

T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

AKDENİZ UNIVERSITY  
FACULTY OF FINE ARTS

YIL/YEAR: 2017 (MART/MARCH)  
Sayı/Issue: 20 Cilt/Volume: 10  
ISSN: 1307- 9700



akdeniz sanat dergisi

akdeniz Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi Akdeniz Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi

### AKDENİZ SANAT DERGİSİ

*Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Mart ve Kasım aylarında yayımlanır.*

### THE JOURNAL OF AKDENİZ ARTS

*The journal of Akdeniz Arts is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year ( March-October).*

2017-ANTALYA

**EDİTÖR / EDITOR**

Doç. Dr. Zehra YİĞİT

**YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD MEMBERS**

Prof. Dr. Osman ERAVŞAR

Doç. Dr. Zehra YİĞİT

Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU

Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN

Doç. Uğur GÜNAY YAVUZ

Doç. Kemal TİZGÖL

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Yrd. Doç. Dr. Mehmet SAĞ

Yrd. Doç. Dr. Aydın ZOR

Yrd. Doç. Gözde YETMEN

Yrd. Doç. Dr. Babacan TAŞDEMİR

Öğr. Gör.. S. Benan ÇELİKEL

**SAYFA TASARIMI / LAYOUT DESIGN**

Arş. Gör. Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ

**KAPAK TASARIM / COVER DESIGN**

Arş. Gör. Zehra Seda BOZTUNALI

**SEKRETERYA / SECRETARY**

Arş. Gör. Sabriye ÖZTÜTÜNCÜ

Arş. Gör. Özgü Gündeşlioğlu

**İLETİŞİM / CONTACT**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı

Akdeniz Sanat Dergisi Editörlüğü

07058 Kampus/ Antalya

**Telefon:** +90 242 310 62 00

**Fax:** +90 242 310 62 13

**<http://akdenizsanat.akdeniz.edu.tr>**

**BU SAYININ HAKEM KURULU / REVIEWERS OF CURRENT ISSUE**

**Prof. Dr. Alev PARSA** (Ege Üniversitesi)

**Prof. Nihan YAĞIŞAN** (Akdeniz Üniversitesi)

**Prof. Fadıl SÖZEN** (Akdeniz Üniversitesi)

**Doç. Dr. Zehra YİĞİT** (Akdeniz Üniversitesi)

**Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ** (Akdeniz Üniversitesi)

**Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU** (Akdeniz Üniversitesi)

**Doç. Uğur GÜNAY YAVUZ** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Dr. Hilal Tuğba ÖRMECİOĞLU** (Akdeniz Üniversitesi)

**Öğr Gör. Dr. Benan ÇELİKEL** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Dr. Babacan TAŞDEMİR** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Dr. Mehmet SAĞ** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Dr. Rana İGNECİ SÜZEN** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Hasan BOZKURT** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Nevin YAVUZ AZERİ** (Akdeniz Üniversitesi)

**Yrd. Doç. Tuna UYSAL** (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

**Öğr. Gör. Ayhan YILMAZ** (Hacettepe Üniversitesi)





## İÇİNDEKİLER

1

Editör Yazısı

3-17

Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim Ve Çokseslilik Yaklaşımları

**Atahan KAYA**

19-29

Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi

**Mehmet Uluç CEYLANI**

31-43

Biçimci Sinema Anlayışı: Rus Hazine Sandığı; Alexander Nikolayevich Sokurov

**Serap DUMAN İNCE**

45-53

Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada

**Birsen ÇEKEN, Gültekin AKENGİN, Asuman AYPEK ARSLAN**

55-64

Ali Rıza Bey'e Ait Hilye-İ Şerif

**Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK, Hatice TOZUN**

65-81

Yeni Türk Sinemasında Üçleme Filmlerde Varoluşsal İzlekler

**Ufuk UĞUR**

83-84

Akdeniz Sanat Dergisi Bilimsel Etik Sözleşmesi

85-92

Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları



## EDİTÖR YAZISI

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olan **Akdeniz Sanat Dergisi**, yılda iki sayı çıkararak, 2008 yılından beri yayın hayatına devam etmektedir. Dergimiz, 2017 yılı itibariyle yeni bir oluşum süreci içerisine girmiştir. Yeni sayılarımızda dergimiz, araştırma odaklı üniversite olma hedefi ile uyum içerisinde, uluslararası bir kaliteye ulaşmayı hedeflemektedir. Bu amaçla dergimizde, bu sayı ile birlikte nitelikli bir akademik süreli yayın olmanın gereği olarak zamana riayet eden, nitelikli makale içeriği ile alana katkı sağlayan ve hakem sürecinin sağlıklı işletilebildiği bir yayın politikası izleyecektir.

Bu sayımızda sizlerle Güzel Sanatlar Alanına ait altı makaleyi buluşturuyoruz. İlk makalemiz olan "*Klasik Gıtarıda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çok Seslilik Yaklaşımları*"nda Atahan Kaya, beş farklı gitarist-besteci tarafından klasik gitar için düzenlenmiş olan "Avcı", "Karatoprak", "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Karahisar Kalesi" ve "Hicaz Mandıra" adlı eserleri inceleyip "Hicaz Mandıra" örneğinde, eserlerde kullanılan yöntem ve materyaller hakkında detaylı bir inceleme yapmaktadır.

İkinci makalede Mehmet Uluç Ceylani, "*Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi*" adlı makalesinde Alan Derinliği kavramını fotoğrafik ve sinemasal anlamda değerlendirdikten sonra Bazin'in alan derinliği kavramı ile Nuri Bilge Ceylan sineması arasında bağ kurmakta, Uzak filmi çerçevesinde analizini yapmaktadır.

Dergimizin bu sayısının üçüncü makalesinde Birsen Çeken, Gültekin Akengin ve Asuman Aypek Arslan "*Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada*" adlı makalelerinde Dadacılığın ortaya çıkışı, gelişimi ve dünyada ve Türkiye'de sanat tarihi açısından etkilerini ele almışlardır.

Dördüncü makalemizde ise Serap Duman İnce, "*Biçimci Sinema Anlayışı: Rus Hazine Sandığı; Alexander Nikolayevich Sokurov*" adlı makalesinde Rus biçimciliğinin gelişimi ve önemini Eisenstein'in Biçimci kuramından itibaren analiz etmiş, biçimciliğin önemli isimlerinden Sokurov'un "Rus Hazine Sandığı" adlı filmini incelemiştir.

Beşinci makalemizde Merve Düzağaç Çolak ve Hatice Tozun "*Ali Rıza Beye Ait Hilye-i Şerif*" adlı çalışmalarında, 19. Yüzyılın belirgin özelliklerini taşıyan söz konusu Hilye-i Şerif'e ait detaylı bilgileri sunmaktadırlar.

Altıncı ve son makalemizde Ufuk Uğur, "*Yeni Türk Sinemasında Üçleme Filmlerde Varoluşsal İzlekler*" adlı makalesinde felsefi alanda ortaya çıkmış varoluşçuluk öğretisini Dünya ve Türk sinemasındaki örnekleri üzerinden, özellikle de yeni Türk Sineması üçlemelerinde incelemektedir.

**Doç. Dr. Zehra YİĞİT**  
**Editör**



# Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çokseslilik Yaklaşımları

Atahan KAYA\*

## ÖZET

Türkiye’de 1980’lerden itibaren klasik gitar eğitimi ve yorumculuğunun yaygınlaşmasıyla beraber gitar besteciliği ve geleneksel Türk müziği düzenlemeleri alanlarında özgün çalışmalar yapan gitaristlerin sayısı da artmaya başlamıştır. Bu alanda yapılmış olan çalışmalarda çok seslendirme yöntemleri ve biçimsel açılardan farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu çalışmada beş farklı gitarist/besteci tarafından klasik gitar için düzenlenmiş olan "Avcı", "Kara Toprak", "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Karahisar Kalesi" ve "Hicaz Mandıra" eserleri incelenip, "Hicaz Mandıra" örneğinde kullanılan yöntem ve materyaller hakkında detaylı bir inceleme yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Klasik Gitar, Geleneksel Müzik, Çokseslilik, Besteci, Düzenleme*

## Formal And Polyphonic Approaches in the Traditional Turkish Music Arrangements for Classical Guitar

Atahan KAYA†

## ABSTRACT

The number of guitarists that realized qualitative works on guitar composition and traditional Turkish music arrangements on classical guitar has been substantially increased thanks to the prevalence of classical guitar education and performances in Turkey since 1980’s. There are varied approaches on these studies in terms of harmonization technics and formations. In this study "Avcı", "Kara Toprak", "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Karahisar Kalesi", and "Hicaz Mandıra" works has been analysed which were harmonized for classical guitar by five different guitarist/composer and detailed analysis made on the methodology and materials used at "Hicaz Mandıra" example.

**Key Words:** *Classical Guitar, Traditional Music, Polyphonic, Composer, Arrangement*

---

\* Okt. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, atahankaya@hotmail.co

\* Lec. Akdeniz Univerity, Faculty of Fine Arts, atahankaya@hotmail.com

## GİRİŞ

Müzik literatürüne bakıldığında gitarın ataları olarak kabul edilen lut-lavta ve vihuela gibi telli çalgılar -özellikle piyano ve klavsen gibi- çoksesli çalgıların henüz gelişmediği Rönesans döneminde önde gelen eşlik ve solo çalgıları olarak yer edinmiştir (Wade, 2001: 18-20). Ancak Barok döneminden itibaren -özellikle Klasik dönem süresince- piyano, yaylı ve üfleli çalgıların teknik açıdan gelişmesi, opera ve senfoni besteciliğinin popülerleşmesi, yenilenen form ve çokseslilik yaklaşımları gitar müziğinin uzun bir süre geri plana itilmesine sebep olmuştur. Bu durum, müzik tarihine damgasını vurmuş birçok bestecinin gitar besteciliğine ilgi göstermemesine neden olmuştur. Bu ilgisizliğin en önemli sebeplerinin başında gitarın ses gürlüğünün düşük olması gelmektedir. Ek olarak, gitar besteciliği İtalya ve İspanya dışında Avrupa'nın diğer merkezlerinde yaygınlaşmamıştır.

Klasik gitar, 20. Yüzyılın başından itibaren başta Avrupa'da İspanya olmak üzere Meksika, Brezilya, Arjantin, Venezuela ve Paraguay gibi Güney Amerika ülkelerinin ulusal müzik okullarının bestecileri tarafından ilgi görmüştür. Bu bestecilerin katkıları çağdaş klasik gitar repertuarının oluşumunda önemli bir etken olmuştur. Bu süreçte özellikle ünlü İspanyol gitar virtüözü Andres Segovia'nın bu bestecilerle kurduğu yakınlık ve işbirliği gitarist olmayan bestecilerin bu çalgıyı daha iyi kavrayabilmelerini sağlamış ve bu sayede gitar besteciliğine olan yaklaşımlarda derinlik elde edilmiştir (Wade, 2001: 109-11; 140). Bu besteciler özgün yaratıların dışında halk müziklerinin ritmik, ezgisel ve biçimsel özelliklerinden de beslenerek gitar müziğine eserler kazandırmışlardır. İspanyol çağdaş gitar müziğinin en önemli bestecilerinden J. Rodrigo (1901-1999) hem İspanyol müziğiyle özdeşleşen Flâmenko kültüründen hem de 16. ve 17. Yüzyıl İspanyol bestecilerin müziklerinden esinlenerek geleneksel unsurları çağdaş besteleme teknikleriyle harmanlamıştır. Aynı şekilde J. Turina (1882-1949), M. Ponce (1882-1948), F. M. Torroba (1891-1982) gibi gitarist olmayan besteciler de benzer yollarla folklorik öğelerden beslenmişlerdir.

Türkiye'de Cumhuriyet dönemiyle beraber gelişen ulusal müzik alanındaki çalışmaların klasik gitara kapsamlı ve nitelikli katkılarının olduğunu söylemek mümkün değildir. Ulusal müzik ekolümüzün ilk temsilcilerinden "Türk Beşleri" bestecilerinden sadece C. Reşit Rey'in gitar için tek bir eser bestelemiş olması (gitar konçertosu) bu durumun bir göstergesidir (Yeprem, 2007: 17). Cumhuriyetin erken dönemlerinde gitar besteciliğinin bu derece sınırlı olmasının en önemli sebebi, gitar müziğinin çok kısıtlı bir çevre tarafından tanınması ve bu alanda kurumsal, pedagojik altyapının olmamasıdır.

Ülkemizde gitar eğitimi ve icracılığı, konservatuar ve eğitim fakültesi (müzik öğretmenliği) gibi kurumlarla yaygınlaşmıştır. Buna bağlı olarak klasik gitar besteciliği ve geleneksel müzik düzenlemeleri artmaya başlamıştır. Günümüzde ise teknolojik gelişmeler iletişim ve etkileşim imkânlarını arttırarak müzisyenlerin yaratıcılık sınırlarının genişlemesini sağlamıştır. Gitarda yeni çalım tekniklerinin

geliştirilmesi ve gitar armonisi üzerine metodik çalışmaların artması da gitar besteciliğinde ve geleneksel müzik düzenlemelerinde yeni yaklaşımların oluşmasını tetiklemiştir.

