

**BAKHTIN'İN ROMANDA KRONOTOP KAVRAMI VE SİNEMA /
THE CHRONOTOPE CONCEPT OF BAKHTIN IN NOVEL AND CINEMA**

Mustafa SÖZEN*

Özet

Bu çalışmanın amacı, Mikhail Bakhtin'in bir anlatı formu olarak romanda, mekan ve zaman tasarımına ilişkin getirdiği ve kronotop olarak adlandırdığı kavramsal çerçeveyi sinematografik anlatıya uyarlamak ve bunun irdelemesini yapmaktır. Bakhtin, mekan-zaman kavramına romanın temel belirleyici hatta kurucu öge olma anlamını atfetmekte ve bunu onların birbirleriyle olan içkin bağıntılılığı perspektifiyle açıklamaktadır. Öykü anlatan bütün formlar mutlak olarak mekan-zaman ilişkilerince belirlenir. Bu zorunlu bağ nedeniyle, roman, tiyatro ve sinemaya 'zaman sanatları' denildiği de olmaktadır. Sinema dilinin oluşumuna şöyle bir göz atıldığında onun romandan geniş biçimde yararlandığı, süreç içinde romanın kullandığı teknikleri geliştirerek kendi dilini oluşturduğu kolayca görülebilir. Bu bağlamda Bakhtin'in kronotop kavramının sinematografik anlatılara uyarlanması, sinema dili üzerinde çalışanlar için ufuk açıcı saptamalar getirebilir.

Anahtar kelimeler: Bakhtin, Roman, Sinema, Anlatı, Anlatım, Mekan, Zaman

Abstract

Aim of this study is to adapt the conceptual frame named as chronotope to cinematographic narration which was brought by Mikhail Bakhtin as a narrative form in time and space design of novel and to examine it. Bakhtin attributes a meaning to the concept of chronotope as being the fundamental determinant as well the constituent factor of novel and expounds it by the perspective of inherent relevance of them with each other. All forms narrating a story are certainly stated by time and space relations. Novel, theatre and cinema can also be regarded as 'temporal arts' because of this compulsory connection. In case of taking a glance at formation of cinema language, it can be easily necessary that it largely benefited from novel and formed its own language during this phase by developing techniques used by novel. In this sense, adaptation of chronotope concept of Bakhtin to cinematographic narratives may bring out seminal assignments for the ones who work on cinema language.

Key words: Bakhtin, Novel, Cinema, Narration, Expression, Space, Time

* . Yrd. Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi -Antalya. sozen@akdeniz.edu.tr

I- GİRİŞ

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) dil felsefecisi, kültür ve edebiyat kuramcısı olarak sanat alanına karnaval, diyaloji, kronotop gibi önemli kavramlar getirerek anlatı sanatlarının yeni ufuklar kazanmasına yol açmış, ne yazık ki kazandırdıklarının önemi ancak son yirmi yılda fark edilebilmiştir.

Bakhtin'in sanat alanına getirdiği kuramsal çerçeve disiplinler arası bir yaklaşım içinde biçimlenmiştir. Bu yaklaşım, Marksizm, yapısalcılık, göstergebilim, dilbilim ve felsefe gibi farklı alanları dolaylı ya da dolaysız biçimde içermekte ve bunları bütünlüklü bir yapı içinde kurgulamaktadır.

Bakhtin, kuramını her ne kadar sanat alanına yönelik inşa etmiş olsa da, örneklemelerini daha çok roman anlatısı üzerinden vermiştir. Roman kavramı Bakhtin için çok önemli görünmektedir; çünkü Bakhtin'e göre roman öbür türler gibi bir tür değil, aşamalarından her biri sonuçta indirgenemeyecek biçimde özel bir anlatı biçimidir¹.

Bakhtin, anlatı türleri ve kronotop (chronotope) ilintisini kurarken, türleri birer 'dünyaya bakış ve dünyayı farklı açılardan yorumlayış biçimi' olarak gördüğünü söyler. "O kadar ki, kültürün diğer alanlarıyla pek ilgilenmiyoruz, mekan-zaman'a edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlarındaki mekan-zamanla ise hiçbir ilgimiz yok" demektedir². Ancak onun getirdiği bu argüman (yani mekan, zaman ve kişiler arasındaki ilişkilerin yarattığı tarihsel sürecin toplumsal boyutta irdelenmesi) günümüzde tüm alanlar için kullanılmaktadır. Nedeni de yazılı ve sözlü bütün kültürel üretim biçimlerinin -edebiyattan bilimsel yazılara kadar bütün metinlerin- yazıldıkları, söylendikleri, gösterildikleri mekan-zamanı hem temsil etmeleri hem de kendilerinin temsilin nesnesi olmalarıdır³.

Bakhtin kronotop kavramını roman anlatısı üzerinden açıklamıştır. Kavram, çok doğaldır ki sinemada da benzer bir karşılığı bulabilmektedir; çünkü sinema ve roman, kurgusal nitelikler ve anlatı teknikleri bakımından farklı yapılara sahip olsalar da aralarındaki ortak payda önemli bir büyüklüğe sahiptir. Sinema, romandan eksiltme anlatısının yapı taşlarını oluşturan özellikleri olarak, süreç içinde bu teknikleri geliştirmiş ve böylece de kendi dilini (gramerini) oluşturmuştur. Örneğin, olaylar (events), olayların yinelenmesi (repetition), olay örgüsü (plot), kişiler (character) ve kişileştirme (characterization) gibi unsurlar her iki kurmaca yapıda benzerlikler taşımaktadır.

I-I. Çalışmanın Metodolojisi

Sinemayı kültürel yapı olarak ele alan ve bu paradigma (cultural studies) üzerinden analizler yapan bir dizi bilimsel çalışma vardır. Bu çerçeveden Türk sineması ele alındığında, hem yönetmenler hem de filmler üzerine araştırma yapanların daha çok içerik çözümlemesine

1. Roman'ın Bakhtin'in anladığı anlamda bir tür olup olmadığı konusunda kuramcılar arasında hala görüş birliği yoktur. Bu konu Todorov'un 'Mihail Bahtin ve Roman Kuramı' adlı yazısında eleştirel bakış açısıyla geniş biçimde irdelenmektedir.

2. Mikhail Bakhtin (Çev: Cem Soydemir), *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 316

3. Z.Tül Akbal Süalp, *Zamanmekan-Kuram ve Sinema*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004, s.62

(content analysis) yakın oldukları görülmektedir. Bu nedenle Bakhtin'in roman anlatısı için geliştirdiği kronotop kavramını sinematografik anlatılara uygulamak ve bu uygulamadan elde edilen verileri tartışmak sinemaya farklı ve yeni okuma süreçleri getirebilecektir.

Çalışmada önce kronotop kavramının açılımını yapılarak, romanda bu kavramın nasıl inşa edildiği ve/veya okunduğu açıklanacak daha sonra bunun sinemada neye tekabül ettiği irdelenerek örnek uygulamalar üzerinden çözümlenmeler yapılacaktır. Kuşkusuz ki burada sözü edilen, sinemanın konvansiyonel anlatı formuna sahip olan filmlerdir; çünkü modern veya post-modern filmsel anlatılar varlıklarını, öyküden daha çok anlatışın biçimsel yapısı üzerine kurmaktadırlar.

Çalışmanın örneklemini üç film oluşturmuştur. Filmlerden ilki Larisa Sadilova'nın Happy Birthday (1998) ikincisi Andrei Tarkovski'nin Ayna/Mirror (1975) ve üçüncüsü de Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta (2006) adlı filmleridir. Bu filmlerin seçilme nedeni, kronotop kavramını farklı boyutlarla yansıtabilecek anlatılara sahip olmaları nedeniyledir. Birinci filmin neredeyse tek bir mekanda (bir doğumevi ve bahçesi) geçmesi, kamusal alan olarak kabul edilen toplumun nabzının attığı yerleri hiç anlatmamasıdır. İkinci film, Tarkovski'nin tüm filmleri gibi metafor ve metonomik unsurlarla örülmüş olarak 'derin yapı'ya göndermeler yapan bir anlatıya sahip olmasıdır. Üçüncü film ise Türk sinemasına ait bir yaratı olması ve birçok yarışmada ödül alması nedeniyle seçilmiştir. İlk iki filmin çözümlenmesi farklı araştırmacılara aittir. Türk sinemasına ait olan Yumurta filminin çözümlenmesi ise araştırmacı tarafından yapılmıştır. Böylece kronotop kavramının hem farklı kültürlerle ait hem de farklı öykülemesi olan filmlerin farklı yazarlar tarafından yapılan çözümlenmeleriyle daha geniş ve kıyaslamaya dayalı bir okuma süreci yaratılabilmektedir.

