bu alanda yatırım ve üretim yapmanın doğru kurallar çerçevesinde kârlı bir alan olduğunu da kanıtlamıştır. Aydınlanma düşüncesinden bu yana zamanın parçalara ayırdığı uzamı; kendi yöntemiyle birleştirmeye çalışan anlayış elbette birleşik uzam için belirlediği kurallar ve yöntemlerle uzamı hâkimiyeti altında tutmayı ve kendi ideolojisi etrafında yeniden

birleştirmeyi hedeflemektedir. Anlatılan hikâyelerin seçimi, kamera açıları, yıldız oyuncular temelinde bu egemen anlayışı yeniden üretme üzerine kuruludur. Bu kurallar parçalanmış uzamın yeniden bir araya getirildiği bütünlüklü bir yapıyı kurmak amacıyla modernizmin başından beri uyguladığı ikili karşıtlıkları anlatısının temeli olarak kullanmıştır. Tüm zaman ve uzam iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış, batı-doğu, erkek-kadın, zengin-fakir vb. karşıtlıklarının mücadelesi ekseninde biçimlenmektedir. Bu karşıtlıkta kazanan aynı zamanda erk sahibi olanla özdeşleşmekte, erk sahibi olmak için kazanmak temel ilke olarak benimsetilmektedir. Kazanan taraf doğrudan diğeri üzerinde egemenlik kuran, onu eğitip dönüştüren ya da onu cezalandıran olarak farklı biçimlerde tasarlanıp kurgulanmıştır. Bu anlatılar için, klasik sinema anlayışı gelenekten söküp çıkardığı farklı hikâyeleri kendi ideolojisi çerçevesinde yeniden üretmiştir. Benjamin, geleneğin kültür mirasından tasfiyesi olarak ele aldığı bu konuyu şöyle somutlaştırmıştır:

Abel Gance, 1927’de coşkuyla şöyle seslenmişti: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü, şimdi kahramanlarla dolu” Abel Gance böyle demekle, büyük bir olasılıkla kendisi de ayırdına varmaksızın, geniş bir tasfiyeye davetiye çıkartmış oluyordu (Benjamin, 2002a: 50).

Abel Gance’ın çıkardığı davetiye aracılığıyla sinema endüstrisi, farklı öyküleri kendi bağlamlarından kopartarak yeniden sunmanın yöntemleri üzerine olgunlaşmaya çalışmıştır. Melodramlardan, sesin sinemaya girişiyle popülerleşen müzikallere kadar devam eden farklı öykü biçimleri savaş döneminde ve sonrasındaki süreçte özellikle epik anlatılarla, savaş filmleriyle ideolojisini giderek pekiştirmiştir. Egemen sinema anlayışı dışarıda kanlı bir savaş yaşayan kitle için tam bir yanılsama hikâyesine dönüşmüştür. Kamera açıları ve yıldız oyuncular bu süreci daha da arttırmıştır. Savaşa ait anlatılar parçalanmışlığın yerine tam da hedeflenen yeni bütünsel bir uzamın özelliklerini taşımaktadır. Bu uzamın temel özelliği kontrol altında tutulabilir, düzenli, sistemli ve şekillendirilebilir olmasıdır. Böylece dışarıda varolan ürkütücü kaos yerini mükemmelleştirilmiş bir uzama bırakmaktadır. Toplumsal yapıya bilimsel ve akılcı bir anlayışla yaklaşan erk; doğru kontrol edilmiş, düzenli ve sistemli harekete eden, ritmik kalabalıkları özellikle epik anlatılarda kutsamıştır. Bu durumu değerlendirirken Akbal Süalp (2004: 131) dönem filmlerinde yer alan kalabalık grupları geometrik seyir nesnelerine dönüştüren popüler kültürün estetize etme eğiliminin, otoriteryen bakış açısının faşist, obsesif ve askerî geometri tutkusuyla birleşmesinden kaynaklandığını belirtir. Bu durum başta sinema ve eğlence endüstrisi olmak üzere, popüler kültürün birçok

alanında, hatta ulus devletlerin ideolojik inşasında bile kullanılan estetikleştirilmiş bir söyleme ve yapıya davetiye çıkarmıştır. Ticari sinema farklı türlerle bu anlayışı sürekli yineleyerek yeniden üretmeyi başarmıştır.

Yeni üretilen uzam, birey ve anlatılar hedef kitle üzerinde yoğun bir etkiye sebep olmuştur. Yalnız bu noktada hedef kitleyi pasif bir alıcı konumundan uzaklaştırmak gerekmektedir. İzleyicide etkili olması hedeflenen bazı anlatılar izleyicinin ilgisini çekmeyip yapımcıları ve sinema salonlarının sahiplerini doğrudan zarara da uğratmıştır. Melodramlar, komediler, epik anlatılar, gangster filmleri vb. türleri farklı eksenlerde değerlendirmek gerekmektedir. Kimi zaman anlatılar farklı kırılma noktaları barındırmıştır. Özellikle komedilerde Charlie Chaplin ve Buster Keaton izleyici için farklı karakterler yaratarak sessiz sinema dönemine damgalarını vurmuşlardır. Sesin sinemaya girişi, oyunculuklardan, kamera açılarına kadar birçok alanda büyük dönüşümlere sebep olmuştur. Sistem bu yeni teknolojiyi eski yatırımlarını göz ardı etmek pahasına bir süre sonra kabul etmek durumunda kalmıştır. Özellikle müzikaller benzer anlatı kalıpları üzerinden kendini kabul ettirmeyi başaran önemli türlerden biri haline gelmiştir.

Avrupa'dan ve Rusya'dan çıkan birçok yönetmen; klasik anlatının bazı kurallarını deforme ederek ya da tümüyle farklı anlatı biçimleri deneyerek tüm bu sürece karşı durmaya çalışmıştır. Bu noktada Alman Dışavurumcu sineması, Rus montaj sinemacıları, Fransa ve İspanya'daki Gerçeküstücüler farklı anlatı biçimleriyle ön plana çıkmışlardır. Bu anlatılar temel ilkelerini oluşturmak için 1848 sonrası ortaya çıkan avangart hareketlerden beslenmişlerdir. Uzam ve zamanın yeniden tanımlanmasına dönük tüm bu çabalar temel anlatısı uzam ve zamanla şekillenen sinemayla doğrudan ilişkili olagelmıştır. Bu ilişki farklı dönemlerde kendini yeniden göstermektedir. Örneğin Armes (2011: 201-204) dışavurumcu teriminin sadece Alman sineması için değil daha kapsamlı bir tanım olarak kullanılması gerektiğini özellikle belirtir. Böylece Armes'a göre sanatçının içsel süreçlerinin sembolik olarak dışavurum eğilimi olarak düşünülen dışavurumcu yaklaşım, ışık ve gölgenin dışavurumcu kullanımının organize suçun kusursuz bir sosyolojik betimlemesi olan 1930'lu yıllardaki klasik Amerikan gangster filmlerini de kapsayacaktır (2011: 201-204). Buradaki temel yaklaşım; Alman Dışavurumcu sinemasını, Film Noir (Kara Film) , günümüzde yapılan katastrofik ve klostrofobik etkiler içeren bilim kurgu, gerilim, kent-suç vb. öğeleri içeren örnekleri modernizmle birlikte oluşan yeni uzam ve zaman anlayışının yarattığı gerilimin birey üzerindeki yansımaları ele alan sinematografik yaklaşımlar olarak çözümlemek olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında 1848 yenilgisinden sonra kapitalizmin Aydınlanma'nın ilerici yapısını terk ederek yerini daha pozitivist ve rasyonelleşmiş bir uzama bırakan

anlayışını fark etmek önemlidir. Parçalanmış uzam ve zamanın yarattığı gerilim; ışık ve gölgenin keskin ayrımlarıyla, zıt açıların hareket yönleriyle, iki boyuta indirgenen daha da rasyonelleştirilmiş radikal bir geometrik estetik anlayışla sunulmuştur. Toplumda varolan çelişkilerin ve toplumsal dönüşümün üstünü örten bir bireysellikte sunulmuş olsa da uzam ve zamanın parçalanmışlığı kendisine bir ifade alanı bulmayı başarmıştır:

Zira ekspresyonist (dışavurumcu) anlayışa göre, ifade ruhun ve gönlün bedensel bildirisi olarak, filmsel gösterimin en önemli unsurudur. Klasik-gerçekçi anlatım yapılarının organik-mekanik inşasının aksine ekspresyonizm (dışavurumculuk), insan ruhunu psikolojik bir alan, hayatı ve şeylerin düzenini ise metrik-matematiksel bir organizasyon olarak görmemektedir (Şentürk, 2011: 222).

Teknolojinin hızı ve enerji kaynaklarındaki doğal olmayan artış özel mülkiyet tarafından sürekli yinelen bir gerilime sebep olmaktadır. Emek ve teknolojinin yabancılaşmış olarak yan yana duruşundan kaynaklı bu gerilimin yarattığı çelişki daha çok tekinsiz, kontrol dışı ve birey üzerindeki yoğun baskı olarak bu filmlerde karşılığını bulmuştur. Filmlerde yaratılan atmosfer her ne kadar bu gerilimin çelişkisini yansıtsa da, filmlerin sonu ya idealize edilmiş bir romantizme ya da kontrol edilemeyen bir sona doğru ilerleyen katastrofik bir yaklaşıma bel bağlamıştır. Bu eksende Armes (2011: 202) dışavurumculuğu öznel, düşsel ve imgelemsel olarak değerlendirir, dışavurumcu sinemanın kökenlerinde gerçekte Alman Romantizmi'nin ve Coşkunluk Akımı'nın yattığını belirtir.

Dışavurumcu sinema anlayışı, klasik anlatının öyküsel çizgisini atmosferiyle ve yarattığı karakterleriyle bozmuş, izleyicide farklı bir etkileşime yol açmıştır. Uzam ve zaman geriliminde bireyin parçalanmış kimliğinin bir başka izdüşümü de gerçeküstücü sinema anlayışında kendini bulmuştur. Bu anlayış, klasik anlatının ikili karşıtlıklarından yola çıkmasına rağmen, karşıtlıkları uzlaştırmak yerine yoğun bir imgelem ve düşler dünyasında kendi uzamını kurmaya çalışmıştır. Daha çok gerçek hayatta içinde bulunulan gerilimin bilinçaltı öğelerine yoğunlaşmış, modern toplumların geçirdiği evrelerin ve dahası uygarlığın geçirdiği evrelerin iktidar ve erkini rastlantısal ve çağrışımsal bir kurgu tekniği ile deşifre etmeye denemiştir. Oluşturmaya çalıştığı uzam bütünsel olmaktan uzak; çelişkili ve ikircikli bir zaman anlayışı üzerinde yükselmiştir. Oyuncular, kullanılan kamera açıları ve mizansenler ise rahatsız edici ve özdeşleşme yaratmaktan uzaktır. Luis Bunuel'in, Salvador Dali ile birlikte yönettiği 'Endülüs Köpeği', daha sonra tek başına çektiği 'Altın Çağ' bu akımın ilk örnekleri olarak ele alınmaktadır. Dışavurumcu akımın izleri farklı dönemlerde karşımıza çıktığı gibi, gerçeküstü anlatının kimi temel özellikleri de yine sinema tarihinin farklı yönetmenlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Armes'a göre Roman Polanski ve Alan

Resnais gibi yönetmenlerde güçlü bir gerçeküstücü etkiyle karşılaşmak mümkündür ve büyük ölçüde gerçeküstücü hareketin yöntem ve düşüncelerinin tortuları kaçınılmaz olarak bulunmaktadır (2011: 204).

Son olarak da klasik anlatıyı kırmaya ve farklı anlatı kalıplarını irdelemeye çalışan akım Rus montaj sinemacıları olmuştur. Temelde Kuleşov'un kurguda yakaladığı bakış açısı; anlamın yeni kurallar çerçevesinde farklı bileşenler aracılığıyla yeniden inşa edilebileceği gerçeğidir. Bu Griffith'te farklı bir uzamın yaratıldığını izleyiciye hissettirmeden gerçekleşirken Rus sinemasının Eisenstein, Pudovkin, Vertov gibi temsilcilerinde bir yapıntı olduğu gerçeğini saklamadan ilerleyen bir süreçtir. Her ne kadar klasik anlatının temel retoriğinden yola çıksalar da modernizmin devrimci retoriğini de içeren Rus Sosyalist Devrimi, uzam ve zamanın bireyin ve toplumun yararına yeniden şekillendirilebileceği politik etiğiyle sinemaya yaklaşmıştır. Klasik anlatının kurmaya çalıştığı yeni uzamı farklı bir yaklaşımla ele almaları ve politik tavırları klasik anlatının hizmet ettiği anlayışı tersine çevirmiştir. Kurmaya çalıştıkları uzamda karakterlerden ve özdeşleşmeden çok, kitlenin, teknolojinin ve yeniden yapılanmanın altı çizilmeye çalışılmıştır. Klasik anlatının estetikleştirmeye ve çelişkinin üstünü örtmeye yarayan eğilimine Rus sinemasında estetiğin politikleşmesi üzerinden yanıt verilmiştir. Kamera açıları dramatik katharsise hizmet etmekten çok, kitlenin, uzamın devingenliğini belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Eisenstein'in çarpışmalı montajıyla zıtlıkların diyalektik birliği ve sentezi üzerinden yeni anlamlar üretmeye çalışan öyküsellliği, Vertov'un kamerayı sokağa çıkaran, yaşamın kendiliğinden akışını, devinimini farklı kamera açıları, kesişmeler aracılığıyla aktarmaya çalıştığı belgesel tavrı ilk dönem Rus Sineması'nın avangart özellikleri arasında ele alınmalıdır. Çağrışımsal kurgu tekniği günümüzde farklı anlatı yaklaşımları tarafından sıklıkla kullanılmakta, Vertov'un açtığı gelenek ise politik bakış açısı, gerçekliğin ele alınışı, kameranın ve oyuncuların kullanımı gibi perspektiflerden; İngiliz Belge Okulu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Cinema-Verite ve Yeni Dalga sinema akımlarını etkilemiştir. Rus Sineması'nın avangart gelişimi 1920'lerde bir dar boğaza girmiş, 1930'lu yıllarda üzerindeki yönetsel baskı ve yasaklar giderek artmıştır. Daha sonra Rusya'nın politik yaklaşımı nedeniyle ülkede, 1936 yılından itibaren toplumsal gerçekçilik dışındaki tüm alanların görmezden gelindiği bir anlatı geleneği uzun süre benimsenmiştir.

Avangart akımlar 1848 yılından 1920'li yıllara kadar sorgulayıcı ve ilerlemeci perspektifini korumak için direnmiştir. Tüm bu hareketlerin ortak paydası yaşanan çelişkili ve yıkıcı uzam ve zamanın en etkili ifade biçimini keşfetmektir. Özellikle savaşın getirdiği tüm o yıkıcılığın toplumsal ve bireysel alanda açtığı gedikleri ifade edebilmek ve onarmaktır; çünkü

burjuvazinin ve modernin yarattığı ilerlemeci anlayışa olan inanç giderek tümüyle yok olarak yerini derin bir umutsuzluğa bırakmıştır. Bu eksen bir süre sonra kendisini çok farklı bir süreçte bularak yenilgiye uğrayacaktır. Harvey, modernistlerin temel aydınlanmacı ilkedden şaşmadan devam eden insan odaklı yaklaşımların iki dünya savaşı arasındaki sermaye birikimini her şeyin odağına alan burjuvazinin anlayışına yenik düştüğünü ve giderek rasyonelleşen sürecin modernizmi “yalnızca Bauhaus gibi makinavari bir modernizme” hapsettiğini, sonuç olarak da tüm içgörülerini ve bakış açılarını toplama kamplarının tasarımı yolunda harcadıklarını belirtmektedir (2012: 315). Modernist tavır; kendi temel çelişkisi ekseninde estetikleştirdiği uzamın, millileşerek ulusçu bir faşizme boyun eğdiği ve sonucunda İkinci Dünya Savaşı’nın patlak verdiği bir sürece doğru ilerlemekten kendini kurtaramamıştır. Klasik anlatının egemen bakış açısını kırarak, farklı anlatı denemeleriyle uzam ve zamanın gerilimini yansıtmaya çalışan gerçeküstücüler, dışavurumcular ve Rus avangart sinema anlayışı; daha sonraki yıllarda farklı akımlar tarafından yeniden ele alınıp farklı biçimlerde değerlendirilen yaklaşımlara ön ayak olmaları açısından sinema tarihinin önemli köşe başları olarak görülmelidir.

1.5. Sinemada Yenilenen ve Yinelenen Anlatı Denemeleri

Modern estetik söylemin geçirdiği süreçleri kavramsallaştırmaya ve dönemsel bağları oluşturmaya çalışırken ilk bölümünü yukarıda ele aldığımız sürecin dönüşümünü şekillendiren temel ekonomi politiğin Fordist-Keynesçi üretim biçimi ve yaşam tarzı olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. 1916 yılında Ford montaj hattını kurar, bu ekseninde işçilerin ücretlerine, çalışma koşullarına ve dahası işçilerin boş vakitlerine yeni ve akılcı düzenlemeler getirir. Ford’un başlattığı süreç, işçilerin sadece üretim koşullarının değil tüm yaşam alanlarının şekillendirilmesinin böylece kitlesel üretimin kitlesel tüketimle dengelenmesi şiarı, özellikle savaş sonrası dönemde Marshall yardımlarıyla birleşerek tüm Avrupa ve sosyalist blok dışında kalan ülkelerde de etkisini artırır. Fordizmin, ekonomi politik krizlerin sonuçlarıyla kendisini devletle etkileşimli bir süreçte yeniden yapılandırma çabaları da dahil olmak üzere; hâkim ideolojik bir çerçeve ve yaşam tarzı olarak kabul ettirmesi yarım yüzyılı bulan bir süreçtir. Harvey’in (2012: 148) de vurguladığı gibi, montaj hattının sekiz saatlik, beş dolarlık iş gücüyle hedeflediği şey sadece disiplinli bir üretim ortamı değil aynı zamanda kitlesel olarak üretilen ürünleri tüketebilecek boş vakte ve gelire sahip bir işçi sınıfıydı. Tüm bu süreç sermayenin ve üretim biçiminin tüm dünya geneline yayılan bir ölçüde zamanı ve uzamı yeniden nasıl yapılandırdıklarının temel dinamiklerinin ve etkilerinin anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Sürecin ana hatlarının; bu ekseninde üretilen

kültür endüstrisinin ve dahası bu sürecin gerilimlerinin estetik söylemde yarattığı karşı çıkışların sinema tarih, kuram ve eleştiri eksenindeki izlerini adlandırabilmek için temel bir çıkış noktası olarak görülmesi gerekmektedir.

Sermayenin kendi temel amaçları doğrultusunda kontrol altında tutmayı hedeflediği emek gücünün denetimi için; zamanın ve uzamın parçalara ayrılarak kontrol edilmesi ekseninde özel ve kamusal tüm yaşam alanlarını biçimlendirebilmeyi, bu biçimlendirmenin kurallarını belirlemeyi dahası tüm bu dinamikleri ideolojinin yeniden üretilebilmesini sağlayan bir sistematığe dönüştürebilme çabası giderek karmaşılaşmıştır. Üretim sürecinin yanı sıra efektif talep ile arz arasındaki gerilimi dengeleyebilmek için temel tüketim motivasyonlarının da biçimlendirilmesi gerekmektedir. Tüm bu süreç için akılcı, sistematik, bir örnek, uzmanlaşmış, hiyerarşik, merkezi, bütünlükçü vb. yapıların her alanda egemenleştirilmesi toplumsal yapının ve kapitalizmin olası gerilimlerini kontrol altına alınmasını hedeflemektedir. Tüm bu akılcılaştırma, yöntemibilim ve sistematik üretim ve tüketim ideolojisi, 1930’lu yıllardaki ekonomik bunalım sürecinden ve sonrasındaki savaş döneminden farklı kazanımlarla çıkmayı başarmıştır. Bu süreç 1970’li yıllarda ortaya çıkan sermaye emek çelişkisinin yeni bir krizine kadar sürmüştür. Bu süreci kısaca özetlemek gerekirse sermayenin giderek katmanlı hale gelen küresel ekonomi-politik eğilimini belirleyen birçok eksen bulunmaktadır. Bir yandan dünya geneline yayılan eğilimi kontrol altında tutarak sermayenin istikrarlı bir hıza ulaşması hedeflenirken öbür taraftan da yaşamsal alanların, yeni yaşam tarzlarının dolayısıyla bireylerin inşası, istikrarlı bir görünüme kavuşması böylece bu alanların kendilerini yeniden üretebilen egemen ideolojiler olarak kalıcılaştırılmaya çalışılmıştır. Diğer bir yandan emek, sermaye ve devlet geriliminin, süreç içerisinde elde ettikleri uzlaşma kültürü, grevler ve işçi hakları ekseninde karşılıklı verilen tavizler ve kazanımların ortak tarihi bu süreci şekillendirmiştir. Bu durum elbette kapitalizmin çelişkili ve istikrarsız yapısının gerilimlerinin baskılanmasıyla mümkün olabilmiştir. Bu gerilim zamanla, egemen devletler içerisindeki kitlenin yaşam standartları konusundaki kazanımlarının niteliksel ve niceliksel yetersizliklerinin baş göstermesine, egemen olmayan devletler dışında kalan ülkelerin kitlelerinde ise; bu sürece uyum sağlama aşamasında yaşadıkları baskı, imha ve gerilimlerden doğan hoşnutsuzlukların artmasına sebep olmuştur. Özellikle 68’ hareketleri ile başlayan süreç, 70’li yıllarda kendini gösteren ekonomik daralma bu dönemin tüm dinamiklerinin sorgulanıp çözülmesine kadar dayanmıştır. Sermayenin ise kendisini daraltan çerçevesini *esnek bir birikim rejimine* dönüştürmesi kaçınılmaz olarak gündeme gelmiştir. Savaşın getirdiği topyekun seferberlik anlayışı, sonrasında yeniden inşa edilmesi gereken ekonomi, yaşamsal alanlar vb. kaygılar nedeniyle modernizmin avangart

anlayışı yenilgiye uğramıştır. Modernizm bu yıllar arasında geçirdiği süreçle; emeğin denetim altına alınmasını planlayan Fordist anlayışın, uzam ve zamanını rasyonelleşmiş olarak yeniden yapılandıran sürecin başat söylemi olarak belirginleşir. Modernizmin indirgendiği işlevsellik ve etkinlik olma hali, uzamı kendi amaçları doğrultusunda inşa etmeye çalışan sermayenin, modernizmi tüm bu süreç için kullanılan bir yöntemden ibaret hale getirir. Estetik yaşam da bu kitlesel anlayıştan nasibini alır ve zaten *aurasını* yitirerek metalaşan sanat eseri, bu yeni süreçte standartlaşarak renksiz ve tekil bir hale gelmiştir. 1960'lı yıllarda yükselen karşı kültür hareketi tam da Harvey'in çizdiği atmosferde gerçekleşir:

1960'lı yılların karşı kültür hareketinin eleştirileri ve eylemleri, dışlanmış azınlıkların hareketlerine ve insansızlaştırılmış bürokratik rasyonalitenin eleştirisine paralel düşüyordu. Tam da Fordizmin doruğuna ulaşmış gibi görüldüğü bir anda bütün bu muhalefet akımları güçlü bir kültürel-politik harekette bütünleşmeye yöneliyordu (Harvey, 2012: 163).

Bütünlüklü bir yaşam tarzının akılcı ve standartlaşmış üretim süreci her alanda olduğu gibi kültür endüstrisi alanında da kendini gösterir. İki dünya savaşı arasındaki dönemden başlayarak kendini gösteren uzamsallaştırma ve bunun belirli bir anlatı kalıbı çerçevesinde biçimlendirilmesi dahası bu anlatının mükemmelleştirilmesi sinema alanında hızlı bir biçimde devam etmiştir. Bir taraftan da temel ekonomi-politik ve kültürel çerçevesi yukarıda altı çizildiği şekilde dönüşen toplumsal yaşamdaki çözülme ve yenilenen süreç; mükemmelleştiği düşünülen anlatı geleneğinde kırılmalar ve karşı çıkışlar yaratmıştır. Her iki eksenin temel dönüşüm noktalarını kavrayabilmek için öncelikli olarak dönemsel bir çerçeve yaratılacak ve bu eksenle anlatının dönüşen uzam ve zaman algısının temel özelliklerinin altı çizilmeye çalışılacaktır. Özet bir kronoloji çerçevesinde, Amerika'da 1930 ve 40'lı yıllara damgasını vuran Hollywood stüdyo çağının ve yıldız oyuncuların altın çağı, Disney ve canlandırma sinemasının gelişimi, 1940 ve 1950'li yıllarda etkinliklerini arttıran başta western olmak üzere, gerilim, dedektif ve suç öyküleri, müzikaller vb. içeren tür sinemasının gelişimi ve Film Noir, Avrupa'da ise Renoir ve şiirsel gerçekliği, savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik'i ve 1960'lı yıllara damgasını vuran Fransız Yeni Dalga sineması şeklinde bir sınıflandırma yapılabilir (Armes, 2011: 7-8). Bu bağlamda klasik anlatının kendini mükemmelleştirme süreci, kırılma noktaları ve anlatının tamamen dönüşüme uğradığı eksenler üzerinden bir değerlendirme tüm bu sınıflandırmanın temel yöntemi olarak benimsenmiştir. Tüm bu tarihsel odaklara ve ele alınan üçlü perspektife öne çıkan yönetmenler ve onların tarzları, egemen ülke sinemaları dışında bu dönüşümden nasibini alan sosyalist ülke sinemaları, Güney Amerika, Ortadoğu ve Uzakdoğu sinemaları da eklenerek sinema tarihinin son dönemeci incelenecektir.

Daha önceki bölümde ana hatlarıyla tanımlanmaya çalışılan klasik anlatı sineması, dönemin egemen anlayışı olan fordist yapıyla hem üretim sürecini hem de tüketim sürecini bütünleştirmeyi başarmıştır. Nasıl ki Fordist anlayış montaj hattıyla uzmanlaşmış iş bölümünü, üretimde harcanan emek ve zamanın daha verimli kullanımını hedeflemişse, seri üretimle kitlesel tüketimin dengede durmasını, bütünleşmiş şirket yönetimini pekiştirmeye çalışmışsa, klasik anlatının doruk noktaları olan filmleri yaratan Hollywood sineması da aynı yöntemi kendi üretim alanlarında yaygınlaştırmayı başarmıştır. Armes'in (2011: 129-130) da altını çizdiği gibi 1930'lu yıllardaki Hollywood'da kendi yıldız oyuncularına ve film tarzlarına sahip sekiz stüdyodan beşinin filmlerini gösteren kendi sinemalar zinciri ve dağıtım sistemleri bulunmaktaydı. Kendi tekel sistemlerini kuran tüm bu üretim sürecinin baş mimarları ya Avrupalı göçmenler ya da bu göçmenlerin birinci kuşağının çocuklarıydı. Bu göçmenler aracılığıyla yeni ekonomi politik süreç giderek Fordizm'in temel ilkeleri çerçevesinde yapılandırılmaktaydı. Harvey'in, Ford'un montaj hattını kurarken sırtını özellikle göçmen işçilere dayadığı konusundaki yorumu Hollywood için de geçerliliğini korumuştur. (2012: 150). Kendi uzam ve zaman algısını ideal olan gerçeklik olarak sunmayı başarabilen klasik anlatı sineması, çoğunluğunu göçmenlerin oluşturduğu alt sınıf izleyici kitlesine yönelik bir üretim yapabilmenin altyapısını, filmin üretiminden tüketimine kadar her alanı denetim altına alarak sağlamaya çalışmıştır. Yıldız oyuncular, uzmanlaşmış senaryo yazarları ve buna yatırım yapan iş adamları; kitlenin benimseyebileceği, izleyici kitlenin kendi uzamlarının çelişkilerinden uzakta, baştan sona tutarlı olduğu vurgulanan giderek standartlaşan anlatıları pazarlamıştır. Çalışma ve yaşam alanlarında giderek kendi emeğine daha fazla yabancılaşan bu izleyici kitle; yaşamsal alanların tanımları net olarak yapılmış, hiçbir belirsizliğe yer vermeyen, keskin köşeleri olmayan anlatıların; aydınlık, mükemmel ve müzikli dünyasında; sokakların, alt kentleşme alanlarının tekinsiz, karanlık ve belirsizliğinden uzakta, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı, herkesin kendi başının çaresine bakabildiği, 'öteki'ne dair görüş ve sınırların net ve korunaklı olduğu, aynı vatan ve bayrak altında çelişkilerin uzlaştırıldığı böylece üst bir uzam ve zamanın, kendi gerçekliklerinin sanki birebir yansımasıymış gibi sunulan bu filmleri; her hafta gittikleri sinema salonlarında, hayallerini süsleyen yıldız oyuncuların yansımaları olarak izlemişlerdir. Bu standart üretim öyle bir hal almıştı ki; sadece uzun metrajın karmaşık yapısalında değil, tekniği dolayısıyla uzam ve zamanın daha esnek ve yaratıcı üretimlerine yönelebilecekken canlandırma sinemasında da tekil ve egemen bir *fantazya* dünyasının benimsenmesine sebep olmuştur. Bu süreci kısaca özetleyen Armes (2011: 142-143; 217), canlandırma sinemasının teknik altyapısı olan çok düzlemli kamerayı mükemmelleştiren Disney'in, karakterlerini sevimli, normal

göstererek aydınlık ve pisliklerden arınmış temiz bir dünyanın içine yerleştirdiğinin böylece 1950'lerden itibaren canlandırma sinemasını, insanların yaşamlarını bütün bir sürecin tek bir küçük bölümünde uzmanlaşarak harcadıkları bir fabrikasyon üretim sürecine dönüştürdüğün altını çizer.

Esnek bir birikim rejimine geçene kadar ana ekonomi politik anlayış, uzun süreli olmasa da bazı dönemlerde krizler, grevler, gibi kırılmalarla karşılaşmıştır. Bu kırılmaların izleri nasıl zamanla; bütüncül ve standart bir yaşam ve üretim alanı inşa etmeyi planlayan temel ekonomi politiğin uzam ve zaman anlayışı ile gerçek yaşamda varolan uzam ve zamanın gerilimine daha çok yansımaya başlıyorsa klasik anlatı sinemasının farklı türlerinde de bu izleri görmek mümkün olmuştur. Bu kırılmalar, savaşın sonlarına doğru klasik anlatılara dolaylı olarak yansımaya başlamıştır. Bu etkileşim özellikle klasik anlatıyı benimseyen Amerikan sinemasında türler üzerinden kendini göstermeye başlamıştır. Bu kırılmaları yaratan birçok neden sıralanabilir. Bu etkiye örnek olarak giderek tekdüzeleşen yönetmen ve biçemlerin renksiz atmosferinin kırılması ele alınabilir. Tür sinemasındaki keskin sınırlarla belirlenmiş karakterler; savaş sonrası radikal işçi direnişlerinin yükselişi, yenilgisi, savaşın yıkıcı etkisiyle zamana dolayısıyla tarihe ve ilerlemeye duyulan derin hayal kırıklığının karmaşasını ve belirsizliğini yansıtan bireylere dönüşmeye başlarlar. Bu sayede Lovell (2011: 173-186), 1950'li yıllarda daha çelişkili erkek kahramanları, karmaşık mizansenleriyle ortaya çıkan yeni western kuşağının, dönemin politik atmosferini yansıtmayı başardığının, aynı zamanda kitlesel üretim yapan yönetmen kuşağından farklı olarak bu yeni western kuşağının kendi sanatsal anlayışlarını da yansıtmayı başarabildiklerini belirtir.

Uzam ve zamanı savaş sonrası derin bir yıkıntıyla baş başa kalan birey yeni bir alan inşa etmeye çalışmıştır. Savaşla belirginleşen Öteki'ne karşı duyulan derin kaygı ve korku bu inşa sürecinde belirsizlik yaratmaktadır. Özellikle modernin belirginleştirdiği kadın/erkek karakterlerin temel özellikleri zedelenmektedir. Beyaz, güçlü, eril erkek karakterler bu savaşla yenilgi, iktidarın kaybı vb. eksenlerle giderek zayıflamış, belirsiz durumlarla baş başa kalmışlardır. Bu belirsizlik savaşın hemen ertesindeki atmosferin farklı teknik olanaklarla kaydedilmesine olanak veren farklı objektifler, taşınabilir ışık malzemeleri ve 16 mm gibi yeni teknik olanakla birleştiğinde klasik anlatıyı benimseyen; fakat anlatıda kırılmalar yaratan yeni melez türlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunun yanında bir diğer dikkat çeken olgu Şentürk'ün ifadesiyle 1941-1960'lı yıllarda çekilen Amerikan filmleri üzerinedir:

Kara filmlerde, temsilin klasik tekniklerinin, dışavurumcu ve yeni gerçekçi ifade biçimleriyle Amerikan toplumunun belirli tarihi bir döneminin kültürel ve politik taleplerine uygun olarak, yeni teknolojik

gelişmeler aracılığıyla oldukça kinik-kötümser istihzalı bir biçim ve tarzda birleştirilmesi, kara filmin yarı belgesel anlatım tarzının en önemli vasfını oluşturmaktadır (Şentürk, 2011: 265-270).

Biçimsel özelliklerde ortaya çıkan ikircikli yönelim, uzamın ve atmosferin belirsiz ve tekinsiz sunumu, karakterlerin daha karmaşık hale gelmesi, kadın ve erkek temsillerine bilinçaltı yaklaşımlar; kesin sınırlarla çizilmiş olan ayırım ve tanımların sorgulanmasının yolunu açmış; bu da klasik anlatının temel retoriğini ve ideolojisini sarsabilmeyi başarmıştır. İzleyici için bu durum kendi içinde bulunduğu uzam ve zamanın gerilimli atmosferine denk düşmektedir. Bu durum, izleyicinin ilgisini çekmenin yanı sıra bir taraftan da sosyo-politik nedenleri olan kaygının mistikleştirilmiş halini estetik bir uzamda yeniden üretmiştir. Tüm bu anlatı kalıpları klasik anlatı sinemasının geleneksel yapısını içeriden zayıflatmıştır. Anlatının dönüşüme uğramasına sebep olan asıl etkiler ise, farklı biçim denemeleri; uzamı ve zamanı savaş nedeniyle korkunç bir yıkıma uğramış olan Avrupa'dan yükselecektir. Geçmişten gelen modernist estetik geleneğe bir ölçüde sırtını yaslayarak, bu geleneği dönüşüme uğratacak ve farklı ülke sinemalarını da etkileyecek çağdaş anlatı kalıpları oluşturmayı başarabilecektir. Avrupa sinemasının erken dönem örneklerinin kimi özellikleri Armes'in da belirttiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne giden yolun önünü açmaktadır:

Yalnızca 1930'lu yıllarda çektiği filmler düşünüldüğünde bile, Renoir'in şiirsel gerçekliği devasa bir alana sahiptir. Bunun uç bir örneği, 1934 yapımı 'Toni'nin yalın gerçekliğidir; bu film yıldız oyuncular kullanılmadan dış mekânlarda geçer ve yaşamdaki gerçek olaylara dayanır... Film Erich von Stroheim'in 1920'li yıllardaki sessiz sinemasını anımsatır ve 1940'lı yılların İtalya Yeni-gerçekçiliği'nin birçok yönünü, özellikle de Luchino Visconti'nin 1942 yılında çektiği 'Tutku' filmini haber verir (Armes, 2011: 61-62).