Geleneksel Türk müziğinin çok seslendirilmesinde en önemli hususların başında eserin makamsal yapısı gelmektedir. Makamsal diziler tampere sistemde komalı yapılarından dolayı seslendirilemediğinden dizide yer alan bu perdeler tampere sistemde en yakın perdeye evrilerek seslendirilebilir. Bunun yanında makamların inici ve çıkıcı olmak üzere bir seyir özelliği bulunduğundan ezgi *güçlü* olarak tanımlanan belirli perdelerde durur, *karar* olarak tanımlanan perdelerde ise seyir/eser sonlanır (Özkan, 2000: 72-7). Kuramsal olarak tam karşılama da burada batı müziğindeki dominant (çeken) ve tonik (eksen) hissiyatını çağrıştıran bir ilişkiden söz edilebilir. Bu sebeple makamsal eserleri tampere sistemde çok seslendirirken kullanılacak yöntemin belirlenmesinde ezginin yukarıda bahsedilen seyir yapısı da belirleyici rol oynamaktadır. Geleneksel Türk müziği eserleri tampere sistemde Türk müziği dörtlü armoni sistemi, modal armoni sistemleri, caz müziği armonisi ve tonal-fonksiyonel sistemlerde düzenlenebilir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında klasik gitar için düzenlenmiş beş geleneksel Türk müziği eseri kullanılan çok seslilik yöntemleri ve biçim açılarından incelenmiştir.

### **Avcı**

İğdır yöresine ait 6/8'lik yürük bir Azeri türküsü olan "Avcı" Bekir Küçükay tarafından gitar için düzenlenmiştir. Nihavend makamında olan bu türkü Nihavend dizisinin doğal minör/armonik minor dizileriyle uyum sağlamasından dolayı tonal-fonksiyonel sistem kullanılarak "la minör" tonalitesinde düzenlenmiştir. İkili partilerden oluşan eserde dört ölçülük bir giriş bölümünden sonra türkünün ara nağmesi soprano partisi ve bas partisine yayılarak soru cevap niteliğinde bir sunum yapılmıştır. Burada ezginin yer yer üçlü ve altılısı da eklenip duyurulmuş, soprano partisinde yer alan ana ezgiye bas partisinde arpej ve kontrpuantal figürler eşlik etmiştir. Biçimsel açıdan bakıldığında türkünün orijinal haline sadık kalınmış, girişte ve finalde yer alan ve Azeri vurmali çalgılarının enerjik ritimlerini çağrıştıran figürler esere akıcılık kazandırmıştır.

### **Kara Toprak**

Ünlü halk ozanımız Âşık Veysel'in "Kara Toprak" adlı türküsü Arjantinli gitarist Ricardo Moyano tarafından gitar için düzenlenmiştir. Düzenlemede bağlamanın geleneksel çalım özellikleri klasik gitar üzerinde taklit edilmiş, besteci gitarın standart akort sistemini (mi-la-re-sol-si-mi) değiştirip, 3. 4. ve 5. telleri sırasıyla "fadiyez, dodiyez, fadiyez" olmak üzere pesleştirmiştir. Bu şekliyle gitarda bağlamadaki "kara düzen" olarak bilinen akort sistemine benzer bir duyum elde edilmiştir.

Görsel 1: Bekir Küçükay "Avcı" Türküsü Düzenlemesi

Görsel 2: Ricardo Moyano "Kara Toprak" Türkü Düzenlemesi Giriş Bölümü

Düzenlemede genel olarak bağlamadaki çalış tavrıları ve süslemeler taklit edildiğinden dolayı armonizasyon oldukça yalındır. Her ne kadar bu düzenleme için uygulanan akort sisteminde dörtlü, beşli ve ikili aralıklar yer alsada armonik dil olarak Moyano Türk müziği düzenlemelerinde sıklıkla kullanılan "dörtlü armoni sistemi"ni kullanmamış, daha çok modal bir armonizasyon anlayışıyla düzenlemiştir. Bu bağlamda türkünün makamı olan hüseyini dizisine tampere sistemde en yakın duyumu sağlayan doryan dizisi eserin armonik yapısında yer almaktadır.



Halk müziğinde açış olarak tabir edilen ve doğaçlamayı çağrıştıran bir girişin ardından eser türkünün otantik yapısında olduğu gibi ezgi-aranağme-ezgi olmak üzere döngüsel bir biçimde seyredir. Bas partisi devamlı olarak pedal sesleri tutarken ezgi soprano partisinde çoğu zaman tek sesli olarak duyurulur ve boş teller pedal seslerle duyumu zenginleştirir. Düzenlemede Moyano yer yer ezgi partisinde Hüseyini makamının ikinci derecesi olan komalı perdeyi teli yukarı doğru iterek duyurmayı düşünmüş, bu fikir notasyonda belirtilmiştir. Düzenlemenin finalinde ezgi bas tellerde duyurulmuş, soprano partiside bu kez pedal sesleri tutmuş ve bağlamadaki çalım tavrına yeniden çağrışım yapılmıştır.



Görsel 3: Kara Toprak Düzenlemesi (1-4. Ölçüler, 9-12. Ölçüler)

### **Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler – "Uzun İnce Bir Yoldayım"**

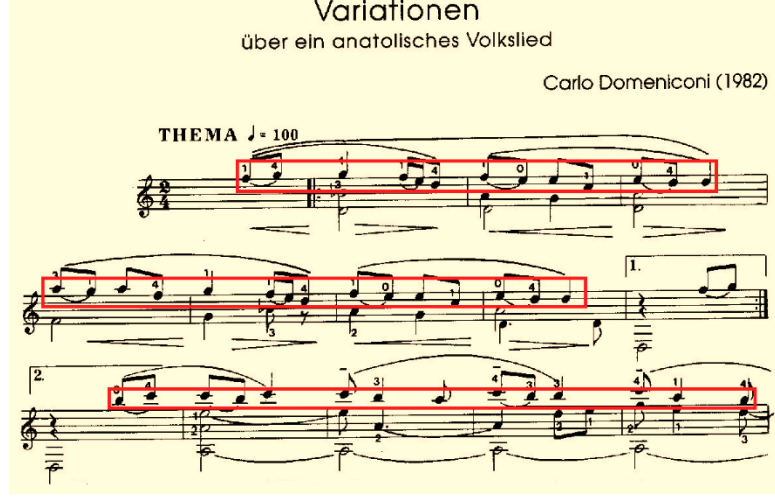
Ülkemizde de uzun yıllar yaşayıp besteciliğin yanı sıra gitar eğitimciliği alanında da katkılarda bulunmuş olan Carlo Domeniconi, yapıtlarının önemli bir bölümünde Anadolu kültürü ve geleneksel Türk müziği öğelerinden esinlenmiştir. Çağdaş bestecilik tekniklerini geleneksel müzik dokularıyla usta bir şekilde harmanlayarak kendine özgü bir gitar armonisi dili oluşturan besteci bu alandaki çalışmaların öncülerinden biri olarak birçok gitarist/besteciye de ilham kaynağı olmuştur.

Domeniconi, en çok seslendirilen eserlerinden biri olan "Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler" eserini Aşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsü üzerine bestelemiştir. Bu eserde birçok farklı çeşitleme tekniği kullanılmış ve aynı zamanda türkünün otantik yapısı mümkün olduğunca muhafaza edilerek çoğunlukla lirik bir anlatım sağlanmıştır.

Eser temanın dışında beş varyasyon ve geniş bir final bölümünden oluşur. İki bölmeli şarkı formunun kullanıldığı eserde "re" tonal merkez olarak düşünülmüştür. Eserin armonizasyonunda doryan, aeolian, frigyan dizileri ve dörtlü armonik yapılar olmak üzere modal sistem kullanılmıştır.

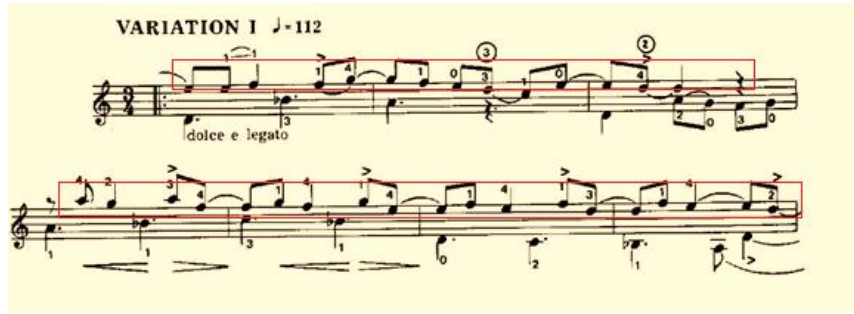
Temanın sunumunda Domeniconi sade bir anlatımla ezgiyi sunmuş, artikülasyon ve dinamikleri detaylı bir şekilde belirterek ezginin nasıl ifade edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Soprano partisinde ezgi sunulurken bas partiside çoğunlukla pedal sesleri tutmuş, orta partide ise dörtlü ve beşli aralılardan oluşan

kontrpuantal eşlikler yer almıştır. Besteci her ne kadar bu eserde fonksiyonel armoniye dayanan armonik yapılar kullanmamış olsa da, B bölümüne geçişte “la minör” eksenine kısa süreli bir yönelme ve bu esnada üçlü armonik duyum gerçekleşmektedir. Ancak besteci ezginin devamında yeniden modal ve dördü sistemine geçiş yapıp tonal duyumdan kaçınmıştır.



Görsel 4: C. Domeniconi “Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler” – Tema

1. varyasyonda besteci türkünün iki zamanlı ölçüsü yapısından çıkıp üç zamanlı ölçüye geçiş yaparak ritmik çeşitliliğe başvurmuştur. Bu bölümde soprano partisindeki sesler daha akışkan bir şekilde birbirlerine bağlanarak duyurulmuş, böylece ezginin motifleri daha silik bir şekilde işlenmiştir. Bas partisinde yer alan noktalı dördlük tartım yapısı bölüme akıcı bir karakter vermiştir (Harris, 2011: 71-72).



Görsel 5: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 1. Varyasyon

2. varyasyonda modal dördü armoni sistemi kullanılmıştır. Soprano partisinde yer alan ezgi dördü ve ikili aralıklarla katlanarak duyurulmuş, bas partisini çoğunlukla pedal seslerle eşlik etmiştir.



Görsel 6: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 2. Varyasyon

3. varyasyon 6/8'lik ölçü yapısındadır ve genel olarak bağlamanın çalış tavrılarını çağrıştıran ritmik figürlerin hakim olduğu bir bölümdür.



Görsel 7: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 3. Varyasyon

4. varyasyon dingin karakterde ve ağır tempoludur. Yoğun olarak kontrpuantal cümlelerden oluşan bu bölümde soprano ve bas partisinde iki farklı ezgi yer yer kanon tekniği kullanarak işlenmiştir.



Görsel 8: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 4. Varyasyon

5. varyasyon *toccato* karakterindedir ve ana ezgi soprano partisinde yer alan onaltılık notaların içinde belli belirsiz bir şekilde duyurulmuştur.



Görsel 9: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 5. Varyasyon

Eserin en uzun ve en kapsamlı bölümü olan Final bölümünde bütün varyasyonlarda yer alan melodik, ritmik ve armonik öğelere göndermeler yapılmış ve yeni müzikal fikirler eklenmiştir. Bu haliyle bölümün kendi içerisinde de varyasyonlardan oluştuğu söylenebilir. Bu bölümde önceki bölümlere kıyasla daha modern bir armonik dil kullanılmıştır. Bölümün hemen başında Domeniconi eserin diğer bölümlerinde yer almayan aksak ölçü yapılarına başvurarak ana ezgiyi kapsayan müzikal cümleyi bu ölçülerin tamamının içerisinde sığdırmıştır. Bu şekilde türkünün otantik tartım yapısına daha yakın bir ifade oluşmuştur.



Görsel 10: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - Final Bölümü

Bölümde ezgi birçok kez yoğun kontrpuantal eşliklerle işlenmiş, kullanılan armonik dil bölümün sonuna doğru giderek kompleks bir hale dönüşmüştür. Eserin sonunda tema en başta olduğu gibi sade bir şekilde son kez duyurulur.

### Karahisar Kalesi

Karahisar Kalesi türküsü Melih Güzel tarafından klasik gitara düzenlenmiştir. Düzenleme yapılırken kullanılan caz armonisi ve Brezilya müziğine has Bossa nova ritmik yapısı türküde oldukça renkli ve enerjik bir hava oluşturmuştur. Bu haliyle türkü sadece batı müziği armonizasyonu prensipleri içerisinde düzenlenmiş bir eser olmanın dışında aynı zamanda kıtalar arası kültürel etkileşimin de bir örneği olarak gösterilebilir.