II- KRONOTOP KAVRAMI

Bakhtin'in anlatı türleri üzerine yönelik inşa ettiği kuramsal yapının temel taşlarından biri de 'kronotop' kavramıdır. 'Kronotop' sözcüğü Yunanca 'kronos' (zaman) ve 'topos' (yer) sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Bu iki öge her türde ayrılmaz bir bütün olarak farklı özellikler gösterir. Anlatı türlerine ait teknikler temelde bu zaman ve yer ikilisini metnin örgüsüne dokumanın yöntemleri olarak varolmaktadırlar. Bakhtin bu terimi Einstein'ın görelilik teorisinden ödünç almıştır. "Bu terim (mekan-zaman) matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın 'Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşımıyor, edebiyat eleştirisi için hemen hemen -ama tamamen değil- bir metafor olarak ödünç almaktayız" demektedir⁴.

Bir anlatıda mekan-zaman tasarımı⁵, insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin yeniden üretimi demektir. Bu, tarih ve coğrafyanın yapıtın içine sokulması onun sosyal ve politik bağlamları içinde üretilmesi/değerlendirilmesi anlamına gelir. Bakhtin şöyle sorar: "Peki bütün bu mekan-zaman'ın ne gibi bir önemi vardır? Yanıtı yine kendisi verir: "En belirgin olan şey, anlatı açısından taşıdıkları anlamdır. Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezdir bu mekan-zaman'lar. Mekan-zaman anlatı düğümlerinin bağlandığı ve

4. Bakhtin, a.g.e, s.316

5. Kronotop kavramı, Türkçe kaynakların bazılarında 'zaman-uzam' bazılarında ise 'zaman-mekan' olarak terimleştirilmektedir. Biz, bu çalışmada mekan kavramını kullanacağız; çünkü uzam kavramı felsefi açılımlarla yüklüken, mekan kavramı ağırlıklı olarak kültürel-toplumsal anlam yüklemelerine sahiptir.

birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu mekan-zaman'lara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir”⁶. Bunu şu şekilde de açıklayabiliriz:

Eylem: Belirli bir yerde ve anda somutlaşır,

Mekan: Eylemin belirli bir sürede geçtiği geliştiği yerde konumlanır,

Zaman: Mekan içerisinde gözle görülür biçimde kendini belli eder.

Mekan olmaksızın, zaman saf bir süre - örneğin müziğin süresi- olacaktır,

Zaman olmaksızın, mekan resmin ya da mimarinin mekanı olarak kalacaktır,

Zaman ve mekan olmaksızın eylem oluşamaz⁷.

Görüldüğü gibi Bakhtin bu kavramı, kurgusal anlatıların kendilerine özgü mekan ve zaman kurallarına göre biçimlendirildiği bir ‘yer-zaman’ tanımını içinde kullanmakta; “Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve mekansal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop adını vereceğiz” demektedir. “Mekan-zaman’ın ‘temsil etme’ bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınamayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; mekan-zaman anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Olaylar iletilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi alabilir hale gelir. Olayların gösterirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat mekan-zaman’dır. Bu, tam da zaman işaretlerinin -insan yaşamının, tarihin zamanı- yoğunluğu ve somutluğundaki özel artış sayesinde iyice tanımlanmış mekansal alanlar içinde gerçekleşir. Mekan-zaman’da olayların bir temsiline yapılandırılmasını mümkün kılan da budur”⁸.

Mekân-zaman’ın bu özelliği; zamanın mekânda elle tutulur, gözle görülür bir varlık edinmesinde önemli rol oynar ve romana, filme, herhangi bir kültürel ürüne hayat veren, onu ayakta tutan can suyu gibidir. Felsefi, soyut unsurlar, toplumsal genellemeler, fikirler yerçekimine uyar gibi mekan-zamana doğru çekilirler ve orada kanlı canlı bir varlık bulurlar; böylece sanat eserinin ya da kültürel herhangi bir üretimin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hale gelir. Mekan-zaman, yapıtın yerçekimliliğini sağlayandır⁹.

Bakhtin’e göre, bir metnin kronotopu belirli metin dışı tarihsel bağlamlarla ilişkide olmak zorundadır. Metnin dışındaki hayatın, mekan ve zaman tanımını o metnin kronotopuna sızar. Her kurgu yapay, yalnız ve üretilmiş değildir. Belirli bir zamanda, belirli bir kültürdeki mekan ve zaman ilişkisini veri olarak yansıtır, belirleyiciler olarak da o kurguda vücut bulur. Örneğin bir tarihi roman saf bir şekilde geçmiş olayları aktarmaz; mutlaka onları yazıldığı zamanın ve mekanın değerlerinin etkisiyle anlatır. Bir metnin sosyal ve tarihi bağlamı, yani dış dünya, metnin tüm varlığı boyunca onu etkileyen zemindir. Eş deyişle bir metnin mekan-zaman ilişkisi her zaman kendi dışındaki sosyal ve tarihi çevrenin zaman ve mekan ilişkisi bağlamında değerlendirilmelidir¹⁰.

6. Bakhtin, a.g.e, s.324

7. Partice Davis, *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Ankara, Dost Kitabevi, 2000, s. 177

8. Bakhtin, a.g.e, s. 324

9. Süalp, a.g.e, s. 94

10. Akt, Nüket Esen, “Ahmet Mithat`ta Kronotop Kavramı”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumlar*, İstanbul İletişim Yayınları, 2006, s.62-67

III- ROMANDA KRONOTOP

Roman, öykü, sinema gibi anlatı formlarının temel kavramlar dokusu içinde yer alan öğelerinden biri de mekan ve zaman tasarımıdır. Anlatılanlar ne olursa olsun, kimin başından geçerse geçsin, olay(lar)ın içinde geçtiği olduğu bir mekan ve zaman dilimi vardır. Dolayısıyla bir anlatının temel unsurlarını özne, mekan ve zaman olmak üzere üç öğe oluşturmaktadır¹¹. Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece devingen bir çevrendir dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır. Nesnel ve değişmez bir dünya değildir. 'Belli bir anda belli birinin dünyası olmayan dünya yoktur'. Bunun sonucu olarak dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkinin işlevi olduğunu söyleyebiliriz: Dünyanın kendisi (mekan), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu, dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşünmüş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur: Yerlerin evrensel tarihe ya da bireyin özgeçmişine göre her zaman bir tarihselliği olduğundan mekan içinde her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirecek aynı biçimde zaman içinde her yer değiştirme de mekansal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacaktır. Öyleyse bu üç öğeden birinde gerçekleşen herhangi bir dönüşüm, ötekilerin şu ya da bu biçimde bir dönüşümüne de yol açacaktır. Bu öğeler ve aralarındaki bağıntılar üzerinde yeterince derinleştirilmiş bir araştırmanın anlatıyı yalnızca en anlamlı yanıyla değil, bütününde, yani tüm yapısı içinde kavraması çok güçlü bir olasılıktır¹².

Roman denildiğinde ilk akla gelen şey; mekan ve zaman boyutlarının başkahramanlar kadar önde olduğu anlatılardır. Bu nedenle Bakhtin'e göre romanda, mekan ve zamana ilişkin göstergelerin yaşamsal önemi vardır. "Edebî bir yapıtın fiilî bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, mekan-zamanla tanımlanır" der¹³. Bunu da bir roman içerisinde kurulmuş olan olay, kişi, zaman ve yer arasındaki organik ilişkiler kronotop (mekan-zaman) kavramı olmaksızın inşa edilememesiyle açıklar.

Bir anlatıdaki felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri mekan-zamanın çekimine kapılır, mekan-zaman aracılığıyla kan ve can bulup romanın imgeleme gücünü yaratmasına izin verir. Romanlarda kişiler, buldukları mekân ve zaman uyumu ya da karşıtlığı, hatta çatışması söylemiyle hareket ederler. Açımlayalım: Başarılı kurgulanmış bir romanda kadın ve erkek karakterler ve onların hikâyesi yeni bir kurguyla farklı bir tarihsel boyuta yerleştirilmek istendiğinde anlam; gerçekliğini ve inandırıcılığını yitirir. Örneğin töresel/ toplumsal vb. nedenlerle kavuşamamış sevgililerin, yarım kalmış aşkların hikâyeleri olan Romeo ve Juliet'in ya da Ferhat ile Şirin'in acıları aynı kalsa da umutları, çözümleri, davranışları, tepkileri ve çevreleriyle ilişkileri her dönem ve her toplumda ciddi biçimde farklı olacaktır. Günümüzün insanının belli bir mekan ve zamanda geçen hikayesini farklı bir tarihsel boyuta yerleştirirseniz -veya aksi- tarihin hikayesi bir mecradan, anlatılan hikaye başka bir mecradan akar; ikisi bir türlü birleşmez, bütünleşmez¹⁴. Bir başka deyişle bir metnin sosyal ve tarihi bağ-

11. Roman öncesi (dolayısıyla sinema öncesi de) anlatılarda mekan-zaman tasarımı hemen tamamıyla tahayyül etme/ çağırışına dayalıdır. Mekan-zamana yüklenen anlam ve işlev olayları konumlandırmanın ötesinde bir yüklem taşımaz. Anlatıcı mekanı ve mekanı donatan eşyaları/nesnelere hayal etme yoluyla canlandırır.

12. Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri / kişi-süre-uzam*, İstanbul, Yapı-Kredi Yayınları, 1995, s.17-19

13. Bakhtin, a.g.e, s.316

14. Oya Baydar, "Roman Toplumsal Zaman İçinde İnsanı Anlatır", *Toplumsal Tarih*, Sayı,108, Aralık 2002, s. 65

lamı, yani dış dünya, metnin tüm varlığı boyunca onu etkileyen zemindir; bu da, bir metnin mekan-zaman ilişkisinin her zaman için yaratıldığı sosyal ve tarihi çevrenin mekan-zaman ilişkisi bağlamında biçimlendirilmesini ve bu perspektiften okunmasını zorunlu hale getirir.

Bakhtin'e göre romanda her çağın kendine özgü kronotopları (şato, yol, meydan, salon, vb.) vardır. Örneğin 17.yy'ın ortalarına doğru İngiltere'de 'gotik' veya 'kara' roman diye bilinen roman tipinde olaylar için yeni bir alan oluşturulur: Şato. Bu kavram, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir -dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekanıdır-. Şatonun zaman tarihselliği, onun tarihsel romanın gelişiminde bir hayli önemli bir rol oynamasını olanaklı kılmıştır. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatar ve yönelimi de geçmişe doğrudur. Kabul edilmedi ki, şatoda zamanın izleri bir ölçüde çok eski, müzevari bir niteliktedir. Şato kavramına benzer olarak, Stendhal ve Balzac'ın romanlarında romansı olayların açıklanabileceği yeni bir mekan boy gösterir: -kelimenin geniş anlamında- Misafir odaları ve salonlar. Kuşkusuz, böylesi bir mekanın ortaya çıkışı ilk değildir ama romanın temel mekansal ve zamansal sahnelerinin keşiştiği yer olarak tüm önemini ancak bu metinlerde kazanır. Bunun anlatı ve kompozisyon açısından önemini anlamak kolaydır. Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin¹⁵ misafir odaları ve salonlarında, politik hayat ve iş dünyasının basıncı hissedilir. Politik, toplumsal, edebi dünyanın ve iş dünyasının şöhretleri buralarda yaratılır ve yıkılır. Yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım -yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde- bulunur. Bakhtin, Mekansal ve zamansal sahnelerin başka bir keşişme örneğine daha değineceğiz der ve örnek verir: Flaubert'in *Madam Bovary*'sinde 'taşra kasabası' eylem mahalli işlevi görmektedir. Durgun yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası, 19. yy. romanları için çok yaygın bir ortamdır. Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yenileyen 'etkinlikler' bulunur. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler¹⁶.

III-I. Modern Romanda Kronotop

Kurguda, teknikte, anlatımda, konuda önemli değişikliklere, cüretli yeniliklere karşın hiçbir anlatının mekan ve zaman unsurlarını göz ardı ederek öyküsünü kuramadığından, daha önce söz edilmişti. Bunu aşmaya çalışan bazı yaratılar yok değildir. Bazı anlatılar, masalsı veya bilim-kurgusal yapıları içinde mekan ve zamanla oynasalar dahi, en azından belirli belirsiz bir mekan ve zaman içinde var olmaktadır. Sözelimi mekan ve zamandan bağımsızlaşmak isteyen yeni roman akımı gibi anlatıların yaptıkları örnek verilecek olursa, burada artık söz konusu olan roman değil 'anti-roman'dır.

Bir çok edebiyat bilimcisine göre, modern roman sanatında en belirgin karakteristik mekan ve zaman kavramlarının çözülmesidir. Geleneksel anlatıda blok halinde kabul edilen mekan-zaman unsuru, modern anlatılarda giderek parçalanmaktadır. Modern anlatıyı oluşturan bu özelliğin, zaman boyutu en güçlü şekilde Fransız yazar M. Proust'un 'Geçmiş Zamanın Peşinde/A la Recherche du Temps Perdu' adlı eserinde görülür.

15.Restorasyon kavramı Fransız tarihinde *Birinci Fransız İmparatorluğu*'nun yıkılışıyla *Temmuz Devrimi* arasındaki dönemde *Bourbon* monarşisinin yeniden kuruluşunu ifade eder. Temmuz Devrimi ise *Fransa*'da 27 Temmuz 1830'da başlayan ve *Bourbon* hanedanının kesin olarak yıkılarak liberal bir monarşinin kurulmasına ve Restorasyon döneminin kapanmasına yol açan devrimdir.

16. Bakhtin, a.g.e, s. 320-321

Romanın zaman tasarımında kronolojik düzen kaybolmuş, dün ve yarın bugünün içinde erimiştir. Süreç James Joyce'un uygulamaları ile devam eder. İrlandalı Joyce, bu yeni akımın temel örneğini 'Ulysses' adlı eserinde verir. Ulysses'de mekan ve zaman dokusu nesnel ve öznel açıdan ele alınmış ve bir insanın bir günlük iç ve dış yaşantıları ile örgülenmiştir. Nesnel zaman, ölçülen zamanı, öznel zaman ise, ölçülemeyen çağrışım dokusunu -rüyayı, iç konuşmaları ve bilinç akımı sürecini- belirler. Bu, insanın gerçek dünyasında iki zaman kategorisini birbirin içinde yaşamasına bir göndermedir.

IV- SİNEMASAL ANLATILARDA KRONOTOP TASARIMI

Sinemanın en çok kabul gören tanımlarından biri de, onun zaman ve mekanı düzenleme sanatı olduğu yönündedir¹⁷. Sinema görsel ontolojiye dayandığı için yer-olay-zamanı birlikte dokur ve bundan dolayı da sinemada kronotop, öykünün belirleyici unsurlarının başında gelir. Mekan-zaman'ın görsel gösterimi doğal olarak ideolojileri, simgeleri, göndermeleri barındırır; yani, sinemada kronotop tasarımı, anlatısal öge olduğu kadar insan, mekan ve toplum ilintilerini temsil eden bir boyuta sahiptir ve bu da anlam üretiminin başat unsurudur.

Sinema, insanı diğer anlatı türlerine göre daha fazla yansıtır. Görüntünün ikonografik doğasının gereği olarak insanı toplumsal ve tarihsel bir varlık olarak ele almak zorundadır. Ayrıca sinemada anlamı yaratan unsurların başında toplumsal mekan ve zamanın nasıl kurgulandığı gelir; çünkü insan ve insanlık durumu toplumsal zaman ve mekanla belirlenmektedir. Herhangi bir filmsel öyküde yaratılan insan; duyguları, davranışları, acıları, tutkuları ve zaaf-larıyla kendi zamanın, kendi mekanın ve tarih ve toplumun ürünü olmak zorundadır. Bir başka deyişle sinemada yer, mekan, zaman kavramı anlatının atmosferini yaratmada öylesine baskın ve gereklidir ki, hiç bir yönetmen bunların birinden vazgeçemez¹⁸. Bu nedenle yönetmenler, daha filmin en başından itibaren seyircileri filmin gerçekliğine sokabilmek için öykünün geçtiği mekan ve zamana dair bilgiler vererek onları bu ambiyansın içine almaya çalışırlar.

Sahneleme bütün görsel, sesli ve metinsel öğelerin iç içe girdiği somut ve olası bir dünyanın oluşturulmasıdır. Mekan-zaman'ın 'temsil etme' bakımından taşıdığı önemi görmezden gelen ve bu bağlamda onu dokunulabilir, görünebilir hale getirmeyen bir sahnelemenin niteliği görüntüler dizisi olmaktan öteye geçemez. Yetkinlik tam da bu noktadadır. Örneğin Orson Welles'in 'Yurttaş Kane/Citizen Kane' (1941) filmi bir mekan-zaman kullanma başarısıdır; mekanların seçimi ve kullanımı filmin adeta dramatik yapısını dokuyan bir tasarım içinde belirlenmiştir.