Savaş sonrası sinemasal anlatının inşa sürecinde uzam ve zamanı ele alış biçimini dönüştüren en önemli akımlardan biri olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ilk kırılmayı yaratacaktır. Savaşın son yıllarında film yapımının savaşın yıkımından nasibini aldığı düşünülürse; hem eldeki imkânların yetersizliğinden hem de savaşla yerle bir olmuş atmosferin dayattığı koşulların bir sonucu olarak sinemasal anlatı kendini sokakta ifade etmesinin gerekliliğine daha fazla karşı koyamamıştır. Savaşın etkisiyle parçalara ayrılan uzam sokağa çıkan ve yoğun bir hareket kazanan kameranın bakış açısından yansımaya başlamıştır. Savaşın getirdiği yıkım, savaşla beraber oluşan direniş anlayışı, sonrasında yeniden devam etmenin gerekliliğinden doğan umut, tüm bu gerilimden doğan koşulların belirsizliği, bu belirsizliğin bireyler ve toplum üzerinde yarattığı sosyo-ekonomik koşullar ve çalkantılı ruh hali, kısıtlı teknik imkânlarıyla sokağa çıkan yönetmenin elinde olan

malzemelerdir. Kendi neden-sonuç algısıyla, bütünlüklü bir uzam ve zaman algısını dayatan klasik anlatı ile dışarıda gerçekliğini dayatan uzam ve zamanın arasındaki yarık oldukça büyüktür. Bu ister istemez yönetmenlerin sokağa çıktıklarında karşılarına çıkan uzam ve zamanı belgeselin estetik yöntemleriyle ele almasına, dramatik bir öykü üzerinden ilerlese de, anlatılarını klasik yöntemde kırılma yaratacak bir biçimde sunmalarına sebep olmuştur. De Sica'nın 'Bisiklet Hırsızları'nda, Visconti'nin 'Yer Sarsılıyor'unda Rossellini'nin 'Roma, Açık Şehir'inde ve 'Almanya Sıfır Yılı'nda en belirgin hallerini bulan bu anlayış, sıradan insanların yaşamlarını olduğu gibi aktarmıştır. Uzamın parçalanmış ve belirsiz hali, kameranın devingenliğiyle, karşılaşmaların yarattığı atmosferle bütünselleştirilmeye çalışılmıştır. Bu bütünlüklü uzamın temel özelliklerini Şentürk şöyle özetlemektedir:

Yeni Gerçekçilik, filmlerinde, nedenselliğin katı diyalektik veya konstrüktif birliktelik ilkesinden kendini kurtarmayı denemiştir... Gerçeklik filmlerinde daha noksan, kopuk ve dağılmış olarak sergilenmektedir. Klasik-gerçekçi konstrüksiyonun yerine, akıp giden hadiselerin zayıf bağlantıları ikame edilmektedir... Paralel montaj artık çevre ile fertlerin aksiyonları arasında motorik süreklilik temin etmek için kullanılmamaktadır (Şentürk, 2011: 254).

Temel özellikleri yukarıda Şentürk tarafından tanımlanan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, savaş sonrası parçalanmış bir uzamı ve zamanı aktarmayı deneyerek klasik anlatının bütünsel uzamında ilk kırılmaya sebep olmuştur. Sıradan insanın gündelik hayatının anlatıya konu olarak ele alınması tüm dünyada yansımaları bulmuştur. Bu eksende Armes'in (2011: 69) da değindiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği hiç de yalnız değildir. Armes, Japonya'dan sıradan insanların yaşamları hakkında filmler yapan Akira Kurosawa ve Yasujirô Ozu'yu, Hindistan'dan da Apu adlı oğlan çocuğunun büyümesini konu alan üçlemesiyle yönetmenliğe başlayan Satrajit Ray'i benzer anlatılar olarak tanımlamaktadır (2011: 69). İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin başlattığı kırılmayı vurgulayan savaş sonrası karakterlerin yansımaları özellikle 1960'lı yıllarda giderek uzama ve zamana yabancılaşan kadın ve erkek kahramanlara doğru evrilirken, klasik anlatının hem uzamsal hem de zamansal bütünlüğü giderek yok olacak, film dili bir görsel estetiğin haz verici doğasından uzaklaşarak düşünsel bir nitelik kazanacaktır. Kolker bu dönüşüm sürecini şu şekilde ele almaktadır:

Nasıl 'Roma, Açık Şehir' yalnızca biçimsel denemesi nedeniyle değil, bu denemenin uzlaşmaz doğası nedeniyle de 1940'lı ve 1950'li yıllar için önemliyse, 'Geçen Yıl Marienbad'da' da 1960'lı yıllar için önemli bir filmidir. Kendisini yan anlamdan yalıtırken kendi biçimlerini gözden geçirmek için kendisini özgürleştirir. İzleyicisini hayal kırıklığına uğratarak, bu hayal kırıklığının dışında, film biçiminin mükemmel bir biçimde nedensiz doğasının farkına varmaya olanak sağlar (Kolker, 2010: 139).

Anlatının dili; kırılmalara, neden-sonuç devamlılığından sıyrılan geçişlere, kameranın devinimi düşünsel bir perspektife dönüşerek klasik öykü geleneği yerini zamanın geçişli halini içeren modern bir çerçeveye oturacaktır. Bu anlatı türler arası geçişleri de kendi içinde ustaca kullanabilecektir

1973'ten sonra daha esnek bir birikim rejimine yönelen ekonomi-politik anlayış, 1980'li yıllardan itibaren daha farklı bir sinema anlayışını da beraberinde getirmiştir. 70'li yıllardan itibaren emek, sermaye ve devlet ekseninde süregiden hassas denge kapitalizmin istikrarsız doğasına yenik düşmüştür. Bu süreçte sermaye kendisini yeni dinamiklerle tanımlamaya ve temel fordist ilkelerin altını sermayenin lehine oymaya başlamıştır. Fordist ilkelerin getirdiği standart üretim, kitlesel tüketim, merkeziyetçi anlayış yerine sermaye daha da küçülen dünya coğrafyasında, bilgi teknolojilerinin gelişim hızıyla paralel bir eksene, giderek daha da küçülen, farklı merkezlerden yönetilebilen, çok uluslu, yaygın, anlık değişimlere ayak uydurabilen, daha esnek ve parçalı işgücüne yaslanan, spekülative bir anlayış benimsemeye başlamıştır. Kapitalizm yeni ve daha güçlü bir örgütlenmenin eşiğindedir. Harvey bu durumu iki ana gelişme ekseninde değerlendirir: İlki, bilgi teknolojilerinin ve bilginin değişen perspektifinin iktidar sağlama, popüler kültür, yaşam biçimleri vb. üzerinde giderek artan etkisi ve yeniden tanımlanışı, ikinci ve daha önemli gelişme de finans piyasalarının bütünüyle yeniden düzenlenerek, küresel düzeyde olağanüstü güce sahip global finans holdinglerinin ve borsa şirketlerinin ortaya çıkışıdır. (2012: 184-196). Yeniden yapılanma, yeni yöntemlerin ve teknolojilerin geliştirilmesi, giderek daha esnek, daha parçalı bir anlayışın benimsenmesiyle birlikte hem emek üzerindeki denetim giderek arttırılmış hem de ulus devlet yapılarının zayıflamasıyla devlet sermaye eksenindeki gerilimin üstesinden sermaye lehine gelinebilmiştir. Sermaye, daha önceki yıllarda gerilimler üzerine kurulu tüm estetik ve politik hareketleri akılcılaştırarak, uzlaştırmak, yok ederek ya da işlevsiz kılarak ilerlemiştir. Kapitalizm, modernizmle yaşadığı gerilimi akılcılaştırma ve işlevsizleştirici tutumu sayesinde kendisiyle uzlaştırmayı bir ölçüde başarmıştır. Bu eksende düşünüldüğünde fordizmin son yıllarında yaşadığı gerilimler, bir taraftan sosyo-kültürel hareketler ekseninde kendisine sermaye karşıtı birleşik bir tavrın örgütlenmesine neden olmuş diğer taraftan da jeopolitik bağımsızlık savaşlarıyla sermayenin bölgesel iktidarlara darbe almıştır. Daha esnek bir yapılanmayı benimseyen sermaye, yeni anlayışını uzlaşmalar üzerine değil gerilimler ve karşıtlıkları barındıran eklektik bir anlayışla ele alan sosyo-kültürel bir perspektifle yollarını kesiştirerek ilerlemeyi tercih etmektedir. Bu da kendisini karşıt bir konuma yerleştiren postmodernizmin, modernizmin tarihiyle birlikte ele alındığında karşıtlıktan çok bir devamlılık içerdiğini gözler önüne serer. Postmodern, sermayenin yenilenerek kökleşen yeni

dünya anlayışıyla giderek bütünleşerek modernizmden daha da ileriye gider. Modernite, parçalanmışlığın, gelip geçiciliğin, kargaşanın temsil biçimlerini sorgularken derin bir kuşkuculuğu elden bırakmadan evrensel bir itkiyle ilerlemiştir. Postmodernse parçalanmışlığı, anlık olanı fazlaca kutsayarak, Öteki'ni tamamen anlaşılmaz kılarak, yerelliği benimseyerek evrensel tüm tutarlı politik anlayışları yok ederek en uç noktaya varan nihilizmiyle; sermayenin karşısında üretilebilecek tüm karşıt politikaları işlevsizleştiren bir eksen üretir. Postmodernizm, “her tür tutarlı politikanın olanaksız hale geldiği noktaya ulaşır. Piyasayla utanmazca uyuşma arayan kanadı ise postmodernizmi gerici yeni muhafazakarlığın işareti olan bir girişimci kültürünün kanalına kararlı biçimde akıtır”(Harvey, 2012: 137-138). Özellikle 1980’li yıllarda temel estetik yaklaşımını bu ana düzleme yerleştiren söylem; kendi uzam ve zamanını inşa sürecini de giderek esnekletiren, sürekli devinen bir sermayenin ekonomi-politiğiyle şekillendirmektedir.

Bu noktadan bakıldığında sinema sanatı da bu dönüşümden nasibini alarak ilerlemektedir. 70’li yıllardan itibaren temel çelişkilerini modernizmin çıkmazıyla örtüştüren sinema anlayışı olarak; bir yandan hem İtalyan Yeni-Gerçekçiliği hem de Fransız Yeni Dalga Sineması başta Avrupa sineması olmak üzere hem Güney Amerika, Ortadoğu ve Uzakdoğu ülkelerini hem de Polonya ve Macaristan gibi doğu bloğu ülkelerini etkilemiştir. Etkisini farklı dönemlerde hissettiren bu akımın en önemli sinemacısı kuşkusuz Godard olmuştur. Bu etkinin sınırlarını Kolker şu şekilde tanımlamaktadır:

Onun etkisi Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet, Bertolucci, Pasolini, Miklos Jancso’nun filmlerinde, Bergman’ın 1960’lardaki filmlerinde, Bunuel’in sonraki filmlerinde, Latin Amerikalı önemli politik yönetmenlerin bütün filmlerinde, Genç Alman Sineması’nın, özellikle de Wim Wenders’in ve Fassbinder’in filmlerinde görülebilir. Amerika’da da özellikle Martin Scorsese ve Robert Altman’ın filmleri üzerinde çok güçlü etkisi olmuştur (Kolker, 2010: 167).

80’li yıllardan itibaren bir yandan *sanat sineması* olarak adlandırabileceğimiz ve ana etkileşiminin temellerini bağımsız üretim mekanizmaları üzerine kuran bir akım ilerlerken diğer taraftan da postmodern ile birlikte yeni kavramsallaştırmalarla yoluna devam eden ticari bir eksen karşımıza çıkmaktadır. Her iki eksen de giderek kişisel tarzları akımların, manifestoların önüne geçen yönetmenlerle karşılaşmaktayız. Bu yıllardan itibaren sinema tarih-kuram-eleştiri ekseninde; film yapım sürecini global boyutta etkileyen bir akımdan söz etmek giderek zorlaşmaktadır. Dogma manifestosu dışında yönetmenleri bir çatı altında toparlamaya çalışmak kişisel biçemlerin önemsendiği, bir sanat eserinin tüketim hızının en üst noktaya ulaştığı bir çağda fazlaca gerek duyulmayan bir yaklaşım tarzıdır. Kaldı ki Dogma

yönetmenleri kendi kişisel tarzlarının hâkim olduğu yapımlara doğru ilerlemeyi tercih etmişlerdir.

Bilgi teknolojilerinin gelişimi ile bilginin yeniden ele alınan ve sorgulanan yapısı, gelişen sinema ve televizyon teknolojileri, özellikle bilim-kurgu, gerilim gibi türlerin önünü açmıştır. Bilim-kurgu sineması ve fantastik evren bir yandan klasik anlatının kendi uzamsallaşması ekseninde ilerlemekte ve postmodern söylemin üretildiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan da kendinden önceki dışavurumcu dönemden, film-noir'den hatta western gibi türlerden devraldığı tekinsiz, katastrofobik etkiler taşıyan uzam ve zaman algılarıyla; klasik uzam ve zaman anlayışlarında kırılmalar yaratabilmektedir. Video teknolojilerinin gelişimiyle daha altkültür, biçimsel denemelerin önü de açılmaya devam etmektedir. İçinde bulunduğumuz dönem, tam da geçmişten bugüne süregelen anlatılarla, yeni dönemin anlatılarının iç içe girdiği bir eksen barındırmaktadır. Dolayısıyla günümüzde bir yönetmene bir filme bakarken, uzam ve zamanı nasıl ele aldığını değerlendirirken tüm sinema tarih-eleştiri-kuram eksenini işin içine katmak gerekmektedir. Tekil bir değerlendirme sürecinden ziyade çok katmanlı bir okumanın peşine düşmek zorunluluğu kendisini fazlasıyla hissettirmektedir. Bu çok katmanlı yapı aynı zamanda filmlerin yapım ve dağıtım süreçlerinde de kendini göstermektedir. 1980'li yıllardan itibaren farklı ülke sinemalarının yıldızlarının parladığı aşıkardır. Bu yükseliş eğilimini daha önceki yıllarda olduğu gibi katı bir *ulusal sinema* örnekleri çerçevesinde değil; tıpkı esnekleşen sermayenin bir taraftan ulusal ve yerel anlayışları yükseltirken diğer taraftan bunu yıkan uluslar arası bir dolaşımı benimsemesi gibi sürekli gerilimler ekseninde devinen yapısına uygun olarak ele almak kaçınılmaz olmaktadır. Bu noktada Suner'in dikkat çektiği iki anlayış önemlidir:

İlki; ulusal sinemaların yükselişinin uluslararası platformlarda festivaller aracılığıyla gündeme getirilerek, kendi ülke sinemalarından yola çıkan yönetmenlerin filmlerini yapım süreçlerinde uluslararası fonlar ve platformlar tarafından desteklenmeye başlamasıdır ki bu durum, bu yapımları değerlendirirken bakış açısını etkileyen hatta dönüştüren bir eksen yaratmalıdır. İkincisi ise bu ülke sinemalarını sadece ulusal sinema başlığı altında değerlendirmek Batı-dışı toplumların sinemasal pratiklerini ulusal bağlam içine hapsetmesi nedeniyle sınırlandırıcı ve indirgeyicidir de (Suner, 2006: 39-41).

Sinema sanatını değerlendirirken; tarih-eleştiri-kuram çatısının altını ekonomi-politik ve sosyo-kültürel gelişmelerle doldurmak gerekmektedir. Tüm bu gelişmelerin ışığında dönüşen uzam ve zaman tanımlarının dahası bu gelişmelerin uzam ve zamanı nasıl biçimlendirdiklerinin altını çizmenin ve sanatla karşılıklı ilişkilerinin detaylarını çözümlemenin önemi günümüzde daha da belirginleşmektedir. İmajlar üzerinden kendini var

etmeye çalışan sinema sanatının bu etkileşimdeki payı da, politikanın giderek imajlar dünyası üzerinden kendini üretme kapasitesinin arttığı düşünülürse giderek artmaktadır. Bu nedenle bir sinema yapımı, filmi çok katmanlı değerlendirilmesi gereken bir üretim alanı olarak ele alınmalıdır. Uzam ve zamanın modern çağın başından beri giderek sıkışan yapısının ifade biçimleri modern sanatın tarihini özetlemektedir. Tam da bu nedenle bir sinema filmine yaklaşırken en önemli yol göstericimiz Benjamin'in ifade ettiği 'bilinçli bir bakış' olmalıdır:

Sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. Yakın çekim uzamı genişletirken, ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor. Büyütücü çekimde yalnızca insanın, bulanık da olsa, "zaten" gördüğünün belirgin kılınması söz konusu olmayıp maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır. Bunun gibi, ağır çekim de yalnızca bilinen devinim motiflerini göstermekle kalmayıp bu bilinenler içerisinde bütünüyle bilinmeyenleri bulmaktadır; bunlar, "hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görünümüleri olarak değil, fakat kendine özgü bir kayışı, sallantıda konumu sergileyen, olağanüstü devinimler olarak etki yaratmaktadır (Benjamin 2002b: 72).

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA UZAM, ZAMAN VE BELLEK

2.1. Sinematografik Öğelerin Tanımlanması

Modern çağın başlangıcıyla giderek artan bir hızla sıkışan uzam ve zamanın yarattığı yeni gerçekliğin kendisi ve etkilerinin sinemayla kurduğu ilişkiyi tanımlayabilmek için; çağın hareket ve zamana getirdiği geleneksel anlayıştan tamamen kopuşu imleyen bakış açısı önemlidir. Çünkü Deleuze'un vurguladığı gibi; "modern bilimsel devrim, hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirmekten ibarettir... Modern bilim özellikle, zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteğiyle tanımlanmalıdır" (2014: 15). Dolayısıyla zamanın uzamdan bağımsız ele alınarak kendi görünürlüğünü kazanmasını sağlayan en önemli öğe hareketin yeniden tanımlanmasına duyulan ihtiyaçtır:

Eski diyalektik, bir harekette aktüel hale gelen aşkın biçimlerin düzeniyken, modern diyalektik, harekete için tekil noktaların üretilmesi ve karşı karşıya getirilmesidir. Öyle olunca, bu tekillikler üretimi (niteliksel sıçrama) sıradan olanların birikmesiyle (niceliksel süreç) elde edilir, öyle ki tekil olan herhangi olandan çekilip alınır ve bu bizzat basitçe sıradan-olmayan ve düzenli-olmayan herhangi bir şey oluşturur (Deleuze, 2014: 17).

Zamanın ve hareketin görünürlük kazandığı ve baskınlaştığı modern çağda perspektif ve hareketin yeni tanımları uzamı hızla küçük ve akılcı birimlere ayırarak parçalamıştır. Uzamın ve doğanın egemen olduğu eski anlayış yerini kontrol edilmesi gereken, sürekli parçalanarak devinen zamanın egemenliğine bırakmıştır. Bu devinen zaman, sosyo-ekonomik gelişmelerin de etkisiyle uzamını kırdan kente aktarmış, farklı sınıfsal ve mesleki hareketlerin etkisiyle insan ilişkilerini çeşitlendirmiş ve dönüştürmüştür. Modern zamanlar artık kentte sürekli devinen insan ilişkilerinin hallerinden beslenmektedir. Temsil süreci de modern çağla birlikte dönüşür. Zamanın; doğanın ve uzamın üzerinde yarattığı dönüşümü ilk ele alan estetik hareket İzlenimcilerdir. Hauser (1995: 352) İzlenimcilerin, Ortaçağın dünya görüşünü yıkan estetik bir hareket olarak ortaya çıkışının özelliklerini sıralarken durağan olanın yerine dinamik bir anlatıyı benimsemelerini, desenin egemenliğine renkle, soyut düzenin egemenliğine dinamik ve organik bir süreçle son verdiklerinin altını çizmektedir. Böylece Hauser, İzlenimciliğin temel formülünü; geçip gitmekte olanın, yinelenmesi olanaksız olanın kısaca zaman içinde kesintisiz bir hareket sürecinin sürüklediği bir dalga olarak betimlemektedir (1995: 352). İzlenimciler, zamanın akışkanlığını ve devinen yüzünü temsil edebilmek için yeni bir dil arayışını gerçeklik üzerinden tanımlamaya çalışırken; ekonomi-

politik ve sosyo-kültürel gelişmelerin etkisiyle İzlenimcilik sonrasında gelen Dışavurumcular, Gerçeküstücüler, Dadaistler bunu daha farklı bir noktaya taşıyarak yeni temsil olanaklarını gerçeğin reddinden ya da tümüyle dönüştürülmesinden yola çıkarak bulmaya çalıştılar. Dışarıda varolan uzamın ve zamanın temsili, temsilin değerini sorgulamaya giriştiler. Zamanın, uzam üzerindeki yıkıcı etkisinin, insanın tüm etkinliklerini yok edebileceğini hatta tüm bunların giderek anlamsızlaştığı bir çerçeveye ulaştılar. Hauser'ın altını çizdiği gibi "sonsuzluk standardıyla ölçüldüğü takdirde insanlığın tüm eylemleri anlamsızdır" vurgusuna ulaştılar (1995: 407).

İleriye doğru koşan zaman algısı; tüm kıta Avrupa'sında 1848'de meydana gelen olaylardan sonra yerini eş zamanlılığa bıraktı. Zamanın değişen görünümünün türdeş ve tekil bir uzamdan koparak değişen bilinç ve duygu hallerine göre nitel olarak birbirinden farklı çok sayıda uzama dönüştü. Yeni bir icat olan sinematografi, ortaya çıkan yeni gerçekliğin sonsuz sayıda uzama bölündüğü bir ortamda en avantajlı konuma iten durum; tam da bu dönüşümün bir sonucu olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Bu noktada; Deleuze'un vurgusu önemlidir: "sinema o en eski yanılmanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirilecek organı olacaktır" (2014: 19). Sinema; zamanın, sonsuz imgesini kullanarak, bilindik anlamdaki uzamı önce yok etti, sonra sürekli birbirine açılan devingen bir hale sokarak yeniden yapılandırdı. Bu yeni uzamı kendinden önceki temsil biçimlerinden (resim, fotoğraf, tiyatro, vb) daha derin algılatan en önemli özelliği canlı ve hareket halinde olmasıydı. Bonitzer (1995: 14), sinemada montajın, değişik planların ve kameranın deviniminin klasik tiyatro senografisini tamamen parçaladığını belirtmektedir. Bu noktada Burch'un 'iki uzay' tanımındaki in ve off uzam arasındaki gerilimin kökten bir orantı değişime yol açtığını, bu sayede oluşan senografik kübün daha akışkan, biçimlendirilebilir bir çerçevede değerlendirilmesini, gerek görüntüde gerekse işitsel alanda zaman ve hareket eksenli bir boyutun oluştuğunun özellikle altını çizmektedir (Bonitzer, 1995: 14). Temel çerçevesini Bonitzer'in tanımladığı bu yeni uzam ve zamanın hangi araçlarla nasıl oluşturulduğuna dair verilen yanıtlar bizi sinematografik öğelerin tanımlarına ulaştırmaktadır. Sinemanın tarihi boyunca kendisine ait öğeleri nasıl kullandığı ve birbiriyle nasıl ilişkilendirdiğiyle ilgili yaklaşımlar; farklı kuramların, yönetmenlerin ve akımların doğmasına sebep olmuştur. Bir yapımın anlatı kalıbının özellikleri sinematografik öğelerin çözümlenişinde saklıdır. Bu da bizi filmin anlamına ulaştıracaktır. Büker (2012: 25) aynı içeriği ele alan birçok film olmasına rağmen 'Hiroshima Mon Amour' filmini biricik kılını sorgularken, bilinen içeriğin; renkler, alıcı devinimi, görüntü düzenlemeleri, kurgu gibi sinematografik öğeler aracılığıyla nasıl kendilerine özgü yapılar kurduğunu irdelemektedir.

Büker, bu yapıların nasıl kurulduğunu, film içinde nasıl kullanıldığını tanımlamanın filmin anlamını ortaya çıkardığını dahası her filmin kendi anlamını bu yolla özgünleştirdiğinin özellikle altını çizmektedir (2012: 25). Dolayısıyla hareket, zaman üzerinden yapılan değerlendirmeyi daha iyi ortaya koymak açısından ‘çekim, kurgu, bakış açısı, aydınlatma, ses, dekor’ gibi sinema dilinin ya da mizanseninin temel öğelerinin sınıflandırılması ve geçirdiği evrelere bakmak gerekmektedir. Sinema tarihini kuram ve eleştiri çerçevesinde değerlendirirken, her akımın çekim ve kurgu(montaj) yaklaşımının temel öğeleri irdelenmeli; hareket kazandırdığı aygıtın devinimi, konumu ve bakış açısı sorgulanmalıdır. Tüm bu sorgulama diğer yandan da uzamı biçimlendiren aydınlatma, ses, müzik, dekor, aksesuar kullanımı açısından tanımlanarak tüm bu atmosfer içerisine yerleştirdiği anlatıyı hangi yöntemlerle öyküselleştirmeyi tercih ettiği, bu öykünün içinde oyuncularını nasıl kullandığı ve konumlandığı üzerinden de kapsamlı bir okumayla ele alınmalıdır. Hareketin yeniden tanımlanması üzerinden kendi çağının estetik sürecini temsil etme çabasına girişen sinemanın kendi dilini keşfetme süreci, onu oluşturan öğelerin birbiriyle kurduğu ilişkinin nasıl biçimlendiği; modern zamanla dönüşen uzam ve zaman algısının temsil sürecini klasik ve modern olmak üzere iki ayrı eksene konumlandırmasına sebep olmuştur. Yukarıda sınıflandırılan sinematografik öğelerin her iki ekseninde nasıl biçimlendiğinin sinema, tarih ve eleştiri çerçevesinde bir değerlendirmesinin yapılması bir sonraki alt başlığın temel tartışma konusunu oluşturacaktır.

2.2. Sinematografik Öğelerin Geçirdiği Süreçler

Sinematografik öğelerin gelişim çizgisini ve bu öğeleri şekillendiren süreçleri değerlendirmeye geçmeden önce sinemanın ilk yıllarından itibaren birçok sinema tarihçisinin üzerinde uzlaştığı temel bir özet sunmak gerekmektedir. Kolker’in (2010: 21-22) kısaca özetini sunduğu akışa göre; 1895 yılında Lumière Kardeşler ile başlayan süreç Méliés’nin filmlerinde kullandığı küçük hilelerle devam etti. Optik efektleri keşfeden Méliés, Lumière’lerin açtığı belgesel alana kurmacayı da dâhil etti. Edwin S. Porter’ın anlatı yapısı yaratma olasılıkları D.W. Griffith’in yakın çekimlerle birleştirdiği dramatik etki paralel kurgunun mükemmelleşmesini sağladı. Almanya’dan yükselen Dışavurumcu etki, karakterlerin iç dünyasıyla birleşen stilize uzamın önünü açtı, sinema sanatı paralel kurguyla yakalanan etkiyi bir adım daha ileriye taşıyarak anlatının psikolojik eksenini yarattı. Devrim sonrası Rusya’sı kurguya farklı yaklaşımlar geliştiren Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov gibi yönetmenlerle anlatının ortaya koyduğu anlamlandırma sürecini işledi. 1930’lu yıllarda Amerikan sineması ticari eksenini mükemmelleştirerek stüdyo sistemi, yıldız oyuncular,

türler, geleneksel ahlak kalıplarının görece üstünlüğünü elde etti. Savaş öncesi Avrupa sinemasının çöküşü, savaşın hemen ardından yükselen İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'yle yeniden yükselişe geçen Avrupa Sineması, 1950'li yıllarda önü tıkanan Amerikan Sinemasına ciddi bir alternatif olmayı başardı. Kişisel tarzlarıyla Avrupa'nın önemli film yönetmenlerinin birer birer yükselişiyle Fransa'dan yükselen Yeni Dalga hem Avrupa sinemasının, hem diğer ülke sinemalarının önünü açtı. Amerikan bağımsız yapımlarına bile esin kaynağı yaratan etki, Avrupa sanat sineması ve Amerikan ticari sineması olarak belirginleşen ayrımı günümüze kadar taşıdı. Kısaca tarihsel özeti sunulan sinema tarihi, sinematografik öğelerin kullanım süreçlerinin irdelenerek klasik ve modern ekseninde ikinci bir değerlendirmeye ele alınmalıdır.

Sinemanın ilk yıllarında sinematografin kayıt altına alma süreci uzamda gerçekleşen hareketin sabit ve tek bir açıdan kaydedilmesi esasına dayanıyordu. Gerek Lumière Kardeşler gerekse Méliés kameranin önünde gerçekleşenleri tek bir açıdan ve sabit planla kaydetmişlerdir. "Lumière Kardeşler, Georges Méliés, Edwin S. Porter, Cecil Hepworth gibi sinemanın ilk öncülleri, 1895 ve 1920 yılları arasındaki zaman diliminde, filmsel gösterimin neredeyse bütün teknik imkânlarını kullanmayı denediler" (Şentürk, 2011: 204). Bu dönemde filmlerin elle boyanmasından, farklı sinemasal efektlerin denenmesine, aygıtın çektiği küçük görüntülerin zamansal ve uzamsal ekseninde süreklilik içeren basit aksiyonlar içeren kısa anlatılar, kovalamacalar vb. oluşturmaya kadar birçok yöntem karşımıza çıkmaktadır. Bu yöntemler, yukarıda bahsi geçen sinematografik öğelerin oluşmasının temellerini atmıştır. Fakat anlatının dramatik bir yapı kazanması, bu dramatik yapının klasik ve modern olarak iki farklı ekseninde ayrışmasına sebep olan sanatçılar ağırlıklı olarak daha sonraki yıllarda karşımıza çıkacaktır. Farklı denemeler ve çabalar temelde sinematografik öğelerin uzam ve zamanı oluştururken ortaya çıkan yaklaşım farklarını da görünür kılmaya başlamıştır. Deleuze (2014: 13-14), bu konuya uzam ve zaman çerçevesinde sinemanın geçirdiği dönemler olarak yaklaşmaktadır. Deleuze, başlangıcında sinemanın sadece uzam tabanlı, hareketsiz ve sabit planı temel alan yaklaşımının, çekim anlayışının ortaya çıkışıyla, kısacası montaj ve hareket kazanan aygıt aracılığıyla zamansal bir kategorinin uzamı biçimlendiren temel öğe olarak öne çıkmasıyla sinemanın kendi özünü keşfetmeye başladığını, böylece hareket-imgenin keşfedildiğini belirtmektedir (2014: 13-14).

Çekim ve kurgu yaklaşımı ve hareket kazanan aygıt sinema tarihinin dönüm noktası olarak düşünülmektedir. Bu çerçevede izleyici için bir anlatı oluşturulabilmesi, bu anlatının dramatik bir etki yaratabilmesi, bu etkinin eserin anlamına katkısının ayarlanabilmesi için; montajın ve kameranin nasıl kullanılması gerektiği, dahası uzamın nasıl düzenlenmesi gerektiğiyle ilgili yaklaşım farkları sinema tarihinin dönemlerine farklı bir okuma perspektifi

kazandıracaktır. Klasik ve modern anlatının farkları uzam ve zamanı ele alış biçiminden kaynaklanmaktadır. Bu ele alış biçiminin farklılığı hem eserin kendi yapısından hem de izleyici ile tamamlanan anlamlandırma sürecinden beslenmektedir. Uzam ve zaman algısının modern zamanlarda uğradığı dönüşümden kaynaklı olarak ortaya çıkan sanat akımlarına ilk bölümde kısaca değinmiştik. Temel meselesi ortaya çıkan yeni uzam ve zaman perspektifinden gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamak olan avangart hareketler modern çağların kendi dilini bulması hatta onu yeniden yapılandırması temeline dayanıyordu. Sinema da kendi dilini oluştururken benzer konuları kendine dert edinmiştir. İlk sinema gösteriminde izleyici üstüne doğru geliyormuş izlenimi veren treni gerçek sanmıştır. Bu yanılsamanın devam ettirilmesi ya da farklı anlatı kalıplarına bürünmesi sinematografik öğeleri ele alış biçimimizin temel meselesi olacaktır. Kurgunun temel yaklaşım olarak ele alındığı yıllardaki farklılıklardan yola çıkarak klasik anlatı sinemasının temel kalıplarını özetlemek kronolojik olarak iyi bir başlangıç olacaktır. Bu çerçevede kurgunun tanımı öncelikli olarak ele alınmalıdır. Bordwell ve Thompson (2009: 218) kurguyu iki çekimin birbiriyle olan koordinasyonu olarak tanımlarken, Deleuze (2014: 48) kurguyu, hareket-imgelere zamanın dolaylı bir imgesini kazandıran uzam ve zaman birlikteliği üzerinden yaklaşmayı tercih etmektedir. Her iki tanım da sinemanın kurguyla yakaladığı anlatı oluşturabilme gücünü nitelemektedir. Bu güç ikiye bölünerek farklı sinema anlayışlarının kapısını açmıştır. Sinema sanatının bu anlamda artık Bazin'in de belirttiği gibi "somuttan soyuta kesin geçiş yaptığını" belirtmek gerekiyor. Sinema kurguyla bir "anlam bilim, bir dizimleme şansı" yakalayarak artık dil olma aşamasına geçmiştir (1966: 23).