Türkünün makamı Kürdi dizisine dayanır. Bu diziye tampere sistemde en yakın olan dizi ise frigyan dizisidir. Bu makam yapısını içeren ezgilerin birçoğu tampere sistemde sıklıkla "dörtlü armoni sistemi" veya "modal armoni sistemi" kullanılarak düzenlenebilir. Ancak bu düzenlemede türkünün melodik yapısının da uygunluğu göz önüne alınarak caz armonisi ve fonksiyonel armoni bir arada kullanılmıştır. Daha net bir ifadeyle açıklamak gerekirse türkünün "mi kürdi" makamında olduğu düşünüldüğünde, bu makamın 4.derecesi (güçlüsü) la sesi tonal merkez olarak temel alınmış ve türkü "la minör" tonalitesinde düzenlenmiştir.

Düzenlemenin girişinde senkoplu tartımlardan oluşan tipik bir Bossa nova gitar eşliği duyurulur. Eserde ilerleyen ölçülerde de birçok kez duyurulan Am9 akoru ve altıncı teldeki hareketli bas partilerinin bu akora eklenmesiyle oluşan diğer akorlar parçanın çoğu yerinde hissedilen karakteristik armonik yürüyüşleri oluşturur. Soprano partisinde yer alan ezgi çoğunlukla Bossa nova tartımlarından oluşan eşlik partisinin içerisinde duyurulmuştur. Türkünün ikinci müzik cümlesinde bu ritim kalıbından çıkılarak ezginin melodik yapısına göre şekillenen yatay armonik figürler kullanılmıştır. Armonizasyonda E7#9#5 ve B7#9 gibi Bossa nova müziğinde de sıklıkla rastlanan altere caz akorlarının kullanımıyla da Brezilya müziğine sık sık göndermeler yapılmıştır.

KARAHISAR KALESİ

Moderato J. 100

INTRO

MeliH GÜZEL

C I

C I 12

C I 12

C VII CV

C III

Görsel 11: Melih Güzel "Karahisar Kalesi" Türküsü Düzenlemesi (1.-18. Ölçüler)

## Hicaz Mandıra

Osmanlı dönemi bestecilerinden Rum asıllı Lavtacı Andon Efendi tarafından bestelenmiş olan Hicaz Mandıra Oyun Havası ya da kısaca Hicaz Mandıra, Atahan Kaya tarafından klasik gitar için düzenlenmiştir. Burada "mandıra" sözcüğü bir usul tanımıdır ve geleneksel Türk müziğinde yedi zamanlı yürük bir usul olarak tanımlanan Devr'i Turan usulünün bir diğer adıdır (Özkan, 2000: 585). Eser, Hicaz makamında bestelenmiş olmasıyla beraber içerisinde Rast ve Nikriz makamlarına kısa geçişler yer almaktadır.

Hicaz makamı dizisinin yapısı tampere sistemde armonik minör ve armonik majör olarak bilinen diziyile benzeştiğinden modal armonizasyon için uygunluğu görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde hicaz makam ailesi Uzzal, Humayun, Zircüveli Hicaz ve Hicaz olmak üzere dört farklı makamdan oluşur ve donanımlarında farklılıklar yer alır. Hicaz makamı donanımında iki arıza (sib,do#) belirtilmiş olsa da "fadiyez" perdesi bu diziden oluşan eserlerde sıklıkla yer alır (Özkan, 2000: 140). Bu şekilde modal sistemde Hicaz makam dizisine en yakın duyum armonik majör dizisinin beşinci derecesi olan "mixolydian b2" ve armonik minör dizisinin beşinci derecesi olan "mixolydian b2-b6" dizileriyle sağlanabilir (Görsel: 12).

re armonik majör dizisi

re armonik majör dizisi 5.modu (1a mixolydian b2)

re armonik minör dizisi

re armonik minör dizisi 5.modu (1a mixolydian b2-b6)

Görsel 12

Hicaz Mandıra eserinin klasik gitar düzenlemesi caz müziği armonisi ve modal armoni sistemleri bir arada kullanılarak karma bir yöntemle yapılmıştır. Çoğunlukla yatay çok seslendirme yönteminden faydalanılarak düzenlenen eserde "1a" tonal merkez olarak belirlenmiş, ezgiyi çok seslendirirken re armonik minör ve re armonik majör dizilerinin beşinci modları üzerinden triadlar, yedili akor dereceleri ve çevrimleri kullanılmıştır (Miller, 2015: 50-2).



KAYA Atahan, "Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim Ve Çokseslilik Yaklaşımları"

re armonik minör 5. modu 3 sesli akor derecelendirmesi  
A B♭ C#dim Dm Edim F# Gm A

re armonik minör 5. modu 4 sesli akor derecelendirmesi  
A<sup>7</sup> B♭maj<sup>7</sup> C#dim<sup>7</sup> Dm(maj<sup>7</sup>) Em<sup>b5</sup> Fmaj<sup>7b5</sup> Gm<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

re armonik majör dizisi 5. modu 3 sesli akor derecelendirmesi  
A Bb+5 C#dim D Edim F#m Gm A

re armonik majör dizisi 5. modu 4 sesli akor derecelendirmesi  
A<sup>7</sup> B♭maj<sup>7b5</sup> C#dim<sup>7</sup> Dymaj<sup>7</sup> Em<sup>b5</sup> F#m<sup>7</sup> Gm(maj<sup>7</sup>) A<sup>7</sup>

Görsel 13

İkili parti sisteminden oluşan eserde ezginin otantik yapısı ve 7/8'lik tartımın enerjik yürüyüşü dikkate alınarak dans karakterinde, akıcı bir kurgu oluşturulmak istenmiştir. İçlerinden bazıları motifsel açıdan birbirine oldukça benzer olmasına rağmen eserin biçimsel yapısı yedi ayrı müzik cümlesinden oluşur. Eser incelemesinde bu müzik cümleleri period olarak belirtilmiştir.

Özellikle flamenko gitar müziğinde sıklıkla kullanılan dominant7 (b9) ve dominant7 (b5) akor yapılarından oluşan kıvrak ritmik figürlerle (1-8 no.lu ölçüler) başlayan eserin 8. ve 20. ölçüler arasında yer alan kısmında ezginin tartım yapısından esinlenerek bestelenmiş giriş niteliğinde bir bölüm yer alır.

Hicaz Mandıra Oyun Havası  
Lavtacı Andon Efendi  
Düz. Atahan Kaya

A7b9 Bb7b5 A7b9sus4

6 (Giriş bölümü) tamb.

11

Görsel 14: Atahan Kaya "Hicaz Mandıra" Düzenlemesi - Giriş (1-15. ölçüler)

Dans karakterindeki giriş bölümünün devamında ana ezgiye bağlanmak üzere alterasyonlu motiflerin kullanıldığı bir köprü bulunur. Burada yer alan ve aynı zamanda eserin finalinde de duyurulan

E7b9-b5 ve E7#11 altere dominant akor yapılarından oluşan motifler (25.-28. ölçüler) armonizasyonda gerilimi yükseltmeyi hedefleyen bir yaklaşım olarak düşünülmüştür.



Görsel 15: Hicaz Mandıra (25.-28. ölçüler)

37-44 numaralı ölçülerde yer alan 1.periodda modal armonik eşlik partileriyle eserin ana ezgisi soprano partisinde duyurulur. 45-52 numaralı ölçülerde yer alan 2. period ile 1. period motifsel açıdan birbirlerine oldukça benzer yapıdadırlar.



Görsel 16: Hicaz Mandıra (34.-50. ölçüler)

Eserin orta bölümü olarak belirtebileceğimiz 3.periodunda yer alan müzik cümleleri tampere sistemde doğal major dizisiyle benzerlik taşıyan Rast makamındadır ve bu doğrultuda "la dominant7" akorunun duyurulduğu bir ölçüyle re majör tonalitesine modülasyon yapılır. (53.-73. ölçüler) Tonal-fonksiyonel armonik yapıların yer aldığı bu kısımda ezgiye dizons sesler eklenerek renkli ve zengin bir duyum oluşturmak istenmiştir. 66-73. ölçüler arasında yer alan 4.periodda caz armonisinde sıklıkla kullanılan II-V-I kadansları ve ara dominant dereceleri kullanılmıştır.





Görsel 17: Hicaz Mandıra (51.-71.ölçüler)

74-81. ölçüler arasında yer alan 5.periodda ezgi tekrar hicaz makamına geçer ve yeniden modal armonizasyon kullanılır. 82.-104. ölçülerde yer alan 6. ve 7. periodlarda tampere sistemde 4. derecesi tizleştirilmiş melodik minor dizisi olarak da tanımlayabileceğimiz Nikriz makamına geçilir. Bu bölümlerde sıklıkla kontrpuantal figürler kullanılarak ezgi işlenmiştir.



Görsel 18: Hicaz Mandıra (72.-81. ölçüler)



Görsel 19: Hicaz Mandıra (82.-98. ölçüler)

Eserin sonunda yer alan sekiz ölçümlük Coda bölümünde ezgiye kısa bir gönderme yapılır ve eserin giriş bölümündeki alterasyonlu motifler ve finalde yer alan perküsyif figürlerle eser sona erer.



Görsel 20: Hicaz Mandıra (104.-113. ölçüler)

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik gitarda geleneksel Türk Müziği ezgilerini çok seslilik anlayışı içerisinde düzenlemiş olan gitarist/bestecilerin tonal-fonksiyonel armoni, dörtlü armoni sistemi, modal armoni ve caz müziği armonisi gibi farklı yöntemlerden faydalandığı görülmüştür. Düzenleme yaparken çok seslilik yöntemleri ve bunların gitar üzerinde uygulanması hakkında teknik bilgi yeterliliğinin yanı sıra geleneksel Türk Müziği'nin makamsal yapılarını ve tartım özelliklerini kavrayabilmek ortaya çıkacak sonucun niteliğini belirleyen önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında klasik gitarda saz, ud vb. gibi geleneksel çalgıların çalım tavırlarının taklit edilebilmesi ve farklı akort sistemleri oluşturarak bu bağlamda geniş bir ton ve renk zenginliği edilebilirliği düzenlemelerde oldukça özgün ve geniş bir yaratıcılık alanı sunmaktadır.

Halk ezgilerinin Türk Müziği ses sistemi ile ulusal ve uluslararası armoni türlerini harmanlayabilecek özelliklere sahip besteci ve gitaristlerimiz tarafından gitar için düzenlenmesi ulusal ve uluslararası gitar edebiyatına özgün birçok eser katkısı sağlayacaktır. Ayrıca Türk Müziği makamlarından oluşan özgün gitar müziği eserlerinin de bestelenmesi bu alandaki önemli hedeflerden biri olmalıdır.

KAYA Atahan, "Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim Ve Çokseslilik Yaklaşımları"

## KAYNAKLAR

HARRIES, C. (2014). The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi, (Master of Arts) Waterford Institute of Technology: Waterford.

İLERİCİ, K. (1970). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Devlet Kitapları MEB Basımevi: İstanbul.

MİLLER, R. (2015). Modal Jazz Composition and Harmony vol 1. Advance Music GMBH, Mainz.

ÖZKAN, İ. H. (2000). Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velvelleri, Ötüken Yayınları: İstanbul.

TOMAS, M. (1993). Spanish Music in the Twentieth Century, President and Fellows of Harvard College: Harvard.

YEPREM, S. (2007). Türk Gitar Müziği Çalışmaları, 2. Türkiye Gitar Buluşması, Ankara.

WADE, G. (2001). A Concise History of Classical Guitar, Melbay Publications inc. Barking, : Essex.



# Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi

Mehmet Uluç CEYLANI\*

## ÖZET

Sinema ve fotoğraf arasındaki bağ, diğer sanat dallarının birbirleriyle olan ilişkilerinden çok daha yoğun ve güçlüdür. Hatta sinemanın temelini, fotoğrafik alandaki tekniklere ve gelişmelere dayandırmak mümkündür. Buradan yola çıkarak her iki medyum için de, bakış açısı, kompozisyon, derinlik ve gerçeklik gibi öğelerin bulunduğu ortak bir dilden söz edilebilir.

Fransız, film eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin, gerçeklik olgusundan yola çıkarak sinemada Alan Derinliği Kuramı kavramını geliştirmiştir. Mekansal derinlik olarak uygulanan alan derinliği, odak noktasının önünde ve arkasında kalan net alanı temsil etmektedir. Alan derinliği fotoğrafın da teknik unsurlarından biridir. Bu çalışma kapsamında sinemada uygulanan alan derinliği, fotoğrafik imgelerle oluşturulan görsellerle desteklenerek filme kazandırdığı estetik boyut ve film anlatisına etkisi irdelenecektir.