Sinemada mekan, birincil anlamda olayların geçtiği yer olarak işlev görür. İkincil anlamda ise, o mekanın sahip olduğu ambiyans ile karakterlerin içinde buldukları çevreyi algılayış biçimleri ve bunun getirdiklerini açıklamada izleyiciye bir dizi örtük bilgi sunar. Mekanların işlevi ya doğrusal ya da karşıt anlam içinde kullanılır: Doğrusal anlamda mekan alışılmış işleviyle kullanılır (bir kiliseyi bir ayin sırasında, bir müzayede salonunu müzayede sırasında vb. gösterilmesi gibi) ve bu işlev dramatik olarak filmde işlenen olaya katkıda bulunur. Karşıt anlamda ise mekan ile geçen olay arasında bir şok, bir çelişki yaratılır. Kaba, gülünç ya da şaşırtıcı bir sahnenin 'soylu ve kutsal' bir mekanda geçmesi buna örnek olarak verilebilir.

17. John Howard Lawson(Haz:Yalçın Demir), "Zaman ve Mekan", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Eskişehir, Turkuaz Yayınları, 1994,s.19-34/ Lewis Jacobs (Haz:Yalçın Demir), "Zaman ve Mekanın Anlatımı", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine* Eskişehir, Turkuaz Yayınları, 1994, s.35-46

18. Burada sinemanın dil olarak yetkinleşmesini sağlayan kurgu yoluyla yaratılan mekan tasarımı değil de sosyolojinin ve mimarinin kavramsallaştırdığı anlamdaki mekan kastedilmektedir.

Sinema için tıpkı mekan gibi zaman da anlatıdaki yüklemelerinin nasıl kurgulandığıyla belirlenir. Çerçevesiz ve doldurulacak olan zaman merkezlidir. Genel çerçeveden bireye doğru gider ve her hareketi sahnenin içinde bulunan bir merkeze odaklar.

Sinemada kronotop hem somuttur (temsilin zamanı) hem de soyuttur (işlevsel alan, düşsel zaman vb.) Bu ikilinin sonuçta ortaya koyduğu eylem kimi zaman fiziksel, kimi zaman da düşseldir. Mekan-zaman-eylem birlikteliği dolayısıyla somut bir dünya ve 'başka bir sahne' üzerinde olası düşsel bir dünya gibi 'hic et nunc (burada ve şimdi)' olarak algılanır¹⁹. Bu nedenle sinemada kronotop analizi 'görsellik ve mekan-zaman', 'ses/müzik ve mekan-zaman' gibi hem görüntüsel hem de sessel boyutun ilişkileri içinde incelenir.

IV-I. Genel Bir Bakış Perspektifinden Türk Sinemasında Kronotop

Türk sinemasında Yeşilçam döneminde yapılan filmlerde kronotop kavramına yönelik bir tasarım neredeyse yok gibidir. Birkaç istisna dışında filmlerin neredeyse tümü öykü anlatımını anlam yüklenmemiş mekan-zaman'lar içinde yapmaktadır. İstisnalar Metin Erksan, Halit Refiğ gibi birkaç ustanın birkaç filmini aşmamaktadır. Erksan'ın birçok filmi bu anlamda iyi örnekler olarak gösterilebilir. Onun bir tren istasyonunu, bir doğa parçasını, zengin bir adamın ofisini, evini yansıttığında, mekan-zaman unsurunu öyküyle başarıyla ilintilendirdiği görülebilir. Bir başka iyi örnek Halit Refiğ'dir. Onun filmlerinde geleneksel yaşam biçimlerinin eklemlediği konut yapısı ve bununla ilişkili sokak ve mahalle kültürünün kayboluşunun altı çizilir. Refiğ sineması, mekan kullanımı aracılığıyla öykünün, sosyo-kültürel ve coğrafi alanlara zemin oluşturan nitelik kazanmasıyla öne çıkar²⁰.

Son dönem Türk sineması ise, kronotop kavramını öyküleme içinde daha iyi dokumakta, nitelik açısından sözü edilmeye değer yaratılar üretmektedir. Sözelimi Derviş Zaim'in sineması mekân öncelikli bir sinemadır. Anlatımın mihenk taşı olarak mekânın öne çıktığı bu filmlerde, sahnelerin ağırlıklı bir bölümünde birey-mekan ilintisi elle tutulacak kadar somutluk kazanır. Hikâyesi bireylerin içli dışlı olduğu mekânlarla daha iyi anlatıldığı filmlerinden olan ve 'Filler ve Çimen'(2000) de çok sağlam bir hikâyenin mekânlara pürüzsüz olarak monte edildiği kolayca görülebilir.

Kronotop tasarımındaki yetkinlik bakımından son dönemin en çok göze çarpanlardan biri de Özer Kızıltan'ın 'Takva' (2005) filmidir. Filmde dergâh ya da tekke anlatımın mekansal odağını oluşturmaktadır. Burada psikolojik olarak, Muharrem'in yaşadığı ruhsal bunalımın nedeninin, kendisinden başka hiçbir şey olmadığı vurgulanmak istenmiştir. Bunu da Muharrem'in doğru kabul ettiği dünyanın ve ideolojinin en estetik yapıları içine O'nu yerleştirerek, yaşadığı bunalıma mekansal ya da mimari bir baskının yol açmadığıyla göstermektedir. Türkiye'de zikir faaliyetleri yasak olduğu için, pek çok tarikat zikir törenlerini bodrum katlarında, İslam Kültürü'nden süzölmüş objelerle değil de kötü yazılmış yazılarla, kötü Mekke resimleriyle zevksiz döşenmiş mekanlarda yapmaktadır. Eğer filmde mistik hayat, dinsel estetiğe sahip bir mekan içinde değil de kötü estetize edilmiş bir mekanda akıyor olsaydı, Muharrem'in açmazları farklı bir yönelim kazanarak anlam kaymasına uğrayabilirdi. Muharrem'in özel ha-

19. Davis, a.g.e, s. 177

20. Fatoş Adiloğlu, "Mekanın/Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 3, (haz:Deniz Bayraktar), İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003, 69-80, s.74

yatını geçirdiği mekanlar yani çalıştığı iş yeri, yaşadığı ev, dergah ve tüm bunlar eski İstanbul geleneksel mimarisi içerisinde yerleştirilmiştir. Mekanlar Muharrem'in kim olduğuna ve nasıl bir hayat sürdüğüne dair ipuçları veriyor. Muharrem'in, tarikatın verdiği görevleri yerine getirmek için kendi kozasının dışına çıktığı, kapitalist insan ilişkileriyle yüzleşmek zorunda kaldığı alanlar ise, bu kez farklı bir mekan estetiği içinde -genellikle beton binalar ve yeni binalar- verilerek yaşanan zihinsel yırtılışın kronotopu başarıyla yansıtıyor²¹.

V- ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

Çözümleme, her film için, egemen kronotop yani filmdeki genel anlamda zamanın, mekânın ve eylemin nasıl eklemlendiği ve ortaya çıkış stratejilerini de açıklamaya yöneliktir. Filmelerde, söylemin bütünlüğü içerisinde, kronotopların niteliği, kendisini belirleyen sahnelerin dinamiği, mantığı ve izleyici üzerindeki düşünsel etkileri gösterilmeye çalışılmıştır.

V-I. Happy Birthday²²

Larisa Sadilova'nın bu filmi, bir doğumevinin küçük dünyasını tanımlayan belirli özelliklere odaklanmış kronotopları bize gösterir. Doğumevinin kronotopu hastane kronotopundan ortaya çıkmasına rağmen, varsayımların, beklentilerin tanımlanması bakımından ayrımlaşır. Asal fark, beklenti kavramlarına göre tanımlanabilir: Hastanede vücudun tamir edileceği düşünülür, doğumunda ise hastalıktan dışarı çıkarılır, ikinci bir form olarak ise boşaltılır ve böylece doğumda çift bir oluşum yaşanılır (anne ve çocuk arasındaki ayrımlama). Yine onu belirlemede farklı bir ikili bir oluşum vardır: Doğumevi hem çocuk düşüren veya düşürmüş kadınlara yer verir hem de doğum yapanlar veya çocuk düşürmeye karşı önlemler için kullanılır.