Kurguyla yaratılmaya çalışılan dilin yapısının çözümlenmesi tam da bu noktada büyük bir önem arz etmektedir. Günümüz Hollywood sinemasının temel yapı taşı olan klasik anlatıyı Griffith paralel kurguyla mükemmelleştirmiştir. Gerçekliğe en yakın uzam ve zaman hissi yakalanmasını temel alan anlayış, izleyicide seyirlik bir düş yaratma becerisiyle kendini sürekli yeniden üretmektedir. Ekonomi-politik eksenini tezin ilk bölümünde irdelediğimiz, stüdyo, yapım şirketleri ve yıldız oyuncularla bir bütün olan sistem günümüze kadar uzanarak aynı özdeşleşme ve katharsis eksenli anlatısını kimi kırılma noktalarını da barındırarak sürdürmektedir. Klasik anlatı bu sıralamayı izleyicinin algısını bozmadan yapmayı dolayısıyla sinema salonunda kesintisiz, bütünlüklü bir uzam ve zamanı olan bir düş dünyası yakalamayı başlangıcından beri önemsemiştir. İlk yıllardan beri uzam ve zaman bütünlüğü üzerine kurulan anlayış, Griffith ile birlikte anlatının öyküselleştirilmesi sırasında yaratılacak etkiyi kontrol altına almayı da hedeflemeye başlamıştır. Böylece istenen eksende dramatik bir etki yaratılabilecektir. Bunu yaparken kurgunun kurallarını, hareket eden kameranın devinimini,

bakış açısını ve konumunu; temel olarak *filmin sürekliliğine, anlaşılabilirliğine ve homojenliğine* hizmet etmek için kullanmak gerekmektedir. Bonitzer’in Burch’un kuramından yola çıkarak vurguladığı gibi kurgunun temel itkisi herhangi bir kopuşa sebep olmadan, kesintisiz bir süreklilikle ilerlemelidir. Bonitzer, bu sürekliliği teknik olarak gözün egemen bakışına sahip olan öznenin (izleyicinin), 30 derecenin altına düşmeden ardı ardına gelen planlar arasında aldatıcı bir hâkimiyet kurma süreci olarak adlandırmaktadır. Bonitzer’in de belirttiği gibi kopuş ve süreksizliğe neden olan herhangi bir bakış açısı, kesme ve nedensiz hareket egemen olan bakışı yani gözü hayal kırıklığına uğratmaktadır; böylece göz çerçeve içerisindeki nesneye bağımlı, tedirgin bir hal almaktadır. Bu eksenle Bonitzer, Burch’un söz ettiği sıçramanın, tökezlemenin klasik anlatıdaki kırılmayı yani sürçmeyi tam da bu noktada tetiklediğinin altını çizerek (1995: 12). Klasik anlatı, teknik olarak göze takibi kolay ve egemen bir bakış açısı sunmanın yanı sıra birleştirdiği çekimlerde izleyiciye sunduğu karşıtlıkları da uzlaştırarak çelişkiden ve karmaşadan uzak yalın bir anlatımı benimsemektedir. Gerçek yaşamda ortaya çıkan uzam ve zamanın bölünmüşlüğünden kaynaklı kaos, uzlaşmaz çelişkiler ve parçalanmış kimlikler sinema salonunda özgürlük bahşedilen bir başka üst uzam ve zamanda ortadan kaldırılır. Bu özellikle yaygın bir biçimde ticari sinemanın kurgu ve öyküselleştirme aracıdır. Deleuze’un bu eksenle özellikle vurguladığı bir detay bulunmaktadır: “Amerikan montajı organik-aktiftir. Onu anlatıya tabi olmakla suçlamak hata olur; tam tersine anlatısallık bu montaj anlayışından doğar” (2014: 50). Bu organik sürecin yarattığı etki tanıdık ve rahatlatıcıdır.

Sovyet Rusya’ında yükselen kurgu anlayışı ve Avrupa’daki Gerçeküstücü, Sembolist ve Dışavurumcu sinemacılar klasik anlatı sinemasının egemenliğini belirli noktalardan kırabilmeyi başarmışlardır. Eisenstein’in öncülüğünü yaptığı Sovyet montaj anlayışı klasik anlatının kurgusunda değişmez olarak önceden verili organizmanın ve kompozisyonun diyalektik doğasını göstermeyi ve çelişkileri uzlaştırmak yerine onları çarpıştırarak yeni bir senteze ulaşmayı planlamıştır. Böylece izleyiciyi duygusal bir katharsisten ziyade anlam üzerinde düşünmeye itebilecektir. Örneğin Eisenstein’in ‘Potemkin Zırhlısı’ filminde Odesa merdivenlerinde yaptığı kurgu; askerlerin yaptığı bir katliamın zorbalığına ve aslanın uyanışıyla simgelenen kitlesel bir uyanışın seyircinin de zihninde yaratabilmesini hedeflemiştir. Deleuze (2014: 57), Griffith’in kurgusundaki dramatik etkinin işlevsel veya estetize edilmiş bir anlayıştan beslendiğini, Eisenstein’in montaj yaklaşımının ve yaratmaya çalıştığı ritminse diyalektiğin temel düzeneğinden beslendiğinin özellikle altını çizerek; böylece Eisenstein’in devrimci özünün, tam da hareket-imgelerin kendine özgü kompozisyonunda yakalanan niteliksel sıçramanın yeni bir anlam oluşturabilme yeteneği olduğunu belirtir.

Sovyet avangart hareketinin bir diğer öncülü Vertov da yine kamerasıyla çektiği tüm görüntüleri ve çekim anlarını izleyiciyle paylaşmış, kameranın ardında kalan alanı da gözler önüne sererek kamera-gözün sürecini, sonrasını ve izleme anını seyirciye göstermiştir. Böylece kurulan bu yeni uzam ve zamanın yapıntı olduğunu vurgulamayı tercih etmiştir. Vertov, Sinema-göz manifestosunda dramatik sinemayı reddeder, beyazperdenin ölümsüz kral ve kraliçelerine karşı sıradan insanın ve kitlelerin kendi ritmini kucaklar (akt. Petric, 2000). Belgeseli ön plana çıkartarak gündelik yaşamda sıradan insanlarını kayıt altına almayı tercih eden Vertov, anlatıyı öyküselleştirmekten tamamen kaçınarak dramtizasyonu reddetmektedir. Deleuze (2014: 61) Vertov'un manifestosunda ve eserlerinde vurguladığı mekanik gözün, sinemanın organik yapısını diyalektik aracılığıyla kırdığını, böylece ondan büyük bir kopuş gerçekleştirerek maddenin sonsuz kümesiyle, ritmin yarattığı aralığı kameranın gözüyle bütünselleştirerek diyalektikte kompozisyonundan kurtulmanın yolunu bulduğunu belirtir. Paul Rotha ve Richard Griffith ise sinematografik öğelerin kullanımını irdeleyen Deleuze'dan farklı olarak bu kullanımların somut sonuçlarını değerlendirmeyi tercih etmektedirler. Sovyet sinemasının avangart öncüllerindeki çarpışma montajının ve Vertov'un nesneyle buluşan kamera gözünün yarattığı etkinin, özellikle iktidar tarafından eleştiriye tabi tutulduğunu, kitlenin içinde kaybolan bireyin anlatılmasını önemsemeye başlayan daha gerçekçi bir anlayışa doğru kayan bir estetik algının oluşmaya başlamasında etkili olduğunun altını çizerler (2001: 245).

Klasik anlatının egemen kurgu anlayışını sarsan diğer akımlar ise Gerçeküstücü ve Sembolistlerdir. Her iki akım da kurguda organik ve diyalektik ekolden ayrılarak insanın ve doğanın yansımasını modern zamanın hızında kendiliğinden var etmişlerdir. Bu anlamda doğrusal bir çizgiyi değil daha çok birbirlerinin yerine geçebilen, eğretileme ve düz değişmeceler içeren bir anlatıyı tercih etmişlerdir. Çağrışımsal, ilkel bir düzensizlikten beslenen kurgu yaklaşımları, izleyicide düşünsel bir eksen zorlamış, böylece izleyicinin kendini rahat hissettiği egemen bakışı kırmayı başarmışlardır. Örneğin Bunuel, 'Altın Çağ' ve 'Endülüs Köpeği'nde hayatın farklı kesitlerini, düşlerini karmaşık bir düzende bir araya getirmiştir. Böylece egemen olanın anlatısının sembolik imgede sorgulanmasını hedeflemişlerdir. Diğer taraftan Fransa'daki Sembolistler ise Deleuze'un belirttiği gibi renk ve müzikle, hareket imgenin karmaşık ilişkisini sorgulamakta ve sanayileşen makinelerden daha kinetik, soyut ve şiirsel bir dil için esin aramaktadırlar (2014: 64). Rotha ve Griffith Fransız sinemasının savaş öncesi eserlerini toplu olarak değerlendirirken aranan esin noktasının yakalanamadığını ve "mükemmel mekanik hileler kullanan; ancak filmlerini

aslında sahne önündeki boşluğa göre tasarlayan 1900'deki Méliés kadar ilerleyebildiklerini” belirtirler (2001: 213).

Alman Dışavurumcu sineması ise anlatısını stilize dekorlar, sert gölge ve aydınlık karşıtlığı üzerinden kurmuştur. Bireyin parçalanmış kimliğine ve ruhuna bir gönderme yapmıştır. Uzam ve zaman sıkışmasının yarattığı bu parçalanmışlığı ekonomi-politik ya da sosyo-kültürel ekseninden kopartıp daha çok bireyin ruhunun iyi ile kötü, toplumun maddi-manevi ahlak karşıtlığı üzerinden daha romantik bir eksene oturtmuştur. Sinematografik öğelerin kullanımının yarattığı sonuçları belirtirken ilk bölümde Alman Dışavurumcu sinemasının romantik bir sonla uzlaşmasının, kullanılan kurgu tekniğinin yer yer mistik eksene kayan aşkını, (Armes, 2011: 201-202) karamsar hatta umutsuz tavrının (Deleuze, 2014: 74) Hitler'in gelişini pekiştiren koşullara hizmet ettiğini belirten eleştiriler de bulunmaktadır. Yine de yarattığı karanlık atmosfer en azından izleyiciyi rahatsız etmeyi başararak, klasik anlatının huzurlu ve aydınlık uzamından izleyicinin uzaklaşmasını sağlamıştır. Atmosferin yarattığı etki modern çağın parçalanmış bireyinin uzam ve zamandaki çelişkilerini bir ölçüde imlemiştir. Deleuze, Alman Dışavurumculuğunun diğer akımlardan farkını belirtirken aşağıdaki özelliklere değinmektedir:

Dışavurumculuk, katı ya da sıvı içindeki hareket niceliğinin açık bir mekanizmasını değil, ister gölgeler tarafından parça parça edilsin, isterse sislere gömülmüş olsun, her şeyin içine daldığı karanlık bir bataklık yaşamını ortaya koyuyordu (Deleuze, 2014: 74).

1920'li yıllardan itibaren Amerikan ticari sinemasına damgasını vuran klasik anlatı yapısı sosyo-ekonomik gelişmelerin ve egemen ideolojinin bir uzantısı olarak görev yapmaya başladı. Kurguda gerçek uzam ve zaman algısını temel alan tutarlı bir devamlılığı kendisine yöntem olarak benimserken, kameranın hareket ve konumunu da izleyicide yaratacağı duygusal hazlar ve özdeşleşme üzerine şekillendirdi. Aydınlatma, dekor vb. öğeleri basit, yalın ve tutarlı atmosferler oluşturmak için kullanırken anlatı kalıbı ve yıldız oyuncularıyla egemen ideolojinin normalleştirilmesine ve gelenekselleşmesine hizmet etti. Böylece kendi varlığını da koruma altına alarak süreklileştirdi. Savaş öncesi dönemde yaşanan süreç klasik anlatıda belirli kırılma noktaları meydana getirmeyi başarır. Özellikle savaşın yıkıcılığı, ekonomik buhran, ticari sinemanın içinde bulunduğu stüdyo sisteminin tıkanmaya başladığı eksenlerde anlatı gerçekçi bir dile doğru eksenini taşır. Böylece organik montaj anlayışıyla oluşturulan dil yeni bir söylemle tanışır. 1920'li yıllardaki Avrupa avangart hareketlerinin sinematografik kazanımlarının etkilerini bu yeni eksende görmek mümkündür. Bu yeni söylem ve kazanımların izdüşümleri hem Hitchcock, Welles gibi yönetmenlerin kişisel

tarzlarını etkiler hem de tür sinemasına Kara Film gibi yeni bir başlık ve alt türler ekler. Bu noktada Bazin; özellikle bahsi geçen yönetmenlerde belirginleşen uzamın kendiliğinden düzenlenişini gösteren kesintisiz kamera hareketlerinin ve alan derinliğinin yarattığı yeni söylemle kurgusal ekseniden çıkan yeni bir eksenin altını çizer. Böylece kurgunun hizmet ettiği zihinsel ve soyut zaman kavramı yerine uzamdan ve hikâyeden kaynaklı doğrudan bir zaman algısının yakalanabildiğini belirtir (1966: 62-68). Savaş öncesi dönem ve savaş süresince tüm Amerikan sinemasını etkisi altına alan gerçekçi yaşama doğrudan yaklaşmaya çalışan klasik anlatı suç ve gangster filmleri gibi alt türleri ortaya çıkarmıştır. Işık ve gölgenin kullanımı, arka sokakların tekinsizliği ve olduğu gibi yansıtılmaları her ne kadar anlatıda yeni olanakları açmış olsa da söylemi itibarıyla sorunlu bir alan teşkil etmekteydi. Bu tür de tıpkı bataklık metaforuyla (Deleuze, 2014: 74) biçimlenen Alman Dışavurumcu sinemasının içinde bulunduğu döneme hizmet etmesi gibi; Amerikan toplumunda yaratılmak istenen mistik, mucizevi beklentilerle şekillenen otoriter yönetim anlayışını arzulayan bir söylem yaratılmasına hizmet ediyordu; fakat bir taraftan da bu alt türler içinde bulundukları dönemi tasvir ediyorlardı:

Hiçbir yapıcı programları yoktu. Gerçekte en önemli tavırları, eser oluşturulduğunda, nefes almak için bir yer ve herkes için bir şans olduğunda, geçmişteki günler için bir özlem yaratmaktı. Bunlar, bir ulusun karamsarlığına verilen yansıtıcı ve kasıtsız birer cevap niteliğindeydiler (Rotha ve Griffith, 2001: 102).

Yukarıda klasik anlatıyla karşılaştırmalı bir ekseninde ele alınan avangart dönemlerin kırılma noktaları ve farklılıkları, klasik anlatının kalıplarını kıran, anlatıyı tamamen dönüştüren modern anlatının öncülleri olarak ele alınmalıdır. Klasik anlatı *kara filmle* kendi kalıplarına bir içsel altüst oluş yaratsa da asıl kolektif tepki 2. Dünya Savaşı'nın son yıllarına denk gelen İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'nden geldi. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği hem kendisinden önce gelen avangartla bağ kurmayı başardı hem de klasik anlatı kalıplarının sinemadaki egemenliğine bir başkaldırı niteliği taşıması bakımından öncüldü. Kolker, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin bu konudaki yaklaşımını “ticari sinemanın biçim ve işlevini değiştirmek olan kolektif hareket” olarak nitelerken, bu hareketin 10 yıl gibi bir süreyle kısa ömrüne karşın, “mirasıyla bir dizi karşı çıkma olasılığını gösterdiğine” vurgu yapmaktadır. Bir diğer ifadeyle “görüntü oluşturmaya, kurguya, anlatı yapısına ve izleyicinin tepkisine yeni yaklaşımlar sunması (2010: 10) bakımından uzun soluklu bir hareket olarak nitelendirmek doğru olur. Çünkü ticari sinema stüdyo sistemini temel alarak kamera hareketinden konumuna, aydınlatmadan dekora kadar tüm bileşenleri kontrol altına tutarak herhangi bir aksama,

sıçrama yaratmadan, izleyicinin kontrol altına alınmış uzam ve zaman algısında önceden verili bir anlatıyı benimsemesini bekleyen bir dağıtım ağıydı. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, kamerasını sokağa çıkararak, yıldız oyuncular yerine sıradan insanları filme alarak, doğal ışık ve ses kullanarak, kamerasının konumunu ve hareketini uzama yayarak, kameranın kesintisiz hareketiyle öyküsünü biçimlendirerek 2. Dünya Savaşı'ndan sonra paramparça olmuş bir uzamı ve bireyi olduğu gibi anlatmayı tercih etti. Gündelik hayatın sorunları içerisindeki bireyi olduğu gibi takip eden kamera izleyiciye herhangi bir uzlaşma, sonuç veya haz sunmuyordu artık. Hiçbir çelişki uzlaşmıyor, uzam birbiri içine açılıyor sadece kendisi için varoluyor, kameranın yarattığı zaman ve ritm aksak, kopuk ve dağılmış bir hal alıyordu. Kolker bu durumu sinematografik öğelerin kullanımı ekseninde aşağıdaki gibi özetlemektedir:

Görüntülerin sert griliği, karakterlerin ıssız kent ya da kır sefilliğinin ortasında, harap olmuş apartmanlarda ya da ıssız kasaba merkezlerinde, bir duvarın yanında yürürken çerçevelenmesi, kameranın bir karaktere ve arka plana diyagonal konumlanması ya da kayması, bütün bunlar hemen karaktere yaklaşımın ve özel bir tutumun işaretini veren görsel kodlardır (Kolker, 2010: 19).

Tüm bu çekimler uzamda ve zamanda varolan malzemenin kendisinden olduğu gibi şekillenmektedir. Böylece hem Rotha'nın hem de Bazin'in altını çizdiği gibi kurgu ile belgesel arasındaki çizgi giderek silikleşmektedir. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği de kendisinden önceki avangart hareketler gibi kendi döneminin gerçekliğine kendi araçlarıyla özgün bir yaklaşım geliştirmeyi başarmıştır. Sinemanın başından beri içinde barındırdığı zamansal gücü uzamı, karakterleri ve anlatıyı daha devingen ve etkili biçimde kullanarak yeni anlatı biçimleri için başlangıç noktası oldular. Kendisinden sonra gelecek olan Yeni Dalga'nın önünü en çok da melodramdan kurtulduğu noktalarda açtılar; böylece anlatı için yeni olanakları tartışılabilir aşamaya taşındılar. (Kolker, 2010: 60) Modern anlatı parçalara ayrılmış olan uzam ve zamanın temsil biçimini ve yeni dil arayışını her zaman kendine dert edinen hareketler olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatıdan ayrılan en temel özelliği ortaya çıkan yeni gerçekliğe yaklaşım tarzında yatmaktadır.

60 ve 70'li yıllarda yükselen politik ve kültürel hareketler; sinemada da anlatının farklı olanaklarını, uzam ve zamanın yeni temsil biçimlerini tartışmaya açarak hem anlatıyı bir sonraki aşamaya taşımış hem de bu tartışmayı dünya geneline yaymayı başarmıştır. Avrupa sinemasının yanı sıra Uzakdoğu, Latin Amerika, Hindistan, İran ve Doğu Avrupa sinemalarının gündeme gelmesi, Akira Kurosawa, Yasujirô Ozu, Andrej Wajda, Ingmar Bergman, Satrajit Ray, Abbas Kiarostami, Glauber Rocha, Fernando Ezequiel Solanas gibi sinema tarihindeki önemli yönetmenlerin ortaya çıkışı da yine aynı döneme denk gelmektedir.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile başlayan geleneksel anlatı biçimlerinin sorgulanması Fransız Yeni Dalga sineması ile doruk noktasına ulaştı. Çoğu film kuram ve eleştirmenliğinden gelen François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Jean-Luc Godard 1959'dan itibaren uzun metrajlı film çalışmalarına başladılar. Yeni Dalga yönetmenleri bir taraftan kendinden önceki edebi ve felsefi geleneğin modernist yapısını miras olarak almaktadır. Diğer taraftan da sinema tarihinde kırılmalar yaratan 1920 ve 30'lu yıllardaki avangart hareketlerle, Welles, Hitchcock ve Ford gibi yönetmenlerde belirginleşen stilize çalışmalar ve Hollywood tür sinemasının temel bileşenleri gibi konuları irdelemeyi başarmış bir kuşaktır. Kolker'in belirttiği gibi; kuram ve uygulama en çok bu yönetmenlerde birbirine yaklaşmıştır. Yeni Dalga yönetmenlerinin her birinde öne çıkan farklı yönelimlerin ortak noktası Kolker'in vurguladığı gibi; "anlatı biçiminin ve izleyici tepkisinin yeniden tanımlanmasına yöneldi. Melodramın (geleneksel anlatının) sorgulanması modernist sinema için merkezi önemdeydi" (2010: 167). Yeni Dalga sinemasına verilen isim daha sonra kendi ulusal sinema anlayışlarında benzer bir sorgulamaya giren tüm akımlar tarafından ortak bir yaklaşım olarak benimsendi. Akımın en öne çıkan ve etkisi birçok genç yönetmen tarafından da benimsenen yönetmeni Jean-Luc Godard oldu. "1960'lardaki politik altüst oluş hem sinemada bir katalizör oldu hem de sinema estetiğindeki altüst oluşa eşlik etti ve Godard bu koşutluğun herkesten fazla farkındaydı" (Kolker, 2010: 168). Godard'ı en çok etkileyen kuramcılardan biri klasik anlatıya karşı epik anlatıyı kuramsallaştıran Bertold Brecht oldu. Brecht'in epik anlayışı aşağıdaki tabloda geleneksel anlatıyla karşılaştırmalı olarak sunulmaktadır. Brecht'in epik tiyatrodaki kullandığı yaklaşım klasik anlatının kalıplarına karşı çıkan modernist anlayışa benzer bir yaklaşım içermektedir. Aşağıdaki tablo 2.1'de Brecht estetiğinin temel yaklaşımı yer almaktadır (akt. Kolker, 2010: 173):

Tablo 2.2 Tiyatronun Dramatik ve Epik Formlarının Karşılaştırması

<i>Tiyatronun Dramatik Formunda</i>	<i>Tiyatronun Epik Formunda</i>
<i>Sahne bir gelişime vücut verir.</i>	<i>Sahne onu anlatır.</i>
<i>İzleyici sahnedeki aksiyona dahil edilir ve aktivitesi tüketilir.</i>	<i>İzleyici gözlemci haline getirilir ama aktivitesi uyandırılır.</i>
<i>İzleyicide duyguların uyanması sağlanır.</i>	<i>İzleyici karar vermeye zorlanır.</i>
<i>İzleyici sahnedeki deneyimi paylaşır.</i>	<i>İzleyicinin dünyaya dair bilgilere ulaşması sağlanır.</i>
<i>İzleyici bir olaya dahil edilir.</i>	<i>İzleyici olayın karşısına geçirilir.</i>
<i>Telkinlerle çalışılır.</i>	<i>Argümanlarla çalışır.</i>
<i>Duyguya dayalı bulgular korunur.</i>	<i>İzleyici bilme konumuna çekilir.</i>
<i>Özdeşleşme</i>	<i>Yabancılaşma (izleyici araştırır)</i>
<i>İnsan bilinen bir varlık olarak ortaya konur</i>	<i>İnsan bir inceleme nesnesidir.</i>
<i>İnsan değişmez.</i>	<i>İnsan değişir ve değiştirir.</i>
<i>İzleyicinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.</i>	<i>Dikkat oyunun akışı üzerinedir.</i>
<i>Her sahne bir öteki için vardır.</i>	<i>Her sahne kendisi için vardır.</i>
<i>Organik bir büyüme.</i>	<i>Montaj tekniği.</i>
<i>Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.</i>	<i>Olaylar eğriler çizer.</i>
<i>Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.</i>	<i>Olaylar sıçramalıdır.</i>
<i>İnsan durağan bir nitelik taşır.</i>	<i>İnsan oluşum süreci içinde verilir.</i>
<i>Dünya olduğu gibidir.</i>	<i>Dünya olması gerektiği gibidir.</i>
<i>İnsan olduğu gibidir.</i>	<i>İnsan olması gerektiği gibidir.</i>
<i>İnsan davranışı</i>	<i>Davranışların nedensellikleri</i>
<i>Düşünce varoluşu belirler.</i>	<i>Toplumsal varoluş düşüncüyü belirler</i>
<i>Duygu</i>	<i>Düşünce</i>

Amerikan sinemasının izleyici içine alarak ilerleyen ve çevreyi tanıtan açılış sekansı, özdeşleşme yaratan orta çekim yıldız oyuncularını, tüm olayları, çelişkileri devamlılık ve doğrusal bir yapı içeren bir kurguyla sonuçlandıran ve çözüme kavuşturan çarpıcı final sekansları, izleyicide yaşanan yoğun duygusal deneyim, sadece öykü oluşturma amacına hizmet eden sinematografik öğeler gibi klasik anlatıya hizmet eden birçok yöntemi; Godard sinemasında birer birer parçalar, türsel kodlarını deşifre eder ve yeniden yapılandırır. Görüntüler arasında atlama yaparak, açılış sahnelerinde yakın çekimler veya uzun ve kaydırmalı çekimler kullanarak, oyuncularını kameraya konuşturarak izleyicinin bakışının egemenliğini ve özdeşleşmesinin gücünü kırar; böylece yapıtını duygusal bir uzlaşımdan düşünsel bir platforma taşır. Ses ve görüntü bütünlüğünü kırma, başı sonu belli olan bir öyküsel anlatıdan ziyade iki kişinin düşüncelerini tartıştığı diyalogları içeren sahneleri vurgulama, sahneleri farklı renklere ayırma, kararma ve açılmalara başvurma gibi sayısız yabancılaştırma yöntemi hem Godard hem de diğer Yeni Dalga yönetmenleri tarafından kullanılan tekniklerden sadece birkaçıydı. Yeni Dalga yönetmenleri, öykünün doğrusal hattından ziyade, durumların, düşüncelerin hatta sadece anlatının kendine yönelik çalışmalar yaparlar. Zamanı, uzamı ve karakteri tartışmaya açarlar, bölüp parçalar ve yeniden yapılandırır. Filmleriyle, kullandıkları yöntemlerle izleyicinin imgeleştirme sürecini

sorgulamayı seçerler. Yeni Dalga'dan çok önce film çekmeye başlayan ve Yeni Dalga ile aynı dönemlerde de sinemaya devam eden Bunuel ve Bresson da klasik anlatıyı sorgulayan modernist yöntemleri ve anlatıları olan yönetmenlerdir. Yeni Dalga'dan sonra Wenders, Herzog ve Fassbinder öncülüğündeki Genç Alman sineması, Altman, Scorsese gibi yönetmenlerin içinde bulunduğu bağımsız Amerikan sineması, daha da günümüze yaklaşırsak Lars von Trier, Thomas Vinterberg gibi yönetmenlerin manifestosuyla başlayan Dogma 95 akımı gibi klasik anlatıyı sorgulamayı ve dönüştürmeyi seçen, bulundukları sosyo-ekonomik ve kültürel koşulları, geçmişten günümüze ulaşan avangart hareketleri kendilerine kaynak olarak seçen ve sorgulayan bu yaklaşımlar da yeni anlatı olanaklarının kapılarını açmışlardır. Postmodern anlayışla büyük anlatı ve akımların yerini daha kişisel biçemlere bıraktığı sinemada artık yönetmenlerin kendine özel anlatıları görünür olmaktadır. Yönetmenlerin biçemlerinde varolan farklı anlatı özellikleri ve anlayışları günümüz sinema eleştirisinde temel alınan bir yaklaşımdır. Tarkovski, Angelopoulos, Haneke, Lynch, Cronenberg, Kubrick gibi birçok yönetmen ele aldıkları temalar ve bunların ele alınış biçimleriyle birbirinden ayrılrsa da farklı anlatı arayışları ortak bir eksende değerlendirilebilir. Anlatıda uzam ve zaman eksenli bir kırılma yaratmalarına rağmen; modernist yönetmenlerin bazılarının eserlerinin özellikle kadın eksenli okumalar açısından egemen klasik anlatıdan ideolojik olarak ayırmadığı görülmektedir. Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak* adlı kitabında Truffaut, Antonioni ve Bergman'ın modernist filmleri üzerinden gerçekleştirdiği kadın eksenli değerlendirmelerinde, adı geçen yönetmenlerin kadına dair bakış açılarının tartışmalı olduğunu, egemen anlatının temel ideolojisini yeniden ürettiklerinin özellikle altını çizmektedir (2000: 23). Bu çerçevede günümüzde sinema tarihi üzerine yapılan farklı kuramsal ve eleştirel çalışmalar, filmlerin çok katmanlı okumalarına da yeni eksenler kazandırmaktadır.

Klasik anlatının bilinen görsel kodlarının yıkılışı, izleyici ile kurulan ilişkinin yeniden tanımlanması ve yapılandırılması, farklı ülke sinemalarının ortaya çıkışı elbette ticari sinemayı da belirgin olarak etkilemiştir. Dünya geneline yayılan yeni ekonomik anlayış ve neo-liberal politikalar, kültürel ekseninde bir dönüşüm yaratarak post-modernist döneme evrilmiştir. Sermayenin dolayısıyla metanın serbest salınımı izleyici kitleyi ve dahası sinema üretimini de birçok açıdan dönüştürmüştür. Sembol ve imgelerin baş döndürücü hızı izleyici kitleyle dönüşüme uğrayan bağın farklı eksenlerde yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirir. Yeni Dalga ile başlayan farklı anlatı denemeleri sinema sanatının izleyici ile kurduğu bağı düşünsel ve eleştirel bir boyuta taşıırken son dönem postmodern anlayış izleyiciyi yoğun bir imge bombardımanı ile karşı karşıya bırakmayı tercih eder. Metanın ulus-ötesi üretimi ve

dağıtımı, bilginin teknolojilerindeki sınırsız gelişim; daha eklektik, ironik, rastlantısal, arzu temelli, şizofrenik ve belirsiz bir imge üretimine yol açar. Özetle:

Tahran'dan Tokyo'ya herhangi bir kentte yaşayan her orta sınıf kentlinin mutlaka, seyahatler ve dergiler sayesinde sürekli olarak yenilenen, mebzul miktarda, hatta aşırı miktarda bir 'imge bankası' vardır. Bu insanın musée imaginaire (hayali müzesi) üreticilerin potpurisini yansıtabilir ama yine de onun hayatı açısından doğal bir şeydir. Üretim ve tüketimin heterojenliğinin totaliter bir biçimde azaltılması olasılığını dışlarsak, mimarların dillerinin bu kaçınılmaz heterojenliğini kullanmayı öğrenmeleri arzu edilir bir şey gibi görünüyor... Eğer insan başka çağlarda ya da kültürlerde yaşama olanağını bulabiliyorsa, neden kendini şimdiki zamanla ve içinde bulunduğu yerle sınırlasın? Eklektizm, seçim hakkı olan bir kültürün doğal evrimidir (Harvey, 2012: 336).

Bu durum ticari sinemada daha eklektik bir estetik anlayışın doğmasına, izleyicinin ilkel arzu ve güdülerini harekete geçiren yapımların artmasına, geçmişten günümüze kadar gelen birçok türün yoğun biçimde resmedilmiş kolajlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kendinden önceki ticari sinemadan imajların üretimi ve sunumu açısından farklılık gösterse de temelde klasik anlatının temel motivasyonlarının korunduğu da göze çarpmaktadır. Kimi noktalarda anlatıda kırılmalar yaratırken kimi noktalarda da uzlaşan bir anlayışı benimser. Stone'un 'Katil Doğanlar'ı, Tarantino'nun 'Ucuz Roman', 'Kill Bill 1-2' gibi yapımları bu eklektik anlayışla ele alınmalıdır. İzleyicinin "imge bankasına" yönelen, bilinçdışını tetikleyen, anlatının kendisini temel alan bu yaklaşım ticari sinemada melez türlerin doğmasına da sebep olur. Western kodlarını içeren distopik bilim kurgu örnekleri, film noir öğeleri içeren korku ve gerilim örnekleri, bilim kurgu ve fantastik öğeleri bir araya getiren örnekler, yer yer anlatıda kırılmalar yaratmayı da başaramıştır. Ticari sinema temel kodlarını koruyarak ilerlerken bir taraftan da farklı teknolojilerin gelişimiyle birlikte uzam ve zamanı sorgulayan, yeni anlatı kalıplarını deneyen farklı anlayışlar da ortaya çıkmaktadır. Sermaye ve metanın ulus-ötesi üretimi ve dolaşımı, modern insanın göçebe ve mülteci konumu, teknoloji ve imaj dünyasının sonsuz hızı gibi uzam ve zamanımızı biçimlendiren tüm etkenler sinemanın üretim sürecini de dönüştürmüştür. Bu dönüşüm bir taraftan ortak yapımlar ve biçemlerin parlamasına diğer taraftan da, kendi ulusal kodlarına sahip farklı ülke sinemalarının da küresel bir platformda farklı izleyici kitleleri ile buluşmasına neden olmuştur. Festivaller, ortak yapım platformları, ulusal ve uluslararası sinema fonları, devlet destekleri vb. birçok öge de günümüzde bir yapıyı değerlendirirken göz önünde bulundurulması gereken bir düzlem olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak modern anlatı sinemanın doğuşundan günümüze gelene kadar klasik anlatıya karşı eksende gerek Avrupa'dan yükselen gerekse 60'lı yıllardan itibaren farklı ülke

sinemaları üzerinden de incelenebilecek denemelerin ve yöntemlerin tümüne verilen ortak bir yaklaşım olarak okunmalıdır.

2.3. Uzam ve Zaman Ekseninde Bellek ve Anımsama

İlk iki bölümde uzam ve zaman kavramlarıyla sinemanın ekonomi, politik ve estetik gelişiminin kurduğu ilişkinin farklı eksenleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde ise, öncelikli olarak bellek ve anımsamanın uzam ve zamanla kurduğu ilişki tanımlanacaktır. Bu ilişkinin yarattığı belleğe dair tanımların neler olduğu ilk başlıkta irdelenecek ardından ortaya çıkan tanımların ve belleğe dair olanın sinema sanatıyla nasıl ilişkilendirildiği tartışılacaktır.

Uzamı, *'bir varlığın uzayda kapladığı yer'* olarak tanımladığımızda her türlü varoluşun doğal ve zorunlu bir getirisi olarak ele alınmalıdır. Bu varoluşsal zorunluluğa eklenen **zaman** ise *'uzayda kaplanan yerin'* dördüncü boyutu yani tamamlayıcı olarak düşünülmelidir. Dolayısıyla **zaman** bir farkındalık ve bilinç olarak öne çıkmaktadır. Uzam ve zaman kavramına dair felsefi, bilimsel ve estetik tartışmaların en önemli eksenlerinden biri olan bellek ve anımsama ilkçağ düşünürlerinden günümüze kadar birçok bilim insanı ve düşünürün çalışmalarında yer verdiği önemli bir eksenidir. Bu noktada bellek ve anımsamanın Jan Assmann'ın "Bellek sanatı için uzam neyse, anımsama kültürü için de zaman odur." (2015: 39) vurgusu; aradaki güçlü ilişkiselliğin temel dinamiği olmaktadır. Bellek ve anımsama modern döneme kadar dil gibi daha çok araçsal bir eksende değerlendirilmiştir. Bellek ve anımsamakla ilgili sürecin doğrudan değerlendirilmesi, araçsal işlevinin dışında merkezi bir rol verilerek incelenmesi, tarih bilimiyle ilişkisinin irdelenmesi modern zamanlara denk gelen bir uğraştır. Modern dönemin başlangıcıyla köklü bir dönüşüme uğrayan uzam ve zaman kavramlarına paralel olarak bellek de marjinal eksenden sıyrılarak birçok çalışmaya konu olmaktadır. Aralarındaki ilişkisel eksenin tanımlanması, modern öncesi düşünürlerin bu konudaki görüşlerinin sınıflandırılması da dahil olmak üzere bellek ve anımsamaya dair çalışmaların yoğunlaşması da modern çağla sıkışan uzam ve zamanın yarattığı etkinin bir sonucudur. Bellek ve anımsamakla ilgili temel yaklaşımlar değerlendirilirken bu etkinin de altı çizilecektir. Felsefi açıdan David Farrel Krell'in çalışmasına atıfta bulunan Barash; Derrida'nın izinden giden Krell'in bellek ve felsefi geleneğin ilkçağlardan modern zamanlara kadar uzanan bir devamlılık hattında ilerlediği görüşünü vurgulayarak belleğin imgeleri zihne sokma becerisi olduğunun altını çizerek böylece geçmişin şimdi tarafından yeniden yorumlanması hedefi belleğin temel itkisi haline gelir (2007: 12-13).