Fotoğraf geçmişinden kalan alışkanlıklarını sinemaya da başarıyla aktaran Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasında minimal sinemanın önemli temsilcilerinden biridir. Ceylan, fotoğrafçılık tecrübesi ve yeteneği ile Bazin'in Alan Derinliği Kuramına uygun olarak filmlerinde oluşturduğu fotoğrafik görüntülerde, ön, orta ve arka planda alan netliği dengesini başarıyla kurar. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmi, bu kuramı örnekleyen dikkate değer filmlerden biridir. Bu çalışma kapsamında, Yönetmenin *Uzak* adlı filmi, hem sinematografik hem de fotoğrafik açıdan Bazin'in kuramsal bakış açısı içerisinde incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Nuri Bilge Ceylan, *Uzak*, Andre Bazin, Alan Derinliği, Fotoğraf, Sinema

# Andre Bazin's Depth Of Field Theory And Nuri Bilge Ceylan's Uzak Movie

Mehmet Uluç CEYLANI\*

## ABSTRACT

The bond between cinema and photography is much stronger and intenser than the relationship between other branches of art. It is even possible to relate the foundations of cinema to the advances and techiques in photographic field. Starting from this point, it can be said that there is a common language in both of these media where there are factors such as angle of view, composition, depth and reality.

Andre Bazin, the french film critic and theoretician, starting from reality concept, developed 'Field Depth Theory'. Field depth, which is used as area depth, represents the depth of field behind and in front of the focus point. Field depth is one of the technical points of photography. Within this paper we will examine the esthetic dimension of the field depth used in cinema supported by images formed by photographic images and its effects on the film.

Nuri Bilge Ceylan, who transferred his habits left from photography past also to the cinema, is one of the most important representatives of the minimal cinema. Ceylan with his photography experience and talent, successfully carries out the focused field in the front, middle and behind in his films in harmony with Barzin's Field Depth Theory. Nuri Bige Ceylan's 'Uzak' is a film which exemplifies this theory and worths to be taken into consideration. The director's film 'Uzak' will be examined in both cinematographic and photographic aspects within Barzin's theoretical point of view

**Key Words:** Nuri Bilge Ceylan, Uzak, Andre Bazin, Dept of Field, Photography, Cinema

\*Postgraduate Student, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, ulucceylani@gmail.com

## GİRİŞ

Nuri Bilge Ceylan bu güne kadar yapmış olduğu filmlerini, gerçekçi sinema diline uygun çekmektedir. Ceylan, bu gerçekçi dili ilk filminden itibaren, görsellik temel planına sabit kalarak, bireyin iç dünyasını, insan ilişkilerini, taşra, taşra-kent bağları gibi olgular üzerine kurar. Bu olgulardan yola çıkarak anlatım tercihini kameranin durağanlığını kullanarak basitleştirip, sadeleştirerek izleyiciye aktarır. Gerçekçi anlatım dilini pekiştirmesinin bir başka nedeni ise konu seçimlerinde, sıradan insanların yaşamlarını aktarma isteğidir. Bütün bunları klasik anlatıdan bağımsız olarak uygulayarak kendine özgü dilini oluşturur.

Uzun yıllar fotoğraf çeken Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği filmlerinde, gösterdiği gerçeklikler, fotoğrafın da temeli olarak kabul edilen gerçeklik kavramından kaynaklanır. Ceylan'ın filmlerinde gerçeklikle beraber fotoğrafik estetiği de görmek mümkündür. Çoğu zaman sabit duran kameradan uzun ve hareketsiz çekimler, seyircide fotoğrafı seyretme izlenimi uyandırır.

Çalışmaya örneklem olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmi, fotoğrafik görsellik açısından, Andre Bazin'in alan derinliği kuramına uygun örnekler teşkil etmesi nedeniyle seçilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde filmin künyesi belirtilecek ve filmin anlatısı ifade edilecektir. Daha sonra bu çalışmada, kameranin sabit konumu ve görüntüdeki durağanlıktan yola çıkılarak, yönetmenin filminde oluşturduğu fotoğrafik imgeler, Andre Bazin'in alan derinliği kuramı referans alınarak analiz edilecektir.

## Filmin Künyesi ve Özeti

Filmin Adı:	UZAK
Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan.
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan.
Görüntü Yönetmeni:	Nuri Bilge Ceylan.
Oyuncular:	Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer, Nazan Kırılmış, Ebru Yapıcı, Feridun Koç, Fatma Ceylan.
Yapım:	NBC Ajans
Yapım Yılı:	2002 Türkiye

Yusuf yaşadığı kasabada ona bir gelecek olmadığına karar vererek, İstanbul'a gelmiştir. Daha önce şehre yerleşmiş olan akrabası Mahmut'un yanında kalma planları içerisindeydi. Mahmut İstanbul'da fotoğrafçılık yaparak yaşamaktadır. Kurduğu çevre ve düzenin de etkisiyle kasabasından, hatta İstanbul'da yaşayan ailesinden bile uzaklaştığı görülür. Karısıyla da boşanan Mahmut yaşamını yalnız sürdürür. Mahmut'un, Yusuf'un evine gelip yerleşmesiyle düzeni bozulur ve sonucunda bu durumdan huzursuz olur. Yusuf'un amacıysa gemilerde herhangi bir iş bulup hem çok para kazanmak hem de her yeri gezmektir. İş aramayla geçen zamanların dışında İstanbul'da aylak aylak gezip kızların peşinde koşar.

Eşinden ayrıldığı için pişmanlık duymaya başlayan Mahmut, bu dönemde Yusuf'tan da iyice sıkılmaya başlar. Yusuf'u bir an önce evinden göndermek istediği için onu sürekli suçlar. Yusuf bu durumu belli bir süre görmezden gelse de iş bulma hayalinin suya düşmesinin de etkisiyle, artık istenmeyen bir misafir olduğu gerçeğini kabullenir.

### **Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı**

Fotoğrafın da en önemli görsel unsurlarından biri olarak kabul edilen alan derinliği, fotoğrafı çekilen konunun ön ve arka kısmında kalan ve göze net görünen alanı anlatan terimdir; *"Alan derinliği, tam odak noktasının önündeki ve arkasındaki görünen netliktir"* (Prakel, 2012: 49). Aynı teknik, sinema için de geçerlidir. Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı Andre Bazin, sinemada alan derinliği ile ilgili görüşlerini 3 temel noktada toplar. Bunlar:

1- Alan derinliği izleyiciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir;

2- Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir.

3- Önceki iki durum psikolojik şartlarla ilgiliyken üçüncüsü metafizikselidir. Gerçekliğin analizinde kurgu dramatik olayın anlamının, biriminin doğası betimler. Kuşkusuz başka analiz biçimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesine yol açacaktır (Bazin, 1966: 63).

Andre Bazin alan derinliğini, sinemada ayırıcı bir kural olarak görür ve sinema tarihinde atılan ciddi bir adım olarak nitelendirir. Her ne kadar fotoğraf temelli olsa da, alan derinliğinin sinemada kullanılan hali tamamen gerçeklik önceliklidir. Bazin'in kabul ettiği alan derinliği, çerçevenin içinde bulunan nesne ya da objelerin ön, orta ve arka bölümünün tamamının net olmasıdır. Bu yolla izleyici artık çerçevede tek bir noktaya ya da merkeze değil, görüntüde dilediği yere bakabilmekte, kendini bir noktayla sınırlamamaktadır. Göz, baktığı yöndeki her şeyi net olarak gördüğü için, Bazin'in alan derinliği kuramında, gözün bu yetisinden dolayı, gerçeklik kavramı ortaya çıkar.

Andre Bazin, alan derinliği kullanımını aynı zamanda yaratıcı montaj olarak nitelendirir. Ona göre, anlatının farklı görüntülerle montajlanarak sahnelenmesi yerine, alan derinliği ile tek çerçeve içinde izleyiciye aktarılması, düşüncede yapılan montajdır. "Böyle kavranan montaj pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir... Bu anlamda alan derinliği de montaj olarak düşünülmelidir, çünkü planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesidir: *"Modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı"* diye yazar Bazin" (Bonitzer, 2011: 89).



Buraya kadar fotoğraf ve sinema açısından herhangi bir uyumsuzluk yoktur, fakat fotoğrafta alan derinliği "net" olan bölgeye göre de değişmektedir. Alan derinliğinin dar (sığ) ya da geniş (derin) olarak kullanılmasıyla, fotoğrafta farklı kompozisyonlar ve estetik özellikler ortaya çıkmaktadır. Aynı kavram sinemada da kullanılır. Bu ayrıntıları hem fotoğrafta, hem de sinemada iyi kullanan Nuri Bilge Ceylan'ın, *Uzak* adlı filminin genel anlatı yapısıyla, söz konusu özellikleri özdeşleştirdiği fotoğrafik kompozisyonlar analiz edilecektir.

### **Alan Derinliğine Bağlı Olarak Filmin Fotoğrafi Görselleri ve Analizi**

Öncelikle Alan derinliği ve fotoğrafik belirtisellik üzerine Koray Değirmenci'nin analizlerinden yola çıkarsak; belirti olarak fotoğraf, Camera Obscura olgusu üzerine kurulur. Kuramsal olarak Camera Obscura'da alan derinliğinin sonsuz olduğu varsayılır, 2 boyutlu kavramsal düzeyde sonsuz sayıda nesnelerin ayrı ayrı hepsini derinlik farkı olmadan düz bir yüzeye aktaran ve hepsini tek tek gören sonsuz sayıda göz kavramıyla ifade edilir. Fotoğrafta sonsuz alan derinliği kavramı mümkün değilse de (bunun sebebi, hiç bir optik aygıtın sonsuz küçüklükte bir diyaframa sahip olamayacağından teorik olarak sonsuz alan derinliğine de sahip olamayacağıdır) fotoğrafın belirtisellik özelliği, sonsuz sayılabilecek nesnelerin her birinin yine netlik farkı olmadan yüzeye aktarıldığı varsayımına dayanır. Bazin'in bahsettiği alan derinliğinin, sinemanın gerçekçi ve estetik üzerine kurgusu bu temele dayanır: *"Şimdi hayli sığ bir alan derinliği içinde fotoğraf nesneleriyle ve mekanla kurduğu ilişkiyi düşünelim. Kuşkusuz bu tür fotoğrafta nispeten odak alanı içerisinde bulunan nesnelere aracılığıyla dramatisasyon oluştuğunu ancak yine aynı fotoğrafın mekandaki derinliği sığ alan derinliği kullanarak temsil etmeye çalıştığını göreceğiz"* (Değirmenci, 2016: 182). Yani mekansal derinliği ifade etmeye çalışan fotoğraf, sığ alan derinliği ile üç boyutluluğu oluşturmaya çalışmakta, mekanı düzlediğinde ise, fotoğraf kendine özgü gerçekliği oluşturan belirtisellik özelliğini kazanmaktadır. Fotoğraf mekansal derinlik amacıyla kurgulandığında, (sığ alan derinliği uygulandığında) bir anlatıya, dramatik bir olguya dönüşür (Değirmenci, 2016: 182-3). Bahsedilen her iki durumun Görsel 1-2 ve Görsel 5-6'da film anlatısına etkisi irdelenmiştir.

Filmin açılış sahnesiyle ilk fotoğrafik imge de kendini gösterir. Kompozisyon, Yusuf'un karda kameraya doğru yürümesinden sonra, geniş açıyla sabitlenmiş kameranın belirli bir süre köyü göstermesiyle kurulur. Görüntü geniş bir net alan derinliğine sahiptir. Böylece derinlemesine düzenlenmiş sahnede odak dışı alan bulunmamakta ve görüntü izleyiciye aynı önemde sunulan ön, orta ve arka plandan oluşmaktadır. Gökyüzü ve karlı zemin arasındaki tepenin yamacına yerleştirilmiş köy manzarası, İstanbul'un bir başka yüzünü göstermektedir. İstanbul büyük şehirdir.

Ancak gecekondular, kırsal ve kenti bir arada barındırır. İlk kare geldiği yerden başka bir görüntü sunmaz. Aslında daha en başta İstanbul'un "dağının, taşının altın olmadığı" seyirciye gösterilir. Köy manzarasıyla izleyici arasına giren bu mesafe, filmin ana teması olan "Uzak"lığı belirtir (Görsel 1).

Bu durum, Andre Bazin'in Alan Derinliği kuramıyla bire bir örtüşmektedir. Filmde bu köy manzaralı fotoğrafik kompozisyondan önce de Yusuf, köyden kameraya doğru yürürken bütün alan

nettir, yani kameranın izleyiciye aktardığı görüntü, kameranın olduğu konumda duran bir insanın gerçekte görebileceği görüntüyle birebir uyumludur.