Filmde doğumevinin sunumu/temsili, aktüel bir bölgeyle sınırlı olarak gösterilir. Doğumevi çok güzel bir mimari yapıya sahip, hayat verici kadın vücudunun sembolik yansımaları temsil eder. Bu durum ortamın karnavalımsı doğasını gözler önüne serer. Bu kendisine zıt deneyim ve anlamları ortaya getirir: Üreme ve onun reddi, hayatın yaratılışı ve onun yok edilmesidir. Burada ölüm insan hayatındaki mücadeleyi kapsayan kesik kesik serilerle değil de, daha ziyade bu hayatın bir yönü olarak gösterilir. Bu, hayatın mantığını ihlal etmez, çünkü hayatın kendisi gibi aynı maddeden imaldir.

Yeni anneler binanın zemin katında kalırlar. Bu kattaki küçük bir pencere doğumevine dış dünyanın sınırsız bir geçişini sağlar: Mutlu babaların elleri, oradan kadınlarına çiçekler ve paketler sunarlar. Doğumevinin etrafındaki bahçenin 'yeşil bölgesi', geriye kalan dünyadan yalıtımını çoğaltır. Bu yalıtılmışlık çoğaltımı, filmin başında kamera tarafından güzel şekilde vurgulanmıştır. Sosyo-politik ve kültürel nedenler bu belli mekânın halkın gözünden silinmesini gerektirir ve tabii onun toplumdaki ve bireylerdeki baskınlığını çerçevesinde bu yapılır. Erkekler gibi kameraların da içeri girmesine izin verilmez; rolleri binanın dışında anneleri selamlamanın ötesine geçmez. Sovyet erkeklerinin kadın meselelerinden sakınma eğilimleri ve Sovyet kadınlarının karşı cinse potansiyel destekçi olarak güvensiz olmaları, doğumevinin

21. Filiz Yavuz-Mesut Tufan, *Kadim Mekanların Filmi: Takva*, 15.12.2006; <http://www.yapi.com.tr/Haberler>, (4 Temmuz 2008)

22. Bu filmin çözümlemesi Irina Makoveeva tarafından yapılmıştır. *The Chronotope of the Maternity Home*, 2003, s. 33-41 www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC4 (4 Temmuz, 2008).

işsel hayattan soyutlanmış apayrı bir bölge olma algısını getirir. Erkek egemen toplumun işin gizemini dokunulmaz tutma ikiyüzlü arzusu, kadının doğumunda geçen acı ve deneyimleri unutmaya isteğiyle birleşir ve onun kültürel işlevini kısıtlı bir önermeye indirger.

Bu anlamda film, Rus kültürü ve sanatındaki bir tabuyu yıkmaya çalışır: İlk kez Rus sinemasında kamera sadece doğumunun içine girmeye cesaret etmez, aynı zamanda utanmaksızın ve itinalı şekilde doğurtma prosedürünü vurgular. Bu hem kültürel açıdan hem de sanatsal temsil açısından oldukça radikal bir karşı çıkıştır. Rus edebiyatında ve sinemasındaki tabular farklıdır. Dilsel anlatımın okuyucu üzerindeki etkisi, görsel imajların verdiği etkiye hiç ulaşamadığının kabul edilmesinden dolayı -belli parametreler içinde- Sovyet makamları, edebiyatta 'doğum'un sözlü temsiline izin vermişler fakat buna karşın görselleştirmeyi yasaklamışlardır.

Filmdeki doğum sahnesinde zaman, kötü kaderin ve önceden belli olmanın durgunlaştırıcı kalitesini kazandığı müddetçe süregelen boyutunu kaybeder. Burada zaman askıdadır ve kendi özel karnaval kanunlarına göre akar, radikal değişimler ve metamorfozlar içinde var olur. Şimdi, geçmiş ve gelecek doğumundaki kadınların tek ve bütüncül gerçekliğidir. Zamanın dışındaki 'bu an' anlatılarak, geçmiş, geçiciliğin(tarih) nesnelleşmiş uzaklaşmış bir bloku var olur. Binanın dışından ve içinden pencere çekimlerinin yaygın olarak kullanılmasıyla bu duygu izleyiciye yoğun olarak iletilir.

Doğum süreci, zamanın yoğunluğunu güçlendirir; bu süreçte yakalanan zaman var oluşun yüzünde vücut bulur. Örneğin, Steva'nın doğum sahnesi, yavaşlatılan, durgun geçiciliğin var oluşsal anını vurgulayan bir anlatıya dönüşür. Doğum sırasındaki birkaç saat, filmde olayların sonsuz bir ritmi içinde verilir. Steva'nın doğum anları, diğer sekanslarca kesintiye uğrar. Birkaç hamile kadın doğumuna alınır, kadınlar odalarında konuşurlar, bekar Irina bebeğini ziyaret eder, aşığını çağırır, bir erkek doktor boş bir doğum odasında hemşireyi ayartır.

Yönetmen, lineer ve yatay geçiciliğin yerine simultaneliği koyarak, dikey eksen boyunca karnavallaşmış zamanda karakterleri teker teker ortaya koyar. Kamera, binanın geniş açıdan çekimlerini yaparak, onu bir rahim-üssü gibi metaforik anlamda bize gösterir. Yönetmen karakterleri mekansal olarak bu dikeylik içinde bağlar ve birçok şansın birlikte varoluşu kadar hayatın çelişkilerinin çözümünü konular, merkeze doğru bir mekanda birleştirerek bunu yapar. Sabahleyin, doğumevi dünden kalan 'esirleri' serbest bırakır ve onlar da farklı yönlere dağılır, artık onların karnavalı sona ermiştir.

Film, kadınların hayat verme üzerine görkemliliklerini ortaya seren sekansla son bulur. Bu sekansda, bir adam terk edilen doğum bölgesinde faydalı bir şeyler ararken, yeni yavrulamış olan bir köpeğe rastlar ve bir hemşire de bu köpek ailesini yeni doğum binasına götürür. Bu bir kadının (hemşirenin) umut izlenimi ve filmin tonu ve başlığına uyan bir yaşama (yeni doğumevi) göndermeler yapmaktan başka nedir ki.

V-II. Ayna/Mirror²³

Kronotop kavramı sinemada bir çok filme uygulanabilir olmasına karşın, özellikle polifonik doğası, geçici ve mekansal (uzaysal) çeşitlilik ve bütünleşmeden doğan yapısından dolayı bu film için daha uygun gibidir. Bakhtin gibi Tarkovski'ye göre de, bir anlatı için zaman ve mekan soyut kavramlar olmayıp, onlar anlık gerçekliğin birer formlarıdır.

Bu nedenle; Andrei Tarkovski'nin tüm filmlerinde yalnızca tarihsel zamanı temsil etmeyen, her bir maddede, şeyde ve kişide yaşanan zamanı ve mekanı temsil eden bir öykülemeye rastlanılır. Bakhtin, sadece kronotopun açacağı kapılar yoluyla anlam dünyasına kesin girişin gerçekleşebileceğini anlatır. Tarkovski'de de anlam, mekan ve karakterlerle değil doğanın, nesnelerin, yapıların ve insanların içsel bileşim yoluyla oluşur.

Tarkovski, Ayna'da hem zamanın doluluğunu ve geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki içsel bağları hem de düşüncesini iletmede geçici niteliklerle birleşecek olan bölge ve mekanı dikkatlice seçerek oluşturur. Böylece öykü karakterlerinin özelliklerini kavrayabildiğimiz ölçüde bir duygusal saha çizer. Duygusal bu saha da bizim, Ayna'nın kırılğan doğasının direnebileceği bir anlamı ve bütünlüğü yakalamamızı sağlar.

Tarkovski, her bir bölümün esasını iletcek bir şekilde benzer yapı, ışık, nesne ve mekanları harmanlayarak sunar. Ayna'nın ilk kronotopu, kekeleyenin düzelmesidir. Bu bir anı veya kurgulama değil, şahit olunan bir belge gibidir. Fakat kırılğan bitki, sandalye ve dağınık duvardan oluşan mizansenin içinde mikrofونun gölgesini de görürüz; bunlar Tarkovski'ye özgü şeylerdir.