Barash (2007: 12-13), belleğin kaynaklarını sorguladığı makalesinde, yukarıda belirtilen devamlılık çizgisine Locke ve Bergson'un tanımlamalarını irdeleyerek; "belleğin

geçmiş deneyimlerin imgelerinden faydalanan bir şimdiki zaman bilincine” denk düştüğünü belirtir. Bu noktada bu bölümün temel yaklaşımı; belleğin imgelemelerini ve bireysel alanını sorgulamak değil; bu imgelemi oluşturan temel motivasyonların neler olduğunun altını çizmek olacaktır. Belleğin imgelemine etkileyen faktörleri modern zamanın yeni uzam ve zaman algısı üzerinden irdeleyerek ilerlemek geniş tabanlı bir okumayı sağlayacaktır. Felsefi geleneğin imgeleme yaptığı vurguya ek olarak Assmann (2015: 26), “bu imgelemin neleri içerdiği, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini bireyin kapasitesinden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşullarının belirlediğini” belirtir. Maurice Halbwachs ile başlayan belleğin sosyal koşullara bağlılığı ilkesi, bizi uzam ve zamanın tarihsel dönüşümüyle ilişkilendirilmiş bellek ve anımsamanın daha geniş ölçekli tanımlarına ulaştıracaktır. Böylece modern çağla birlikte dönüşen uzam ve zamanın kimlik, aidiyet, kültürel dönüşümle kurduğu çerçevenin altı çizilecektir. İmgelemin kişinin beyninde oluşabilmesi uzam ve zamandan bağımsız düşünülmemelidir. İnsan başından beri belirli bir uzamda ve bir zaman diliminde varoluşuyla ilişkilendirilmiştir. Bu varoluşun tamamlayıcısı ise insanın sosyalizasyon sürecidir. Halbwachs tezinde; belleğin bir bireye ait olduğunu; ama toplum tarafından belirlendiğini vurgular. Assmann’ın da altını çizdiği gibi, “mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bireyin belleği olmaz” (2015: 44). İnsanın sosyalizasyon süreci en küçük gruplardan daha büyük topluluklara kadar uzanan geniş bir alanı kapsar. Her grubun ortaklaşa olarak belirlediği uzam ve zamana dair tanımlar bulunmaktadır. Bu tanımlar aynı zamanda grubun ve grup üyelerinin ortak anlamlandırma sürecini biçimlendirmektedir. İlkçağda doğanın döngüsel yapılanması insanları teknik olarak mevsimler, aylar, günler vb. tanımlarda buluşturursa da zamanın algılanış biçimine ve uzama dair her grubun kendine ait tanımları bulunmaktadır. Halbwachs (2007: 56); zamanın tanımı üzerinde dururken “toplumlarımızda bir tek ortak zamanın değil, aşağı yukarı bir karşılıklı ilişki içindeki birçok zamanın bulunduğunu” belirtir. Böylece her grubun kendi uzam ve zaman algılamaları içerisinde dinamik olarak şekillenen süreç, grup içinde tekrar yoluyla aktararak bireye ve gruba ait bir bellek oluşması sağlanmaktadır. Bu noktada birey ortaklaşa bir tanım sürecini bildiği ve bu tanımları benzer düzeyde anımsayarak sürdürdüğü sürece topluluğun ya da grubun bir parçası olmaya devam etmektedir. Bu süreklilik aynı zamanda bireyin ve grubun kimliği ya da kültürü olarak adlandırabileceğimiz alanı da doğurmaktadır. Bellek ve anımsama bu eksenden bakıldığında kimliği de içine alan bir süreçle gerek bireysel düzeyde gerekse kolektif düzeyde hem uzam ve nesneler, hem de davranış, iletişim ve anlam düzeyinde çok katmanlı bir yapılanma oluşmasını sağlamaktadır. Bellek ve anımsama uzam ve zamanla kurduğu ilişkiyi kimlik ve kültür üzerinden somutlaştırmaktadır. Elbette tıpkı

bellek ve anımsamanın dinamik bir yapıya sahip olması gibi kimlik ve kültür de grupların kendi bağlamlarına özgü olarak dönüşümlerinin süreçlerini imlemektedir. Grupların birbiriyle kurduğu iletişim ve karşılaşmalarla bazen grubun dağılmasıyla, bazen kendini dönüştürmesiyle bazen de olduğu gibi kendisi korumasıyla sonuçlanabilmektedir. Bu sürecin izleri de kimlik ve kültür üzerinden somut bir şekilde gözlenebilir olmaktadır. Belleğin ve anımsamanın insanlığın sürecindeki temel işlevi tam da bu ekseninde ortaya çıkmaktadır. Halbwachs'ın genel eksenini benimseyen Assman (2015: 46-49) anımsamanın üç temel sürecini “uzamsallaştırma eğilimiyle ortaya çıkan zaman ve uzama bağlılık, somut kimlik olarak belirginleşen gruba bağlılık ve her grubun kendi bağlamında özgün olarak inşa edilen tarihin yeniden kurulması” olarak özetlemektedir.

Bireysel ve toplumsal belleğin yukarıda özetlenen temel noktaları düşünüldüğünde antikçağdan, ortaçağa dönüşen uzam ve zaman algısının bellek, aidiyet ve kimlikle ilgili tanımlarının modern çağla birlikte büyük bir kırılma yaşadığı belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Giderek sıkışan uzam ve zaman algısı, dönüşen toplumsal yapı, sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmeler modernin bellek ve anımsamaya dair yeni sorunsalları da karşımıza çıkarmaktadır. Nora (2006: 28), ortaya çıkan yeni sorunsalları, belleğin yeni tanımı ve işlevi üzerinden irdelemektedir. Bu süreci “yeni bir bellek rejimi” olarak tanımlamayan Nora günümüze kadar uzanan bu sürecin başlangıç noktası olarak “geleneksel dengelerin kesin sarsıntılarına barındıran, özellikle kırsal dünyanın çöküşünün kendini hissettirdiği” modern çağlara kadar uzanmaktadır. Batıdaki felsefi, bilimsel ve estetik geleneğin önemli öncüllerinde kendine yer bulan bellek ve anımsama Nora'ya göre “Bergson ile felsefi düşüncenin ortasında, Freud ile psikik kişiliğin merkezinde, Proust ile otobiyografik edebiyatın ortasında” belirginleşmektedir. Bireysel alanlarımızın tam ortasına yerleştirilen belleğin “tarihsellikten psikolojiye, sosyalden bireye, iletilebilenden öznele, tekrardan anımsamaya” doğru yer değiştirdiğinin altını çizmektedir. Bu çerçevede “çağdaş belleğin tamamen psikolojileştirilmesiyle, ‘ben’ kimliğine, bellek mekanizmalarına ve geçmişle ilişkiye yeni bir ekonomi” (Nora, 2006: 28) kazandırıldığını vurgulamaktadır. Günümüzde varolan bellek ve sorunsallarının bu büyük kırılmayla başladığını belirtmektedir. Günümüzde birçok araştırmacı ve düşünür de temelde belleğin geçirdiği dönüşümlerin modern çağın radikal kırılma süreçleriyle sıkı bir şekilde birbirine bağlı olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Belleğin geçirdiği sosyal ve kültürel dönüşümlerin tarihselliği konusu da günümüzde ulaşılan eksenlerden bir tanesidir. Zaman ve uzamın yeniden tanımlandığı modernist dönemden başlayarak bellek ve anımsamaya dair kavramların da dönüşüme uğradığı bilinmektedir. Modern çağ, sanayileşmeyle birlikte sosyo-ekonomik koşulların yarattığı yeni toplumsal

yapılar, kırsaldan kente taşınan uzam ve hızla devinen yeni zaman anlayışı ile kendini belirgin biçimde hissettirmeye başladığında bellek ve anımsamakla ilgili farklı tanımlar da kendini göstermeye başlamaktadır. Modern çağla birlikte yukarıda temel özelliklerini vurgulamaya çalıştığımız bellek de büyük bir kırılma yaşar. Bu kırılmalardan ilki bireylerin anımsama ve imgeleştirme biçimindedir. Bergson (2007: 177), duyularımıza, algılarımıza, düşünsel süreçlerimize dair olan bilgiyi sorgularken mekanik süreçlerin ve tekrar mekanizmalarının yarattığı etkileri özellikle ayırtırmaktadır. Böylece belleğe ve kişisel düzeyde anımsamaya dair olan süreçleri mekanik bir ardılıktan çıkararak daha geniş kapsamlı bir deneyim alanının altını çizmektedir. Bu vurgudan yola çıkarak modern bireyin sürekli devinen zaman ve uzamda giderek mekanikleşen üretim biçimiyle geçmişe ait kişisel bir deneyim alanı oluşturmakta zorlandığını dolayısıyla bellek ve imgeleme dair yeni bir sürece girildiğini söyleyebiliriz. Bunun en belirgin uzamı olarak modern kentlerin ve kent yaşamının özel bir yeri olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bektaş'a (2016: 136) göre kentler sermayenin ana taşıyıcısı, sergileyicisi aynı zamanda tüketimin nesnesi olarak çoklu işleve sahiptir. Bu karmaşık süreç, kentin insan algısını tedirgin eden, yoran, sınırlarını zorlayan mimari anlayışla birleştiğinde insan için farklı bir algılama süreci başlamaktadır. Aşinalığın kaybı ve belleğin yitiminin eş zamanlı olduğunu belirten Bektaş, kentlinin böyle bir ortamda kendini güvensiz ve "köklerinden koparılmış" hissettiğini vurgulamaktadır (2016: 136).

Temel işlevi zedelenen bellek ve anımsama dönüşen uzam ve zaman ekseninde tüm bu süreç boyunca modern bireyi; kimliği ve aidiyetiyle ilgili süre giden tekinsiz bir ruh haline büründürmektedir. Sosyo-ekonomik koşulların yarattığı dünya savaşları, kentsel uzamın sürekli dönüşen ve hızlanan ortamı belleği ve imgelemi de zedelemektedir. Bu zedelenmenin en belirgin nedenlerinden bir tanesi hem Giorgio Agamben hem de Benjamin'de vurgulanan "deneyim yoksunluğudur". Bu yoksunluğu Agamben şu şekilde ifade etmektedir:

Günümüzde deneyimi konu eden her söylem, deneyimin artık yaşanılmasına izin verilen bir şey olmadığına kanıtlandığı gerçeğinden hareket etmelidir. Çağdaş insan kendi öz yaşam öyküsünden yoksun kaldığı gibi, deneyimi de elinden alınmıştır; hatta insanın deneyimleme ve deneyimlerini aktarma yetisine sahip olmayışı belki de kendisiyle ilgili elindeki nadir verilerden biridir. Daha 1933'te, çok açık bir biçimde modern çağın "deneyim yoksulluğunu" teşhis etmiş olan Benjamin, bu yoksulluğun temellerinin Birinci Dünya Savaşı felaketinde yattığını belirtiyordu... Oysa bugün, deneyimin yıkımı için bir felaketin gerekli olmadığını biliyoruz; büyük bir kentte rutin bir gündelik varoluş buna yeter de artar bile. Çünkü çağdaş insanın ortalama bir günü deneyime çevrilebilecek neredeyse hiçbir şey içermemektedir artık (Agamben, 2010: 15-16).

Deneyimlemek ve deneyimleri aktarmak grupların olduğu kadar bireysel belleğin temel imgelem kaynaklarından biridir. Bireylerin ve içinde bulundukları grupların oluşma ve dağılma süreçlerindeki hız, uzamın sürekli yeni bir düzenlemeyle karşımıza çıkması hem belleğimizi pekiştiren tekrarlama sürecine, hem de salt deneyimden kaynaklanmayan ama grubun ve bireyin yorumlama süreciyle de şekillenen süreçlere darbe vurmaktadır. Geçmiş toplumlarda yazılı olarak aktarılan bilgi ve arşivin grup ya da birey tarafından yorumlama sürecine dair işlevsel bir mekanizma bulunsa da modern çağla birlikte bu mekanizma da sekteye uğramaktadır. Anımsama ve bellek kendini giderek parçalanan bir uzam ve zaman kesitinde tüm sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmelerin de ışığında giderek yok olmanın eşiğinde bulunmaktadır. İmgelemi de içinde bulunduğu ortam gibi kesintiye uğrayarak parçalanan bellek ve anımsama giderek yerini arşivsel bir kayıt sürecine, anımsamanın gerekliliği olarak müzelere, arşivlere, koleksiyonlara, yıl dönümleri ve bayramlara, tutanaklara, anıtlara ve kutsal yerlere kadar uzanan geniş yelpazeli bir uzama bırakır. Pierre Nora'nın da belirttiği gibi tarih giderek belleği yıkmaktadır. Belleğin temel işlevi açısından aşağıda Nora'nın yaptığı tarih ve bellek karşılaştırması modern toplumların ve bireyin yapısal dönüşümünü algılamak açısından dikkat çekicidir. Nora (2006: 19), belleğin, unutma ve anımsama diyalektiğinin tarihle kıyaslandığında etrafındaki her türlü alanla daha dinamik bir ilişki kurduğunu, tüm dönüşümlere daha duyarlı bir yapı sergilediğini bu nedenle daha devingen ve gelişmeye açık olduğunu belirtir. Nora, belleğin özel ve simgesel alanlarla katmanlı, ayrıntılı, karışık, duygulara dayalı bir ilişki kurduğunu bu nedenle somut olanla, uzamla, hareket ve nesneyle güçlü bağları olduğunu; tarihin ise analitik, zihinsel süreçlerinin analiz, söylem ve eleştiriye kapsadığını dolayısıyla sadece süreçlerle, gelişmelerle bağlantı kurabildiğini bundan dolayı eksik ve sorunlu kaldığının altını çizer (2006: 19). Nora'nın bu kıyaslaması modern çağla birlikte ayrı bir önem kazanmaktadır. Belleğin uzamla dolayısıyla nesne ve imgeyle kurduğu ilişkinin bu kadar güçlü, devingen olması modern çağın gerek bireysel gerekse toplumsal anlamdaki sorunsallarını daha doğru değerlendirmemizi sağlayacaktır. Belleğin bu sonsuz devinim içerisinde uğradığı kırılma tekinsiz olarak değerlendirilerek, tarihin analitik ve sistematik ekseninin güvenilir çerçevesi giderek kutsanmaya başlanmıştır. Tarihin ön plana çıkarak bellek ve anımsama süreçlerini sekteye uğratması gerek bireysel gerekse toplumsal süreçlerdeki işlevini de yok ederek bireyin aidiyet ve kimliğine dair olanın da elinden alındığı tekinsiz bir boşluğa sürüklenmesine sebep olmaktadır. Modern insanın yabancılaşan, kaygılı ruh halinin temelinde tam da zedelenen bu mekanizma yatmaktadır. Uzamsal ve zamansal bütünlüğün yoksunluğunun yarattığı boşluğun altında yatan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel eksen bireyin ayaklarının altından

kaydırılmaktadır. Bu boşluğun yarattığı etkiyi yok etmek için ulus devlet ideolojisiyle yeni bir işlevsel mekanizma ve bütünlüklü bir algı yaratılmaya çalışılır. Nora'nın (2006: 22), "tarih kutsaldır, çünkü ulus kutsaldır. Belleğimiz ulus sayesinde kutsallığa tutunabilmiştir" ifadesinde olduğu gibi. Bu kutsallıkla, yeni bir bellek, bütünlüklü bir uzam ve zaman algısı oluşturulmaktadır. İçinde bulunduğumuz sürecin başlangıcı tam da yaratılan bu yeni mekanizmada gizlenmektedir. Kapitalizm ve ulus devlet ideolojisi belleğin yukarıda belirtilen özelliklerini sabitleme girişimindedir. Bellek ile tarih arasındaki çatışma modern zamanın başlangıcında hâkim olan pozitivist gelenek nedeniyle giderek tarih aleyhine işlese de zamanla bu denge değişecek bellek farklı biçimlerde yeniden karşımıza çıkacaktır, çünkü Barash'ın da belirttiği gibi tarihçiler son dönemlerde bellek kavramına yoğun bir ilgi duymaktadırlar. Barash (2007: 11-12), bu durumun, 1980'li yıllarda yükselişe geçen muhafazakâr ve Nazi yanlısı iktidar nedeniyle; İkinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkan Alman ve Avrupa geçmişinin yeniden yorumlanmasının tartışılmaya açılmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Barash bir yandan İkinci Dünya Savaşı ve ertesinde yaşananların doğrudan etkilerini anımsayan nesillerin hızla kaybolması nedeniyle tarihsel olarak bu neslin belleğinin önemli olduğunu belirtmekte; diğer yandan da görgü tanıklığı belleğinin tarihsel anlatıya bilgi sağlamadaki nesnelliğini sorunlu bulmaktadır (2007: 11-12). Günümüzde belleğin tekrar tarihin yörüngesine girmesini tetikleyen en önemli neden büyük tarihsel olayları yaşayan nesillerin ömürlerinin sona ermesidir. Ortaya çıkan arşivsel kayıtlar ve tanıklığa dair tartışmalar, tam da tarih ve bellek arasındaki temel çatışma noktalarından beslenmektedir. Yeni uzam ve zaman anlayışıyla giderek parçalanan belleğin nesnelliği temelde modern zamanların başlangıcında da karşımıza çıkmaktadır. Çünkü yeni bilgi anlayışı bilimsel ve pozitivist bir görüşten beslenmekte bu nedenle parçalanmış bir imgelem sürecini güvenilir ve kaygılı bulmaktadır. Aslında sabitleştirilmeye çalışılan tarih ve ulus devlet ideolojisiyle, insanlarda ve toplumsal yapıda belleğin yerine ikame edilmeye çalışılan mekanizma sağlıklı çalışmamaktadır. Ortaya çıkan bu durum, ikame mekanizmasında aksayan, unutilan, üstü örtülenin tekrar gün yüzüne çıkmasıdır. Tekrar gün yüzüne çıkan kırılmaları doğru değerlendirmek bu noktada önemlidir. Ulus devlet ideolojisinin yer yer düşüşe geçmesine, teknolojinin farklı eksenlere sıçramasına ve kapitalizmin yeni döneminin getirdiği tüm sosyo-ekonomik ve kültürel dönüşümler elbette ortaya bellek ve anımsamayla ilgili yeni sorunsallar da atmaktadır. Belleğin temel deviniminden ve deneyimlenen imgeleminden giderek uzaklaşması insanın sosyalizasyon sürecindeki dönüşümle de koşut ilerlemektedir. Uzamda ortak deneyimlenmeyen bellek yukarıda kendisinden beklenen dönüştürücü etkiyi gerçekleştirememektedir. Nora (2006: 24), bugün bellek olarak

adlandırılan şeyin artık belleğin tamamen dışında olduğunu söyler, çünkü tarihe geçerek dönüşen bellek psikolojik, bireysel ve öznel, ama artık toplumsal, kolektif ve kapsayıcı değildir. Nora bu noktada belleğin deneyimlemeden basit bir kayıt sürecine devrildiğini arşivleştirdiğini belirtir. Belleğin ve imgelemin aktarım ve yorum sürecinde de “hatıranın en küçük ayrıntısıyla sergilenme aşamasına” geçtiğinin altını çizer (2006: 24). Bellek ve anımsamanın sadece kaydetmeye ve sergilenmeye indirildiği günümüzde bilimsel ve estetik bilginin yaklaşımlarını gözden geçirmek gerekmektedir. Yaşanan dönüşümün imgelemi nasıl etkilediğini ve bunun temsil sürecine yansımaları kapsamlı bir biçimle ele alınmalıdır. Bellek ve anımsamanın tekrar kolektif, kapsayıcı ve dinamik özelliklerine sahip olabilmesi için günümüz yaşamının nasıl bir deneyimleme sürecine sahip olması gerektiğiyle ilgili sorgulama sürecinin temsil sürecini doğrudan etkilediği gözden kaçırılmamalıdır. Bellek ve anımsamaya dair tüm bu eksenler üzerinden farklı yaklaşımlar günümüzde tartışılmaktadır. Bu sürecin en doğru ve kapsamlı değerlendirmesi yine içinde bulunduğumuz tüm toplumsal yapıların geniş çaplı ve analitik çözümlemesinden geçmektedir. İnsana ve topluma dair olan en temel eksenlerde yine de bellek ve onun tüm imgelem ve anlamlandırma sürecine dair olanı yakalamak mümkündür. Dolayısıyla toplumsal ve kültürel hareketlerde, modern insanın temel uzamı olan tüm kentsel oluşumlarda, kültür ve sanata dair olan tüm tartışmalarda uzama ve zamana dair olanın izlerini nasıl sürebiliyorsak belleğe dair olanın da izini sürebiliriz. Bu nedenle tam da Harvey’in Balzac’tan alıntıladığı gibi “umut, arzulayan bellektir” (aktaran Harvey, 2008: 7)

2.4. Sinema Bellek İlişkisi ve Sinemanın Belleği

Sinematografin ortaya çıkışı modern zamanların başlangıcına denk düşmektedir. Hızla akıp giden zamanı ve uzamı kayıt altına alabilen, onu durduran, yeniden oynatan bu aygıt insan belleğiyle metaforik bir bağ kurmayı başaran ender araçlardan biri haline gelir. Büyük film kuramları, sinema tarihi boyunca, dönüşen zaman ve uzamın temsil sorunsalını kuram, tarih eleştirisi ekseninde birçok kez ele almışlardır. Bu sorunsal doğal olarak modern insanın ve grupların toplumsal belleğinden de izler taşımaktadır. Bu izlerin sinema tarihi üzerinden değerlendirilmesi bu bölümün temel izleği olacaktır.

Bu noktada Berger’ın fotoğrafın ve filmin icadıyla belleğin karşılaştırılması konusundaki şu uyarısını dikkate almakta fayda bulunmaktadır. Fotoğraf makinesinin icadına kadar olan süreçte, görünümünün saklama ve kaydetme işlevinin bir benzerinin bellek tarafından yapıldığının altını çizen Berger (1998: 71-72), fotoğraf makinesi ile belleğin birbirinin yerini aldığını belirten sıradan bir benzetme hezeyanına kapılmadan aralarında

bulunan temel farklılığı özellikle vurgulamaktadır. “Fotoğraflar kendi başlarına anlamı saklamazlar. Bize -olarak atfettiğimiz tüm inanılabilirlik ve ciddiyetle birlikte- anlamlardan koparılmış görünümeler sunarlar. Anlam, işlevlerin anlaşılması sonucu ortaya çıkar” (Berger, 1998: 71-72).

Benzer bir şekilde sinema ve bellek ilişkisini değerlendirirken doğrudan bir yer değıştirme sürecinden çok sinemanın anlam ve işlevleri üzerinden bir yaklaşıma özellikle ihtiyaç vardır. Öncelikli olarak sinemanın modern çağın en etkili araçlarından biri olduğu ve başlangıcından günümüze kadar olan tüm sürecinin içinde bulunduğu uzam ve zamana dair arşivsel değerinin olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Lumière’lerin ilk çektiği görüntülerden itibaren sinema tarihi tüm araştırmacılar için oyuncularından, çekim alanlarına kadar içinde bulundukları dönemin uzamın ve zamanın arşivsel bir kaydını sunmaktadır. Bu kayıtlar modern zamanların başlangıcındaki gündelik hayata, daha önce gidilmemiş topraklardaki farklı topluluklara, 2. Dünya savaşıdan sonraki kentlere dair görsel malzemesiyle, kullanılan teknolojileriyle, renkli ve siyah beyaz görüntü evreniyle, sesli ve sessiz tüm dönemleriyle tanıklık etmişlerdir. Sinema teknolojisinin sadece sinema değil farklı alanlarda arşivsel amaçlı kullanımıyla belleğin temel işlevlerinden biri olan kayıt sürecini yoğun bir biçimde üstlendiği temel bir gerçekliktir. Bu arşivsel kayıt sürecinin belleğin işlevini tamamen yerine getiremediğini sadece imgesel bir arşiv yığınınına sebep olduğu ilk bölümde değerlendirilmişti. Bu arşivsel kayıt sürecinin araştırmacılar için doğru bir anlamlandırma ve yorumlama sürecine tabi tutulması gerektiği oldukça belirgindir.

Sinemanın; modern insanın belleğinin imgesel yapısıyla, deneyim, anlam ve yorum süreciyle kurduğu ilişki sinematografik öğelerin kullanımıyla doğrudan ilintilidir. Uzam ve zamanın temsil edilme sürecinin sinematografik öğelerin oluşum ve gelişimiyle karşılıklı etkilerinin olduğu ikinci bölümde anlatının geçirdiği süreçler üzerinden irdelenmişti. Dahası bu sürecin bellekle olan ilişkisi de yine benzer bir tarihsel süreç üzerinden değerlendirmeye tabi tutulabilir. Modern yaşamla birlikte belleğin ana işlevinin kesintiye uğraması böylece deneyimle oluşan imgelemin parçalanarak bozulması modern insanın yoksunlaşma sürecinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema tam da bu aidiyet ve kimlik yoksunluğunda kitleler tarafından bir eğlence, ortaklaşa deneyimlenen bir imgelem aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın ilk yıllarında kitlelerin sosyalizasyon sürecinde eğlenceli bir buluşma noktası olan sinema giderek kentsel yaşamın önemli bir parçası haline gelir. Giderek büyüyen sinema endüstrisi modern bireyin yaşamını doğrudan etkileyen popüler kültürün önemli bir ögesi olur. Modern bireyin belleğine; yıldız oyuncularıyla, şarkılarıyla, anlatılarıyla, egzotik yapısıyla giderek yerleşir. Birey tarafından doğrudan yaşanan bir deneyim olmasa bile

sürdürülebilir bir yanılsamanın tüm bileşenleriyle belleğe hazır kalıplar ve büyülü bir imgelem alanı açar. Belleğe sunduğu bütünlüklü uzam ve zaman algısı yoğun bir deneyim yanılsaması yaratır. Sinemanın kendi anlatı süreçlerini, aygıtın sınırlarını keşfi sinematografik öğeler olarak sınıflandırabileceğimiz tanımları doğurmuştur. Çekim ve kurgu (montaj) anlayışı, aygıtın konumu, hareketleri ve perspektifi, uzamın ve karakterlerin ses, ışık, görüntü ve anlatı ekseninde yaratılması olarak kısaca tanımlanabilecek tüm bu sinematografik öğelerin farklı biçemlerde kullanımı sinema tarihinin temel dönemeçlerini tanımlarken yol gösterici olmaktadır. Anlatının biçimlendirilmesi, aygıtın teknik ve estetik kalıplarının kullanımı sinema tarihini klasik ve modern olmak üzere kabaca ana iki düzlemde tartışılabilir kılmaktadır. Fotoğraf makinesini özellikle bellek ve anımsama üzerinden irdeleyen Berger'in ekseninden bakıldığında sinemada klasik anlatı olarak değerlendirilebilecek eserlerin; sinematografik öğelerin gelişimine katkıda bulunsalar da temel işlevi zedelenen belleğin yerine talip olduğu söylenebilir. Yaratılan eserler unutulmak ve sonsuz bir şimdide tüketilmek üzere kendilerini sürekli yinelemekten kaçınmazlar. "Belleğin yitilmesiyle birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider bizim için. Fotoğraf makinesi bizi belleğin yükünden kurtarır" (Berger, 1998: 75). İnsanın sosyalleşme sürecindeki yabancılaşmasının, kentsel uzamın sunduğu tedirginlik ve yoksunlaşmasının tam ortasında; klasik anlatıya sahip eserler modern bireye sunduğu deneyimi şöyle özetlemek mümkündür. İnsanın görsel algısında herhangi bir aksamaya yer vermeyen gerçekliğe en yakın çekim teknikleriyle, kurguda kullanılan genel ve yakın çekimlerin uyumlu ve bütünlüklü algısıyla, atmosfer yaratmadaki ustalıklı biçemin sunduğu sonsuz yanılsamayla, öyküde yükselen bir tempoyla ve oyuncularla yakalanan katharsisle belleğin ve anımsamanın sunduğu anlamlandırma sürecine aday bir deneyim yaratmaktadır. Böylece belleğin temel işlevlerinden biri olan şimdinin yorumlama, anlamlandırma yeteneğini kendi tanrısının eksenine indirgeyebilmektedir. Giderek büyüyen aidiyet ve kimlik sorunsalının da üstü geçici bir tüketim alışkanlığıyla rahatlıkla yer değiştirilebilir olmaktadır. Sontag (1999: 195-196) fotoğrafın ürettiği imgelerin aynı zamanda bir yönetim ideolojisi sağladığının altını çizdiği çalışmasında sistemin kendisini yeniden üretebilmek için sonsuz bir eğlence sunduğunu, bunu da özellikle kendi ekseninde ürettiği imgeler aracılığıyla toplumsal değişime bir alternatif olarak ürettiğini belirtir.

Sinema bütün bu yer değiştirme sürecini etkin kılabilme için klasik anlatının temel kuralları ekseninde mitsel bir yapıyı eserlerinde sürekli yinelemiştir. Bu yineleme işleminin temel yapısı; içinde bulunulan dönemlerin sosyo-ekonomik ve kültürel süreçlerinden bağımsız olarak düşünülemez. Belleğe dair süreçlerin nasıl işlemesi gerektiği ya da belleğin yerini farklı yapılara bırakmasını öngören anlayış aynı zamanda unutma ve anımsamanın

sınırlarını da belirlemeye çalışmaktadır. Sinema bu ekseninde önemli bir yer tuttuğu için gerek ticari sinema gerekse modern anlatı sinemasının irdelenmesi kaçınılmazdır. Bu kültürel kodlama sürecinde klasik anlatıları barındıran ticari sinemanın yeni imgeleme hizmet eden, belleğin ritüelistik yapısını pekiştiren anlatılar sunması en belirgin özelliğidir. Bir tür aidiyet ve bütünlük duygusu yaratarak tüm kırılğan süreçleriyle işlevleri zedelenen bellekse öylece ortada kalmaktadır. Bireylerin sosyalleşme süreçlerinde mahalleleri, sokakları, kentleri ve tüm uzamı değişerek yok olmaktadır. Yerine ise aynı oranda çok katmanlı bir yapılanma gelmediği için giderek nesiller belleği sadece arşivsel kayıt olarak benimseyen bir anlayışa doğru ilerlemektedir. Klasik anlatı temelli ticari sinema tam da bu noktada devreye girmektedir. Sinema tarihi boyunca klasik anlatıyı kıran, sorgulayan, tamamen dönüştürerek modern bir anlatıya doğru ilerleyen diğer eserlerse tam aksi yönde belleğe ve anımsamaya dair yeni bir eksen sunmaktadır. Bu eserler belleğin giderek yok olan temel işlevlerine dair, anımsamanın önemine dair, toplumsal bellekteki travmalara dair izler barındırarak böylece izleyicide de düşünsel bir süreci tetiklemektedir. Bunu bilindik ve güvenilir anlatı biçimlerinin huzurlu doğasını bozarak, anlatılarında farklı temalara ve farklı grupların deneyimlerine kucak açarak, imgelem, zaman ve uzama dair olanı sorgulayarak yapmaktadır. Kolker, modernist sinemanın düşünsel perspektifini aşağıdaki şekilde özetlemektedir:

Modernist ve Brechtien sinema, eski gelenekleri ve izleyici tutumlarını ortadan kaldırmaya, yok etmeye çalıştı. Bu, eski ve kapalı biçimlere dair otoriteryan anlayışı kırması ve izleyiciye düşünme ve duyumsama, bunları yalnızca kabul etmek yerine sonuçlar çıkarma özgürlüğünü vermesi anlamında politik bir işlemdi. Bu anı zamanda psikolojik bir işlemdi, çünkü izleyicinin perdedeki olaylarla özdeşleşmesini önüyor ve bunun yerine onların değer ve kullanımlarını yargılamaya çağırıyordu (Kolker, 2010: 236).

Dolayısıyla toplumsal belleğe ait olan her şey politiktir. Ülke sinemalarının, farklı yönetmenlerinin biçimini belirleyen önemli öğelerden bir tanesi de yine bu politik olan bellektir. Avrupa Sineması'nda başlayan bu bilişsel süreç her ülke sinemasında kendisine bir yer bulmuştur. Bu bilişsel süreci her yönetmen kendi toplumsal belleğinin süzgecinden geçirerek kendi kişisel biçimini yaratma sürecinde önemli adımlar atmıştır. Dolayısıyla bir yönetmenin eserlerini mercek altına alırken evrensel olan bilişsel süreçlerle her yönetmenin kendi uzam ve zamanını şekillendiren toplumsal belleği de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Eserlerinde kurduğu sinema ve bellek ilişkisi bir yanıyla tüm dünya sinemasıyla ve anlatı gelenekleriyle eş zamanlı diğer taraftan da kendi uzamının toplumsal belleğiyle de derinlemesine bağlar kurmaya meyillidir. İkinci bölümün ana içeriği olan Reha

Erdem sinemasının örnekleri incelenirken Türk sinemasının tarihsel sürecine de özet olarak bu perspektiften bakılması planlanmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASINA KISA BİR BAKIŞ

3.1. Türk Sinema Tarihi Üzerine Kısa Bir Bakış

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde dünya sinema tarihinin temel dönemleri uzam, zaman ve bellek kavramları açısından irdelenmiştir. Tezin amacı Reha Erdem sinemasında uzam, zaman ve bellek üzerinden bir analiz yapmaktır. Bu nedenle öncelikle genel olarak Türk sinema tarihinin kilometre taşları ve sinema tarihinde önemli yeniliklere kapı açmış isimlerden söz etmek gerekmektedir. Çünkü Reha Erdem sinemasının tartışıldığı bölüme giriş niteliği taşıması açısından Türkiye’deki sinema tarihi anlayışı gibi, eleştiri ve kuram çerçevesinde özet bir değerlendirmenin yapılması çalışmanın bütünselliği açısından önem taşıyacaktır. Özellikle 1990’lı yılların sonu ve 2000’lerde Türkiye’de film eleştiri alanında olduğu gibi, tarih ve kuram ekseninde de yeni tanım ve yaklaşımlar geliştirilmeye başlanmıştır. Özellikle son yıllarda Türk sinema tarihi açısından önemli filmlerinin restorasyonu ve yeniden izleyici ile buluşturulmaları, yeni yaklaşımların getirdiği disiplinler arası çalışmaların da etkisiyle Türkiye’deki sinemasal süreçlerin farklı boyutlarda yeniden değerlendirilmesinin de önünü açmıştır. Dolayısıyla Türk sinema tarihinin genel bir değerlendirmesi yapılırken bu kazanımlardan da özet olarak yararlanılması planlanmaktadır. Türk Sinema tarihinin dönemsel perspektifleri ise Özön, Rekin Teksoy, Evren, Kuyucak Esen gibi akademisyen ve sinema yazarlarının bu konudaki çalışmaları temelinde ele alınacaktır. Bu alanda çalışan tarih ve kuramcıların Türk sinema tarihine ilişkin dönemselleştirmeleri birbirine yakın olmaktadır. Türkiye’ye sinemanın girişi ve ilk sinemacılar dönemi, Muhsin Ertuğrul Dönemi (Tiyatrocular Dönemi), Geçiş Dönemi, Yeşilçam Dönemi (Sinemacılar Dönemi), Yeni Sinemacılar Dönemi ve Bağımsız Sinemacılar Dönemi şeklindeki sınıflandırma birçok araştırmacı yazarın ortak kronolojisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Evren (2005: 10) ise, Yeşilçam Dönemi’ni giriş, yükseliş ve çöküş olarak dönemlerine ayırmakta ve bu dönemi 1974’lü yıllara kadar taşımaktadır. Kuyucak Esen (2010: 1-2)’e göre Sinemacılar Dönemi (Yeşilçam Dönemini) 70’li yıllarda sona ermekte ve takip eden dönem 1970’li yılları kapsamakta ve 1980 sonrası darbe dönemi kendi içinde değerlendirilmelidir. Rekin Teksoy ise, (2007: 7) Yeşilçam dönemini ağırlıklı olarak yönetmenler üzerinden genel bir değerlendirmeye ele almakta, yönetmenlerin eğilimi üzerinden Yeşilçam Dönemi’ni 1980 sonrası dönemi de içine alacak şekilde genişletmektedir. Bu çerçevede dönemsel olarak sınıflandırmalar ağırlıklı olarak Yeşilçam dönemi sonrasında farklılaşmaktadır. Buna rağmen

90'lı yılların sonu ve 2000'li yıllarda ortaya çıkan yeni ve bağımsız bir kuşağın varlığı ve kendine has özellikler taşıdığı noktasında birçok araştırmacı uzlaşmaktadır. Ülkenin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel süreçlerin doğrudan ve dolaylı olarak sinema tarihinin ele alınışını etkilediği de yadsınamaz bir gerçekliktir.