Roland Barthes bu tür manzara fotoğraflarının yaşanabilir olmasından bahseder ve bunu şöyle açıklar: *"Turist fotoğrafı bu incelik ruhunu tatmin etmiyor. Bence görünüm fotoğrafları (kent ya da kır) gezilebilir değil yaşanabilir olmalıdır"* (Barthes, 2011: 53). Ceylan'ın filmlerinde de aynı durumdan bahsedilebilir. *"...Kartpostal benzeri, neredeyse "turistik" denilebilecek (ya da Barthes'in deyişiyle "ziyaret edilebilir") manzaralardan çok farklıdır. Ceylan'ın çevre çekimlerinde aynı anda hem gerçek hem de düşsel bir yan vardır. Bu çekimler doğayı dıştan seyretmek yerine, izleyiciyi görüntünün içine çeker"* (Suner, 2015: 133).



Görsel 1

Net alan derinliğinin geniş olduğu bir diğer çekim (fotoğrafik görsel) olan, Yusuf'un limana iş aramaya gittiği sahnede, kompozisyondaki öğelerin düzensizliği dikkat çeker. Bu düzensizlik; zorlu kış şartları, yan yatmış bir gemi ve geminin ön tarafından sarkan kablolarla oluşturulur. Seyirci bu kompozisyonu fotoğraf gibi bir süre seyrederken sol taraftan Yusuf'un koşar adım ilerleyişi görülür (Görsel 2).

İzleyicinin bu fotoğrafı uzun uzun seyretmesinin sebebi, bir önceki sahnede filmin anlatısı ile ilgili mesajın iletisinde yatar. Çekim süresi ile bağ kurulan, gerçeğin olduğu gibi aktarılma kaygısı, dolayısıyla karakterin yürüyüş hızının gerçek hayatla eşitlenmesidir. Uzun yol gemilerinde çalışmak için İstanbul'a gelen Yusuf'un hem çok para kazanma, hem de her yeri gezme planları vardır. Ancak filmde görünen kompozisyonda, yan yatmış bir geminin önünden Yusuf'un karda bata çıka ilerleyişi izlenir. Yönetmenin kompozisyonunda kullandığı yan yatmış gemi, karda zorlu şartlar ve havadaki kasvet, Yusuf'un hayallerinin gerçekleşme ihtimalinin olamayacağı hissini izleyiciye aktarır. Kompozisyonda Yusuf sol tarafta görüntü içerisinde oldukça küçük kalmıştır. Bu onun yaşadığı kentteki durumunun göstergesidir ki kentteki değeri İstanbul'da ya da bu limandaki çekim içerisinde ona ayrılan yer ile anlatılır.



Görsel 2

Yukarıda gösterilen iki karede de, (Görsel 1 – 2) Bazin'in sözüne ettiği alan derinliği tam olarak örneklenir. Yönetmen bu tekniği farklı şekillerde de kullanmıştır. Bunlardan biri ışık kullanımındır. Filmin geneline hakim olan düşük yoğunluklu ışık, dramatik atmosferin yaratılmasında, karakterlerin ruhsal durumlarının belirtilmesinde ve mekansal olarak alan derinliğini estetize etmekte kullanılır. Mahmut'un televizyonun karşısında yatarak film seyrettiği çekimde (fotoğrafik görsel), mekana çok düşük bir ışık hakimdir. İzleyiciyle Mahmut arasında bir mesafe bırakılır. Aynı şekilde Mahmut ile evin en arka duvarı arasında da boşluk görülmektedir ve bu kompozisyon sadece televizyondan gelen ışık ile yaratılır. Kullanılan bu ışıktan dolayı, uygulanan alan derinliği ile filmin üçüncü boyut etkisi arttırılır. Mekanın içinde Mahmut'un ön plana çıkarılmasıyla hem yalnızlığı ifade edilir, hem de izleyiciyle araya eklenen mesafeden dolayı "Uzak"lık hissi estetik olarak yansıtılır (Görsel 3).



Görsel 3

Yönetmenin filminde kullandığı alan derinliğine ışıkla kazandırdığı boyuta ilave olarak, bir de perspektifi eklediği çekim (fotoğrafik görsel) dikkati çeker. Bu durum, Mahmut'un rahatsızlanan annesinin yanında kaldığı ve koridorda beraber yürüdükleri sahnede görülür. Geniş bir alan derinliğine sahip olan kompozisyonda, dar bir koridorda görüntünün en sonunda bulunan düşük yoğunluklu ışığa doğru yürüyen Mahmut ve annesi, çizgisel bir perspektifin tam merkezine yerleşmiştir. Duvarlarda asılı olan çerçeveler ve koridorda bulunan kapılar, duvarların zeminle birleşiminden oluşan çizgiler de perspektif etkisini daha da pekiştirir (Görsel 4).

Mahmut'un ailesine ilgi göstermediği daha önceki sahnelerden bilinir. Hastane koridorunda oluşturulan kompozisyonda, Mahmut'un artık ailesinin yanında iyice daraldığı, bunaldığı hatta onlardan "Uzak"laştığı fotoğrafik olarak gösterilir.



Görsel 4

Yönetmenin alan derinliğine estetik olarak dahil ettiği bir başka yöntem ise alan derinliğindeki "net" alanların daraltılmasıyla oluşturduğu görsellerdir. En basit şekilde açıklamak gerekirse açık diyaframla "Belirli bir mesafede netlenen bir nesne çekiminde geniş diyafram açıklıkları (f2, f4 gibi) daha küçük alan derinlikleri yaratırken, dar diyafram açıklıkları da (f18, f20 gibi) daha büyük alan derinlikleri yaratır" (AÜ, 2013a: 117) ya da uzun odaklı objektifler "odak uzunlukları 70mm'nin üzerinde olan, dar açılı, tele ya da tele-foto adıyla da tanımlanan objektiflerin geneline verilen isimdir" (AÜ, 2013b: 121) yardımıyla kazanılan bu özellik, hem estetik olarak izleyiciye seyir zevki yaşatır, hem de sinemanın anlatı yapısıyla uyum gösterir.

Andre Bazin, sığ alan derinliğinden bulanıklık olarak bahsetmektedir. Bu bulanıklık olgusunu kurgusal kavramla bağdaştırır ve bunu şöyle anlatır: "Sinemanın bütün primitifleri alan derinliğini kullanıyorlardı, hem de apaçık olarak. Görüntüdeki bulanıklık ancak kurguyla ortaya çıktı. Bulanıklık sadece yakın çekimlerin kullanımından doğan teknik bir zorunluluk değil, kurgunun mantıksal bir sonucu, plastik karşılığıydı" (Bazin, 1966: 63). Bu kurgular, görseldeki öğelerinden çoğunu anlatmak istedikleri gerçeklerden alır. Fakat filmin anlamı ve estetiği, görsellerde oluşturulan bu öğelerin nesnel içeriğinden çok nasıl düzenlendiklerinde yatar. Yine bu kurgu yoluyla oluşturulan görüntülerdeki anlam, bir nevi izleyicinin zihnine yansıtılan gölgededir.

Ayrıca Bazin, alan derinliğinin daraltılmasını, "(...) Bu şekilde düzenlenen senaryoların estetik bir gönderim gücü vardır. Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir. Montaj kaynağı olarak görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmuşlardır" şeklinde ifade eder (Bazin, 2011:35). Yine aynı konuyla ilgili olarak Bazin'in ifadelerine Koray Değirmenci, şu şekilde açıklık getirir:

"Ancak şaşırtıcı bir şekilde, farklı odak kullanımları ile beliren çeşitli düzeylerdeki alan derinliği, fotoğrafın temel bir unsuru olmasına karşın Bazin de her ne kadar açık olmasa da, sığ alan derinliğinin fotoğrafın temel

*özelliklerinden birisi olarak tanımlandığını görmekteyiz. Bazin belirtmese de sığ alan derinliği ile gelen arka plandaki odak dışı alanları hikaye anlatmaya yarayan montaj etkisi ve bunun da ötesinde fotoğraf dilinin bir unsuru olarak görmektedir" (Değirmenci, 2015: 9).*

Uzak filmde Alan derinliğinde, "net" alanların daraltılması tekniğiyle oluşturulan çekimlere (fotoğrafik görsel) örnek olarak, Mahmut'un otururken arkasından gördüğümüz ve önünde yatakta oturan kadının soyunduğu çekimdir (fotoğrafik görsel). Net alan derinliğinin dar olarak kullanıldığı bu kompozisyonda, önde net olarak görünen Mahmut ve arkada net alan derinliği dışında kalan ve flu olarak, belli belirsiz soyunan bir kadın görülür. Yönetmen, kullandığı bu fotoğrafik imgeyle yarattığı kompozisyonda, Mahmut'un kadınla duygusal bir bağı olmadığını, ilişkinin fiziksel bir ihtiyacı karşıladığını gösterir. Benzer şey Mahmut porno film izlerken de seyirciye gösterilir. Diyalogsuzluk da zaten bu yabancılaşmaya göndermedir. Benzer şekilde televizyon karşısındaki görüntüsü de birincil ilişkiler yerine ikincil ilişkilere geçiş ve yabancılaşmaya işaretler. Kaldı ki devam eden sahnede ve filmin daha sonraki bölümünde tekrar gördüğümüz bu kadınla Mahmut'un, hemen hemen hiç diyalogu olmamıştır, yönetmen bu ilişkiyi başta daha ilk karelerde betimler (Görsel 5).



Görsel 5

Filmde kullanılan net alan derinliğine diğer bir örnek, Mahmut'un evin koridorunda, Yusuf'un işi ve geleceğe dair planlarıyla ilgili Yusuf'la yaptığı tartışmadır. Yakın çekim görselde Mahmut ilginin merkezidir. Arka planda Yusuf'un aynadan yansıması, net alanın daraltılmasıyla yine flu şekilde izlenir (Görsel 6).

Mahmut'un koridorda Yusuf'u azarlayan fotoğrafik görselinin film anlatısına etkisi, Mahmut'un arkasında görülen aynadaki Yusuf'un flu yansıması, Mahmut'un geçmişte bıraktığı köyündeki gençliğidir. Yusuf kapı arasında evin istenmeyeni olarak dışarıda kalır. Geleneksel değerleri temsil eder. Mahmut, üst-orta sınıf olarak, kentli ve modern bir birey olma peşindedir. Yusuf kapının arasında sıkışmış, alanı daraltılmış, dışarıdaki olarak konumlanır.



Görsel 6

### SONUÇ

Fotoğrafik görüntünün hareket kazanmasıyla ortaya çıkan sinema, günümüze kadar olan süreçte sürekli yeni anlamlar kazanır. Hareketli görüntünün nasıl olduğunu görmek için çekilen filmler ile başlayan süreç, öykünün filme dahil edilmesiyle bir başka boyut kazanır ve zamanla görsel/işitsel unsurlarla desteklenerek gelişimi devam eder.

Fotoğrafın, filmin görselliği içerisinde bulunmasının, filme kazandırdığı etkiler dolaylı da olsa, Andre Bazin tarafından ortaya konmuştur. Alan derinliğini temel alan Bazin, bu kavramın gerçeklikle birebir örtüştüğünü ve alan derinliğinin teknik bir konudan öte filmin anlatı dilinin bir şekli olduğunu söyler. Fotoğrafçı kimliği ile de Türk fotoğrafında önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan, bu yöntemi temel alan yönetmenler arasında dikkat çekmektedir. Çerçeveadaki tüm alanların net olmasıyla başlayan ve daha sonra gelişen teknolojiyle birlikte, ışığın net alandaki değişimlerinin kompozisyonlara dahil edilmesi, sinemada hem estetik görsel kavramını ortaya çıkarır, hem de sinemadaki anlatı dilinin etkisini arttırır. Buna iyi bir örnek olarak da Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı filmini göstermek mümkündür. Sinemada fotoğrafik görüntünün bir anlatı dili olarak kullanılması ve izleyici üzerindeki etkisi göz ardı edilmemelidir.

CEYLANI, Uluç Mehmet, "Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı Ve Nuri Bilge Ceylan'nın Uzak Filmi"

#### **KAYNAKLAR**

AÜ, (2013a). Anadolu Üniversitesi. Film ve Video Yapımı, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

AÜ (2013b). (Anadolu Üniversitesi). Optik Bakış, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

BARTHES, R. (2011). Camera Lucida. (Çeviren: Reha Akçakaya). Altıkırkbeş Yayın: İstanbul.

BAZIN, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çeviren: NijatÖzön). Bilgi Yayınevi: Ankara.

BAZIN, A. (2011). Sinema Nedir? Sinema Dilinin Evrimi. (Çeviren: İbrahim Şener). Doruk Yayımcılık: İstanbul.

BONITZER, P. (2011). Kör Alan ve Dekadrajlar. (Çeviren: İzzet Yaşar). Metis Yayınları: İstanbul.

DEĞİRMENCI, K.(2015). Fotoğrafta Alan Derinliği, Belirtisellik ve Temsil İlişkisi Üzerine. Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi (Sayı 13).

DEĞİRMENCI, K. (2016). Fotoğrafın İmgeleri. Doğu Kitapevi: İstanbul.