Çocukluk evine dair bölümün hakim kronotopu, çeşitli ilk çocukluk evlerinin yaratıcı bir sentezidir. Tarkovski, anneannesinin ikinci kocası Nikolai Petrov'a ait bir evde, Moskova'nın kuzeydoğusunda, Zavrzhe'de doğmuştur. Tarkovski, o yıllara dair pek bir şey hatırlamaz, aşkı ve sayfiye evini biraz hatırlamayı seçer. Kamera evin sahiplerinin aydınlık bir banyoda yıkandıklarını gösterir. Hakim öge ağaçtır; duvarlar büyük kütüklerden, zemin ise, geniş tahta kirişlerden oluşmuştur. Mobilyalar ağaçtandır, basit ve sağlamdır; her yerde gazyağı lambaları ve masalarda kalın demetler içinde çiçekler vardır. Bahçe aletleri duvarlardadır ve büyük cam kavanozlar su ve sütle doludur. Dışarıda su akan bir lavabo vardır. Masalarda ve pencere pervazlarında yanan bir kandil, kitaplar, yumurtalar, patatesler, ekmek, çocukların içeceği süt ve şekerli yiyecekler gibi nesnelere sahiptir. Her şeyi basit, organik ve harmonik bu mekanda, bütün nesnelere sanki her zaman oraya aitmiş gibidir. Mekan yaşanılmakta, sevilmektedir. Kamera da sanki okşar gibi nesnelere çerçeveler, onlarla empati kurar gibi, onların gizli yaşamını açığa çıkarmaya çalışır gibi yavaşça hareket eder. Sanki yetişkin anlatıcı, bu büyümlü ve ideal çocukluk ortamına tekrar tekrar dönmekte, her şey orada mı, her şey duruyor mu diye bakmaktadır.

Bu yerin içinde yer alan rüya ve görüntülerin kronotopları, hatırdaki olanlardan farklıdır ve rahatsız edici, sükuneti bozucu bir not bırakır. İlk olarak, bunlar monokromda (tek renkte) ve daha çok yavaş çekim olarak filme alınır. İkincisi ise, iç mekana götürüldükleri için, rüyalarda tecrübe ettiğimiz tuhaflığı resmeder. Genç Aleks'i'nin uyuduğu oda, evdeki hiçbir şeye benzemez, çok zengin dekore edilmiş ve görkemlidir.

23. Bu filmin çözümlemesi Natasha Synession tarafından yapılmıştır. *Mirror: The Film Companion*, I.B. Taurius Company, Limited, e-kitap/ebriary veritabanı, ISBN:9781860845211, 2001, s.70-78

Bitişik oda da basit ve benzer dekorludur ama onu izleyen sahnede görülen yay pencereler, sanki anlatıcının Moskova'daki evinin bir odasıdır. Rüya bu evde geçiyor görünmesine rağmen mekanların hiçbiri onunla tanımlanamaz.

Başka bir rüya/görüntü de -ki bu da tanımlanamaz bir mekanda oluşmaktadır- Maria'nın havaya kalkışı sahnesidir. Oda yalındır, demirden bir yatak vardır; Maria, yatağın bir, iki metre üstünde asılı kalır ve geceliğinin uzun ipi de havada uzanır. Maria'nın uçuşunda yalnız olduğunu görürüz ve o aşk halinde gibidir. Yönetmenin 'Solaris' (1972) ve 'The Sacrifice' (1986) filmlerinde de rastladığımız bu uçuş motifi, seksüel aşkın imajı olarak kullanılır.

Filmdeki son iki rüya da açıkça bu evde olmuştur fakat yine bir eksiklik, yanlışlık duyumsanır. Bir tavuk, camı kırarak pencerelerden birinden dışarı kaçar. Genç Aleks, eve doğru rüzgar arkasında koşar. Annesine bakınır ama onun bulunabileceği yer olan kulübenin tahta kapısını açamaz. Ayrılırken kapı kendi kendine açılır ve onun topladığı patatesleri ortaya serer. Bu rüyada zalim ve tehditkar öge hakimdir: Çocuk, rüzgarın hayatiyet verdiği bilinmeyen bir kuvvetten yardım alarak uçuşa geçer; fakat kulübeyi bulamaz ve annesine ulaşamaz, o yere girememektedir. Son rüyada ise, bir kapıyı açar ve kurumaya bırakılmış dantel perdeler ve masa örtüleriyle dolu olan evde, oda gibi bir karanlığa doğru koşar. Orada sütle dolu büyük kavanozu tutan bir aynada yansımaları yakalarız. Rüzgar bu odaya doğru esmektedir ve çocuk bu tuhaf hareket eden, hareketsiz dünyada tek başınadır.

Rüyaların mekanı, hatıraların mekanının rahatlık verici duygularına sahip değildir. O mekanlar Tarkovski'nin tekrar yakalamaya çalıştığı çocukluk anılarının bilinçsiz ortaya çıkarılışlarıdır. Öbür ev ise, Maria'nın savaş zamanında küpelerini satmaya götürdüğü, zengin doktorun evidir. O da ağaçtan yapılmasına rağmen; ağır ve karanlık görünür, sanki doğal hiçbir ışık pencerelerden sızmazmış gibi. Mobilyalar devasadır ve resmidir; kitaplar yerine porselen fincanlarla dolu cam kabinler vardır. Bu evdeki her şey, Maria'nın yüzüne bir tokat gibidir, bir hakaret gibidir: Kadının lüks elbisesi, çocuğunun utanılası ıslak yatağı, güzel gazyağı lambalar, yerleri silen hizmetçi kız, Maria reddettiği için, Aleks'i ye tavuğu öldürmesine dair kadının kaba sözleri... Sovyet izleyiciler -ki onlar için savaş açık bir yara halindedir- işaretleri çabucak okumuşlardır ve bu bölümün önemini anlamışlardır. Savaş zamanındaki bu lüks ve bolluk kibir alametidir.

1943`ün yazında Maria, bir çocuk kampında kapıcı olarak çalışmak için çocuklarıyla beraber oraya gider. Arseni Tarkovski`de beklenmedik bir şekilde sınıra gider. Döndüğünde bacağı kopmuş olarak değneklerle yürümektedir. Bu sahnede, evle ilgili gördüğümüz her şey acizlik ve boşluğu çağırıştırır. Maria, ağaç zemin üzerinde çömelmiş, parçaları kopan mobilyaların parçalarını ayıklamakla ve ateş yakmakla meşguldür. Dışarıda Aleks, Leonardo kitabına bakmaktadır.

Film boyunca anlatıcıya ait dairenin, değişik bölümlerini görürüz. Uzun bir koridor ve ona bağlı birçok odalar vardır ve bunlar film içinde bir labirente dönüşür. İnsanlar sürekli konumlarını değiştirirler. Her yerde yarı açık kapılar mevcuttur fakat kapılardan biri kullanılmamaktadır. Odalardan birinde duvar kâğıdı çıkmış olarak görülür. Parlakça olan diğer oda ise; kitaplarla dolu gözükmetedir. 'Andrei Rublev' (1966) filminin bir Fransız poster ve Tarkovski ailesinin fotoğrafları duvarlarda, mukim olanın kimliğine dair bizde bir şüphe bırakmaz. Nesnelere dolu olan dairenin atmosferi sert, ağır ve soğuktur: Parlak zemin ve eski yırtık

duvar kâğıdıyla odada, çiniler, bakır kılıflar, camdan kaplar, dantel, çiçekli cam kavanozlar, kalın ahşap çerçevelerde değişik ölçüde aynalar vardır.

Bu yerler; çatışmalardan, çelişkilerden daha çok acı anıların ve ölümün dışavurumları gibidir. Sadece dairenin içindekiler değil, dışındakiler de bu anlamda önemlidir. Kamera, büyük pencereden geçerek, ön kapının dışında uzun koridoru aşar ve bize bahçede Ignat'ın yaktığı şenlik ateşini gösterir. Bu dış mekanlar, zamansız, eski yaşanmışlıkların kalitesi, bomboş oluşuyla dairenin içerisinden daha fazla bir şekilde 'şimdi'nin kronotopunu yakalamamızı sağlar.

Filmde, önemli bir tarihsel kronotop olan Stalin'in terör olgusu, basılı eser sahnelerinde tekrar yaratılır. Mekan, Rusya'da edebi propaganda kapsamında yaşananlara uygun bir zemin teşkil etmektedir. Tarif edilen olaylar yani resmi yayınlardaki hatalar, Stalin döneminde politik suç kabul edildiği için insanların başına çok kötü şeyler gelebilmekteydi. Filmde buna yönelik sahne, monokrom (siyah-beyaz) olarak filme alınmıştır. Görüntüde çok sayıda masa, büyük siyah ritmik presler ve uzun -çoğunlukla boş beyaz- koridorlar hakimdir. Preslerin ağır, metalik, mekanik varlığı, pencere pervazlarını ve tavanı dolduran Sovyet'e özgü bitkilerle dengelenmiştir. Odalarda sorgu lambalarına benzer doğal şekilde ışık vermeyen ampuller vardır ve duvarlarda dönemin sloganları yazılıdır. Ayrıca duvarlarda Stalin'in ve 1919'dan 1926'ya kadar Çeka'nın başı olan Felix Dzerzhinski'nin -ki çok korkunç bir adamdır- portreleri asılıdır. Kamera bu portrelerde fazla durmaz ama mekanın bir izi olarak onları kaydeder, sonra kanıt olarak, kağıt rulolarıyla sarılı sonu gelmeyen koridorlarda annenin sinirli hareketlerini gösterir. Bu sahnelerde kullanılan algı dışı yavaş çekim, onun hareketlerini alıkoyar böylece onun korkusunu ve aceleciliğini geciktirir ve olayı daha dokunulması kılar. Bu sekans, formun Olimpiya'ya özgü sessizliğidir. Her şey olduğundan az gözüktür, içselleşir Liza'nın ani çıkışına kadar, o, bu potansiyel korkutucu durumda iki kadının tecrübe ettiği gerilimde bir çıkış yolu bulur. Tarkovski, her şeyi ses-müzik, mizansen, kısa diyalog ve kamera hareketleriyle iletmektedir.