Türkiye'ye sinemanın girişi 1896 yılının sonları ya da 1897 yılının ilk aylarında gerçekleşmiştir. 2. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarına dayanarak ilk gösterimlerin Yıldız sarayında gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bunun yanı sıra Lumière'lerin operatörlerinden Aleksandre Promio'nun dünyanın birçok kentinde olduğu gibi İstanbul'da ve İzmir'de çekimler yaptığı Promio'nun anılarında yer almaktadır. Saray dışındaki ilk özel gösterimse Beyoğlu'nda Sponeck Birahanesi'nde gerçekleştirilir. Tüm dünyada olduğu gibi konuya ilgiyle yaklaşan yerel tüccar ve işletmecilerle, yurtdışından gelen iş adamlarından oluşan bir kesim tarafından İstanbul ve çevresinde giderek yayılan gösterimler yapılır.

Tüccar Sigmund Weinberg ressam Henri Delavallée, müzikhol ve sirk işletmecisi Ramirez, saray hokkabazı Bertrand, mühendis ve film ekipman üreticisi Pierre-Victor Continsouza, Bay Aleksan, Yıldız Sarayı tercümanı Sabuncuzade Louis Alberi ve diğerleri, Osmanlıların sinemayla tanışmasına vesile olmuşlardı (Çeliktemel-Thomen, 2016: 158).

Döneme ait anılardan, gazete haberlerinden, ilanlardan İstanbul'da sinematografla karşılaşan halkın tepkileri şaşkınlık, korku, heyecan, eğlence olarak sınıflandırılabilir. 1908 yılında Weinberg'in açtığı ilk sinema salonu olan Pathé'den sonra İstanbul'da sinema salonlarının sayısı artmaya başlamıştır. Filmlere verilen tepkiler dönemin genel sosyo-kültürel ve politik atmosferinin özelliklerini taşımaktadır. Özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde kendini hissettiren doğu ve batı anlayışının farklılıkları sinema konusunda halkı da ikiye bölmektedir. Bazı kesimlerce şeytan icadı olarak değerlendirilen sinema, bazı kesimler içinse eğlenceli bir etkinlik olarak anılmaktadır. Sinematografin büyüğü dünyası, birçok ülkede olduğu gibi Osmanlı'da da kısa sürede giderek yaygınlaşarak kent yaşamına dahil olan bir eğlence aracı olarak anılmaya başlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'na gelinceye kadar olan yıllarda Osmanlı topraklarında İstanbul, İzmir, Selanik, Trabzon gibi illerde sinema salonları bulunmaktadır. Anadolu'nun birçok ilinde de gezici gösterimler gerçekleştirilmiştir. (Boran, 2015: 260)

1984 yılına kadar ilk Türk filmi olarak Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'de çektiği 'Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı' adlı yapıt kabul edilir (Kuyucak Esen, 2010: 8). Kuyucak Esen (2010: 8-14), 1984 yılında Evren'in başlattığı bir tartışmaya dikkat çeker. Bu tartışma temel olarak Evren'in yazdığı bir makalede; ilk Türk filmi olarak sayılan yapıtın

elimizde bulunmaması, dahası filmin çekildiğine veya varlığına dair yeterli delilin ortada olmamasından dolayı filme dair kuşkularını dile getirmesiyle başlar. Evren (2005: 30-35), tartışmaya konu olan yapıttan ziyade, 1911 yılında Manaki Kardeşlerin'in, Sultan Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretlerini filme aldığı yapıt üzerinde durur. Manaki Kardeşler'in filmlerinin Makedonya Film Arşivi'nde halen bulunması, bu filme dair verilen ilk resimli sinema ilanı gibi farklı yönleri de ekleyerek filmin ilk Türk filmi sayılabileceği vurgusunu yapar. Bu noktada Kuyucak Esen (2010: 11), ilk Türk filmi olarak değerlendirilmeye değer bir film olmasına rağmen yönetmenlerin kökenlerinin Türk olmamasının ikilem yaratabileceğine değinir. Bu duruma istinaden ise Evren (2005: 30-35), Osmanlı tebaası olarak ilk Türkiyeli yönetmenler sayılabileceğini, filme konu olan kişinin Osmanlı padişahı olmasının da önemli olduğunu vurgular. Son olarak Esen (2010: 13), doğrudan Evren tarafından yayınlanan 2003 tarihli bir makaleden yola çıkarak, filmin çekilmiş; fakat arşivin taşınması sırasında kaybolmuş olduğunu vurgulayarak Fuat Uzkınay'ın eserini ilk Türk filmi olarak kabul etmektedir. Esen, ilk film tartışmalarından ziyade Türkiye'de sinemanın kurumsallaşma sürecine değinmek gerektiğini belirtir (2010: 14). Evren ise sinema araştırmacılarının genelinin ilk Türk filmi konusunda bir uzlaşma sağlayamamasından ötürü ilk film olarak Fuat Uzkınay'ın yapıtının ilk olarak varsayıldığını belirtmektedir (2005: 35). 1914 yılında İtilaf Devletleri ile resmi olarak savaşa giren Osmanlı Devleti'nin milli duyguları körüklemek için Asyastefanos'taki Rus Abidesi'ni yıkmak dahası bunu belgelemek için bu filmin çekimine özellikle önem verdiği konusu tüm araştırmacıların üzerinde uzlaştığı bir noktadır. Bu nedenle dönemin politik atmosferinin etkisiyle, savaş öncesi milli duygularının had safhalara çıkartılmak istenmesi nedeniyle kaydın yabancı uyruklu birinin eliyle değil bir Türk tarafından yapılması önem kazanır. O sıralarda yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay seçilir ve 14 Kasım 1914 yılında 'Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı' ilk belge film olarak kayda alınır. (Özön 1970: 8-9 ve Evren 2005: 35). Türk sinemasında ilk yapımevi devlet eliyle kurulur:

Enver Paşa, savaş sırasında Almanya'ya yaptığı bir gezide Alman ordusundaki sinema çalışmalarını görerek sinemanın halk üzerindeki etkisini anlamış ve dönüşünde Osmanlı ordusunda da bir sinema dairesi kurulmasını emretmiştir. Böylece Weinberg'in yönetiminde, Fuat Uzkınay'ın yardımcılığında Merkez Ordu Sinema Dairesi 1915 yılında kurulmuştur. Bu kurumun temel amacı, tüm askeri çalışmaların, savaşla ilgili belge ve haber filmlerinin kayıt altına alınmasıdır (Kuyucak Esen, 2010: 14).

Merkez Ordu Sinema Dairesi özel yapım şirketleri kurulana kadar çoğu askeri amaçlı filmleri halka ücretsiz olarak gösterir, kuruma gelir olması açısından konulu kurmaca

filmlerin üretilmesi konusuna da el atar; fakat kurmaca filmlerin birçoğunu tamamlayamaz (Evren, 2005: 38).

1922 yılında kurulan ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film’le birlikte Türk sineması için yeni bir dönem başlamaktadır. Bu dönemin en temel özelliği; hem Kuyucak Esen’in (2010: 31) hem de Rekin Teksoy’un (2007: 20) vurguladığı gibi Türk sineması için ilklerin yaşandığı bir dönem olmasıdır. Tiyatrocular ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi olarak anılan dönemde; ilk sesli ve renkli filmler çekilir, ilk kez Müslüman ve Türk kadın oyuncular sinemada yer alır, bir Türk filmi ilk kez uluslararası festivallere katılır. 1922 yılında Kemal Film için film çekmeye başlayan Muhsin Ertuğrul, 1892 yılında İstanbul’da doğar. Tiyatro oyunculuğu ile başladığı kariyerine sinemayı da ekleyen Ertuğrul, 1911 ve 1920 yılları arasında birçok kez gittiği Paris ve Berlin ziyaretleri sırasında sinema alanında da farklı deneyimler elde eder. Alman filmlerinde sahne işçiliğinden figüranlığa kadar değişik alanlarda çalışır. 1919 yılında Berlin’de başrolünü de üstlendiği bir film çevirir, 1920 yılında Stuart-Webb ortaklığı adına iki ‘Kara Lale Bayramı’ ve ‘Şeytana Tapanlar’ adlı iki filmi yönetir (Teksoy, 2007: 16-17). Ülkesine döndüğünde sinema işletmecisi olan Kemal ve Şakir Seden kardeşleri film yapımına yönlendirir ve Kemal Film şirketi kurulur. 1928 yılında SSCB gezisi sonrasında İpekçe Kardeşler’e de benzer bir öneriyle giden Ertuğrul İpek Film’in kurulmasına da ön ayak olur. ‘İstanbul’da Facia-i Aşk’, ‘Ateşten Gömlek’, ‘Lebleci Horhor’, ‘Sözde Kızlar’, ‘Ankara Postası’, ‘Kaçakçılar’, ‘Bir Millet Uyanıyor’, ‘Aysel Bataklı Damın Kızı’ ve ‘Şehvet Kurbanı’, Muhsin Ertuğrul’un belli başlı filmleridir. Bu filmlerdeki sinema dilinin zayıflığı, filmlerinde tiyatrosu havanın yoğunluğu gibi konularda Muhsin Ertuğrul çok eleştirilmiştir. Kuyucak Esen (2010: 32); tiyatrosu havanın, sinema dilinden uzak basit anlatı kalıplarını, halk arasında sinemanın popüler bir eğlence olarak benimsenmesini sağlaması ve sinemanın sevilmesini kolaylaştırması açısından önemli bulurken sinema sanatının gelişmemesi açısından da bu durumu sorunlu bulduğunu belirtmektedir. Bu filmlerdeki anlatı kalıpları aynı zamanda Türk sinemasının ilk melodram örnekleri sayılmaktadır. Diğer taraftan Cahide Sonku’nun filmlerin çoğundaki performansı, onu Türk sinemasının ilk kadın yıldızı olarak tanınmasını sağlamıştır. Rekin Teksoy (2007: 20), Muhsin Ertuğrul dönemini incelerken, yönetmenin ‘Aysel Bataklı Damın Kızı’ ve ‘Bir Millet Uyanıyor’ filmlerini tiyatro etkilerinin en aza indirildiği sinema dili açısından başarılı bulmaktadır. 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti, sosyal, ekonomik ve kültürel hayatı modern bir ulus devlet olarak yeniden yapılandırmaktadır. Dolayısıyla dönemin sinemasının da benzer bir işlevi yüklendiği oldukça belirgindir. Döneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul uzun yıllar Türk sinemasının tek yönetmeni ve dönemin baş mimarı olarak anılmıştır. Bu

durumun Muhsin Ertuğrul'un sinema alanında kurduğu tekelden kaynaklandığı yönündeki eleştiriler, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel koşulları göz önünde bulundurulduğunda gerçeği yansıtmamaktadır. Rekin Teksoy'un da belirttiği gibi; "hem kültür ortamının sinemaya yeterli önemi vermemesinde hem de sermayenin büyük bir yatırımı acemi ellere teslim etmede çekingen" davranmasından kaynaklı bir tek adamlık durumu ortaya çıkmıştır (2007: 21). Özel girişimcileri yönlendirmedeki ticari yeteneği her ne kadar gelişmiş olsa da; gerek Paris, gerek Berlin gerekse SSCB'de elde ettiği deneyimlerle yetkin bir sinema dili oluşturamaması ancak yönetmenin sinema sanatına yaklaşımının yetersiz olmasıyla açıklanabilir. Kuyucak Esen'in (2010: 33) de belirttiği gibi istese de 1939 yılından sonra tek adam olarak kalamaz, koşullar olgunlaşınca çok sayıda genç yönetmen Türk sinemasındaki yerini alacaktır.

Türk sineması 1939 yılından itibaren yeni bir döneme başlar. Bu dönemi birçok araştırmacı, sinema tarihinde Yeşilçam olarak bilinen Sinemacılar Dönemi'nin temellerinin atıldığı bir Geçiş Dönemi olarak tanımlamaktadır. Dönem Faruk Kenç'in aynı yılda çektiği 'Taş Parçası' filmiyle başlar. Türk sinemasında daha önceki döneme ait tiyatro havasının kırılıp sinemasal özelliklerin kazanılmaya başlandığı yıllar olarak anılmaktadır. Kuyucak Esen (2010: 34) dönemi kişiliğin oluşmaya başladığı ergenlik dönemine benzetmektedir. Dönemin politik, ekonomik ve kültürel atmosferi de oldukça yoğun süreçleri barındırmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın ekonomik ve politik olarak yarattığı olumsuz atmosfer, ülke içinde yaşanan ekonomik ve toplumsal gerilim, Varlık vergisinin toplumsal yapıda yarattığı yoğun dönüşüm ve sonuç olarak çok partili sürece geçişin sancıları üst üste yaşanan yoğun gündemin belli başlı konu başlıklarıdır. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Aydın Arakon, Orhan Murat Arıburnu, Sami Ayanoğlu bu dönemin öne çıkan yönetmenlerindendir. Scognamillo (1998: 131), 1940-48 yılları arasında aktif durumda 14 yapımevi olduğunu toplamda 50 kadar filmin çekildiğini ve 13 yeni yönetmenin çalışmalarına başladığını belirtmiştir. 1948 yılında belediye gelirler vergisinin yerli filmlerden alınan vergiyi %25'e düşürmesi sinemasal üretimin artmasını da somut olarak desteklemiştir. Niceliksel olarak yaşanan film sayısındaki artış, filmlerin niteliklerinde çok belirgin bir fark yaratmaz. Muhsin Ertuğrul döneminde ortaya çıkan melodram anlatı geleneğinin takipçisi filmlere, dönemin şarkılı Mısır filmlerinin yerel uyarlamaları olan filmler de eklenir. Scognamillo (1998: 131), dönemin yapıtlarını öz ve biçim açısından yetersiz olduğunu belirtmektedir. Diğer taraftan Kuyucak Esen (2010: 46), yetersizliklerine rağmen bu dönemde artan ses stüdyosu, laboratuvar, film yapımevlerinin ve denemelerle olsa da ortaya çıkan teknik ekip, oyuncu ve yönetmenlerin bir sonraki dönemin altyapısına olumlu getiriler

sağladığına değinir. Nitekim 1949 yılında Ömer Lütfi Akad, Orhan Murat Arıburnu, 1952’de Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Memduh Ün, 1954’te de Osman Seden sinemaya giriş yapar. Lütfi Akad’ın 1952 yılında çektiği ‘Kanun Namına’ filmiyle Yeşilçam yani Sinemacılar Dönemi başlar. Türk sinemasının yükseliş dönemi olan bu dönemin en önemli özelliği; Geçiş döneminde bile hissedilen Muhsin Ertuğrul döneminin tiyatrosu havasının tümüyle yok olduğu ve sinemanın kendi olanaklarının, anlatı dilinin keşfedildiği bir dönem olmasıdır. İlk dönemin üretim sürecinde hâkim olan yönetmen ve oyuncuların tiyatro kökenli olması, ikinci dönemde ise teknik alanda kendi sürecini yaratmaya çalışan sinemayla doğrudan bağlantılı bir yönetmenler kuşağının oluşmaya başlaması da bu sürecin önemli ayrıntılarından bir tanesidir. İkinci gelen kuşak bugün *Yeşilçam* olarak anılan, ticari anlamda senede iki yüze yakın filmin üretildiği Türkiye sinema tarihinin en aktif dönemlerinden biridir. Sinemanın anlatı araçlarını keşfederek özgün bir dil oluşturmaya çalışan aralarında Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Orhan Arıburnu, Atıf Yılmaz, Muharrem Gürses, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas gibi isimlerin bulunduğu bir yönetmenler kuşağı söz konusudur. Bu yönetmenlerin ortak özellikleri, Rekin Teksoy’un (2007: 29-33) da belirttiği gibi, işlek kurgu, hareketli anlatım, biçimci arayışlarla sinemanın kendi anlatı araçlarını kullanmayı başarmaları, aynı zamanda yer yer sıradan ve melodram içeriklerine rağmen, gündelik yaşama dair samimi ve güçlü gözlemleri, küçük insanların hikâyeleriyle karşımıza çıkmalarıdır. Ömer Lütfi Akad’ın ‘Vurun Kahpeye’, ‘Kanun Namına’, ‘Yalnızlar Rıhtımı’, Memduh Ün’ün ‘Üç Arkadaş’, Atıf Yılmaz’ın ‘Gelinin Muradı’ vb. filmler örnek verilebilir. Bir taraftan bazı yönetmenlerin özgünleşme çabaları olsa da Yeşilçam dönemi kendi içinde yoğun bir film enflasyonunun yaşandığı, çoğunluğu birbirinin aynı olan birçok filmin üretildiği bir dönemdir. Özön (1995: 33) bu dönemi çok partili dönemin güçsüz ekonomik altyapısına benzeterek çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisinin oluştuğundan bahseder. Özön’e göre, bir sinema dili kurulmuş; fakat yeterince kullanılamamıştır, yetkin eserlerin sayısı bu film enflasyonunun arasında kaybolmaktadır. Aynı şekilde Rekin Teksoy’un (2007: 33) ve Şükran Kuyucan Esen’in (2010: 61) de belirttiği gibi sanat birikimi ya da kaygısı olmayan birçok yapımcının benzer kalıplarla ürettiği duygusal aile, aşk, tarih ve dini içerikli türlerle melezleşen birçok melodram son hızla üretilip son hızla tüketilmektedir. Özellikle melodram kalıplarının popüler bir yaklaşımla, taşradaki izleyicinin yıldız oyuncu beklentilerine göre şekillendirildiği bu dönemin en önemli zaaflarından biri kuşkusuz Özön’ün de belirttiği gibi ekonomik altyapılarının güçsüz olmasıdır. Sinemadan kazanılan sermaye birikiminin farklı alanlarda yatırım olarak kullanılması ve setlerde sürekli yinelenen senet ve çeklerle spekülasyon ve güçsüz bir üretim ağı

oluşturulması böylece Yeşilçam kimliğinin ‘masal anlatan’ konumuna gelmesine neden olmuştur. Bu kalıbı kırmaya çalışan girişimler ise görece özgürleşme ortamı sağlayan 1961’deki yeni anayasayla birlikte daha çok 60’lı yıllardan sonra görülecektir. Bu noktada Rekin Teksoy’un sansür konusundaki hatırlatmasını da belirtmek gerekmektedir:

Söz konusu kimliğin oluşmasında sansürün de belirleyici bir etkisinin olduğunu eklemek gerekir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında gösterime girecek yabancı ve yerli filmler valilikler tarafından denetlenirdi. 1932 yılında yürürlüğe giren ‘Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname’, 1934 yılında yürürlüğe giren ‘Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu’ ve 1939 yılında yürürlüğe giren ‘Filmlerin ve Film senaryolarının Kontrolü Hakkında Nizamname’ senaryoların ve filmlerin merkezi bir otorite tarafından denetlenmesini öngördü. Devlet memurlarından oluşan ve İç İşleri Bakanlığı’na bağlı bir Sansür Kurulu yıllarca tam bir ‘polis sansürü’ uygulayarak Yeşilçamın genel çizgisi dışına çıkmayı deneyen her türlü girişimi engelledi. Bu uygulama 2004 yılında yürürlüğe giren ‘Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’ ve bu yasa uyarınca 2005 yılında çıkarılan Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik’ ile son buldu (Teksoy, 2007: 34-35).

1960’ların sonları ve 1970’li yıllar gerek dünyadaki gerekse Türkiye’deki gelişmeler toplumsal gerçeklik anlayışının öne çıktığı filmlerin yapılmasını, yönetmenler kuşağına ek olarak genç isimlerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yönetmenler anlatılarında melodramatik kalıpları kırarak sıradan insanın yaşamına, doğallığına daha fazla yer vermişlerdir. Doğa ve insan ilişkisine, bireyin yoksunluk ve çaresizliğine, sosyo-kültürel yapısına değinmektedirler. Bunu yaparken uzam ve zamansal bütünselliği bir noktada kırmaya ve çelişkileri uzlaştırmadan, izleyiciyi düşünsel bir eksene çekmeye çalışmışlardır. Kuyucan Esen (2010: 73), toplumsal gerçekçi olarak sınıflandırdığı bu filmlere Metin Erksan’ın 1963’te çektiği ve 1964’te Berlin Film Festivali’nde büyük ödülü alan ‘Susuz Yaz’ı, Ertem Göreç’in ilk kez grev-sendika-sömürü konusuna eğilen ‘Karanlıkta Uyananlar’ı, petrolün millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz’ın ‘Toprağın Kanı’nı örnek olarak vermektedir. Bu dönemin düşünsel iklimi sinemanın felsefi ve estetik düzeyde değerlendirilmesinin de önünü açmıştır. Bu eksende Milli Sinema, Ulusal Sinema, Halk Sineması gibi tanımlamalar ve başlıklar altında bir dizi yaklaşım da gündeme gelmiştir. Bu ayrımlar daha çok grupların politik yaklaşımları üzerinden temellendirilmiştir. Coşkun (2009: 8) bu yaklaşımların, Türkiye’deki tüm sanat dallarını etkisi altına alan hatta toplumsal dönüşümde de etkisi olan batı dünyasındaki akımlarla benzeşmediğinin, Avrupa sinemasında yaşanan radikal bir dil arayışı ve akım olarak adlandırılan oluşumlardan ziyade birtakım sınıflandırmalar üzerinden bir hareketlilikle sınırlı bir çaba olduğunun özellikle altını

çizmektedir. Oskay (1996: 105) ise bu dönemde verilen birçok yapıtta Yeşilçamın kalıplarından ve masalsı yapısından kurtulma çabaları gösteren yönetmenlerin, bizden çok önce estetik ve felsefi anlamda modernist arayışlara yönelen Batı edebiyatından ve sinemasından bir şeyler öğrenme çabalarını dikkat çekici bulmaktadır. 1970’li yıllarda bir taraftan Lütü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi bir önceki dönemden gelen yönetmenler toplumsal gerçekçilik başlığı altında toplanabilecek filmlere yenilerini eklerken diğer taraftan da aralarında Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ömer Kavur, Erden Kıral ve Yavuz Özkan gibi isimlerin bulunduğu genç sinemacılar ortaya çıkar. Kuyucak Esen, bir taraftan toplumsal gerçekçi yaklaşımla döneme ve toplumsal koşullara eleştirel yaklaşımlar getiren yapıtlar, öbür taraftan Kemal Sunallı güldürü, Cüneyt Arkınlı ‘tarihî kostüme avantür’ ve özellikle 1975’li yıllardan sonra yaygınlaşan seks filmleri üretilmesi nedeniyle 1970’li yıllar Türk sinemasını karışıklıklar dönemi olarak adlandırmaktadır (2010: 133-134).

Türkiye’deki politik atmosferin 1970’li yılların sonunda yarattığı gerilimin 1980 askeri darbesiyle bastırılması sonucunda her alanda olduğu gibi Türk sinemasının üretim koşulları da büyük bir dönüşüme uğramıştır. Askeri darbenin etkisiyle kamusal alandaki kısıtlamaların varlığı, 1970’li yılların sonundan itibaren sinemaya gitme alışkanlığını yitiren izleyici kitlesi, 1980’li yıllarla birlikte tüm dünyada etkisini hissettiren küresel ekonomi, televizyon ve video endüstrisinin gelişimi gibi etmenler bir araya gelince sağlam bir altyapısı bulunmayan Türkiye’deki sinema sektöründe üretilen film sayısı düşmüştür. 1980’li yıllardan 90’lı yılların ortalarına kadar devam eden iki farklı üretim biçiminden söz edilebilir. Birincisi ticari bir ekseninde devam eden arabesk filmlerdir. Bunlara örnek olarak Orhan Elmas’ın ‘Kayıp Kızlar’ (1983), ‘Kahreden Gençlik’, ‘Suçlu Gençlik’(1984); Osman F. Seden’in ‘Damga’(1984) ‘Tele Kızlar’(1985); Halit Refiğ’in ‘Beyaz Ölüm’(1983), ‘Alev Alev’ (1984), ‘Paramparça’ (1985) gibi filmleri örnek verilebilir. Kıraç (2008: 97), daha çok gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden kopma, melodram kalıplarının daha da ötesine giden, kötü kaderin kurbanları, tele-kızlar, disko çocukları gibi geleneksel ahlak anlayışının dışına çıkan sıradan insanların cezalandırılmasına ilişkin grotesk yapılar aracılığıyla bu filmlerin özellikle gençlere öğüt veren manzumeler olarak düzenlendiğini belirtir. Kıraç, ortaya çıkan ürünleri tutucu, anlamsız, kaderci olarak nitelemekte ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin filmlerinin içeriğindeki tehdide ve ideolojik saldırıya da dikkat çekmektedir. Sonuç olarak bu filmler Yeşilçam’ın klasik anlatıya sırtını yaslayan, yıldız oyuncular ve geleneksel ahlak anlayışıyla kendini yineleyen anlatı kalıplarını miras almaktadır. 1980 sonrası dönüşen uzam ve zamanın etkisiyle eskiden devrıldığı anlatıyı farklı türlerle melezleştirerek kendisine ticari bir eksen

yaratmıştır. Bu ticari eksen kendisini sinema salonlarından çok video-kaset piyasası üzerinden beslemiştir.

Aynı yılların diğer kanadında ise kadını, kişisel temaları, değişen sosyo-ekonomik yapıyla birlikte ortaya çıkan bireysel dönüşümleri, orta sınıfın bireyin ve aydının dönüşen yüzünü, askeri darbenin izdüşümlerini konu alan filmler bulunmaktadır. Kuyucak Esen (2010: 180), 1980 darbesiyle ortaya çıkan aşırı baskıcı iktidarın etkilerinden kendilerini korumaya çalışan yönetmenlerin eleştirel yapılarını koruyabilmek adına daha bireysel temaları katmanlı işlemeye çalıştıklarını belirtir. Esen, özellikle kadın konulu filmlerdeki kadın karakterlerin Yeşilçam'ın uç noktalara yerleştirilmiş iyi-namuslu, kötü-vamp kalıplarının dışına taşarak daha yaşayan ve gerçekçi karakterlere dönüştüklerinin altını çizer (2010: 181). Bu dönemin belli başlı yönetmenleri, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Yavuz Özkan, Sinan Çetin, Tunç Başaran, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Mahinur Ergun gibi isimlerdir. Tematik anlamda her ne kadar ticari eksenden üretilen yapımlardan ayrılırlar da yine de yönetmenlerin tematik ve biçimsel arayışlarının eksik kalan yanları bulunmaktadır. Geçmişten devralınan anlatı mirasının eksik noktalarına rağmen tematik olarak bazı kalıpları, stereotipleri kırmaya çalıştıkları aşikârdır. Anlatı kalıpları ve biçimsel denemeler ekseninde aksayan bazı yönetmenler olmasına rağmen sanatsal kaygıları da göz önünde bulunduran yönetmenler de bulunmaktadır. Kıracı'a göre, Türkiye sinemasından yola çıkarak Türkiye'de yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümü Ömer kavur, Yavuz Turgul gibi yönetmenlerin filmlerinde görmek mümkün olmaktadır. Çünkü hem Kavur hem de Turgul'un filmlerinde, yaşadıkları toplumun sosyo-ekonomik çelişkileriyle birlikte psikolojik derinliği ve 'sanatsal kaygılar' bir arada yer almaktadır (2008: 101). 1980 öncesi Türkiye sinemasında klasik anlatı üzerinden uzam ve zamanı temsil eden sinema anlayışı bazı filmlerde yer yer kırılmaları barındırsa da tam anlamıyla modern bir anlatıya dönüşmeyi başaramamaktadır. Bununla birlikte özellikle 1980 sonrası sinemada anlatı ve kalıpları zorlamak gibi dönüşme ihtiyacı hisseden bir eksen göze çarpar. Bu ihtiyaç gerek sinematografik dilde gerekse tematik eksende arayışlar, adı konulmamış çabalar, kimi yoksunluklar, varoluşsal kaygılar olarak kendini hissettirmektedir. Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümlerin sancılı süreçlerinin izlerini taşıyan bu eksen sadece varoluşsal ve bireysel bir belleğin süreci değil; aynı zamanda toplumsal bir belleğin kendini hissettirme süreci olarak da düşünülmelidir. Bu sancılar Yeni Türkiye sineması olarak adlandırdığımız dönemin habercisi olarak da görülmelidir. Suner (2005: 42), 1980'li yıllara ait Ömer Kavur'un 'Amansız Yol' (1985), 'Anayurt Otel' (1987), 'Gece Yolculuğu' (1987); Orhan Oğuz'un 'Her Şeye Rağmen' (1987); Nesli Çölgeçen'in 'Züğürt Ağa' (1985) gibi filmleri bu yeni

dönemin izlerini taşıyan yapımlara örnek olarak vermektedir. Bu örneklerin taşıdığı bazı özelliklerin Yeni Türk sinemasının işaretlerini barındırdığını özellikle belirtmektedir. Böylece Suner (2005: 42), kültürün karmaşık yapısının, özellikle akımların ve dönemlerin kesin ve net başlangıç ve bitişlerinden ziyade birbirini doğuran süreçlerle şekillendiğinin altını çizmektedir. 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren görünür olmaya başlayan ve kendinden önceki dönemden farklı bir anlayışın benimsendiği Yeni Türkiye sinemasının genel çerçevesinin 1980'li yıllarda kendini gösteren bazı yapımlarla süreklilik ilişkisi içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Dolaylı süreklilik ilişkisine rağmen Evren'in (2005: 344) de belirttiği gibi 1980'li yılların sonlarına doğru başlayan bu değişim talebi birçok yönden geçmiş gelenekten büyük kopuşları ve kırılmaları barındıran özellikleriyle ön plana çıkan yeni bir kuşağı doğurur. Bu yeni dalga sineması birçok yönden radikal kopuşları bünyesinde barındırdığı gibi Türk sineması için de modern anlatı olarak ele alınabilecek yeni tematik ve biçimsel özelliklere sahiptir. Yeni dalga Türk sinemasını doğuran belli başlı etmenleri ve koşulları göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Türk sinemasını etkileyen olgulardan en önemlisi 1990'lı yılların sonunda Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklikle başta Amerikan şirketleri olmak üzere yabancı şirketlere verilen şirket kurma, dağıtım ve gösterim yapabilme hakkı zaten zor koşullarda olan Türk sinemasını sınırlı üretim yapabilen, yaptığı filmleri gösterecek salon bulamayan bir konuma itmiştir. Klasik Yeşilçam döneminden gelen yapımcı ve yönetmenler bur durum karşısında video-kaset piyasasına, televizyon filmlerine yönelerek uzun metrajlı film üretiminden giderek uzaklaşmaya başladılar. Bunun sonucunda hem Kuyucak Esen'in (2010: 184) hem de Evren'in (2005: 347) belirttiği gibi Türk Sinemasındaki geleneksel yapımcı sistemi çöker böylece Türk sineması birkaç yapımcı haricinde yapımcısız bir sinema konumuna düşer. Bu durum kendi üretim biçimine ve üretim ilişkilerine sahip olan bu yeni kuşağın altyapısını biçimlendiren en önemli koşullardan biridir. Evren (2005: 347) gerek geleneksel usta-çırak ilişkilerinde yetişmedikleri, gerekse yaptıkları filmleri kadar bu filmleri yapma biçimlerini de farklı bulduğu için 1994'ten itibaren ortaya çıkan bu yeni kuşağı "Türk sinemasının her yönüyle 'bağımsız' ve de 'bağlantısız' ilk kuşağı" olarak adlandırmaktadır. Buna rağmen Kuyucak Esen (2010: 185) bu kuşağı bir yanıyla 1970'li yılların genç Türk sinemacılarına benzetmektedir. Zahir Atam (2011: 83), Zeki Demirkubuz'un 'C Blok' (1994) ve Yeşim Ustaoglu'nun 'İz' (1994) filmlerini çektikleri 1994 yılını bu kuşağın başlangıç yılı olarak kabul etmektedir. Reha Erdem, ilk filmi 'A Ay'ı 1989 yılında çeker. Yeni kuşağın tüm anlatı özelliklerini taşımasına hatta İstanbul Film Festivali'nde farklı tarzıyla dikkatleri üzerine çekmesine rağmen hem ikinci filmini uzun bir aradan sonra bitirmesinden hem de Erdem'in tarzına yakın benzer

yönetmenlerin olmamasından dolayı bağımsız kuşağın başlangıç yılı olarak 1989 kabul edilmemektedir. Yeni kuşağın ortaya koyduğu özellikleri tam anlamıyla kavrayabilmek adına her iki yaklaşımı da geçerli saymak gerekmektedir. Bir taraftan bu yeni kuşak geçmişten devraldıkları dolaylı bir mirası sürdürmekte öbür taraftan da devraldıkları bu mirası çok farklı biçemlerle ustalıklarla birleştirip yepyeni anlatı kalıpları oluşturabilmektedirler. Öncelikli olarak ortaya çıkan bu yeni kuşağın sosyo-ekonomik altyapısının geçmiş yıllardan oldukça farklı olduğunu belirtmekte fayda bulunmaktadır. Aralarında Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Reha Erdem, Özcan Alper, Kazım Öz, Tayfun Pirselimoglu, Semih Kaplanoglu, Ahmet Uluçay gibi yönetmenlerin bulunduğu bu kuşak hem yapımcı hem yönetmen hem de senarist olarak kendilerini tümüyle bağımsız ve bütünsel olarak konumlandırırlar. Eserlerini üretirken ya bağımsız yapımcılara ve sanat filmlerine katkı veren uluslararası festival ve sinema fonlarının destekleriyle, Kültür Bakanlığı'nın maddi yardımlarıyla ve sponsor firmalar aracılığıyla ya da tamamen kendi bütçeleriyle yola çıkmaktadırlar. Gişe veya sinema salonlarından ziyade daha çok festival ve özel gösterimlerle izleyiciyle buluşabilmektedirler. Öbür taraftan da Yavuz Turgul'un 'Eşkiya' ile açtığı yoldan ilerleyen popüler klasik anlatıyı temel alan, anlatıda yer yer kırılmalar barındıran Mustafa Altıoklar, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Serdar Akar gibi farklı bir ekseninde değerlendirilmesi gereken yönetmenler de bulunmaktadır. Yeşilçam döneminde sinemadan kazanılan sermayeyi farklı bir sektörde değerlendiren bir yapımcı grubu bulunurken, daha popüler anlatı kalıplarını kullanan bu yapımcı-yönetmenler tam tersi reklam, televizyon vb. popüler medya alanlarından elde ettikleri sermayeyi sinema alanında değerlendirmektedir. Ekonomik altyapısının yaklaşık profilini belirginleştirdiğimiz bu yeni kuşağın düşünsel, içeriksel ve estetik eksenlerini biçimlendiren önemli etkenlerden bir tanesi 1980 yılından sonra Türkiye'nin içinden geçtiği tarihsel süreçtir. 1980 yılındaki askeri darbeden sonra 1983 yılında sivil bir yönetime geçiş yapsa da anayasanın ve iktidarın baskıcı özellikleri 1990'lı yıllarda da içine alacak şekilde uzun yıllar etkisini sürdürür. Siyasi iktidarın ve anayasanın baskın konumuna karşın ülke ekonomisinde yeni bir dönemece girilir. Tüm dünyada etkisini hissettiren neoliberal politikalar, özelleştirmenin giderek yaygınlaşması, serbest piyasa ekonomisiyle giderek dönüşen tüketim alışkanları Türkiye'de kendini yoğun biçimde hissettirir. Küreselleşen ekonomi aynı zamanda ulus-devlet yapısını zayıflatmakta yeni kimlik politikalarının ortaya çıkışına da ortam hazırlamaktadır. Gürbilek (2001, 15), dönemin Türkiye toplumunun, askeri darbe sonrasının baskıcı iklimine eşlik eden medya ve reklam sektörünün körüklediği yoğun bir tüketim toplumu olma duygusuyla, Kemalizmin sunduğu tekil, merkeziyetçi ve otoriter modernleşme projesinin çöküş sürecini birbirine

paralel yaşamak zorunda kaldığının özellikle altını çizmektedir. Sonuç olarak birçok şeyi aynı anda, kısa zaman aralıklarıyla yoğun ve birbiriyle çelişen süreçlerle yaşayan toplumda alt ve üst sınıflar arasındaki ekonomik ve toplumsal uçurum giderek büyürken farklı etnik, dinsel, cinsel gruplar da görünür olmaya başlamaktadır. Dönüşen serbest piyasa ekonomisi ve neoliberal politikalar eşliğinde kendini sürekli yenileyen ve büyüyen kent yaşamı, üst-orta sınıfı yüksek binalarla kuşatırken, derinleşen ekonomik ve toplumsal ayrımın sonucu olarak da alt-orta sınıfı da kentin dışı, 'öteki' ve köhne alanlarına yerleştirmektedir. Böylece kentsel uzam daha önce benzeri görülmemiş bir kutuplaşma ve bölünme sürecini görüş alanımızda yan yana konumlandırmayı başarmaktadır. Uzamda ve zamanda meydana gelen yoğun dönüşüm gerek bireysel gerekse toplumsal düzlemde yoğun bir aidiyet, kimlik ve bellek krizlerinin de yaşanmasına sebep olmaktadır. Suner (2005: 25-26), Türkiye'de yaşanan aidiyet krizinin bir boyutunun kimlik etrafında oluşan ve günümüze kadar görmezden gelinen ve baskılanan süreçlerle ilişkilendirilmesi gerektiğini, öbür taraftan da kimlik krizinin bir başka boyutunun da toplumsal bellek konusuyla yakından ilişkili olduğunu belirtir. Suner, dönemin paradoksal ikliminde; askeri darbe, 1990'lı yıllarda özellikle doğu illerinde yaşanan çatışmalı ortam gibi bir dizi kritik ve travmatik olayın görmezden gelindiği toplumsal bir bellek kaybıyla giderek yükselen bir nostalji kültürünün iç içe geçtiğini tespit etmektedir (2005: 25-26).