PRAKEL, D. (2012). Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü. (Çevirenler: Tolga Hepdinçler, Saadet Özkal). Literatür Kitapevi: İstanbul.

SUNER, A. (2015). Hayalet Ev. Metis Yayınları: İstanbul.





# Biçimci Sinema Anlayışı: Rus Hazine Sandığı; Alexander Nikolayevich Sokurov

Serap DUMAN İNCE\*

## ÖZET

Rus Tarihinde Biçimcilik anlayışının oldukça önemli olduğu görülmekle birlikte imparatorluğun Rus Uygarlığı'nın uzantısı olabilecek tüm sanat eserlerin yapısında biçimcilik anlayışının öne çıktığı bilinmektedir. Rus Hazine Sandığı, bütün filmin tek bir seferde çekildiği, kurgusunun yapıldığı, tek bir kareden oluşan film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda ele alınması gereken *Rus Hazine Sandığı* adlı film, tamamı tek seferde çekilmesi ile dikkat çektiği gibi aynı zamanda tek bir kareden oluşan film olarak da önem taşımakta, Rus Biçimciliğinin güncel örneği olarak da kurgusu ile de dünya sineması içerisinde farklı bir yerde durmaktadır. Uzun süreli plan-sekanslar, tek planlı çekimlerinin hem genel anlamda hem de kendi özellerinde izleyicisine, kavramsal düşüncenin ötesinde daha güçlü imgesel aktarımların-yaratımların oluşturulduğu göstermektedir. Bu anlamda, kendine has bir anlatım tarzı geliştiren Sokurov, günümüz sinema dünyasında biçimsel üslubu, içerik anlatısını (öyküsünü) ön plan çıkaran nadir filmlerden birini alana kazandırdığını kanıtlamaktadır.

Aleksandre Sokurov, *Anne Oğul* (1997), *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) filmlerinde yaptığı tek plan denemelerinin ardından hiç kesinti yapmadan 99 dakika boyunca devam eden 2002 yapımı *Rus Hazine Sandığı* filmi, sinema tarihinin tek plan-sekans çekilen ilk filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Rus Hazine Sandığı* biçimsel üslubu ve anlatısını insan üzerine kurması ve bunu akıcı şekilde kurgu yöntemleriyle yapıyor olmasıyla sinema tarihinde de önemlidir. Filmin, 2002 Toronto Film Festivali İzleyici Ödülü, 2004 Nika En İyi Film Ödülü gibi pek çok festivalden çeşitli kategorilerde ödül aldığı görülmektedir. Aynı zamanda filmin yönetmeni Sokurov, Rus Sinemasında Tarkovskiy'nin mirasçısı olarak gösterilmesi noktasında da önemlidir.

Bu çalışma, sinema alanında özellikle Rus Sinemasında önemli bir isim olan Alexander Sokurov'un *Rus Hazine Sandığı* filminde kazandığı teknik ve anlatısal başarıyı nasıl yakaladığı sorusu çerçevesinde, yönetmenin filmde benimsediği biçimci anlayışını örnek sahne ve sekanslarla sinema bakışının çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Bu noktada sinemanın biçimsel ve içeriksel tüm öğelerinin birbiri ile nasıl ilişkilendirildiği de ortaya konulmaya çalışılacaktır. Ayrıca filmin analizi dünden bugüne biçimci sinemanın geldiği noktanın anlaşılmasında da önem taşımaktadır. Çalışma ayrıca biçimci sinema ile rus tarihi arasında kurulan bağı da ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Biçimci Sinema, Rus Sineması, Rus Hazine Sandığı, Alexander Sokurov

\* Arş. Gör. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, serapduman@akdeniz.edu.tr

# Formalist Russian Cinema: The Russian Treasure Chest; Alexander Nikolayevich Sokurov

Serap DUMAN İNCE\*

## ABSTRACT

While the understanding of formality in Russian history seemsto be quite important, it can be seen that the concept of formalism has come to thefore in the structure of all works of art that could be the extension of the Russian civilization of the empire. The Russian Treasure Chest is confronted as a film consisting of a single cage in which all the film is filmed in on ego, and the fiction is made. Long-termplans-sequences Show that single-shot shoots can create stronger imaginative transfers-creations beyond the viewer, conceptual thinking, both in the general sense and in their own capacities. In this sense, Sokurov, developing his own style, proves that he create done of therare films that outline the content narrative with the formal style of today's cinema world.

It is the first film in thehistory of cinemahistory of the 2002 Treasury Chamber of 2002, which lasted for 99 minutes without any interruption, after the only planned experiments in Aleksandre Sokurov, Mother-Sun (1997), Moloch (1999) and Taurus (2001) .The Russian Treasure Chestattracts a great deal of attention in the field of cinema because of its formal stylisticand narrative construction on human beings and by using this method of fiction. Many festivals, such as the film, the 2002 Toronto Film Festival Audience Award, the 2004 Nika Best Film Award, etc., appear to have received awards from various categories. At the same time, the film director Sokurov is also important at the point of being shown as the heir of Tarkovsky in Russian Cinema.

This study examines the formative concept adopted by the director in his film on the question of how to capture the technical and narrative success of the Russian Treasure Chest in the field of cinema, especially AlexanderSokurov, an important figure in the Russian Cinema, within the scope and purpose of studying analyzing the cinematic perspective with sample scenes and sequences.

**Keywords:** *Formal Cinema, Russian Cinema, Russian Treasure Chest, Alexander Sokurov*

\* Graduate student, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts,, serapduman@akdeniz.edu.tr



### 1. Eisenstein'den Modern Rus Sinemasına Biçim: Kesintisiz Tek Sekans Filmler ve Sokurov

Çağdaş sinema anlatılarında, kesintisiz tek sekans planı önemli bir anlatım yöntemidir. En basit tanımı ile kesintisiz tek sekans filmler, başı ve sonu, cut kurgu olmadan, tek karede anlatılan öykülü filmler şeklinde tanımlanabilir. Bu anlatımı benimseyen yönetmenlerin filmlerindeki öykülerin işleyiş dilini oluşturan en temel unsur, kurgusal yapılarıdır. Uzun süreli plan sekans çekimleri, klasik kurgu diline alternatif oluşturmaktadır. Plan-sekans filmler, özellikle çağdaş sinemada minimalist sinemacılar tarafından sahiplenilmiş, biçimsel üslup olarak kullanılmaktadır. İlk olarak Orson Welles'in (Citizen Kane) 1941 yapımı Yurttaş Kane adlı filmi ile günümüz çağdaş sinema anlatılarının biçimsel üslubunu oluşturduğu bilinmektedir. Tek plan sekans kullanma tekniği, dünya sinemasında Alfred Hitchcock'un 80 dakika boyunca tek plan hissiyatı yaratan film hileleriyle beraber bir evin içinde -tek mekânda- bir cinayeti konu alan (Rope) İp, 1948 filmi başta olmak üzere, Rus sinemasında şiirsel dilin temsilcilerinden olan Andrei Tarkovski, Yunan sinemasının öncü yönetmeni Theo Angelopoulos, Macar sinema yönetmeni Bela Tarr gibi isimler ile anılmaktadır.

Plan-sekans sineması, tüm filmin baştan sona tek bir plan sekans olmasını gerektirmez, birden fazla sayıda plan-sekanslardan oluşan örneklerine daha sık rastlanırken baştan sona plan-sekans olan ya da plan-sekansmış gibi görünen örnekleri de bulunmaktadır. Plan-sekanslar bekleyişin ve sıkıntının yarattığı boşluklara değer verirken, seyircinin kendi yönünü bulmasına, detayları seçmesine olanak da tanımaktadır. (TFAYY, Sinema ve Zaman, 2016, 4). Uzun süreli plan-sekans çekimleri ile başarı yakalayan bu yönetmenler gibi 2000 yılından önce dünyada pek çok yönetmen kendi sinema üslubuyla filmler üretmişlerdir. Bunlara örnek olarak; Mikhail 1964 yapımı (Soy Cuba) Ben Küba filminin 4,5 dakikalık cenaze sahnesi, Andrei Tarkovsk'nin 1975 yapımı (Zerkalo) Ayna filminin 1 dakikalık yangın sekansı, Brian De Palma'nın 1998 yapımı (Snake Eyes) Yılan Gözler filminin 12,5 dakikalık açılış sekansları, Jean-Luc Godard'ın 1967 yapımı (Week-end) Haftasonu filminin 8 dakikalık trafik sekansı, Robert Altman'ın 1992 yapımı (The Player) Oyuncu filminin 8 dakikalık açılış

sekansı, Alfonso Cuarón'un 2006 yapımı (Children of Men) Son Umut filminin 7,5 dakikalık savaş sekansı, Steve McQueen'in 2008 yapımı (Hunger) Açlık filminin 17,5 dakikalık konuşma sahnesinin sekansı, Özcan Alper'in 2008 yapımı Sonbahar filminin cenaze/ağıt sahnesinin sekansı, Derviş Zaim'in 2008 yapımı Nokta filminin 4,18 dakikalık açılış sekansı, Alfonso Cuarón'ın 2013 yapımı (Gravity) Yerçekimi filminin 17 dakikalık açılış sekansı, Ali Aydın'ın 2012 yapımı Küf'ün 15 dakikalık açılış sekansı gibi filmleri örnek olarak vermek mümkündür. Uzun süreli plan sekans denemelerinin ardından, sinema tarihinde film boyunca kesintisiz şekilde yapılan ilk plan-sekans filmi *Rus Hazine Sandığı*'dir.

Çağdaş sinemada uzun çekimin kullanımı, geleneksel kurguyu gereksiz kılmakta, devamlılık kurgusu veya sembolik kurgu gibi uygulamaların terk edildiği bilinmektedir (Ekinci, 2015, 423). Tek plan çekim tekniğiyle yapılan filmlerin sayısının günümüzde arttığı gözlenmektedir. Spiros Stathoulopoulos'un 2007 yapımı PVC-1 isimli ilk filmi 85 dakika, Stephanie Spray ve PachoVelez'in Manakamana isimli belgesel filminin kesintisiz 118 dakika, Shahram Mokri'nin 2013 yapımı (Mahi va Gorbeh) Balık ve Kedi filmini 134 dakika, Sebastian Schipper'in 2015 yapımı Victoria filmini 140 dakika boyunca tek çekimle gerçekleştirilen filmler olarak saymak mümkündür. Aynı zamanda tek planla çekilen veya tek plan hissiyatı ile çekilen Alejandro González Iñárritu'nin 2014 yapımı (Birdman) Cahilliğin Umulmayan Erdemi, Gustavo Hernández Pérez'in 2011 yapımı (La Casa Muda) Issız Ev gibi filmler uluslararası alanlarda ödüller almış yapımlar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerin, film festivallerinde çeşitli kategorilerde birden çok ödül almaları da bu anlatının sanatsal başarısını ortaya koymaktadır. Günümüz dijital teknolojinin gelişmesiyle de 2000'lerden sonra özellikle 99 dakika boyunca kesintisiz yapılan tek planda çekilen 2002 yapımı *Rus Hazine Sandığı* filmi gibi filmler, bu yaklaşımın günümüzde daha çok denenmeye ve üretilmeye devam edildiğini göstermektedir. Bu filmlere örnek olarak Shahram Mokri'nin 2012 yılı (*Mahi va Gorbeh*) Balık ve Kedi filmini 134 dakika boyunca tek çekimle yapılan film olarak ve ek olarak Sebastian Schipper'in 2015 yılı *Victoria* isimli filmini 140 dakikalık tek planda çekilen film olarak verebiliriz. Bu filmlerdeki biçimci anlatımların temel dayanağı olan Biçimci Rus Sinemacılarının filmlerine ve kuramlarına kadar bizi götürmektedir.

"Kurgu üzerine Sovyet ve Amerikalı sinemacıların yapmış oldukları deneyler sonucu geliştirdikleri yöntemler, sinemanın 7. Sanat olarak kabul edilmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir" (Yıldız, 2014, 11). Bu düşünce doğrultusunda, Eisenstein, filmlerindeki dramatik yapıyı, epik ve efsane biçimi ve gerçekçiliği, simgeler aracılığıyla gerçek yaşamda olduğundan daha büyük göstermekte, kurgusu ile anlam inşa etmektedir. Eisenstein (2000: 25) 1925 yapımı (Stachka) Grev filmiyle yalnızca bir grevi değil, aynı zamanda endüstriyel protestonun belirli bir biçimini sunduğunu belirtir. Simgesel anlatımın kaynağı, bu bakış açısının temeli Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Vertov gibi Rus kuramcı ve yönetmenlerdir. Vertov, dünyanın görsel kaosunun içinde kamerayı bir araştırma aracı olarak kullanır ve bunu başarmak için de kameranın insan gözünün sınırlarında özgür olması gerektiğini düşünür (Armes, 2011: 43). Ancak biçimci sinema anlayışının tezahürü tek şekilde gerçekleşmez. Örneğin Tarantino'dan Sokurov'a farklı ülkelerin farklı tarzdaki yönetmenlerine bu kuram referans oluşturmakta, görünümleri farklı şekillerde tezahür etmektedir.