Ayna'nın son sahnesi, evin tamamının en zehirli tasviridir. Evin çevresindeki manzara, Bach'ın 'Sen John Tutkusu'nda olduğu gibi, kayda değer bir türdür, doğayı ve köklerini, aşk meyvelerini ve yaşam döngüsünü kutsar. Evi görürüz, bahçede Maria ve onun kocası, olacak çocukları üzerine tartışmaktadırlar. O sırada yaşlı kadını ve küçük Aleks'i'ye görürüz. Sonra kamera zaman içinde evin anılarını gösterir. Maria'nın şimdi yıkık olan yerden su içmesini gösterir. Beyaz çarşafı eski ağaç teller üzerinde kurumakta, yaşlı anne taşımakta olduğu elbiselerin selesini bırakmakta ve çocuklarını benzer bir ortama doğru götürmektedir. Aynı zamanda onun genç hali, onları bahçenin karşısından seyrederken, nesillerin yaşantısında yer-mekan birliği, Bakhtin'in 'pastoral kronotop'unun anlatımı gibidir. Burada bireysel yaşamlar arasındaki ve basit bir hayat içindeki geçici sınırlar, ayırt edici şekilde yansıtılmamakta ve böylece de zamanın döngüsel doğası daha bir ortaya konabilmektedir. Tarkovski Ayna'ya sonsuzluğun bu ufak köşesiyle son verir, tabii ki, tarihin ve insan sürecinin eşliğindeki kronotopu bir kez daha hatırlatarak.

V-III. Yumurta

Film, İstanbul'da bir sahaf dükkanı olan Yusuf'un annesinin ani ölümü üzerine memleketi olan Tire'ye gidişini anlatmaktadır. Yusuf, orada veraset işlerini halledip geri dönmeyi planlar ama orada yaşadıklarıyla İstanbul'a geri dönüşünü hep ertelemek zorunda kalır. Annesiyle birlikte kalan uzaktan akrabası Ayla adlı genç kız, annesinin bir adak adadığını, Yusuf'un bunu yerine getirmesi gerektiğini söyler, önce bunu yapmaya karşı çıkan Yusuf, sonunda adağı yerine getirme sürecinde zihinsel bir dönüşüm yaşar.

Öykü, büyük kent, kasaba, aidiyet duygusu ve dönüş kronotopu üzerine kurulmuştur. Film, günümüz Türkiye'sinin toplumsal ortamını belirleyen irdelemesini, Yusuf'un kişisel hayat deneyimi perspektifinden kent-taşra ikiliğine dair bir zaman-mekan örgülemesi içinden yapmaktadır.

Gaston Bachelard 'Mekanın Poetikası' (1994) adlı kitabında, aslen zamanla ilişkili bir kavram olarak düşünülen belleğin, mekandan bağımsız anlaşılamayacağını vurgular. Bachelard'a göre, 'soyut' zamandan farklı olarak, 'yaşanan' zaman muhakkak mekanla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır. Zamana yaşanmışlık niteliğini kazandıran mekana ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir²⁴. Mekanla ilgili bu tespitten sonra bu filme yönelik olarak şimdi ve geçmişte yaşanan mekanla ilgili olarak Nurdan Gürbilek'in saptamaları bize yol gösterecektir. Gürbilek, taşranın ufkunun her zaman büyük şehir olduğunu dolayısıyla taşrayı tanımlayanın büyük şehrin dışında, uzağında kalmanın belirlediğini söylemektedir. "Taşranın kendisini taşra olarak algılayabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufku berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar" demektedir²⁵.

Aidiyeti kasaba olan birinin taşra algısında daima bir ikilik vardır: Orası bir yanda mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznün, diğer yandan da samimiyet ve aidiyetin yeridir. Taşraya yönelik kurulan öykülerin bir çoğunda bu çatışkının sonucu olarak mekanların, kimliksiz, özelliksiz olarak değil de, tam tersine coğrafi, tarihsel ve kültürel özellikleriyle vurgulanan özgün bir kimlik içinde öykülere yansıtıldığı kolayca görülebilir.

Taşra kökenli olup, büyük kentte yaşayanların aidiyet anlamındaki zihinsel kopuklukları Türk sinemasında farklı bağlamlarda çokça kullanılmıştır²⁶. Son dönem Türk sineması gerek popüler, gerekse sanatsal kanatlarında sürekli 'aidiyet' temasına geri dönüp, Türkiye'de 'aidiyet' etrafında yaşanan gel-gitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan başarılı örnekler vermiştir. Gündelik hayat dilinde yarattığı çağrışımlar düşünüldüğünde 'aidiyet' her şeyden önce 'ev'le ilgili bir kavramdır. Ev, mekansal ve toplumsal olarak kendimizi 'ait' hissettiğimiz yer, yani mekansal, var oluşsal ve kültürel olarak kendi köklerimizi bulacağımız yerdir²⁷ ve film de tam bu noktayı odak alarak anlatısını örgülemektedir.

24. akt, Suner, a.ge, s. 53

25. akt, Suner, a.g.e, s. 109

26. Halit Refiğ'in 'Gurbet Kuşları'ndan (1964) Lütfi Akad'ın 'Gelin'ine (1974), Nuri Bilge Ceylan'ın 'Uzak'ından (2002) Seyfi Teoman'ın 'Tatil Kitabı' (2008) filmine kadar birçok örnek verilebilir.

27. Suner, a.g.e, s.17

Film, köpek ulumalarıyla kuş sesleri duyulan bir fonda, kırsal bir sisin içinde yürümekte olan yaşlı bir kadın planıyla başlar. Sonra bir sahaf dükkânında gece vaktinde yaşanan kısa bir kesit daha sonra da bir kasaba ve orada ölüme ilişkin ritüeller yansıtılır. Burada mekanların görsel olmaktan ziyade filmin anlattığı hikayeye çok uygun ve örtüşük bir kronotop içinde kurulduğunu görmekteyiz: Kimiz, nereden gelip, nereye gidiyoruz.

Yusuf, annesinin ölümü ve kasabada defnedilişiyle birlikte çocukluğuna dönen, zamanı geri saran, hayat ve hayalleri birbirine karıştıran bir duygulanımlarla bezenmiş bir dünyayı yaşar. O, kasabanın köhneliği, kapalılık duygusu, ufuksuzluğu içinden aidiyet duygusunun rahatlatıcı kendiliğindenliği ve evin boğucu aşinalığını sürekli duyumsar.

Burada, kentli birine durmuş gibi gelen zaman, kendine özgü akış içinde hükmünü sürmektedir. Yusuf'un sürekli olarak yinelediği "Yola çıkmam gerek" sözü taşranın zaman anlayışı içinde anlamını yitirir. Sözelimi veraset işi için büroya gittiğinde "Avukat İzmir'e gitti, yarın döner" ya da adak işini gerçekleştirmeye gittiğinde "Sürü sabaha gelir" sözleriyle hayat üzerindeki kontrolün buranın zamanına ait oluşunu adım adım yaşar.