Türk sinemasında ortaya çıkan bu yeni dalga yönetmenleri kültürel ortamın bu karmaşık ekseninde ortaya çıkarlar. Ekonomik ve kültürel altyapıları klasik Yeşilçam sisteminden oldukça farklıdır. Bu genç yönetmenler öncelikli olarak anlatacakları bir hikâyeleri olan bir kuşaktır. Filmlerinde ilk göze çarpan senaryo yapılarının eski dönemden sıyrılmış özellikleridir. Sıradan ve günlük olaylardan, küçük insanların öykülerinin peşine düşerler. Senaryolarında anlatılarını ve özellikle karakter yapılarını incelikli işlemeye başlarlar. Karakterleri klasik Yeşilçam dönemine göre çok katmanlı, toplumsal yapının karmaşık süreciyle iç içe geçmiş bir haldedir. Öykülerinde bir kahramandan çok sıradan insanın hatta anti-kahramanların peşine düşerler. Zeki Demirkubuz'un 'Masumiyet'inin karakterleri, Derviş Zaim'in 'Tabutta Rövaşata'sının baş karakteri, Serdar Akar'ın 'Gemide' filmindeki karakterleri daha çok toplum dışına itilmiş, sıradan yaşamlarının basit insanlarıdır. Zahit Atam (2011: 86) bu durumun yeni kuşak yönetmenlerin edebiyat ve felsefi metinlerle kurduğu derin ilişkiden kaynaklandığını, sadece uyarılama ekseninde yüzeysel bir ilişkiden çok senaryo yazımı ekseninde metinlerle kurulan dünya görüşünden kaynaklandığını belirtir. Bu yönetmenlerin toplumsal gerçeklikle kurduğu bağlar yer yer 1970'li yıllar sinemasıyla benzer özelliklerini içerse de karakterlerin ve anlatının deviniminde daha boyutlu bir ilişki

göze çarpar. Bu noktada kentsel yaşamda ortaya çıkan birçok konu sadece sosyo-ekonomik süreçler ekseninde değil, kültürel ve kişisel ölçekte de mercek altına alınır. Böylece tekil değerlendirmelerden ziyade anlatılarda daha çok boyutlu ve katmanlı bir yapı ortaya çıkar. Sıradan insanların, küçük yaşamlarında üstü örtülü politik süreçlerin izleri takip edilir. Yeşim Ustaoglu'nun 'Güneşe Yolculuk', Handan İpekçi'nin 'Büyük Adam Küçük Aşk', Tayfun Pirselimoglu'nun 'Hiçbir yerde', Özcan Alper'in 'Sonbahar' adlı filmlerindeki karakterlerin konumlanması, incelikli işlenişi toplumsal olayların izdüşümlerini taşımaktadır.

Yeşilçam anlatısında kullanılan tüm uzam ve zaman yapısı sadece anlatının sürecine eşlik eden pasif bir konumdur. Yeni kuşak yönetmenler uzamın içine konumlandıkları karakterlerini çevreyle yoğun bir etkileşim içine dahil ederler. Bu durumun iki sonucu ortaya çıkar. Öncelikli olarak filmlerde kullanılan uzam, karakterin belirlediği, anlatının yönüne göre dönüştürülen basit bir etken olmaktan çıkar; anlatıya katılır. Anlatının biçimlenmesinde payı olan daha dinamik bir eksene yerleştirilir, böylece uzam karakterle iç içe geçerek bir atmosfer oluşturmayı başarır. Genç yönetmenlerin gerek kentsel gerekse taşradaki uzamı ustalıkla atmosfer haline sokmayı başarabilmeleri aynı zamanda sinematografik olarak kameranın devinimi, renk ve ışığın kullanımı gibi estetik öğelerin incelikli kullanılmasını da sağlamaktadır. Zeki Demirkubuz'un filminde binaların kuşattığı karakterleri, aralık kalan kapıları ve çerçeveleri, Nuri Bilge Ceylan'ın kendine has görüntü estetiğinde yansıttığı karakterleri, Yeşim Ustaoglu'nun uzama yayılan kamerası, doğa ile insan ilişkilerini incelikli yansıttığı açıları, Derviş Zaim'in filmlerinde kullandığı farklı renk, atmosfer ve sembolik anlatıları, Reha Erdem'in gerçeklikle kurduğu dolaylı ve masalsi geniş zaman evreni, genç yönetmenlerin sadece içerik değil biçimsel özelliklerle de anlatılarını oluşturma çabaları olarak okunmalıdır. Özellikle İstanbul'un, ilerleyen yıllarda taşranın ve diğer şehirlerin de filmlerdeki kullanımı dikkat çekicidir. Bu eksende İstanbul'un apartmanlarından, gecekondularına kadar her yeri bir yaşam alanı, gerek sosyo-ekonomik gerekse kültürel tüm eksenlerde bir temsil alanına dönüşmektedir. Örneğin Yıldız'ın (2008: 184) belirttiği gibi gecekondu ve varoş bölgeleri geçmiş dönemlerden farksız olsa da anlatıda ifade ettiği psikolojik çerçeve değişmiş, kimi zaman göçün bir sonucu, kimi zaman bir kaçış kimi zaman bir yüzleşme alanı gibi farklı anlam içeriklerine sahip olmaya başlamıştır.

Genç kuşak yönetmenlerin filmlerinin birbirleriyle olan bağları daha güçlü bir hal almıştır. Yönetmen her filminde farklı konular üzerinden benzer temaları takip ettiğinden yönetmenlerin estetik özelliklerinin filmlerin içeriklerinden bağımsız olarak seçilebildiğinden yönetmenlerin kendilerine ait bir biçimlerinin oluşmaya başladığından rahatlıkla söz edilebilmektedir. Geçmiş yıllarda yıldız oyuncular ya da toplumsal gerçeklik temalarına göre

yönetmenler sınıflandırılırken, günümüzde Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Özcan Alper, Semih Kaplanoğlu gibi birçok yönetmenin kendi kişisel biçemleriyle daha çok öne çıktıkları görülmektedir. Hatta yönetmenlerin üçleme şeklinde ardı arkasına benzer temalar ekseninde şekillendirdikleri yapımları bulunmaktadır.

Genç kuşak yönetmenlerin gerek kişisel, gerekse toplumsal konulardan yola çıksın her yönüyle daha gerçekçi bir eksende anlatılarını oluşturdukları belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Bu noktada gerçekliğin iki farklı boyutunu irdelemişlerdir. Bir yandan gerçekliği yalın, derin, sıradan ve gündelik olan üzerinden vurgulamayı diğer taraftan da ülkenin resmi tarih ve ideolojisini ters yüz ederek vermeyi tercih etmektedirler. Bu noktada tüm yapımların politik bir eksenini bulunmaktadır. Suner (2005: 45-47), yeni kuşak yönetmenlerin aidiyet, kimlik vb. eksenlerde politik olarak daha sorgulayıcı ve sarsıcı filmler üretebildiğini, bunun da ülkenin içinde bulunduğu son süreçte modernizm serüveninin yarattığı hayal kırıklığı, zedelenmişliği ve parçalanmışlığı güçlü bir biçimde vurguladığını belirtmektedir. Böylece anlatıları giderek modernleşerek zaman ve uzamın tüm parçalanmışlığını içerir hale gelmektedir.

Yeni kuşak yönetmenler bağımsız film yapma süreçlerini, yeterince ilgili bir izleyici ile buluşturmakta sıkıntı yaşamakta, yoğunluklu olarak bu süreci hem ulusal hem uluslararası festival izleyicisiyle çözmeye çalışmaktadır. *Başka Sinema* gibi farklı dağıtım ağlarının uygulamaları belirli noktada izleyici sayısının artmasını sağlasa da ülkemizde sanat filmi çatısı altında değerlendirilen yapımların izleyici ve salon sayıları yüksek oranda kısıtlıdır. Popüler klasik anlatıyı temel alan, anlatıda yer yer kırılmalar barındıran Mustafa Altıoklar, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Serdar Akar gibi farklı bir ekseninde değerlendirilmesi gereken yönetmenlere Cem Yılmaz, Şahan Gökçek gibi yenileri eklenerek giderek artan ticari sinema günümüzde seyirciyle daha çok buluşabilmektedir.

Genç yeni sinemanın doğduğu ilk yıllarda yeni ortaya çıkan yapımların değerlendirilmesi konusunda Zahit Atam'ın (2011: 84) da belirttiği gibi eksik eleştiri yazıları bulunmasına rağmen 2000'li yıllara gelindiğinde artan üretime istinaden daha çok değerlendirme yazısı karşımıza çıkmaktadır. Sadece yönetmenlerin değil, araştırmacı yazarların ve sinema eleştirmenlerinin sinema kuram, eleştiri ve tarih eksenindeki son dönem değerlendirmeleri de Türk sinemasının farklı dönemlerinin kapsamlı bir biçimde ele alınmasının önünü açmıştır. Türk sinemasının farklı dönemlerinin örneklerini irdeleyen birçok araştırmacı ve sinema yazarı tüm dünyada etkileri hissedilen Dışavurumculuk, Film Noir, Yeni Gerçekçilik, gibi sinemanın ana akımlarının izlerini Türkiye'deki yönetmenlerin

biçemlerinde de tartışmaya açmıştır. Aynı zamanda popüler Türkiye sinemasındaki yıldız oyuncular, türler gibi alanlarda göstergebilimsel ve yapı sökümcü çözümleme yöntemleri farklı bakış açıları geliştirilebilmesini de sağlamıştır.

Yukarıda Türk sineması üzerine yapılan farklı yaklaşımlar ve tarihsel bir değerlendirmeden sonra çalışmanın devamında Reha Erdem'in biyografisi ve filmografisi üzerinden onun temel özelliklerine değinilmesi hedeflenmektedir. Bu bölümde daha sonra Reha Erdem sinemasının uzam, zaman ve bellek üzerinden toplu bir incelemesi gerçekleştirilecektir.

3.2. Reha Erdem Biyografisi

1960 yılında İstanbul'da doğan Reha Erdem düzenli ve iyi bir eğitim alması için İstanbul'da teyzesinin yanında bırakılır (Erçetingöz, 2009: 25). İlkokuldan sonra Galatasaray Lisesi'nde yatılı olarak eğitimine devam eder. Lise yıllarında tiyatro, fotoğrafçılık gibi ilgi alanlarına sahip yönetmen ilk amatör çekimlerini 8 mm'lik bir kamerayla bu yıllarda gerçekleştirir. 1978 yılında lise eğitimini tamamlayan yönetmen ardından Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde yükseköğrenimine başlar. Üniversitede sinema eğitimi alıp almamakla ilgili tereddütleri olduğunu belirten Reha Erdem, Boğaziçi Üniversitesi'ne başlar başlamaz sinema kulübüne kaydolar (Yücel, 2011: 143). Sinema kulübünün en genç başkanı olan Reha Erdem en az okuduğu bölüm kadar sinema kulübünde de aktif olarak farklı çalışmalar yapar. Üniversite yıllarından itibaren sinema, tarih ve felsefe gibi ilgi alanlarını bir araya getirmeye özen gösteren yönetmen Türkiye'de okuduğu bölümü yarım bırakarak 1983 yılında Paris'e gider. Erdem Paris VIII Üniversitesi 'Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nde sinema eğitimi alır, ardından da 'Modern Sanat Bölümü'nde yüksek lisansını tamamlar. Reha Erdem aynı yıllarda Paris Üniversitesi'nde sosyoloji ve felsefe alanlarından dersler de takip eder. Özellikle Jean François Lyotard'dın felsefe derslerinin sanatı ve sineması üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. Erdem, Fransa'da bulunduğu yıllarda ünlü belgesel yönetmeni Jean Rouch'un önderliğinde kurulmuş olan VARAN isimli kurumda pratik yapma olanağı da bulur. Sinema direkt ekolü çerçevesinde yarı belgesel, insanların kendi hikâyelerini yeniden oynamasına dayanan anlayış içerisinde Reha Erdem üç kısa film yapar (Yücel, 2011: 143). Etnografik belgeselleriyle ünlü yönetmen Jean Rouch etnik belgesel çalışmalarıyla kurmaca anlayışı bir araya getiren bir yönetmen olarak tanınmaktadır. (Koçer, 2008: 62-63) Bu kurumda 16 mm kameralar, montaj masaları, miksaj salonları gibi sinemanın teknik bölümlerinde deneyim kazanan yönetmen ilk filmi olan 'A Ay'ın senaryosunu bu süreçte Fransa'da yazmaya başlar. 1989 yılında Türkiye'ye gelen Erdem, aralarında görüntü

yönetmeni Uğur Eruzun, Onat Kutlar, Osman Kavala gibi birçok arkadaşının maddi manevi destekleriyle ilk filmi olan ‘A Ay’ın çekimlerini tamamlar. Filmin kurgu ve sonraki aşamaları için Fransa’daki Pomonti şirketinden de destek alan yönetmen ‘A Ay’ı ilk olarak İstanbul Film Festivali’nde gösterir. İlk filminin farklı anlatım tarzı eleştirmenlerden olumlu not almasına rağmen sinemalarda izleyici ile buluşamaz. İkinci bir proje için Fransa’daki şirketten teklif alan yönetmen, geri döner ancak ikinci projesi olan ‘Atlar, Kanatlar, Tayfalar’ı şirketin iflas etmesi nedeniyle tamamlayamayan Erdem 1990’lı yıllarda Türkiye’ye zorunlu dönüş yapar. Türkiye’ye döndüğü sıralarda reklam yönetmeni olması için aldığı bir teklifi kabul eder ve 1990 yılında reklam filmi yönetmenliği yapmaya başlar. Reklam filmi yönetmenliğinin yanı sıra İstanbul Devlet Tiyatroları’nda yönetmen olarak Jean Genet’in ‘Hizmetçiler’ oyununu sahneye koyar. Filmleri için gerekli kaynağı bulmakta güçlü çeken Reha Erdem 1994’te yakın arkadaşı Ömer Atay ile *Atlantik Film* adlı yapım şirketini kurar. Yapım şirketinde de uzun ya da kısa metraj filmlerin yanında reklam filmleri de çekmeye devam eden Erdem, 1995 yılında Kültür Bakanlığı tarafından gerçekleşen *Şiir Filmleri Projesi*’nde yer alarak Yahya Kemal Beyatlı’nın Deniz Türküsü şiirinden esinlenerek ‘Deniz Türküsü’ adlı kısa filmini çeker. İkinci filmi olan ‘Kaç Para Kaç’ı 1999 yılında, üçüncü filmi ‘Korkuyorum Anne’ adlı yapımını da 2004 yılında çeker. ‘Kaç Para Kaç’ o yıl Türkiye’nin Oscar adayı olur. Uluslararası film dünyasının dikkatini daha çok ‘Korkuyorum Anne’ filmiyle çeken yönetmen, festivallerden aldığı maddi ödüllerin yanı sıra bağımsız yapımlar için kurulan fon ve kurumlardan da destek almaya bu yapımla başlar. Reklam sektöründen giderek uzaklaşan Erdem, 2006 yapımı ‘Beş Vakit’ filminden sonra reklam çalışmalarını bırakır. ‘Kaç Para Kaç’ filminden itibaren bütün filmlerinde görüntü yönetmeni Florent Henry ile birlikte çalışmaktadır. ‘Korkuyorum Anne’ adlı filminin kurgusunu kendisi gerçekleştiren yönetmen, bu filmten sonra bütün filmlerinin kurgusunu da kendisi yapar. ‘Korkuyorum Anne’ filminin senaryosunu Nilüfer Güngörmüş’le birlikte yazan Reha Erdem, tüm filmlerinin aynı zamanda senaryo yazarıdır.

3.3. Reha Erdem Filmografisi

3.3.1. Kısa Filmleri

Fransa’da VARAN adlı kurumda çektiği 3 kısa metrajlı filmin yanı sıra Türkiye’de de iki kısa metraj çalışması bulunan Reha Erdem birçok reklam filminin de yönetmenliğini yapmıştır.

- ‘Ericindirect’
- ‘Yayalar Durun’ / ‘Attendez Piétons’

- ‘Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun’ / ‘Tu ne Sais Meme Pas Ouvrire un Yaourt’
- ‘Deniz Türküsü’ (1995)
- ‘Ekimde Hiçbir Kere’ (2006)

Reha Erdem bir röportajında özellikle VARAN için yaptığı kısa filmleri çok isteyerek yapmadığını, filmleri kendi sinema anlayışına uygun bulmadığını ve kendi filmleri olarak göremediğini özellikle belirtir (Kuleli, 2006: 143). Bu nedenle filmografisini ‘A Ay’ ile başlatmayı tercih etmektedir.

3.3.2. Uzun Kurmaca Filmleri

Reha Erdem 1989 yılından 2016 yılına kadar hepsi Türkiye’de çekilmiş toplamda 9 uzun metrajlı film gerçekleştirmiştir. Uzun metrajlı filmleri ile birçok ödül kazanan Erdem’in filmleri sırasıyla:

- ‘A Ay’ (1989)
- ‘Kaç Para Kaç’ (1999)
- ‘Korkuyorum Anne’ (2004)
- ‘Beş Vakit’ (2006)
- ‘Hayat Var’ (2008)
- ‘Kosmos’ (2009)
- ‘Jin’ (2012)
- ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’ (2013)
- ‘Koca Dünya’ (2016)

3.4. Reha Erdem Sinemasına Genel Bakış

Reha Erdem sinemasının ana çatısını oluşturan genel özellikleri öncelikli olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu değerlendirme Erdem’in yapımlarında oluşturulan uzam, zaman ve bellek yapılanmasının çözümlenmesi sırasında yol gösterici olacaktır.

Reha Erdem, 1989 yılında çektiği ilk filmiyle 1990’lı yıllarda ortaya çıkan Türk sinemasının bağımsız yönetmenleri arasındadır. Aynı dönemde ortaya çıkan Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi gibi birçok yönetmen gibi bir taraftan geçmiş dönemdeki sinema geleneğine sırtını yaslamakta diğer taraftan da yeni temaları, sinematografik biçim ve içerik anlayışlarıyla farklılaşan bir düzlemde eserlerini üretmektedir. Bir önceki bölümde bu bağımsız kuşağın klasik anlatı geleneğinden ayrılarak her birinin kendi dil anlayışları çerçevesinde modern anlatıları olan yapımlar ortaya koyduğunu belirtmiştik. Dolayısıyla Reha Erdem sinemasının da içinden

çıkıldığı kuşağın temel özelliklerine sahip olduğunu, ortaya çıkan bu değişim ve yeni biçemiyle modern anlatının biçim ve içerik eksenine sahip, izleyicide düşünsel bir perspektifi hedefleyen bir imgelem dünyasına açılan, açık uçlu bir konumu olduğu Erdem'in sinema anlayışını değerlendirirken ilk yaklaşım olmalıdır. Reha Erdem de diğer yönetmenler gibi bağımsız bir üretim sürecinden beslenmektedir. Kendi yapım şirketinin bünyesinde, kendi senaryo ve kurgularıyla yapımlarını üretmektedir. Aynı teknik ve sanatçı ekibiyle ortaklaşa üretimi sürekli kıldığı için Erdem'in sinemasının bütünlüklü ve tam bağımsız bir süreci hedeflediği aşikârdır. Tüm bu üretim süreci yapımlarında yakalamaya çalıştığı kendine has özellikleri pekiştirmektedir. Reha Erdem, Uçar İlbuğa'nın da belirttiği gibi Türk sinemasında son yıllarda auteur kimliğiyle kendine has bir dil oluşturmayı hem işlediği konularla hem de sinematografik stil ve kurgusuyla yakalamayı başarmış yönetmenlerden biridir (2011: 124).

Reha Erdem, filmlerinde klasik akışı olan bir uzam ve zaman dünyası kurmak yerine gerçeklikle kendine has bir ilişki yakalamakta böylece yapımlarında ortaya çıkan uzam ve zaman dünyası da tamamen yönetmenin kendi üslubunu taşımaktadır. Erdem'in filmleri kendi içinde ve birbirlerine dokunarak yönetmenin sinema anlayışının sorgulayıcı ve eleştirel bir bakış açısına sahip olmasını sağlamaktadır. Yönetmen, kişisel ve toplumsal, insana ait tüm farklı perspektifleri yapımlarında çoklu bir değerlendirmeye ele alınabilecek şekilde biçimlendirir. Filmleri sosyolojik, kültürel, estetik, felsefi birçok katmanı ustalıkla bir araya getirmektedir. Reha Erdem ister büyüme sancıları, dönüşen modern yaşam, bireyin giderek eksilen ve yalnızlaşan konumu gibi birçok evrensel temadan isterse toplumsal ve kişisel belleğimize işleyen olaylar, günümüz Türkiye'sinden esinlenen konular gibi yerel temalardan beslensin aynı katmanlı yapıyı izleyiciyle paylaşmaktadır. Yönetmenin filmlerinin incelenmesinde eleştirmenleri hem dönüştüren hem de özgür bırakan aslında tam da filmlerinde oluşturduğu bu çok katmanlı modern anlatı dilidir. Yücel, Erdem'in sinemasını irdeleyen *Aşk ve İsyan* kitabının ön sözünde bu durumun; film eleştirmeninin egemen ve sarsılmaz yöntem anlayışını dönüştürdüğünü, çok katmanlı Erdem sinemasının eleştiri sürecinin de yine yönetmenin kendi dünyasına has yeni bir dil ve çözümleme çabasıyla ele alınması gerektiğini özellikle vurgulamaktadır (2009: 7). Gerek bir film eleştirmeninin gerekse izleyicinin filmle kurduğu ilişkiyi özgür bırakmak gerektiğini yönetmen birçok röportajında dile getirir. Kendisine yöneltilen değerlendirmelere katı bir anlayışa yaklaşımdan ziyade filmlerinin içinden çıkartılan imgelemlerin her izleyicinin eserle kurduğu ilişki olarak değerlendirmekten yanadır. Bu yaklaşım klasik anlatının izleyicide yarattığı tekil yapıdan ziyade, tam da modern anlatının izleyiciyle kurduğu karmaşık ilişki sürecini imlemektedir.

Reha Erdem sinemasının tüm bu eksenlerinin yanı sıra filmografisinin bir bütünlüğü olduğu birçok eleştirmen tarafından dile getirilmiştir. Her filmin kendine özgü uzam ve zamanı ve bu uzam ve zamanın karşılıklı bir etkileşimle hizmet ettiği kendine özgü bir imgelem dünyası bulunmaktadır; fakat yine de filmlerin hepsinde benzer imgelem dünyasının izlerini görmek mümkündür. Yönetmenin açık uçlu bıraktığı tüm sorgulama süreçlerinin ortak izleri bir filminden diğer filmine sıçrarken yakalanabilmektedir. Yönetmen 2011 yılındaki bir röportajında, bu durumun kendisinin bilinçli bir tercihi olmadığını vurgulamış, fakat yine de böyle bir yaklaşıma açık kapı bırakmıştır: “İnsanın yürürken arkasında bıraktığı ayak izleri gibi bir şey filmler aslında. İnsan kendi ayak izlerini, bulunduğu yerden, başkalarının gördüğü gibi göremiyor” (<http://eksisinema.com/roportaj-reha-erdem/>, erişim tarihi: 11.05.2015) .

Erdem’in filmlerinde oluşturduğu modern ve çok katmanlı yapıların benzeşen ve farklılaşan yönlerini ortaya çıkararak sınıflandırmak böylece bu sınıflandırmayı yönetmenin filmlerini değerlendirirken ana bir çatı olarak ele almak değerlendirme açısından bütünlüklü bir bakış açısı yakalanmasını kolaylaştıracaktır. Bu sayede Erdem’in filmlerinin uzam ve zaman anlayışlarını çözümlerken kullanılan sinematografik yöntemler de değerlendirilebilecektir. Yönetmen, sanat anlayışının “*artificial, ‘yapılmış olan’dan*” yana olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Filmin anlamına hizmet eden aynı zamanda o anlamı oluşturan sinematografik uzam ve zamanını; natüralist ve gerçekçi bir anlayışla oluşturmaktan daha çok kurgusal, ritmik, plastik bir dünya üzerinden anlatmayı tercih etmektedir. Biro (2011: 12-14), modern yaşamı ve modern sinemacılığı ele alırken, yönetmenin basit bir anlamda yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış bir tempodan çok ritmik bir tasanın derdine düştüğünde modern yaşamın çok katmanlı, eş zamanlı şimdisinin doğasına yoğun bir biçimde yaklaştığını ve anlamın ufkunun açıldığını özellikle belirtir. Sinema tarihinde kurguya ve onun yarattığı ritme özel bir önem atfedebilen Eisenstein, Bergman gibi yönetmenlerin anlamın ve anlatının paradoksal yapısını bu sayede keşfettiğinin altını çizer (Biro, 2011: 12-14). Erdem kendi sinemasal anlamı için kurgunun kendisi için önemli olduğunu birçok defa dile getirmiştir. Filmlerindeki anlatıları kendi ritm ve kurgu dünyasında yeniden yapılandıran yönetmenin hem öyküsü hem de karakterleri klasik ve düz bir çizgiden giderek uzaklaşabilmektedir. Böylece filmlerindeki her şey kendi karşısına, toplumsal yargıların uzağına yoğun ve dramatik bir biçimde katman katman ulaşarak çok boyutlu bir hal alır. Acar’ın da belirttiği gibi kurgu bu anlamda Erdem sineması için hikâyeyi anlatan basit bir düzlemde çıkarak, anlatısının biçimini inşa eden temel bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır (2009: 20). Bu anlayış Erdem’in sinemasının sinematografik uzam ve zamanını biçimlendirirken modern zamanın sıkışan uzam ve zamanına en uygun yaklaşımı

sorguladığını, bu sıkışmanın gerek bireyde gerekse anlatıda yarattığı anlamlandırma süreçlerini irdeleme çabası içinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Filmlerinde ortaya çıkan imgelerin anlamlarının, tam da modern yaşamın ve modern insanın içinde bulunduğu hikâyelerden beslendiğini bize en dolaysız ve yalın haliyle göstermektedir. Bu tutum tam da modern yaşamın çok katmanlı ve eş zamanlı doğasına denk düşmektedir. Bu etkiyi yakalayabilmek için Reha Erdem filmlerindeki atmosferin yarattığı uzam ve zamanı bir yönüyle hep tanıdık ve gündelik, bir yönüyle de fantastik ve paradoksal bir aşamada kurgular. Bu durumu yönetmen; “filimlerimde hep geniş zaman kullanmayı tercih ediyorum” (Skylife THY Dergi <http://www.skylife.com/tr/2010-07/reha-erdemin-karsi>, erişim tarihi: 16.06.2016) diyerek uzam ve zaman üzerinden kurguladığı atmosferin temel dürtüsünü açıklamaktadır. Kurgu ve ritmi, geniş zaman ve uzamla birleştirebilen Reha Erdem böylece filmlerinde tam da modern insanın temel sorunlarını, parçalanmışlığını imlemektedir. Bu nedenle yönetmen ulaşmak istediği imge ve atmosfere yaklaşmak için hem kentsel uzamdan hem de taşranın atmosferinden aynı ustalıklarla faydalanabilmektedir. Bu durum Erdem’in sinemasında ikincil öğeler olarak belirginleşen sanat ve görüntü yönetimi, ses ve müzik kullanımında da özenli bir yaklaşıma sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Kurgu ve ritmle yakaladığı kurduğu geniş zaman kipindeki uzam ve zamanının plastik evrenini mükemmelleştirmek için hem görüntüye hem de sese aynı titizlikle yaklaşmaktadır. Oluşturulan bu çok katmanlı yapı figüratif oyuncu yönetimiyle birleşince ortaya çok katmanlı, etkileşimli bir eser yapısı dolayısıyla film eleştirmenlerine de üzerinde özgür bir yöntemle salınabileceği karmaşık ve kendine has bir dili olan güçlü bir modern zaman metni çıkmaktadır. Özetle Reha Erdem sinemasının sinematografik uzam ve zamanını çözümlemek için, kurgu ve ritm anlayışı, geniş zaman kipindeki uzam ve zaman kullanımı, özenli sanat ve görüntü yönetimiyle birleşen ses ve müzik kullanımı, oyuncu ve figür yaratma gibi belli başlı öğeler üzerinden genel bir değerlendirme önem taşıyacaktır.

3.5. Reha Erdem Sinemasında Uzam, Zaman ve Bellek

Sinema filminin uzam, zaman ve bellek üzerinden bir değerlendirmesini yapabilmek amacıyla modern yaşamla birlikte dönüşen uzam, zaman ve belleğin irdelenmesi böylece aralarındaki karşılıklı etkileşimin ortaya çıkarılması çalışmanın ana çatısını oluşturmaktadır. Tüm sinema tarihi boyunca filmlerin anlatılarının modern yaşamla birlikte hangi eksenlerde dönüştüğünü irdeleyerek filmlerin uzam, zaman ve bellek eksenli okumalarını yapabilmek mümkün olmaktadır. Modern yaşamın, evrensel insana sunduğu çok katmanlı uzam ve zaman algısının, filmlerdeki uygulamalarına ulaşabilmek filmlerin sınıflandırma ve çözümleme

yöntemi olarak ele alınmıştır. Gelişen teknik, estetik ve felsefi yöntemler sinema sanatının sinematografik öğeleri kullanımını da derinden etkilemiştir. Modernin tanımlanması, günümüzde içinde yaşadığımız uzam ve zamanın gerek bireysel gerek toplumsal algılanışı, belleğin ana dinamiklerindendir. Sinema bir sanat olarak özgün yapısını tam da çağının sanat yöntemi olarak algılanmasına borçludur. Tüm sanat dallarından farklı olarak sinematografik evrenin biçimlenişi uzam, zaman ve bellek kavramlarıyla sıkı ilişkiler kurmaktadır. Bu kavramlar sinema tarihi boyunca klasik anlatılar kalıplarından modern anlatı kalıplarına uzanan tüm filmler için geçerlidir. Sinema tarihine yaklaşımı bu ilişki çerçevesinde sınıflandırmaya ve tanımlamaya çalışmaktaki temel amaç giderek katmanlaşan ve parçalanan bireyin belleğini dolayısıyla kimliğini tanımlama çabasına katkı sunabilmektir.