Bu bağlamda biçimci sinema anlayışının kısaca özetlenmesi gerekmektedir. Evrensel olarak biçimci sinema yaklaşımı 1920-1935 yılları arasında geçen süreyi kapsayan 1. dönem ve 1960'larda başlayan ve günümüze kadar devam eden 2. dönem olarak ikiye ayrılarak ele alınabilir. Biçimci Sinema anlayışının temelinde özellikle kurgu ve montaj konusunda Amerikalı Griffith ve Rus sinemacılar Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Vertov gibi kuramcı/yönetmenler bulunmaktadır. Bunlar, sinema dilindeki anlam yaratımını kurgu ve montaj anlayışıyla daha üst seviyeye çıkarırlar. Eisenstein, Griffith'in paralel montajının yerine karşıtlıklar montajını, kesişen montajın yerine, sıçramalar montajını geliştirmiştir. Kurgu ve montajın hem pratiğinde hem de teorisinde diyalektik kurgunun uygulanması Sovyet biçimci sinemanın oluşmasının en temel unsurudur. "Sinema sanatının şekil olarak önemsenmesi gereken bir bölümdür kurgu" (Eisenstein, 1938: 42). Sinemada kurgu unsurunun ötesinde biçimci Rus sinemacılar, filmlerinde izleyicilerine inanç, insanlık, yaşam, sevgi, barış, demokrasi, özgürlük gibi konu ve temalarla pek çok soyut kavram üzerine düşündürmeye de sevk eder. Günümüzde Sovyet sinema ekolü biçimci sinema ile güncede de devam etmektedir. Kendi sinema dilini özellikle kurgu ve montaj tekniğini daha çok geliştiren ve bunu uygulayan Alexandre Sokurov filmografisinde bunun izini görmek mümkündür. Yönetmen filminin kendi film karakteri olan gözleri görmeyen kadının hassasiyetiyle, algılanması gerektiğinin altını çizmektedir. "Özür dilerim hanımefendi rehberinizi mi kaybettiniz?" Sorunun yanıtında seyircinin kadının kör olduğunu anladığında, kadının heykellere dokunarak "Eski ustaların eserlerine hayran olmak için buradayım" sözünün ardından Avrupalı, "Narin parmaklarınız her şeyi görür" sözleri yönetmenin filme bakış açısını özetler niteliktedir. Yönetmen, filmlerinin temelinde insan, sevgi ve insana dair olması gereken hassasiyet duygusunu; "Sevgiyi görmek, sevmenin bir aracı. İnsanları sevmenin özü, sevgisini görebilmektir. Yoksa çok iyi savaşçı, büyük kahramanlar olmaları nedeniyle, şu kadar adam astı, bu kadar adam kesti diye sevmeyiz. İnsanın içindeki sevgiyi keşfettiğimizde severiz (Söyleyişi, 2008: 248). Gözleri görmeyen orta yaşlarda, güzel bir kadının elleriyle şaheserleri göstermesi üzerinden kurulan hassasiyetle/duyarlılıkla bir öykünün, anlatının olması Sokurov için, içinde yaşadığı ülkeye, ulusa, kendi kimliğine ve sanat yaşamına, -tüm eserleri göremeyen gözleriyle görebildiği, yorumlayabildiği- kendi bakış açısındaki hassasiyetle örtüştürmektedir. Boğaziçi Üniversitesinde yönetmenle yapılan söyleşide, Sokurov; "Her insanın kendine özgü bir düşünce yapısı ve bir tarzı var. Aynı şekilde her insanın kendine özgü bir acısı, hayalleri, beklentileri var. İnsan kendi eserlerini bu çerçevede belli ediyor. Tabi ki benim de duygularım farklıydı ve bunları hissettiğim gibi ifade ettim" (2008: 247) sözleriyle açıklamıştır.



## 2. Biçimsel Sinema ve Düşünce

*Rus Hazine Sandığı* (2002) bir mekândan diğer mekâna, savaşın, barışın veya ölümün temsilinden yaşamın temsiline kadar uzanan siyasi, toplumsal normlar gibi pek çok soyut ve somut kavramların tek planla kurgusal zaman ve uzamlarla filmin sonuna kadar, seri ve akıcı şekilde anlatılmasından oluşmaktadır. Kesintisiz tek plan çekimi, kompozisyonlardaki mizansen, ışık, renk, perspektif, ritim gibi öğelerin biçimci sinema anlayışına uygun olarak kullanılması filmin başarısını göstermektedir. Biçimci sinemada plan sekans (one-shot, oner, continuoustake ya da longtake) genel planlar, yakın planlar, geriye dönüşler ve kesitlere kesme yapmak yerine, bir kamerayla uzun süreli kesintisiz -Plan Sekans- yapılan sinema anlatısıdır.

Rusya-Almanya ortak yapımı olan *Rus Hazine Sandığı* filminin başarısında Alman görüntü yönetmeni Tilman Büttner'in sinematografisi (hareketli, dinamik kamerası, kamerasındaki bakış açıları, çekim ölçekleri) oldukça önemlidir. Tilman Büttner, modifiye edilmiş bir steadicami yaklaşık 100 dakika boyunca taşımış ve görüntüleri high definition kamera ile harici diske kaydetmiştir.





Aynı zamanda filmde, tek bir günde 2000 oyuncu yer almakta, 3 orkestra canlı performansını sergilemektedir. Filmde özellikle bahsedilen Rus İmparatorluğu'nun yüceliğini, görkemini ve şaşasını simgelemesi amacıyla mekanlar ve mekanlardaki nesnelere; heykeller, tablolar orantısız olarak büyük olarak seçilmiş, aynı şekilde öyküde yer alan oyuncuların kostümleri, saçları, makyajlarının oldukça gösterişli ve abartılı olarak tercih edilmiştir. Bu abartı ve görkemi, filmin biçimsel öğeleri de desteklemektedir. Örnek olarak, devasa vazoların ve avizelerin konunun içeriğiyle özdeşleşecek şekilde, alt açılarla çekilerek daha büyük olarak gösterildiği bir anlamda nesnelere teknik ile yüceltirildiği görülmektedir.



Bunların hepsi Rusya'nın sadece yüzölçümünün büyüklüğündeki güce sahip olmanın ötesinde ihtişamın, düzenin, terbiyenin de yeri/adresi olduğunun da simgesel anlatımıdır. Sokurov, bu simgesel dili genel geçer bilgilerle birlikte ayrıntıda saklı olan ilginç noktaları, filmin öyküsüne yerleştirdiği ve bunu iki karakter üzerinden oluşturduğu yeni kavramlarla sağlamaktadır.

Eisenstein kurgusunda farklı iki çekimin birleştirilmesi sonucu ikisinin çatışmasından doğan farklı yeni kavramlar ortaya çıkarmıştır. Dünya sinema tarihine adına yazdıran en önemli sahnelerden biri Potemkin Zırhlısı filmindeki "Odessa Merdivenleri" (Sergey Eisenstein-1925) sahnenin anlamsal ve ritmik kurgusu bunu örnekler niteliktedir. Bu ritmik/dinamik kurgunun sağlanması Rus Hazine Sandığı'nda sadece kurgu ile değil öyküsünün mizansen inşasından da kaynaklanmaktadır. Sokurov, farklı anlam oluşumlarını cut çekimlerle birbirinden farklı görüntülerin kullanımıyla değil, karakterlerin birbirleriyle yaşadığı çatışmalarda zihinde oluşturduğu yeni kavramlarla ritmik kurguyu oluşturduğu söylenebilir. Rus sinemasında ritmik kurguyla sağlanan simgesel anlatım, Sokurov sinemasında oyuncuların anlatımıyla sağlandığı görülür.

### **3. Bir Metafor Olarak Rus Hazine Sandığı ve Rus Tarihi**

Rus yönetmen Alexandre Sokurov tarafından yönetilen 2002 yapımı Rus Hazine Sandığı, 18. ve 19. yüzyılda siyasi, sosyal, ekonomik, tarihi, kültürel ve sanatsal alanlarda Çarlık Rusya'nın geçmişinin izlerini, ulus kimliği ve aidiyet duygusunu, sanat eserleri üzerinden (Hermitage Müzesi) sorgulamakta ve elbette izleyicisine sorgulatmaktadır. Rus Hazine Sandığı Rus tarihinde erken 17. yy.'dan 20. yy. devrimine yani Çar 1. Petro'nun (1672-1725) zamanından başlayıp Peter'den, Nicolas'a

uzanan Rus tarihinin ve hatta uygarlığının bütünlükçü metaforudur. Sokurov, bu geçmişin metaforunu tarihte yaşayan, tarihe imza atan insanların hayatlarıyla o insanların hayatlarını Hermitage Müzesi'ndeki eserlerini izleyen 21. yy. insanların da –müzeyi ziyaret eden insanlarla– aynı mekân ve uzama yerleştirerek anlatmaktadır. Film, kendini arayan biri Rus diğeri Avrupalı (18. yüzyılda yaşamış Fransız diplomat Marquiz) iki karakterin yollarının Hermitage Müzesi'nde kesişmesiyle, ulus kimliğinin ve aidiyet duygularının sorgulanması üzerinden Rusya'nın birçok alanda elde ettiği haklı, haksız kazanımlarının tartışılmasıyla başlamaktadır.

Fransız Diplomat Marquiz (Avrupalının) Rusya'yı sürekli sorgulayan, küçümseyen, suçlayıcı tavırlarına karşı; Rusların söylenen, suçlanan durumların öyle olmadığına dair savunmacı, Avrupa tarihini ve üstünlüğünü kabul eden ama daha milliyetçi bir kimlikle Rusya'nın kimliğini benliğini, kendi kültürünün de farkını ortaya koymaya çalışan bir bakış açısıyla oluşturulan kamera arkasındaki görünmeyen Rus Rehber (yönetmenin kendisi) karakterlerin karşılıklı anlatımlarıyla ilerler. Kamera artık bu iki anlatıcı üzerinden hareket etmekte ve filmin zaman ve uzamı bu karakterler üzerinden devam ettiği görülmektedir. Suçlamayı yapan Avrupalı (Marquiz) karakterin karşısına, savunmayı yapan karakterin Rus rehberin konulması ve özgün eserler üreten sanatçıların karşısına, taklitçi, kopyacı, özenti sanatçıları koyması ile film, bir toplum eleştirisine de kapısını aralamaktadır. Filmin 16. dakikasında, Avrupalı karakter: *"Burası Vatikan'a benziyor. Yoksa orada mıyız? Bu süslemeler Raphael'in skeçlerinden esinlenmemiş mi? Ruslar kopyalamada çok yetenekliler!"* demektedir. Rus rehber: *"Vatikan'dan daha güzel. Burası Saint Petersburg!"* sözleri, onun kendi aidiyet duygusunu ve benimsediği kimliği ifade etmektedir.



Sokurov'un, buna benzer diyalogları bir kaç kez tekrar ediyor olması, Rusya'nın yaşadığı tarihi, sanatsal birçok olayın doğru yapıp yapılmadığını iki karakter üzerinde kurduğu çatışma ile ortaya koymaktadır. Aslında mekânda ve olaylarda yinelemelerin olması yönetmenin kendi içsel sorgulamasının devamı gibidir. Yönetmen, kendi kimliğinin, ulusunun haklı savunucusu konumundadır. Bu önemli diyalogun yaşandığı sahnenin teknik ve biçimsel olarak da inşasını, mekânın ihtişamını alan derinlikli perspektifle, göz kamaştırıcı güzellikteki eserleri ışık ile sıcak renk kullanımı ve ritim gibi öğelerle ilerletmektedir.



Yani, bu sahneyle beraber diğer balo sahneleri de perspektif, ışık, renk, ritmin kendi içindeki ahengi ile kompozisyonun, mizansenin estetiksel kurulumuna örnek olduğu önemli sahnelerdendir. Böyle sahnelerin birçok kez Hermitage Müzesi'nin farklı mekanlarında kurgulanan tarihi dönemsel olaylarla Rus İmparatorluğu'nun ihtişamına, sıcaklığına gönderme yapılmakta, tarih ile bağ kurulmaktadır. Sinemada doğrusal gerçek zaman, öykü anlatıcısı ve kurgu yoluyla düzenlenebilmekte veya bozulabilmektedir. *Rus Hazine Sandığı* Rusya'nın 300 yıllık tarihi geçmişindeki gerçeği, tek plandaki kurgunun gerçeği yok etmesi ya da gerçeğin tek plandaki kurgusal dili oluşturması Rus Uygarlığının filme yansıyan zamansal metaforu şeklindedir.