Yusuf'un mekanla olan ilişkisi bir çelişkinin ifadesidir. Yusuf, İstanbul'da yaşadığı hayatı, içinde büyüdüğü kasabaya sırtını dönerek kurmuştur. Fakat bir zamanlar, yolunu bulmak ve kendini özgür hissetmek için ayrıldığı kasabaya, annesinin ölümüyle geri döndüğünde kolayca oradan ayrılamaz. Yusuf kendi evine vardığında misafir gibi girer kapıdan, başsağlığı dileyen erkeklerin yanına iğreti oturur; çocukluğunun geçtiği eve adım attığında sanki yıllardır aynı yerde duruyormuş izlenimi yaratan nesnelere, çiçeklere ve mobilyalara bakar. Yusuf'u uzaklarda bir 'büyük şehir'e kaçıran da bu değişmezliğin getirdiği sıkıcılık olarak duyumsanır. Taşrada sıcaklık ve samimiyet vardır ama diğer taraftan da onu bağlayan, kilitleyen, sıkıştıran bir şey de vardır. Doğmuş olduğu şehirde kendini ne rahat ne de yabancı hisseden Yusuf, elektrikçi dükkânının yerini iyi hatırlar, tesadüfen rastladığı çocukluk arkadaşı ona bira ısmarlarken, bir üçüncü arkadaşın hatırını sormayı ihmal etmez ama bu minimum sosyalleşme asla tekrar buluşmaların duygusal boyutuna ulaşmaz. Kendisini, annesinin evinde karşılayan genç kıza gelince, onu yüzü yerine ensesinden geniş bir planda keşfeder ve ona kim olduğunu sormayı unuttur.

Yusuf, Tire'den tamamen kopmuş olmadığını içten içe hissetmektedir. Eski sevgilisi Gül, Yusuf'a "Tire'den başka bir yerde yaşayamam" dediğini hatırlattığında, Yusuf "Ne diyorsun Gül? Ben nefret ederdim Tire'den," diye cevap verir. Ama davranışlarına bakıldığında orali olmaktan tamamen vazgeçmiş olmadığı görülür. Evlerine gelen elektrikçiye ısrarla nereli olduğunu sorar, babasını tanıdığını anlayınca, selam eder. Ancak elektrikçi, babasının Yusuf'un annesinin cenazesinde olduğunu söylediğinde, Yusuf ister istemez yabancılığını tekrar duyumsar. Kısacası Yusuf kasabaya ilk gittiğinde, taşrayla arasında uyumsuzluk hemen görülür. Oranın insanlarına yabancı ve uzak bir duruş sergiler. Bu, sembolik olanlar da daha bir rahat görülür. Sözelimi, ayağına uygun terlik yoktur. Annesinin ölen yakınları için ektiği çiçekler onu korkutur. Bunu gören Ayla "çiçek onlar" diyerek farklı ve yalın bir bakışın ipuçlarını verir. Ev, artık sadece bir mekân olmanın çok ötesinde geçmişi içinde taşıyan ve geçmişle bağ kurulan bir aidiyet alanı olarak kendi kronotopunu oluşturmaktadır.

Bu anlamda, Yusuf'un mekan-zaman içindeki eylemleri yüzey yapı/derin yapı ilintisi içinden okunmalıdır. Bu mekan-zaman metaforik anlamlarla yüklü olarak, derin yapıda karşımıza

çıkar. Yusuf'un kendi yerini ve kimliğini yeni bir gözle görebilmesi için, rüyasındaki gibi 'yumurtasının kırılması' gerekmektedir. Kronotop yumurtayla simgelenmiştir.

VI- SONUÇ YERİNE

Hem roman hem de film doğaları gereği toplumsal mekan-zaman içinde insanı anlatan/yansıtan yaratılardır. Bu yansıtma elbette ki bir ayna gibi olmasa da, içinde üretildiği toplumun bir dizi kültürel yansımalarını barındırır.

Kronotop, kurgusal anlatılarda mekan ve zaman düzenlenişi ve ifadesi olarak insan doğası ve toplumsallık ilişkisi içinde toplumsal topografyanın dışavurumu olarak örgülenmesidir ve bu da okuyucunun/izleyicinin praksis (bir anlatıyı anlama, yorumlama ve anlamlandırma) boyutunu biçimlendirir.

Kurgusal bir anlatı formu olan sinema da, parçası olduğu toplumsal süreçlere bir yandan tanıklık ederken, bir yandan da bu süreçlere ilişkin yeni görme ve düşünme biçimleri üreten kültürel bir araç olarak toplumun tarihsel değişim, dönüşüm süreçlerini bireyin gerçeklikleriyle iç içe anlatma, yansıtma esasına dayanır. Bu anlamda her filmin açık veya gizil olarak kendi kültürel kronotoplarını yansıttığı bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar.

Modern ve/veya post-modern anlatıya sahip pek çok film, özellikle de bunların en önemli temsilcileri, klasik sinema anlatısından konuda, bakışta, kurguda ayrılımlarına karşın, toplumsal zaman ve mekan boyutunu tümüyle yok edememektedirler. Bir başka deyişle modern/post-modern anlatıya sahip filmlerde, zaman ve tarih ögesi çok daha dolaylı, neredeyse sezgisel ve simgesel olmalarına ve gelenekseli bütün reddedişlerine karşın, tarihsel boyut/toplumsal zaman ve mekan ögesi yine de bu filmlerin ana unsurlarından biri olmaya devam etmektedir.

Anlatısını kısacık bir zaman dilimi içinde anlatan kısa filmlerde bile, gerçek veya kurgusal, doğrudan ya da dolaylı toplumsal bir zaman ve mekan tasarımı vardır. En azından öykünün kahramanları yerin, zamanın ve toplumun yansımaları olmak zorundadırlar.

Kronotop bağlanıda örnek çözümlemesi yapılan her üç filmde de merkez kişilerin mekan-zaman içindeki eylemleri yüzey yapı/derin yapı ilişkisini başarılı bir şekilde yansıtacak bir biçimde kurgulanmıştır. Happy Birthday filminde Rus kültürü, bu kültürün ürettiği kadın algısı ve bu algının mekana yansımaları bir doğumevinde yaşananların zamana ve mekana dönüşümü içindeki kronotop perspektifinden yansıtılmaktadır. Ayna filminin kronotop tasarımı tıpkı Andrei Rublev filmindeki gibi toplumsal kargaşanın ve baskı altındaki insanların düşünce ve duygu dünyasındaki derin yaralanmaları ve bundan dolayı yaşanan zihinsel yönelimlerin mekana ve zamana nasıl dönüştürüldüğünü göstermektedir. Yumurta filmi ise kent-taşra ikiliğinin getirdiği çıkmazlar ve bu çıkmazdan kurtulmanın yolu olarak kente giden insanın yaşadığı aidiyet duygusunu, kent-kasaba-ev üzerinden kurgulayan bir kronotop içinde söylemini yapmaktadır.

Bu filmler ayrı kültürlerle ve ayrı öykülemelere sahiptir. Her birinin kronotopu bilinçle kurulmuş ve bilinçli bu tasarımların, kendi kültürel kodlarını yansıtılmalarıyla sanat değeri kazanmaları arasındaki doğru korelasyon, kurgusal anlatılarda kronotop kavramının önemini bize bir kez daha işaret etmektedir

VII- KAYNAKÇA

Fatoş Adiloğlu (Haz: Deniz Bayrakdar), “Mekanın/Uzayın Dönüşümü: İç/Dış, Aşağı/Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar” Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s. 69-80

Mikhail Bakhtin (Çev: Cem Soydemir), Karnavaldan Romana, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001

Oya Baydar, “Roman Toplumsal Zaman İçinde İnsanı Anlatır”, Toplumsal Tarih, Sayı, 108, Aralık 2002, s. 62-65

Partice Davis, Gösterimlerin Çözümlemesi, Ankara, Dost Kitabevi, 2000

Nüket Esen, “Ahmet Mithat`ta Kronotop Kavramı”, Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006 s. 62-67

John Howard Lawson (Haz:Yalçın Demir), “Zaman ve Mekan”, Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, s.19-34

Lewis Jacobs (Haz: Yalçın Demir), “Zaman ve Mekanın Anlatımı”, Filmde Zaman ve Mekan Üzerine, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, s.35-46

İrina Makoveeva, The Chronotope of the Maternity Home, 2003, s. 33-41

Natasha Mirror Synession, The Film Companion, I.B. Taurius Company,Limited, e-kitap/ ebrary veritabanı, ISBN:9781860845211, 2001, pp.70-78

Jale Parla, Don Kişot`tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002

Z.Tül Akbal Süalp, Zamanmekan-Kuram ve Sinema, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004

Tzvetan Todorov, “Mikhail Bahtin ve Roman Kuramı”, Kitap-lık, İstanbul, Yapı- Kredi Yayınları, S. 87, Ekim 2005, s. 131-138

Filiz Yavuz- Mesut Tufan, Kadim Mekanların Filmi: Takva, 15.12.2006

Tahsin Yücel, Anlatı Yerlemleri / kişi-süre-uzam, İstanbul, Yapı-Kredi Yayınları, 1995

<http://www.yapi.com.tr/Haberler>, (4 Temmuz 2008)

www.pitt.edu/~slavic/sisc/SISC4 (4 Temmuz,2008)