Reha Erdem sinemasının uzam, zaman ve bellek üzerinden değerlendirilmesi, filmlerinin izleyicide yaratmayı başardığı düşünsel perspektifinin kavranabilmesinin de önünü açacaktır. Reha Erdem'in genel sinema ve sanat anlayışının temel özellikleri belirtilen kavramlar çerçevesinde yönetmenin filmleri üzerinden tartışılmaya çalışılacaktır. Erdem'in filmlerinde sinematografik öğeler olarak bilinen kurgu, ritm, görüntü ve sanat yönetimi, müzik ve ses kullanımıyla yaratılan uzam ve zamanın nasıl biçimlendiği yönetmenin filmlerinden örnekler ekseninde değerlendirilecektir. Böylece Reha Erdem'in sinemasının gerek bireysel gerekse toplumsal belleği nasıl imlediği, bunu karakterleri ve figürleri üzerinden nasıl şekillendirmeyi başardığının altı çizilmesi hedeflenmektedir. Reha Erdem tüm bu katmanlı yapıyı kurarken izleyicinin kimlik ve toplumsal konum gibi kavramları sorgulayabilmesine katkı sunmaktadır.

Reha Erdem sinemasında kullanılan sinematografik öğelerin birbirleriyle sık dokunmuş bir örgüsü bulunmaktadır. Dolayısıyla yönetmenin geniş zamana yaydığı uzam ve zamanı biçimlendiren temel öğe kurgu ve ritm olarak öne çıksa da görüntü ve sanat yönetimiyle yan yana işlenişi de yine aynı başlık altında değerlendirilecektir. Yönetmenin ses ve müzik kullanımı uzam ve zamanın biçimlenişine önemli bir katkı sunmakla birlikte ayrı bir başlık altında bu katkıların net olarak belirtilmesi gerekmektedir. Tüm bu uzam ve zamanın içinde konumlanan oyuncu ve figürlerin film boyunca hangi eksenlerde öne çıktığı bir diğer başlığı oluşturmaktadır. Değerlendirmenin son aşamasında bireysel ve toplumsal belleğe dair Reha Erdem sinemasının izleyiciye hatırlattıkları ve sorgulattığı imgelerin yorumlanması esas alınmıştır.

3.5.1. Reha Erdem Sinemasında Uzam ve Zaman

Reha Erdem sinemasında uzam ve zaman kavramları irdelenirken bir yandan bu öğelerin tekil değerlendirilmesi esas alınmalı ve böylece Erdem'in sinemasının genel atmosferinin altı çizilmelidir. Diğer yanda da bu uzam ve zaman kavramlarının gerek kurgu ve ritimle, gerekse görüntü ve sanat yönetimiyle kurduğu ilişki dikkate alınmalıdır.

Kurgu ve ritmi sinemasının ana biçemi olarak belirginleştiren yönetmen, bunu yaparken her filmin anlam katmanlarına bir yandan tanıdık ve modern yaşamdan doğrudan kesitler yerleştirirken bir yandan da yarattığı atmosferle içinde bulunulan zamanın dışına taşıp yer yer fantastik bir evrene ait bir uzam ve zaman yaratır. 'Korkuyorum Anne' filminde, karakterlerin içinde yaşadığı apartman ve aralarındaki ilişki bir taraftan oldukça tanıdık olmasına rağmen, kurgu aracılığıyla yönetmen, insan bedenine ait uzuvların görüntüsünü bu tanıdık evrenin içine sokarak bizi daha farklı bir uzam ve zamana davet eder. Böylece insan olma hallerini mizahi bir dille ele alır ve ilk aşamada kurduğu tanıdık uzam ve zamanı bir anda ters yüz eder. Bu ikili evreni Jin'de daha farklı bir biçimde kurmaktadır; filmde kadının karşılaştığı baskıcı ortamların hepsiyle tanıdık ve bilinen bir evrene uzanmamıza rağmen, kadının doğa ve hayvanlarla kurduğu ilişki çerçevesinde önümüzde farklı bir anlam katmanı ve yeni bir evren açılır. 'Hayat Var' filminde Hayat'ın yaşadığı tüm ortamlara İstanbul'un varoş hayatı üzerinden yaklaşılabileceği gibi, öbür taraftan sürekli devam eden ritmik sesler, hayvanlar ve diğer insanlarla genç kızın ilişkisi üzerinden tekinsiz bir atmosferin rahatsız ediciliğiyle sürekli yüzleşme sağlanır. 'Koca Dünya' filminde iki kardeşin çıktığı yolculuğun öncesi hikâye daha yalın ve bilindik bir öyküyü anlatsa da; yolculukla birlikte yaşanan doğanın kucağındaki süreç imgesel bir hal alır. 'Beş Vakit', sıradan bir taşra yaşamı gibi görünürken, tam da büyümenin tüm sancılarını çeken çocuklar, onların birbirleriyle, aileleriyle ve doğayla ilişkileri özellikle kullanılan plan sekanslar aracılığıyla evrensel bir eksende ortaya koyulur. 'Kosmos' ta bir taraftan sürekli etrafta dolaşan kazlarıyla, soğuk atmosferiyle tanıdık bir Kars ili bulunmaktadır. Diğer yandan da da sürekli yinelenen siren sesleriyle yaratılan savaş tehdidi, tekrarlanan anonslarla varlığını hissettiren militarist iktidarı, filmin genel görselliğinde hâkim olan döngüselligi, Kosmos'un iyileştirici gücü gibi öğelerle herhangi bir evrende bir ülkede hatta zamanda geçen fantastik bir evrenin, mitsel bir şehrin kendine ait uzam ve zamanı bulunmaktadır. 'Şarkı Söyleyen Kadınlar'da İstanbul'a yakın bir ada olabileceği tahmin ettiğimiz alan, kıyamet atmosferiyle pekişerek başka bir gerçekliği imlemektedir. Uzama ve zamana dair yaratılan belirsiz ve geniş zamanlı atmosferler giderek kendi içine açılan çok katmanlı özel imgelem alanlarına dönüşmekte ve figürlerin (karakterlerin) dolayısıyla izleyicinin algısında farklı bir evrene açılabilir. Tüm

filmlerindeki anlatı günümüz gerçekliğinden yola çıkmakta ama gerçekliği terk ettiği sınırla kendini pekişmektedir. Reha Erdem, yapay olarak inşa ettiği bu çok katmanlı uzam ve zaman arasında bir salıncak edasıyla kurgu ve ritmin itici gücüyle salınmaktadır. Aytaç bu sallanma halini, “gerçekliğin sanki bir an için yıkılabilir gibi olma hâli” olarak tanımlarken bir taraftan da Erdem’in filmlerinde sürekli sınırdan dolaşan, sınırları aşabilme arzusuna sahip bir atmosferden söz eder. “O sınırı aşabilme arzusudur filmleri taşıyan. Suyun ve karanın sınırını. Yeryüzünün ve gökyüzünün sınırını. Geçmişin ve bugünün sınırını. Gerçeklikle hayalin sınırını” (2009: 77). Erdem’in sinemasındaki yaklaşım aslında tam da modern yaşamın parçalanmışlığına denk düşmektedir. Gündelik yaşama dair kesitlerin, uzamın, zamanın ve insan ilişkilerinin insanda bıraktığı yabancılaşma halinin ikircikli ve tekinsiz haline göndermeler barındırmaktadır. Bu sınır hali nedeniyle yönetmen hem karakterlerini oluştururken hem de kendisine farklı uzam ve zamanlara ait hikâyeler seçerken büyüme halinden, büyümemeye hallerinden beslenmektedir. Reha Erdem, filmlerindeki yeni yetme, ergen dönemlerinde kız ve erkek çocukları üzerinden, aile içi ilişkileri, gençlerin yetişkinler dünyasındaki içsel karmaşa ve varoluş sancılarını tartışmaya açmayı başarmaktadır, bu sayede aile başta olmak üzere toplumun tüm kurumlarına yönelik bir eleştiriye barındırabilmektedir. (Uçar İlbuğa, <http://bianet.org/biamag/sanat/180859-koca-dunya-da-yersiz-yurtsuzluk>, erişim tarihi: 19.11.2016). Bu hal tam da sınırdan durma haline benzemektedir. Modern yaşamın tüm belirlenmişliklerini benimsemeden hemen önceki duraktır. Bu durak tam da yönetmenin istediği o ikircikli ruh halini fark etme haline açılan kapıdır, bu nedenle umutlu bir bakış açısına sahiptir. Kültürün ve baba yasanın tüm süreçlerine tamamen dâhil olunmayan yegane algılama anına denk düşmektedir. Bu durumda zamanla uyumsuz, modern yaşamın kendine dayattığı zamanla derdi olan birçok hikâye ortaya çıkmaktadır. Bu nedenledir ki; ‘Beş Vakit’te çocuklar doğayla baş başa olduklarında tamamen plan sekanslarla donup kalırlar, ezanla bölünmüş taşranın zamanı sürekli doğanın, ayın ve güneşin hallerinin tam karşısına yerleştirilir. Plan sekansların ölü zamanlarının, yavaşça ilerleyen ve tehditkâr zamanı vurguladığını belirten Biro, bu sahnelerin tarihin yükünü taşıdığını belirtir. (2011: 138) Dolayısıyla büyüme ile derdi olan tüm kendinden öncekiler gibi çocuklar da bu yükü taşımaktadırlar. Benzer bir plan sekans kullanımı ‘Koca Dünya’ filminde kız kardeşin yaşlı kadının ölü bedeniyle yan yana uzandığı ve üzerine tülünden bir örtü örttüğü sahnede kendini yineler. Tarihten bu yana gelen kadın olma halinin yükü iki farklı yaştaki kadın üzerinden somutlanmaktadır. Doğanın ve zamanın kendi akışıyla modern yaşamın sunduğu zaman algısının birbiriyle uyumsuz halleri de Reha Erdem’in filmlerinde karşımıza sıkça çıkmaktadır. ‘Kosmos’da meydandaki yanlış saati, filmin başı ve sonu arasındaki görsel

benzerlikle vurgulanan döngüsellik, 'A Ay'da konaktaki bozuk saat gibi somut zaman duraklamaları ve hataları vurgulanmaktadır. Bir taraftan da insan yaşamına ait, evlenme, büyüme, öğrenme, çalışma, askere gitme vb. düzenlemeler filmlerdeki karakterlere sürekli dayatılmaktadır. 'Korkuyorum Anne'de sünnet ve askere gitme üzerinden tanımlanan ataerkil kronoloji, 'Hayat Var'da bakkalın tacizinin yaşla ilişkilendirildiği halle, ilk regl haliyle atılan tokat ve üvey babanın genç kıza çekidüzen veren halleri, 'Beş Vakit'te büyüme üzerinden doğrudan anlatılan sancılı öğrenme süreci insan yaşamına dayatılan dönemsel yapıları birer birer gözler önüne sermektedir. Tanıdık ve bildik olan şimdinin, anın gösterimi; araya giren zamana dair imgelerle, plan sekanslarla, seslerin özel olarak kullanımı ve devamlılığıyla, aniden karşımıza çıkan bir insan ya da hayvanın suretiyle çarpıştırılarak ilerlemektedir. Zamanın kendine ait tüm bu imgeleri kendi içinde zaman kavramı üzerinden şekillendirildiği gibi kurgu ve ritm aracılığıyla anlatının akışı boyunca izleyiciye ulaşmaktadır. Zaman kavramı, Reha Erdem'in filmlerinde hızın yarattığı geçici tempo duygusuyla aniden yavaşlayan bir ritmin karşılıklı etkileşiminde de kendini yoğun bir biçimde belirginleştirmektedir. 'Korkuyorum Anne'de filmin genel akışı bir yandan pervasız bir hızla bedene ait görüntülerle hızlıca kurgulanırken aniden yavaşlayarak bir hayvan suretiyle ve sesiyle buluşur. 'Hayat Var' filminde Hayat'ın her gün gittiği okulun yolu sürekli yinelenerek farklı günlere ait gidiş gelişler olarak karşımıza çıkmaktadır, bir süre sonra bu yineleme hali hangi gidişin hangi dönüşe ait olduğunu karıştırmamıza sebep olur. Böylece Hayat'ın zamanının o tekdüze birbirini yineleyen yoruculuğunun yarattığı ruh hali kurguda yakalanan bu tempoyla izleyiciye de geçer. Bu durum Erdem'in anlatısının Biro'nun vurguladığı bir genişlemeye doğru açılmasına sebep olur. Biro (2011: 26), çoklu katmanların birbiriyle kesişen ve paralel akışlarının kendinden ötesini imlediğini, gelecek zamanı da içine alarak şimdinin genişlediğini böylece şimdinin sabitlikten kurtularak kesintisiz bir değişim boyutuna geçiş yaptığının altını çizer. Diğer yandan da sürekli devinen ve kesintisiz bir değişime ulaşan zamanın kontrolsüz hızı zamanın aşırı daralmasına dönüşebilmektedir, bu daralma da uzamı yutucu bir atmosfere çevirebilmektedir (Biro, 2011: 26). Bu nedenle 'Kosmos'un sonsuz ve beyaz evreni izleyiciyi sarabilmekte, 'Kaç Para Kaç'taki sokaklara ve vapura yayılan kovalamaca sahnesinde bir süre sonra Selim ve hırsız bir vapurda birbirlerini kaybedebilmektedir. 'Hayat Var'da sürekli yinelenen sahnelerin hızıyla İstanbul boğazındaki deniz giderek Hayat için büyümekte ve onu yutar hale gelmektedir. Aynı durum 'Korkuyorum Anne' filmindeki hızlı sekansların ardından gelen gökyüzü ve martı görüntülerinin büyümesine böylece göğün yutucu bir etkiye sahip olmasına sebep olmaktadır. Bu noktada Reha Erdem sinemasının uzam ve zaman algısı hem kendi içinde hem de kurgu aracılığıyla

pekiştirilir. Kurgusunun ana motiflerini uzamsal izlenimler ve duyumsatmaya çalıştığı duygu durumları oluştururken, uzamsal izlenimleri pekiştirmek için yönetmen özel bir çaba da sarf etmektedir. Uzam, Erdem sinemasında özel bir yere sahiptir. Hatta Erdem, bazı filmlerin uzamlardan yola çıkarak yazıldığını özellikle belirtir. A Ay, Hisar'daki konak, Beş Vakit, taşradaki o köy, Kosmos Kars içindir. Uzamı inşa ederken yaratılmak istenen atmosferi pekiştirmek için özel bir çaba da görülmektedir. Atmosferlerin özenli yaradılışı, zaman ve uzamın kurgunun ritmiyle özel olarak pekiştirilmesinin yanı sıra yönetmen anlatısı için özel olarak inşa edilmiş çekim alanları da kullanmaktadır. Yönetmenin bu tavrı yaratmaya çalıştığı plastik evrenini ne kadar bütünlüklü olarak oluşturmaya çalıştığına dair de fikir vermektedir:

Korkuyorum Anne'de kahramanların yaşadığı dairelerin çoğu eskicilerden özel olarak toplanan eşyalarla döşenmiştir, filmin son sekansındaki kulemsi kayalık Kilyos sahilindeki alçılarla inşa edilmiştir. Evin teras sahnesi çekimlerinde martıları uçurmak için kilolarca hamsi gökyüzüne fırlatılmıştır, kostümlerin önemli bir kısmı seneler önce kapanmış bir fabrikaya ait kumaşlardan dikilmiştir. 'Hayat Var'da ise Hayat ve babası ile birlikte Boğaz'da dolaşmamızı sağlayan tekne çekimlerinde kameranın sallanmaması için özel bir süspansiyon sistemi kurulmuştur. Kullanılan ev neredeyse sıfırdan, filmdeki yoksunluk duygusunu seyirciye ziyadesiyle geçirecek titiz bir görsel anlayışla inşa edilmiştir (Acar, 2009: 28).

Titizlikle oluşturulan uzamlar birçok filminde karşımıza çıkmaktadır. 'A Ay'daki siyah beyaz görüntü estetiği, konağın yarım kalmış, gıcırdayan merdivenleriyle uğuldayan atmosferi yine aynı özeninin eseridir. 'Kosmos'daki şehrin merkezindeki heykelli meydan, şehrin eski binalarındaki atmosfer, tepeden uçsuz bucaksız ayağımıza serilen karla kaplı zamanlar üstü doğal atmosfer yine benzer bir etki uyandırmaktadır. 'Beş Vakit'te uçurum kıyısında, doğanın kucagında gösterilen çocuklar, onları peşi sıra takip eden kamera uzamla yaratılmak istenen etkinin katmanını çoğaltmaktadır. Kameranın kullanımı Biro'nun belirttiği gibi "karakterlerle sanki aynı zamanda varlık kazanıyormuşçasına, paralel bir gidişata sahiptir" (2011: 23). Zamanın akışkan doğası bu kameranın ergenlikte olan gençleri takibiyle taşranın büyüğü uzamında somutlaşmaktadır. Doğayla iç içe plan sekanslarla kesintiye uğrayan süreç tam da zamanın sona ermesini imlemekte ve uzam üzerinden somutlanmaktadır. Böylece yönetmen uzam ve zaman algısını gerek kurgu ve ritm, gerek görüntü ve sanat yönetimiyle ustaca harmanlayabilmektedir.

3.5.2. Reha Erdem Sinemasında Ses ve Müzik Kullanımı

Yönetmen uzama ve zamana dair bu atmosferi gerek somut nesneler, aydınlatma unsurları ve kamera hareketleriyle desteklemekte gerekse sesin ve müziğin kullanımına ayrı bir öncelik ve ayrıcalık vererek oluşturmaktadır. Klasik anlatıdaki müziğin ve sesin

kullanımını parçalayarak, sesin devamlılığı ve görüntünün birbiriyle uyumlu akışını kesintiye uğratarak, yer yer afallatarak farklı ses ve müzik kullanımına ön ayak olan modern anlatının birçok izini Reha Erdem sinemasında da görmek mümkündür. Erdem'in filmlerinde ses başlı başına bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eksende kendisine ait bir kurgusu, devamlılığı ve bütünselliği bulunmaktadır.

'Korkuyorum Anne'de ara ara yükselen hayvan seslerine eşlik eden dış anlatı, filmin görüntülerinde yeri olmasa da arka planda yinelenen martı sesleri, kemanlar eşliğinde yükselen bazen hüznü bazen neşeli ve alaycı kullanım sesin kurgusunun filmin ana gövdelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 'Beş Vakit'te kullanılan Arvo Part müzikali taşranın kaybolan şiirinin hüznü atmosferini yansıtırken, 'Hayat Var'daki arabesk müzik kullanımı bir yandan Hayat'ın içinde bulunduğu alanın çıkışsızlığı bir yandan da final sahnesindeki uçsuz bucaksız denize açılma halinin çocuksu neşesini imlemektedir. Hayat'ın sürekli yinelediği melodi içinde bulunduğu atmosferin içinde sıkışan bir çocuğun bebeklikten devşirdiği bir türlü susmayan bir çığlık olarak durmaktadır. 'Kosmos'da ortalıkta salınan askeri araç görüntüsüne eşlik eden, bazen o olmadan sürekli yinelenen siren sesleri, patlamalar sınır kentinin tedirgin ruh halini anlatmakta, doğadan yükselen kuş sesleri ise önümüze açılan sonsuz imgeye ön ayak olmaktadır. Benzer bir patlama ve bomba sesleri 'Jin'de de kendini sürekli yinelemektedir. 'Şarkı Söyleyen Kadınlar' filminde adada salgın hastalıklara dair yapılan kesintisiz uyarı, ölen atların görüntüsüyle yer yer birleşmekte, yer yer ise sadece rüzgârın sesine karışarak havada yankılanan kıyamet atmosferini pekiştirmektedir. Şehrin ve gündelik hayatın sesleri, 'Koca Dünya'da giderek doğanın kucağındaki rüzgâr ve yaprakların seslerine kendini sakın bir şekilde bırakmaktadır. Uzun kent ve doğa arasındaki gerilimi sadece görüntüyle değil uzaklaşan ve yaklaşan atmosfer sesleriyle de ayırt edilebilmektedir.

Tüm bu seslerin kullanımı sese ait ayrı bir evren oluşturmaktadır. Bu evren film boyunca kendisini yinelemekte yer yer kesintisiz bir hal almaktadır. Böylece Reha Erdem görüntü evreninin dışında sesin kurgusuna başlı başına bir anlam yüklemekte, doğrudan bir anlatı oluşturmaya izin vermektedir. Bu noktada Asi, Reha Erdem filmlerinde sadece ses evreni üzerinden farklı hikâyeler oluşturulabileceğini; bu durumun hem ses kurgusuna ayrı bir önem verilmesinden hem de insan sesinin bu evrende başat konumda olmamasından kaynaklandığını belirtmektedir (2016: 6). Yönetmen bu noktada izleyiciye farklı bir izleme evreni kadar güçlü işitsel bir deneyim de sunmaktadır. Morva Kablamacı'nın belirttiği gibi ses, izleyiciyi çerçeve dışına çağırarak, görünmeyen üzerinden izleyicinin aynı zamanda bir dinleyici olarak da aktif olmasını talep etmektedir (2011: 14).

Ses her ne kadar bağımsız bir öge olarak belirginleşse de aynı zaman görsel uzam ve zamanı da kendi kurgusu ve ritmiyle yoğun bir biçimde zenginleştirmektedir. Bu zenginlik Bruno'nun 'Atlas of Emotions' kitabında belirttiği haptik deneyime yakın bir düzlem sunmaktadır. Filmde yaratılan uzam ve hareketin gerek izleyiciyi gerekse filmdeki karakterleri emerek kendine kattığı, bütünleştiği duyumsal bir yolculuğa, bir film izleme haline işaret eden Bruno, filmin devraldığı bu mirasın mimari gelenek, modern yaşamla ortaya çıkan yeni kentsel uzam ve coğrafyadan kaynaklandığını vurgular (2002: 1-5). Modern yaşamla birlikte sürekli devinen bir şimdide algıladığımız bu yeni uzam ve zaman bireysel algımızda parçalı ve yoksun bir kimliğe işaret etmektedir. Bu yoksunluk ve parçalı kimliğin boğuculuğu sürekli üzerimize kapanan uzamla bütünleşmemize dahası sıkışmamıza sebep olmaktadır. Tutunamayan bireyler olarak uzamın dışına bir kaçış hali sürekli kendisini yinelemektedir. Çiçekoglu, *Şehrin İtirazı* kitabında tam da bu düzlem üzerinden İstanbul'un üç farklı yüzünü, zamanını konu edinen 'Korkuyorum Anne', 'Hayat Var' ve 'Şarkı Söyleyen Kadınlar' ekseninde bir okuma gerçekleştirir. Bu çerçevede Çiçekoglu, 'Korkuyorum Anne'nin mahalle atmosferinin, insanların dayanışma içinde oldukları bir apartman ve martılarıyla, göğe ve denize açılan İstanbul uzamıyla tanımlandığını, 'Hayat Var' filminde kentin arka sokaklarındaki tekinsiz ve boğucu atmosferin Hayat'ın üstüne çaresizce, sıkışarak kapandığını, sürekli tekrarladığı o melodiyle, hindinin peşinde koşan öfkesiyle Hayat'ın bu yoksunluğa karşı koymaya çabaladığını, sonunda kurtuluşu İstanbul şehriden kaçarak yakaladığını, 'Şarkı Söyleyen Kadınlar' filminin felaket atmosferinin artık kentin üzerine tamamen çöktüğünü filmdeki tüm bireyleri yutan bir İstanbul uzamının karşımıza çıktığını belirtir (2015: 116-121). Reha Erdem filmlerinde ortaya çıkan bu hali ses evreninin özenli kullanımıyla pekiştirmektedir. Böylece yönetmenin sinemasında ortaya çıkan uzam ve zamanın izleyici sarmalayan etkisi artmaktadır. 'Beş Vakit' filminde gerek taşra ve doğa sesleri gerekse ezan sesleriyle pekiştirilen görüntü evreni çocukları usulca içine alarak plan sekanslarla bütünleşir. 'Kosmos'da sürekli hem izleyiciyi hem de filmdeki karakterleri sarmalayan savaş ve siren sesleriyle pekiştirilen sınır ötesinden gelen tehlike duygusu, karakterin dışarıdan gelen iyileştirici gücü, gökten düşen yabancı cismin kimileri için bir umut ışığı olabileceği vurgusuyla çarpıştırılmaktadır. Bu temel çarpışma duyumsal bir yolculuğa dönüşmekte, karın sunduğu o sonsuz beyaz içinde kuş sesleri tarafından yutulmaktadır. Benzer bir bütünleşme hali 'Jin'de ataerkil iktidar alanlarının her birinden mücadele yoluyla kurtulan Jin'in tıpkı kendisi gibi ötekileştirilen, sürekli bombalanan, yok edilmeye çalışılan coğrafyasında doğaya dönüşle, onun ve hayvanlarının yanında yer alan tavrıyla güçlü bir biçimde vurgulanmaktadır. 'Koca Dünya' da ise bu doğaya dönüş 'Jin'den farklı olarak

doğaya dair hiçbir belleği olmayan iki kardeşin doğayla baş başa kaldıklarındaki çaresizlikleri ve çikışsızlıkları üzerinden aktarılmaktadır.

3.5.3 Reha Erdem Sinemasında Oyuncu ve Figür Yaratma

Reha Erdem'in tüm bu uzam ve zamanın içinde, ses evreninin tam ortasında oyuncu ve karakterleri nasıl konumlandırmayı tercih ettiğı sorusu yine yönetmenin sinemasının temel eksenleriyle örtüşmektedir. Yönetmenin filmlerinde oluşturduğu uzam ve zaman, modern yaşamın uzam ve zamanından nasıl besleniyorsa, aynı şekilde filmlerindeki oyuncu ve karakterlerde de modern insanın izlerini görmek kaçınılmazdır.

Reha Erdem bir söyleşisinde '*Kosmos*' filminin baş karakteri için o bir karakter değil *figür* der (Yücel, 2009: 176). Aslında Reha Erdem filmlerinde karakterlerin hepsi benzer bir figür algısı üzerinden okunabilir. Tüm bu karakterler temsil ettikleriyle filmin başında başladıkları macerayı birer figür olarak tamamlamaktadırlar. Erdem'in anlattığı karakterlerin hepsinde belirli ortak noktalar bulmak mümkündür. Acar'a göre Erdem'in kişileri; çoğunlukla yarım kalmışlıkları, tamamlanamamışlıkları ve acizlikleriyle sürekli arayış içerisinde olanlardır (Acar, 2009: 39).

Reha Erdem'in karakterlerinin hepsi bir yoksunluk duygusundan yola çıkarak insanlık hallerine açılan birer figüre dönüşürler filmin sonunda. Modern insanın yoksun hallerinden yola çıkarlar ve hepsi bir oluş halindedirler. Altıntaş bu oluş halini tanımlarken, insana dair tanımlarıyla modern çağın başlangıcını imlemektedir. İnsan merkezli modern medeniyet algısının ikili karşıtlıklar üzerinden yeniden tanımlandığının ve bunun aynı zamanda kendi doğasına karşı da açılan bir savaş olduğunun altını çizer:

Bu savaşın safları düzenin temelindeki doğa/kültür karşıtlığına göre belirlendi ve bir yana kaos, bir yana düzen, bir yana doğum, ölüm, bir yana ölümsüzlük, bedenın karşısına akıl, duygunun karşısına mantık; bir yana doğa kadar gizemli ve açıklanamaz, hayat veren gücüyle kadın, diğer yana 'aklın bekçisi' erkek yerleşti (Altıntaş, 2009: 50).

Modernizmin yarattığı bu keskin sınırlarla bölünmüş insanlık halleri modern yaşamın, atmosferinin yarattığı bir yoksunluk, eksiklik duygusunu da beraberinde getirdi. Bu yüzden "modern kültür"e giriş yapmayı istemeyen, beceremeyen, tökezleyen herkes ve her şey dışarıda tutuldu. Erdem filmlerinin uzam zaman evreninde yarattığı atmosferle bu duyguyu pekiştirirken sürekli o tökezleyen karakterlerin arada kalmışlıklarını perdeye taşımaktadır. Karakterleri tam da kendisinin bir röportajında belirttiğı gibi kendisi gibi '*zamanla uyumsuz*' insanlardır (Yücel, 2009: 163). Bu nedenle Erdem filmlerindeki kurguyla, ses ve görüntü

yönetimiyle yaratılan uzam ve zaman sürekli tekinsizdir. Dolayısıyla karakterler de bu parçalanmışlıkta salınır dururlar. Karakterlerin ruh halleri, kişilikleri, hatta bedenleri sürekli bu gerilim tam ortasında arada durur. Özgen Tuncer'in belirttiği gibi tüm bu şekillendirme, tek tipleştirici ve ataerkil kodlara karşı beden bir hem sürekli saldırılan hem de bir direnme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır (2009: 89). “Korkuyorum Anne”, “Hayat Var” ve bazı noktalarıyla “Jin” bu direnişin beden üzerinden kurulduğu en belirgin filmleridir. Reha Erdem filmlerinin karakterleri modernin yarattığı bu yapay gerilime karşı direnç gösterirler ve kültürün alanına da giriş yapmak istemezler. Filmleri ile kurduğu anlatı sürekli olarak birey ve toplum arasındaki bu gerilimi belirginleştirmektedir. Bu gerilimden beslenen sorgulama bilinci Erdem'in karakterlerinde bilinçli veya bilinçsiz bir tercih olarak varlığını sürdürmektedir. Erdem'in sinemasının plastik evreni oyuncularına da aynı eksenle yaklaşmasına olanak vermektedir. Böylece eylem olarak tutarlı bir karakterden ziyade imgesel olarak daha kalıp, duruş, yürüyüş, hatta salt varlık olarak sahnede anlam yaratabilecek unsurlar olan figüratif bir yaklaşım Erdem'in sineması için daha tamamlayıcı olmaktadır. Karakterler yani figürler tüm bu sorgulamayı bulundukları atmosferle ilişkileriyle, ona gösterdikleri dirençle, aylaklıklarıyla, bedenleri, ruhları, sözcükleri ve çıkardıkları seslerle tanımlarlar. ‘A Ay’da bu sorgulama Nükhet Seza (maneviyat), Neyir (akıl) arasında kalan Yekta üzerinden, ‘Kaç Para Kaç’ta Selim üzerinden, ‘Korkuyorum Anne’de Ali dahil filmin neredeyse tüm karakterleri üzerinden, ‘Hayat Var’da Hayat, annesi, babası, birlikte kaçtığı çocuk üzerinden, ‘Kosmos’ta Battal ve Neptün ve sınır kasabası üzerinden, ‘Jin’de Jin ve yolda karşılaştıkları üzerinden, ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’da Adem, Esmâ, Meryem, doktor ve anne üzerinden tüm bu sorgulama okunabilmektedir. Karakterlerin tümü kendi dillerinin arayışında, içinde bulundukları zamana, uzama ve dile sığamazlar. Karakterler filmin başında imledikleri gerçeklik evreninden sıyrılarak filmin kendi imgesel evrenine yönelirlerken tüm bu sorgulamayı gözler önüne sererler. Erdem'in filmlerinin devinimli doğasına paralel olarak karakterler de figürlere dönüşürler.

Erdem'in sinemasında kadın ve erkek karakterler üzerinden keskin bir ayrım yapılması zordur; çünkü tüm karakterler aynı parçalanmışlığı taşır. Ama yine de filmler üzerinden bazı okumalar gerçekleştirilebilir. “Reha Erdem sinemasında kadınlığın sunumundan daha çok erkekliğin sunumuyla ilgili ipuçları bulmak, örnekler vermek, ipuçları ve örneklerin çokluğu sayesinde daha kolaydır” (Yürümez, 2010: 59). Yürümez'e göre, büyüme süreçlerinden geçmiş olan erkek figürler kültürün arızalarından doğrudan etkilenmiştir; bu nedenle ödedikleri bedeller daha ağır gözükmektedir. Çoğunluğu *hasta* (Ali, ‘Beş Vakit’teki Ömer’in babası, Ali’nin babası Rasih, Hayat’ın dedesi), *umutsuz* (Hayat’ın babası, Adem), *öfkeli*

(Yakup'un babası ve dedesi, Adem'in babası Mesut, Selim) bir haldedirler (2010: 62). 'Beş Vakit'te yaşlı nenenin söylediği gibi: *"Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim"*. Yönetmen uzlaşan ama yine de uzlaşmasının arızalarını taşıyan yenik erkek figürleri üzerinden tavrını kadınlardan yana koyduğunu hissettirir. Bunu sadece diyaloglar üzerinden değil, sinemadaki melek veya şeytan olarak sınıflandırılan ayırmadan sıyrılarak gerçekleştirir. 'Jin'de ataerkinin ve egemen iktidarın ortasında direnen tavrıyla Jin, 'Hayat Var'da kendisine öfkesi ve sıkışmışlığı üzerinden yol arayan Hayat, 'Şarkı Söyleyen Kadınlar'da kendi dillerini ve şarkılarını inatla söyleyen Esma, Meryem ve Hale, 'Korkuyorum Anne'de neşeli, baskın, daha cesur halleriyle terzi Neriman, İpek ve Ümit, 'Kosmos'da kendi dilini üreten Neptün Erdem'in sinemasının önemli kadın figürleridir. Filmlerinde yarattığı kadın karakterleri çok katmanlı bir halde sunar, ataerkil düşüncenin kadınlar üzerindeki biçimlendirici etkisi altında olsalar da tüm bu ataerkil yapıdan sıyrılmaya daha yatkındırlar, bu nedenle hayatta kalan, doğuran, devam eden, yeni bir yol aramaya meyilli olanlar onlardır. Bu karakterler arasında 'Kosmos' figürünü cinsiyetsiz bir yönden ele almak daha doğru olacaktır.

Kendi zamanlarının çelişkilerini taşıyan tüm bu figürlerin dünyasında kadın erkek ilişkileri de bu bağlamda sorunlu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Evlilik, cinsellik hep bir yönüyle yaralı, yarım kalmış ya da ataerkil bir düzlemedir. 'Hayat Var'da Hayat'ın tecavüze uğraması, anne ve babasının boşanmış olması, 'A Ay'da Neyir ve Nükhet Seza'nın evlilik ve aşka hayatlarında yer olmaması, 'Beş Vakit'te kadın erkek ilişkilerinin sadece anne-baba olma halinde olması, 'Kaç Para Kaç'ta mükemmel bir evlilik ve aldatma, 'Korkuyorum Anne'de Ali ve Ümit, İpek ve Keten, Aytekin ile Zambak yarımıdır, Adem'in karısıyla ilişkisi, Meryem'in doktorla ve eski sevgiliyle ilişkisi sorunludur, 'Kosmos' ile öğretmen ise aynı dili konuşmaz. Aşk ve sevgi de aynı oranda yara almış duygulardır. İçinde bulunulan uzam ve zamanda figürlerin kendi dillerinde asla yakalanamayan, yakalanma ihtimali varmış gibi gözüken; fakat aşk olmayan durumlar mevcuttur. Bu noktada aşka dair, yönetmenin sinemasından sadece iki örnek verilebilir. Biri, 'Hayat Var'ın final sahnesindeki Hayat'ın ve arkadaşının kaçışlarındaki isyanın birlikteliği, diğeri ise dile sığmayan aşk hali olarak Neptün ile 'Kosmos'un kuş misali dans anıdır. Her iki sahnede de tüm uzamın ve zamanın dışında kalan, ondan kaçabilen farklı bir dil ve bedenler görürüz.

Tüm bu insan figürlerinin yanı sıra Reha Erdem sinemasında doğa (hayvan ve bitkiler, taşlar) önemli bir yer tutar. İnsanın sorgulama sürecinde doğanın sahip olduğu yer, onunla ilişkisi, hayvanlar ve simgeledikleri de birer figür olarak karşımıza çıkarlar. Kanbur (2009: 120), bu hayvanları insanların modern yaşam sürecinde giderek uzaklaşılan bir alan olarak

gören yönetmenin bir yandan doğadan uzaklaşan bireyi vurguladığını bir taraftan da insan doğası ile hayvan doğası arasındaki benzerliklere dikkat çektiğini vurgular. Kanbur, acımasızlaşan insan doğasının hayvanlarla ilişki üzerinden vurgulandığını böylece giderek doğasından uzaklaşan insanın toplumsal bir varlığa dönüştüğünün yönetmen tarafından özellikle altının çizildiğini belirtir (2009: 120). ‘Hayat Var’da genç kızın kaza olan öfkesi, anlamlı noktalarda tavada kızaran ölü balıklar, ‘Beş Vakit’te eşeklerin çiftleşmesi ve bunun yanında kesilen etler, ‘Korkuyorum Anne’de, eşeğin varlığı, köpeğin film boyunca insanlar üzerinde yarattığı etki ve kasabın kararlı duyarsızlığı, ‘Kaç Para Kaç’ta köpek yavrusunun ölüm sahnesi, kediye atılan tekme, ‘Kosmos’da mezbahada kesilen hayvanlar, ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’da adada ölen atlar örnek olarak verilebilir.

Filmlerindeki karakter/figür dönüşümü bütünlüklü bir biçime sahip olan Erdem sinemasının tüm biçimsel özelliklerini taşımakta ve anlatının oluşturduğu atmosferi pekiştiren, o atmosferle dönüşen ve atmosferi dönüştüren yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin yarattığı bıçak sırtı atmosferin temel etkileşim alanı, dönüştürücüsü yer yer bütünleştiricisi olarak görülebilecek bu figüratif oyuncu yönetimi yönetmenin özellikle tercih ettiği bir anlayıştır. Uzam, zaman ve bellek oluşumunun somutlayıcı ögesi olarak okunabilecek bu karakterler, Erdem’in sınırdaki tarzının ve toplumsal belleğimizin birer taşıyıcısı konumundadırlar. İşte bu nedenle kendilerini aynı parçalı bellek imgesi üzerinden tanımladıklarından tam da bu noktada yarım kalmış, tamamlanmamış ve yaralı halleriyle karşımıza çıkarlar. İzleyici üzerinde yarattıkları etki de aynı yoksunluk duygusunu taşıdığından izleyiciye kendisine dair olanı anlattığı izlenimini uyandırmayı başarmaktadır.

3.5.4. Reha Erdem Sinemasında Bellek

Tüm bu duyumsal yolculuk, ekranda belirginleşen figürlerle bütünleşmektedir. Böylece Reha Erdem, kendi uzam ve zamanını, modern insanın belleğindeki imgeleme ve sorgulama alanlarına açabilmektedir. Modern çağla birlikte sürekli dönüşen uzam ve zaman, insanların hayatında bellek ve anımsamayla ilgili yoğun kırılmalar dayatmıştır. Bu kırılmalar insanlığın gerek kavramsal belleğini gerekse bu belleğin kimlik ve aidiyetle olan ilişkisini zedelemektedir. Kendi gündelik yaşantısının hızı karşısında, yeni sosyo-kültürel alışkanlıklarla biçimlenen gerek bireysel gerekse içinde bulunulan gruba ait bellek dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm parçalanmış bir kimlik ve aidiyet yaratmaktadır, modern zamanın dönüşümünde bellek ve anımsama ya da süreçler de aynı parçalı eksenden beslenmektedir. Tüm bu parçalı imgelem modern insanda sadece bilgi kırıntılarının oluşmasına sebep olmaktadır. Yönetmenin, filmlerinde sunduğu imgelemler tam da bizde kalan kırıntılara denk

düşmektedir. Bu kırıntılar şehrin giderek sıkışan uzam ve zamanında üçüncü boyutu kaybolan bireyin kimliğini imlemektedir. Modern bireyin belleği ana işlevi olan hatırlama ve sorgulama bilincini giderek kaybetmektedir. Bu nedenle yönetmenin kamerası bu sıkışmışlığı kendi yarattığı uzam ve zaman evreninden güçlü biçimde tanımlamaya çalışır. Erdem'in filmlerinde bellekle kurulan ilişki sürekli bir sorgulama haline denk düşmektedir. Bilindik olana dair derin kuşkuları sürekli besleyen anlatı inanılan, benimsenen, sürekli savunulan gerçekliğin sorgulanmasını da beraberinde getirmektedir. Bu sorgulama hali sadece hikâyeyle değil, kurgunun ve ritmin yoğunluğuyla, giderek ayaklarımızın altından kayan ikili evreninin sunduğu gerçeklik algısıyla, kısacası yönetmenin sinemasındaki uzam ve zamanın bütünsel ve çok katmanlı olarak işlenmesiyle sağlanmaktadır. Modern insan bilimle, kendi sınırlarının keşfiyle, toplumun yeniden düzenlenişiyle birçok kavramı yeniden tanımlamıştır. Sermayenin ve modernin gelişi devrimci bir dönüşümle sonuçlanmıştır. Yönetmen modern insana dayatılan bu yeni tanımlara da sorgulayıcı bir düzlemde yaklaşmaktadır. Her sorgulama aslında temelde belleğimizde modern zamanla yapılan tanımlara, kavramlara denk düşmektedir. Dolayısıyla yönetmenin sinemasındaki her adım izleyicinin belleğinde biriktirdiği ve anımsadığı alanlara açılmaktadır. Altıntaş, yönetmenin sorgulama hallerini tartışırken filmografisinden yola çıkarak her filminde bir sorunun peşine düştüğünü belirtir. "A Ay'da 'gerçek nedir? 'Kaç Para Kaç'ta ahlak nedir? 'Korkuyorum Anne'de insan nedir?'Beş Vakit'te zaman nedir? 'Hayat Var'da aşk nedir? ve 'Kosmos'ta kültür nedir?'" (2009: 58). Bu sorulara yenilerini eklemek istersek filmografisi ekseninde şu şekilde ilerlenmesi mümkündür. 'Jin'de öteki nedir? 'Şarkı Söyleyen Kadınlar'da bellek nedir? şeklinde sorular belirlenebilir. 'A Ay'daki gerçeklik özellikle fotoğraf, görmek, bilmek, çocuk başlı martının varlığı üzerinden, dahası Neyir ve Nükhet Seza halaların birbirinden farklı olarak anlattıkları akıl ve sezginin gerçekliği üzerinden farklı birçok perspektiften tartışılmaktadır. Türkiye modernleşmesinin gerçeklikle kurduğu ilişki de tıpkı içinde yaşanan konak gibi yarım olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece yönetmen modernleşme serüveninin toplumsal belleğimizdeki izdüşümüne gönderme yapmakta aynı zamanda bu yarım kalmışlıkla şekillendirdiğimiz kimlik ve aidiyet alanlarımıza da farklı göndermeler yapmaktadır. Aynı zamanda 'Kaç Para Kaç'ta para dolu bir çantayı bulan Selim'in hayatı, hırsızla yaşanan kovalamaca, Selim'in çırağıyla ve yan komşusuyla yaşadıkları, Selim'in para ve meta üzerinden kurgulanan dönüşümü suç, doğru yanlış, ceza vb. tanımlarla gündeme gelen ahlak sorgulaması yine çok katmanlı bir okuma sunmaktadır. Böylece yönetmen günümüzde hem küresel hem de yerel anlamda ortaya çıkan ahlaksal süreçleri irdeleyebilmektedir. 'Korkuyorum Anne' filmiyle insanı, bedenini, varoluşunu ve bu

varoluşun dayandığı sınırları, tüm bilinçaltı süreçlerle şekillenen insan duygularını irdelemeye çalışan yönetmen zamana dair sorgulamasını özellikle ‘Beş Vakit’ filmiyle gerçekleştirmeye çalışır. Büyümeye çalışan çocuklar üzerinden taşrada gerçekleştirilen bu sorgulama ölüm, yaşam, büyüme gibi sorular eşliğinde yapılır. Bu çerçeve, aslında yönetmenin birçok filminde karşımıza çıkmaktadır. İnsanın zamanla kurduğu ilişkinin toplumsal evreleriyle, doğanın kendine ait zamanın ve uzamıyla yakaladığı ilişkinin çelişkileri yönetmenin evreninin temel sorularındandır. Bu sorular yönetmenin sinemasında, belleğimizde tanımlanan imgeler üzerinden farklı biçimlerde sıkça sorgulanmaktadır. Aşkın, cinselliğin, yoksunluğun, aşksızlığın, kadın erkek hallerinin türlü biçimlere girdiği büyüme çağındaki Hayat üzerinden yapılan sorgulama ‘Hayat Var’ın temel eksenidir. Hayat, tüm bu yoksunluk hallerini belleğinde bilinçsizce taşımaktadır; varoluşunun tüm hallerinde belleğine işlenmiş olan yoksunluklar ortaya çıkmaktadır. Hem Hayat için hem izleyici için filmdeki uzam ve zaman, modern yaşamın varoşunda belleğimize kazınan tüm imgelerin kendi içinde bir çıkışsızlığının ifadesidir. ‘Kosmos’ ile bir dervişin insana, yaşama, bilmeye, sevmeye, yalana, umuda, iyileştirmeye, dayalı sorgulamalarını barındıran filmin en etkileyici sahnelerinden bir tanesi kültürün temel aktarıcısı dilin yok sayıldığı kuşların dilinin iki aşık arasında (Neptün ve Kosmos) bilinen tüm iletişim kodlarını ters yüz ettiği gerçeküstü dans sahnesidir. Böylece insanlığın ilk dönemlerindeki iletişim sürecine böylece doğa ve birbiriyle kurduğu eksenin en ilkel sürecine metaforik bir gönderme yapar. ‘Jin’ Kürtçe’de kadın kelimesinin karşılığıdır. Film bir yandan modern yaşamın belirginleştirdiği erkek olma halinin tam karşısına yerleşen ilk öteki olarak kadın kimliği üzerinden okunabileceği gibi, Türkiye tarihi açısından bakılacak olursa da Kürt kimliğinin çağrıştırdığı farklı bir öteki halinin de sorgulanmasıdır. Bu filmin de ‘Koca Dünya’ filminde olduğu gibi başkarakterinin doğanın kucağına sığınan, içinde bulunduğu toplumsal yaşamın çelişkilerinden, tedirginliklerinden sıyrılmaya çalışan bir tavır bulunmaktadır. ‘Koca Dünya’ filminde doğaya sığınan karakterlerin doğayla daha önce kurdukları bir iletişim, doğaya dair bir bellekleri olmadığı için doğal ortamda yaşadıkları daha tekinsiz olmasına rağmen, ‘Jin’ filminde başkarakterin geçmiş yaşantısı nedeniyle doğa ve canlılara dair daha etkin bir belleğinin olduğu, doğa ve canlılara dair bir özbilincin varlığı hissedilmektedir. ‘Jin’de doğaya dair sahneler bu eksenle sinematografik olarak daha aydınlık, ‘Koca Dünya’da ise daha buğulu ve belirsizdir. ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’ ise kıyametin gelip çatdığı bir atmosferde, Türkiye tarihine dair olan göndermeleriyle (işkenceci doktor, elinde kaybolan çocuğunun fotoğrafıyla oturan anne, iç içe geçen ensest ve taciz hikayeleri), erkek egemen dünyanın iflas ederek salgın hastalığın kıyısına yerleşmesini özellikle vurgulamaktadır. Üç kadın karakterinin birbirinden destek alarak söylediği şarkılarla

bellek, anımsamak, masumiyet gibi kavramların sorgulandığı bir film olarak karşımıza çıkan ‘Şarkı Söyleyen Kadınlar’ yönetmenin en karamsar çalışmalarının biridir. Çiçekoğlu, bu karamsarlığın ve filme yayılan felaket havasının “hak edilmiş bir lanetin” dahası toplumsal belleğimizde “yüzleşilemeyen geçmişin ağırlığı, yok sayılan ve üstü örtülenin” giderek patlamaya yakın bir süreci vurguladığını belirtir (2015: 126). Tüm bu sorgulamalar hem evrensel anlamda modern bireyin içinde bulunduğu sorgulama süreçlerine hem de Türkiye’nin modernleşme serüvenini konu edinen yerel olarak nitelendirilebilecek kolektif bir belleğe denk düşmektedir. Bu nedenle Acar, Erdem’in anlatısının hem tanıdık hem de yabancı olmayı başarabildiğini özellikle vurgular. Kullandığı imgeler, anlattığı insanlarla ait olduğu toprağa, kültüre, estetiğe sıkıca bağlı olsa da anlatısındaki estetik biçimin, çok katmanlı dilin ülke sinemasının kalıplaşmış ve kabul edilen geleneksel kodlarının dışına taşıdığını özellikle belirtir (2009: 45).

Bireyin gerçeklikle kurduğu ilişkide dil ile sınırlandırdığı, kültür ile şekle sokmaya çalıştığı ama her seferinde kayıp bir zamanın yarasını da taşıyan insan ve toplum belleği tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu uzam ve zaman, ritm/görüntü/sanat yönetimi ile oluşturulmaya çalışılan atmosfer, her filmin anlatısında kendine has özellikler taşısa da, yönetmenin filmografisinde bütüncül bir biçim olarak okunabilmektedir. İnsana ve yaşam dair derdini anlatmaya çalışan yönetmen, sinema sanatının kendine özgü yapısıyla aynı parçalı gerçekliğe sahip olan bellek üzerinden bize seslenir. Modern çağla yeniden şekillenen yaşam yeni öznenin ve toplumların belleğinde de belirgin kırılmalara sebep olur. Reha Erdem sineması tüm bu modern söylemin çıkmazına, sıkışmışlığına biçimsel ve öz olarak hâkim bir sinemadır.

SONUÇ

İnsanlığın gerçekliği tanımlarken, temsil ederken ve aktarırken başvurduğu uzam ve zaman kavramları özellikle modern yaşamın başlangıcından bu yana büyük bir dönüşüme uğramıştır. Modern yaşamın dönüştürdüğü uzam ve zaman kavramlarının incelenmesi, içinde yaşadığımız dönemin çözümlenmesi açısından dikkat çekici eksenler barındırmaktadır. Bu dönüşümün izlerinin sinema sanatı açısından değerlendirilmesi ise bu çalışmanın ana izleğidir. Modern yaşamla birlikte ortaya çıkan sinema aygıtı hem bu dönüşümün izlerini barındırmakta hem de dönüşümde payı olan estetik bir düzlem sunabilmektedir.

Çalışmanın giriş bölümü öncelikli olarak modern zamanda ortaya çıkan uzam ve zaman kavramlarının yeni tanımları üzerinde durmaktadır. Bilimsel, etik ve estetik alanlarda ortaya çıkan yeni tanımların altyapısını belirginleştirerek aynı zamanda bu tanımların dönüşüme olan etkilerini de sorgulayabilmek hedeflenmiştir. Sosyo-ekonomik ve toplumsal dönüşümün en büyük etkisi giderek sıkışan, sürekli devinen yeni bir uzam ve zaman anlayışı doğurmasıdır.

Yeni ortaya çıkan bu uzam ve zaman anlayışının gündelik yaşamda bireysel ve toplumsal sonuçlarının etkileri sarsıcı sonuçlara sebep olmuştur. Kentsel yaşamdan, bireyin bellek ve kimlik alanlarına kendinden önceki dönemlere göre daha fazla nüfuz edebilen bu dönüşüm, aynı zamanda bilimsel bilgiyi, etik değerleri ve estetik temsil süreçlerini şiddetli bir kırılmayla geçmiş dönemden ayırmıştır. Sinema aygıtı bu kırılmanın tam ortasında ortaya çıkarak yeni uzam zaman anlayışının önemli bir ögesi haline gelebilmeyi başarmıştır. Sinema aygıtının tarihsel süreçleriyle, ortaya çıkan bu sarsıcı sonuçların doğrudan veya dolaylı ilişkisini tanımlayarak modern uzam ve zamanı tartışabilmek ilk bölümün temel hedefidir. Tüm bu ilişki sürecinin farklı özellikleri sinema tarihi açısından farklı dönemlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kapitalizmin yükselişi, bilimsel bilginin dönüşümü, savaşlar, ekonomik kırılmalar gibi uzam ve zamanda ani dönüşümler yaratan birçok eksen farklı sinematografik dönemleri etkisi altına alan nedenler olarak sıralanabilmektedir.

Farklı dönemleri kendi özelliklerine göre sınıflandırırken uzam ve zamanın yarattığı dönüşümün etkileri de irdelenmiştir. Genel olarak estetik temsil süreci ve özelde anlatının özellikleri tüm bu süreçte klasik ve modern olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Her iki kategorinin anlatı kalıpları tüm bu dönüşümden farklı eksenlerde beslenmiş hatta dönüşümü kimi zaman kendi çerçevelerinden etkileyebilmişlerdir. Özellikle ticari sinemanın etkin bir sosyo-ekonomik alan yaratabilmesi günümüzde dahi klasik ve modern anlatı geleneklerinin karşıt

konumlarını sürekli hale getirmesini sağlamıştır. Bu çerçevede günümüzde bile varlığını koruyan iki karşıt konumlanmış anlatı geleneği karşımıza çıkmaktadır. Bu iki karşıt konumda klasik anlatının yoğun kullanımı daha çok Amerikan ticari sinemasında karşımıza çıkmaktadır. Farklı anlatı türleri ve kalıpları ise öncelikli olarak Avrupa'da ve Rusya'da ortaya çıkmıştır. Uzam ve zamanın yarattığı sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel süreç ve kapitalizmin yükseliş dönemi ticari Amerikan sinemasıyla paralel olarak ilerlemiştir. Karşıt anlatılar ve daha modern kalıplar giderek farklı ülke sinemalarının da yükselişinde etkin rol oynamıştır. Ortadoğu, Uzakdoğu, Hindistan, Güney Amerika ve Afrika sinemalarına ticari klasik anlatı sinemasının etkisi kadar Avrupa'dan yükselişe geçen modern anlatı biçimlerinin de izlerini sürmek mümkündür.

Sinemanın tarihsel sürecindeki dönüm noktaları göz önünde bulundurularak, ortaya çıkan yeni uzam ve zaman anlayışının bireysel ve toplumsal düzeyde ortaya çıkardığı parçalanmış ve zedelenmiş algının etkilerini yok sayarak ilerlemeye çalışan ticari ve klasik anlatı yapısının bile belirli noktalarda kırılmalar barındırabildiği yönündeki varsayım da çalışmanın ilk aşamasında özellikle belirginleşmektedir. Amerikan bağımsız yönetmenlerin yapımlarında, Film Noir gibi tür sinemasına ait yapımlarda bu etkilerin izlerini sürmek mümkündür.

Çalışmanın ana örnekleme olan Reha Erdem sinemasının uzam, zaman ve bellek anlayışını incelemeye başlamadan, gerek sinemanın tarihsel gerekse sinematografik çerçevede geçirdiği süreçlerin irdelenmesine öncelik verilmiştir. İkinci bölüm uzam ve zaman çerçevesinin biçimlendirdiği sinematografik öğelerin çözümlenmesine ayrılmıştır.

Öncelikli olarak sinema tarihi boyunca ortaya çıkan çekim ve kurgu yaklaşımları, hareket kazanan sinema aygıtının devinimi, konumu ve bakış açısı, uzamı oluşturan ses, müzik, aksesuar, aydınlatma ve dekor uygulamalarının gelişimi son olarak da anlatının öyküselleştirilmesi ve oyuncu yaklaşımları ekseninde sinematografik öğelerin bileşenleri sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma ekseninde temel sinematografik öğelerin içinde bulundukları uzam ve zamanla kurdukları ilişki irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu ilişkinin modern uzam ve zaman anlayışıyla belirgin bir ilişkisi olduğu tartışmanın temel itkisidir. Bu itki ekseninde sinema tarihinin farklı dönemlerinde ortaya çıkan sinematografik özellikler tanımlanmaya çalışılmıştır. İlk bölümde dönüşen uzam ve zamanın neden ve sonuçları irdelenirken ikinci bölüm ise ağırlıklı olarak ortaya çıkan yeni uzam ve zaman anlayışının sinematografik dönemleri nasıl biçimlendirdiği, sinematografik öğelerin her dönemde farklılaşan özellikleri üzerinde durmaya çalışmaktadır.

Üçüncü bölümle birlikte modern zamanla birlikte sıkışan uzam ve zaman kavramının sürekli devinen yeni tanımlarının toplumsal ve bireysel bellek kavramları ekseninde tartışılmasını hedeflemektedir. Toplumsal ve bireysel belleğin de tıpkı büyük bir kırılmayla geçmiş dönemden ayrılan bilimsel, estetik ve etik alanlar gibi geçmişteki tanımlarından uzaklaştığı bir gerçektir. Toplumsal ve bireysel belleğin tanım ve işlevleri dönüşüme uğramıştır.

Bu dönüşüm temelde belleğin ana işlevlerinden biri olan bireysel ve toplumsal aidiyet ve kimlik kavramlarıyla kurduğu ilişkiyi zedelenmiştir. Sürekli devinen uzam ve zamanın içinde sıkışan bireysel ve toplumsal yapı parçalanmış bir kimlik ve aidiyet sorunsalıyla baş etmeye çalışmaktadır. Belleğin uğradığı dönüşüm onun yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmaktadır, böylece belleğin zedelenen işlevleri yeniden işler hale getirilebilir.

Toplumsal ve bireysel düzlemdeki temsil süreçleriyle belirgin bir ilişkisi olan sinema sanatının bellek, kimlik, hatırlama gibi kavramlarla kurduğu ilişkinin temel çerçevesini tanımlamak üçüncü bölümün ana çıkış noktasıdır.

Çalışmanın son bölümünde günümüz çağdaş Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Reha Erdem sinemasının uzam, zaman ve bellek eksenli değerlendirilmesi temel alınmıştır. Önceki bölümlerde örneklem alanına yaklaşımın teorik çerçevesi çizilmiştir. Bu çerçeveye tamamlayıcı olması açısından Türk sinema tarihinin geçirdiği belli başlı dönemler ele alınmıştır. Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadar ulaşan süreci yönetmenin kendi kuşağıyla ve ülke sinemasıyla kurduğu ilişkiyi belirginleştirmek açısından önemlidir. Böylece yönetmenin bu süreçteki konumunun benzeşen ve ayrışan yanlarının tanımlanması kolaylaşmıştır. 1990'lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan yeni ve bağımsız kuşak Türk sineması için bir kırılma noktasıdır. Kendinden önceki dönemlerden belirgin bir şekilde ayrışan bu yönetmenler günümüzde varlığını sürdüren modern ve bağımsız anlatı kalıplarını benimseyen genç yönetmenlerin öncüleridir.

Reha Erdem, kendi çağdaşlarına göre kurgu, senaryo, müzik vb. birçok sinematografik öğeyi çok etkin ve katmanlı bir biçimde kullanabilen yönetmenlerdendir. Yönetmenin sinematografik öğeleri kullanımındaki ustalığı Türk sinemasında modern anlatı olarak belirginleşen çoğu özellikleri barındırmaktadır. Edebi ve felsefi metinlerle yoğun bir etkileşimi olan yönetmen, senaryolarını oluştururken gündelik ve sıradan olana kendine has bir bakış geliştirmeyi başarmaktadır. Yeni kuşak Türk yönetmenlerin en belirgin özelliklerinden olan güçlü senaryo yapısı, gündelik ve sıradan insan hikâyelerini gerçekçi bir bakış açısıyla irdeleme gücü Reha Erdem sinemasında da karşımıza çıkmaktadır. Modern anlatıya sahip olan genç kuşak yönetmenlerin filmlerinde yarattıkları uzam ve zaman anlatının

önemli bir ögesi haline gelmekte, böylece kendi başına bir varlık olabilmeyi başaran uzam ve zaman sayesinde karakterlerin gelişim süreçleri çok boyutlu olarak ele alınabilmektedir. Türkiye’deki modernleşme serüvenini kendi bakış açılarından yansıtmayı başarabilen bu genç kuşak bu sayede içinde bulundukları dönemin kimlik, aidiyet gibi alanlardaki çatışmalarını da irdeleyebilmektedir. Kendi üretim süreçlerine yapımcı, yönetmen ve senarist olarak hâkim olan bu kuşak tüm filmlerinde gerek tematik gerek biçimsel bir bütünlüğü rahatlıkla yakalayabilmektedirler. Genç kuşağın anlatılarını güçlü kılan sadece içerik olarak katmanlı bir yapıdan beslenmeleri değil aynı zamanda sinematografik öğelerin belirgin ve aktif kullanımından da kaynaklanmaktadır.

Yönetmenin gerçekliği ele alışındaki farklılık dikkat çekicidir. Filmlerinde gerçeklikle, masalsı bir atmosfer arasında yakaladığı ikili salınım yönetmenin biçiminin ana ögesidir. Böylece yönetmen içinde bulunduğu uzam ve zamana karşı konumlanışını belirginleştirmekte, bu ikilik sayesinde gerçekliği kendi bakış açısından irdeleyebilmektedir. Bu ikilik sinematografik uzam ve zamanı oldukça dinamik olarak biçimlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece hem içinde bulunduğu toplumsal çerçeve kadar yerel hem de modern zamanla ortaya çıkan uzam ve zaman kırılmasıyla belirgin bir gerilimi sürekli yinelediği için evrenseldir.

Sonuç olarak Reha Erdem sineması kendi varoluşsal yapılarını tek tek dokurken, izleyiciyi bu dokuma sürecini irdelemeye davet eden beklenmedik ve alışılmışın dışında bir deneyim sunmaktadır. Bir yanıyla çok tanıdık gelen bir yanıyla da sarsıcı bir temsil barındıran bu filmler farklı zaman dilimlerinde yeniden izlenebilecek, üzerine her defasında farklı okumalar eklenebilecek bir zenginlik barındırmaktadır. Bu deneyim insan olma hallerinin türlü yansımalarını içermektedir. Yönetmenin uzam, zaman ve bellek ekseninde yarattığı tüm imgelem dünyası bir yandan parçalanmışlığımızı ve zedelenen aidiyet sorunumuzu keskinleştirse de sunduğu figürler aracılığıyla yer yer yakalanan umutlu haller insan olma bilincini de bir yanıyla uyanık tutmaktadır. Yönetmenin samimiyetle gerek eserlerinde gerekse kendi hayatında sorguladığı soruları izleyiciye geçirme gayretindeki ince işçilik, yepyeni görme ve algılama biçimlerini de beraberinde getirmektedir. İzleyiciye kalan ise bu evrenin imgelemi üzerinde usulca, kendini de içine alan bir yolculuğa çıkmaya cesaret edebilmektir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2009). “Her Şey Niye Yok?!: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik, İstanbul, 19-45
- Agamben, G. (2010). *Çocukluk ve Tarih*. (çev. B. Parlak). Kanat, İstanbul
- Akbal Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekân: Kuram ve Sinema Bağlamı*, İstanbul
- Altıntaş, G. (2009). “İnsan – Kuru Rüyalar Âlemi”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik, İstanbul, 49-69
- Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (çev. F. Akderin). Say, İstanbul
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*. (çev. Z. Özen Barkot). Doruk, İstanbul
- Asi, G. (2016). *Reha Erdem Filmlerinin Sesbandı Analizi: Hayat Var, Kosmos, Jin*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir Ekonomi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. (çev. A. Tekin). Ayrıntı, İstanbul
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. Cadde, İstanbul
- Aytaç, S. (2009). “Hayal - Sınır Üzerinde Hayat”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik, İstanbul, 73-83
- Barash, J. A. (2007). “Belleğin Kaynakları”. *Cogito Düşünce Dergisi*, 50: 11-21
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (çev. N. Özön). Bilgi, Ankara
- Bektaş, L. (2016). “Belgeseller Aracılığıyla Kent Mekânının Dönüşümüne Bakmak”. *DoğuBatı Düşünce Dergisi*, 75: 135-154
- Benjamin, W. (2002a). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*. A. Cemal (çev.drl). Yapı Kredi, İstanbul
- Benjamin, W. (2002b). *Pasajlar*. (çev.drl. A. Cemal). Yapı Kredi, İstanbul
- Berger, J. (1998). *O Ana Adanmış*. (çev. Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen), Metis, İstanbul
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. (çev. I. Ergüden). Dost, Ankara
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (çev. B. Peker ve Ü. Altuğ). İletişim, İstanbul
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman/Ritmik Tasarım, Türbülans ve Akış*. (çev. A.C. Altunkanat). Doruk, İstanbul
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (çev. İ. Yaşar). YKY, İstanbul
- Boran, T. (2015). “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı Örneği”. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 41: 258-276

- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*. (çev. E. Yılmaz, E.S. Onat). De Ki, Ankara
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, London
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. Hayalperest, İstanbul
- Büker, S. ve Topçu Gürhan, Y. (ed.). (2008). *Sinema:Tarih/Kuram/Eleştiri*. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Phoenix, Ankara
- Çelikeltemel-Thomen, Ö. (2016). “Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul’unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909). *DoğuBatı Düşünce Dergisi*, 75: 155-179
- Çiçekoglu, F. (2015). *Şehrin İtirazı*. Metis, İstanbul
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*, (çev. S. Özdemir). Norgunk, İstanbul
- Erçetingöz, A. (2009). *Çağdaş Türk Sineması’nda Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sineması’nın Anlam ve Estetiği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir
- Evren, B. (2005). *Türk Sineması*. Altın Portakal Film Festivali, İstanbul
- Güçbilmez, B. (2013). ‘Kosmos’da Ân Dramaturgisi ve Hayv-ân Oluş’. G. Yaşartürk (Ed.), *Ve Sinema: Resim, Tiyatro, Müzik, Edebiyat, Mimari, Fotoğraf, Felsefe, Psikanaliz, Sosyoloji, Tarih, Çağdaş Sanatlar ve Türk Sineması*. Doruk, İstanbul, 51-65
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. Metis, İstanbul
- Halbwachs, M. (2007). ‘Kolektif Bellek ve Zaman’. *Cogito Düşünce Dergisi*, 50: 55-76
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. (çev. Z. Gambetti). Metis, İstanbul
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. (çev. S. Savran). Metis, İstanbul
- Hauser, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (çev. Y. Gölönü). Remzi, İstanbul
- Hobsbawm, E. J. (1998). *Sermaye Çağı 1848-1875*. (çev. B. S. Şener). Dost, Ankara
- Kanbur, A. (2009). “Mekân – Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik, İstanbul, 115-128
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. De Ki, Ankara
- Koçer, S. (2008). “Jean Rouch ve Etnokurmaca: Gerçekle Kurmaca Arasında”. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Mart 2008: 62-64
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*. (çev. E. Yılmaz). De Ki, Ankara
- Kuleli, B. (2006). “İlk Filmim – Nasıl Başladım?”. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 53.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*. Agora, İstanbul

- Lovell, A. (2011). “Western”, *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. E. Yılmaz (çev.drl). De Ki, Ankara
- Morva Kablamacı, A. D. (2011). “Reha Erdem’i Dinlemek: Hayat’ın Ses(sizliği)”. Ö. Yılmazkol (Ed.), *2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış*. Metamorfoz, İstanbul, 9-46
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (çev. M. E. Özcan). Dost, Ankara
- Oluk Ersümer, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. Hayalet Kitap, İstanbul
- Oskay, Ü. (1996). “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması”. S.M. Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Doruk, Ankara, 93-109
- Özgen Tuncer, A. (2009). “Beden – Zamansallık ve Kaçış”. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik, İstanbul, 87-104
- Özön, N. (1995). *Karagöz’den Sinemaya (Türk Sineması ve Sorunları) 2. Cilt* Kitle, Ankara
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* Türk Sinematek Derneği, İstanbul
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan, İstanbul
- Parkan, M. (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Don Kişot, İstanbul
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. (çev. G. Yamaner). Öteki, Ankara
- Rotha, P. ve Griffith, R. (2001). *Sinema Yazıları*. (çev. A. Ovatman). İzdüşüm, İstanbul
- Sarris, A. (2011). “Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru”, *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. E. Yılmaz (çev.drl). De Ki, Ankara
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. Kabalcı, İstanbul
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (çev. R. Akçakaya), Altıkkırbeş, İstanbul
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (çev.S. Salman ve Ç. Asatekin). Ayrıntı, İstanbul
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev*. Metis, İstanbul
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. Avrupa Yakası, İstanbul
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*. Oğlak, İstanbul
- Uçar İlbuğa, E. (2011). “Reha Erdem Sineması’nda Suskun Karakterler ve Dile Getirilemeyen Cinsellik”. Ö. Yılmazkol (Ed.), *2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bakış*. Metamorfoz, İstanbul, 119-148
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. Hayalet, İstanbul
- Yücel, F. (ed.). (2009). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik, İstanbul

Yürümez, S. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İnternet Kaynakları

Karsan, K. “Röportaj: Reha Erdem” <http://eksisinema.com/roportaj-reha-erdem/> (erişim tarihi:11.05.2015)

Sky Life THY Dergi “Reha Erdem’in Kars’ı” <http://www.skylife.com/tr/2010-07/reha-erdemin-karsi> (erişim tarihi: 16.06.2016)

Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük – Kültür kelimesi tanımı
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af02032227c47.43737021, (erişim tarihi: 11.12.2015)

Uçar İlbuğa, E. “Koca Dünya’da Yersiz Yurtsuzluk” <http://bianet.org/biamag/sanat/180859-koca-dunya-da-yersiz-yurtsuzluk> (erişim tarihi: 19.11.2016)

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Yüksel DOĞAN
Doğum Yeri – Tarihi	Antalya - 15.11.1980
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Metin Nuran Çakallıklı Anadolu Lisesi / 1991 – 1998
Lisans Diploması	Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon / 1998-2003
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
Katıldığı Bilimsel Kongre / Sempozyum ve Bilimsel Toplantılar AASRC-Akdeniz University, Spehes, Antalya Conference, Antalya, Haziran 2016 Hakemli Kongre / Sempozyumların Bildiri Kitaplarında Yer Alan Yayınlar Doğan Y., "Reha Erdem Sineması'nda Uzam, Zaman ve Bellek Çerçevesinde 'Kosmos' Filmi", AASRC-Akdeniz University, ANTALYA, TÜRKİYE, 24-24 Haziran 2016, vol.3, no.3, pp. 178-186 (İlgili Bağlantı)	
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Antalya Kültür Sanat Vakfı / 2006-2014
E-Posta	yuksel.bdogan@gmail.com