#### 4. Rus Hazine Sandığı Filminin Biçimsel Üslubu

*Rus Hazine Sandığı*, Rus tarihinin çeşitli dönemlerinden kesitlerin yer aldığı bir müzede geçen bir zaman ve uzamın anlatıldığı filmin aslında tarihi *Rus Hazine Sandığı* vesilesi ile 18. yüzyılın terbiye ve deha çağı olarak Çarlık Rusya'nın ve hatta Rusya'nın tiyatro gibi oluşu, Vatikan, Natürizm, İmparatorluk, Rus Biçimciliği, sanatla ölümsüz olan insanlar, On emir, Kitabı Mukaddes, Avrupa, Modernizm gibi pek çok metinlerarası unsurları görme, izleme ve anlama çabası olarak görülebilir. Çağdaş Rus sinemasında, ülke ve dünya tarihini, zihniyetini bilmeden filmi anlamak çok da söz konusu görülmemektedir. Zira film komple bir Rus tarihine gönderme içermektedir. Filmsel anlatı karanlık ekranda duyulan piyano sesinin ardından siyah ekranda görünmeyen bir anlatıcının ağzından söylenen şu diyalogla açılır; "Gözlerimi açtım ve hiçbir şey görmedim. Tek hatırladığım bir kaza idi. Herkes, güvenliği için bulabildiği yere koşuyordu. Bana ne olduğunu hatırlamıyorum. Kıyafetlere bakılacak olursa 1800'ler olmalı"



Öylece karakter aracılığı ile nerede bulunduğu, hangi dönemde olduğuna yönelik kısa bir anlatımla hikâyeye yolculuk izleyici için de başlamış olmaktadır. Böylece anlatıdaki bu ironiye yavaş yavaş daha pek çok öge eklenerek, anlatı derinleşerek benimsenen teknik üslupla büyümeye devam etmektedir.

Görünmeyen karakterin konuşmasının ardından at arabalarından inen kadınların kendi aralarında konuşmaya başlaması ve Hermitage Müzesi'nin içine girişiyle film anlatısı devam etmektedir. Kendi aralarındaki konuşmalarıyla filmin zaman, mekân ve olaylarda kurulacak düzlemin anlatısı da başlamış olmaktadır. Dış mekânda başlayan ilk sahneden içeri müzeye girene kadar doğal ışık kullanımında, soğuk gri ve mavi renk tonları hakimdir. Kamera, ilk sahneden itibaren oyuncuların hareketlerinin ritmine göre senkronik şekilde ilerlemektedir. Aynı zamanda anlatıda yer alan mekanların, oyuncuların genelden özele veya özelden genele giden çeşitli kamera açıları görülmektedir. Kadınların ya da subayların tanımlanabileceği şekilde boydan bele omuza kadar giden çekim açıları bulunmaktadır. Kamera, mekân girişindeki dar koridorun her bir yerinde duran subayları gözden kaçırmayacak şekilde, onlara detay açılarıyla odaklanmakta ve bunu hızlı bir şekilde yaparak hemen ana anlatıcısına ve oyunculara, aynı zamanda filmin zaman ve uzamına dönebilmektedir. Böylelikle, ihtişamlı mekanları geniş planlarla, olaylardaki karakterleri daha iyi tanıyabilmek adına genelden özele ve hatta detaya varan çeşitli kamera açıları görülmektedir. *"Plan sekansta, genellikle geniş açılı objektifler kullanılır. Uzun odaklı merceklerle yapılan çekimlerde, perspektif çizgileri geniş açı yaparak ufka uzanır"* (Mükerrem, 2012: 82). Geniş ve dar açıların kullanımı, filmin mekan ve sahnedeki kurulumunda yer alan olayların her birinin, film anlatısındaki bütünlüklü dramın içinde küçük bir drama anlatıları şeklinde, tüm sahnelerin birbiriyle eklemlenerek devam etmesine de olanak sağladığı görülür. Sabit, tek düze görsel bir anlatımın tercih edilmediği de söylenebilir. Aynı şekilde akıcı bir anlatımın yapılabilmesi ve öykünün izleyiciye seyrettirilebilmesi anlamında da kamera sürekli hareket halindedir. Çeşitli planla bir heykelin veya tablonun anlatımında, zamanın ve mekânın kuruluşundaki öykünün görsel anlamda betimlenebilmesi noktasında da kamera, eserler üzerinde detay çekimlerle gezinmektedir. Anlatılmak istenen duygunun yoğunluğunu, etkisini artırmada kullanılan yakın çekimler, estetik olarak seyircinin odaklanması gereken noktaları belirler ve izleyicinin dikkatini istenilen noktalara toplamasını/çekmesini sağlar. Aynı şekilde buna benzer olarak; özel kostümlerin, kıyafetlerin giyildiği, saç ve makyajın çok özenli yapıldığı, maskeli şekilde

dans eden kadın ve subayların görüldüğü balo sahnelerinde de aynı durum söz konusudur. Onlara eşlik eden klasik müzik ile kameranın ritmi, çekimleri senkronik şekilde hareket ettirmektedir. Bir mekândan farklı bir mekâna geçişteki kamera hareketleri oldukça yumuşak ve doğaldır. İzleyici kesintisiz akıp giden bir nehir gibi yönetmenin seçtiği görüntüleri izler. Görüntünün kurulması ve anlamlandırılması noktasında ışık kullanımında, kameranın iç mekâna geçmesiyle büyük alanlarda ışık parlak, kırmızı, turuncu, güneş ışığı gibi sıcak renk tonlarından oluşmaktadır. İmparatorluk kavramının güç ile eşit olduğu düşünülürse, gücün göstergesi sadece fiziksel cezalandırma veya ödüllendirme değildir. Devasa yapılarıyla, göz alıcı, aydınlık, sıcak renk tonlarıyla gösterilen imparatorluk, bir yandan hayranlık uyandıracak şekilde ışıltıyla gösterilirken diğer yandan da imparatorluğun ihtişamı, güç ve iktidarını da simgelemektedir. Hermitage Müzesi'ndeki sıcak renkler (dış mekandaki renkler soğuk renk skalasından tercih edilmiştir.), simgesel anlamda İmparatorluğun tarihinde kendi ulusuna yakın olduğunun da altını çizmektedir.



Aynı şekilde Avrupalının dar koridorlardan geçişindeki -bir mekândan diğerine veya bir öyküden diğer bir öyküye geçişinde- ışık tercihi karanlık, renkler ise soğuktur. Almanya ve Rusya arasında yaşanan ve ölen milyonlarca insandan bahsederken iç mekandaki renkler soğuk, mavi ve gri kasvetli bir ışık atmosferiyle ilerlemektedir. Bu da anlatının içeriğiyle vurgulanmak istenen durumu, biçimde kurulan kompozisyonla da pekiştirip bütünlüklü şekilde sunmaktadır. Film anlatısındaki anlatıcı mekânsal öykülere göre kamera ve kurgu biçimi kendi içinde betimsel, açıklayıcı ve kanıtlayıcı şekilde ilerlemektedir. İlginin sürekli olacağı bir izleme oluşturmak için öykünün anlatımı bakış açıları doğru ve anlaşılır olmalıdır. Bu anlamda Sokurov'un kamerası Rusya'nın her bir dönemine önem atfedilen tabloların, heykellerin üzerinden izleyicisine sanatsal yaratımını oluşturabilmiştir.

## SONUÇ

*Rus Hazine Sandığı* Sokurov'un sinemasında nirengi noktası olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, Hermitage Müzesi bir tablo olarak yansır yönetmenin eserine, tablonun her parçası müzenin odaları gibi mükemmeldir. Oyuncu yönetimi, ışıklandırma, dekor, görsel efektler, müzik özetle filmin sinematografisinin inşasında kamera önüne yansımayan ancak yadsınamaz büyük bir özveri, emek, güç ve sabır görülmektedir. Sinema ve tiyatro arasında geçen enstalasyon bir sergi gibidir. Sokurov tarafından yazılan sinematik bir aşk mektubu olmasıyla birlikte *Rus Hazine Sandığı* Rus eliti içindeki kültürel kimliğin daha az ya da daha çok korunması olarak tanımlanabilir. Rus ulusal kimliğini, post Sovyet çağında tekrar keşfeden ve batının 1917 sonrasında oluşan kiskanç kimliğinin de aktarımıdır.

Sokurov'un sineması için, içinde yetiştiği toplumsal dinamikleri, eğitimleri ve yılların vermiş olduğu birikimle sanata, sinemaya katmış olduğu, dünyaya kazandırdığı sinema anlayışı ile kendi üslubunu-imzasını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Belgesel ve kurmaca sinema alanında otuzun üzerinde yapmış olduğu filmlerindeki anlatılar-biçimsel yaklaşımları bunu kanıtlar niteliktedir. Tarkovsky gibi kendi üslubunu oluşturmuş Rus sinemasının önemli temsilcileri arasında yer almaktadır.

Hem *Rus Hazine Sandığı* filminin biçimsel üslubunun ön planda tutularak yapılması, hem de Rusya'nın sanat tarihinin okunduğu sanat eserlerindeki biçimcilik anlayışı, bunu örneklendirmektedir. İnsanın kafasında soru işaretleri uyandıran tarihe, geçmişe sorgulayıcı, eleştirel olarak nitelendirmek mümkündür. Sokurov kendi sinema anlayışı ile anlatılarında insanı temel alarak kamerasındaki görüntüleri, ışığı ve sesi ile insanların duygusal iniş çıkışlarını, duygu dalgalanmalarını harekete geçirebilmektedir. *Rus Hazine Sandığı*, tek plan-sekans tekniğiyle birlikte, ışık ve gölgenin kurulumu, oyuncuların ritmik ve durağan hareketleri, ses ve sesliğin sesi, yani her dramatik anlatım ögesi filmin diyalektik kurgusuyla bütünlük içindedir.

Filmlerde biçimin önemli olduğu belirten Eisenstein; "Konuya, hareketlere ve kişilerin durum ve davranışlarına uygun bir biçimde filmi kurmak hiç de kolay bir iş değildir. Usta sinemacılar bile perdede gördüğümüz çeşitli filmlerin sahnelerinin bağlantılarında hareketlerin birbirini takip etmesinde, kısacası anlatımda uyum kuramamışlardır. Biz filmlerimizde kurguyu uygularken bağlantıların ahenkliliği ile yetinmeyip anlatımın heyecanını ve etkinliğini göz önüne aldık" (Eisenstein, 1938: 42) gibi düşünceleri benimsediğini gözlemlediğimiz Sokurov, *Rus Hazine Sandığı* filmiyle hem Çağdaş Rus Sinemasına, hem de biçimci sinema anlatılarına yeni bir soluk getirdiği de görülmektedir.

## KAYNAKLAR

ANDREW, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları, Çev, Zahit Atam, Doruk Yayınları: İstanbul.

ALEXANDRA S. (2008). Sinemaya Giden Yol Mutlaka Edebiyattan Geçiyor, Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2008, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi

ARMES, R. (2011). Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme, Çev, Zeynep Özen Barkot, Doruk Yayıncılık: İstanbul.

BAZİN, A. (2003). Sinema Nedir? Çev, İbrahim Şener, Doruk Yayıncılık: İstanbul.

ÇOŞKUN, Esin, Dünya Sinemasında Akımlar, Ankara, Phoenix Yayınevi, Şubat 2009.

EİSENSTEİN, S. (1938). Bir Sinemacının Düşünceleri, Çev, Azmi Arna, Yol Yayınları, Ekim 1975.

EKİNCİ, B.T. (2013). Visitors, Filminin Mizansen Analizi ve Çağdaş Sinemada Uzun Çekim, Akademik Bakış Dergisi, Mart-Nisan 2015, Sayı:48

MASCELLİ, J. V. (2007). Sinemanın 5 Temel Ögesi, Çev, Hakan Gür, İmge Kitapevi, 2. Baskı.

MÜKERREM, Z. (2012). Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

YILDIZ, S. (2014). Sinema Dili Beyazperdeyi Yaratımlar, Editör, Selahattin Yıldız, Su Yayınları: İstanbul.

YON, B. (2000). Eisenstein Yaşam Öyküsü ve Yapıtları, Çev, İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları: İstanbul.

17. Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Zaman, 5-7 Mayıs 2016 – Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi <http://www.khas.edu.tr/w243/files/documents/kitapcik.pdf> (02.01.2017) (konferans kitapçığı)

### **İnternet Kaynakları**

<http://filmhafizasi.com/rus-hazine-sandigindaki-hayaletler/> (28.16.2016)

<https://gzmoncl.wordpress.com/tag/tartimli-ritmik-kurgu/> (02.01.2017)

<http://web.archive.org/web/20131029035324/http://sokurov.info/?id=1225965671>(02.01.201)

<https://sinefilinseyirdefteri.wordpress.com/2015/03/06/bastan-sona-plan-sekans-cekilenfilmler/> (28.12.2016)



## Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada

Birsen ÇEKEN\*,

Gültekin AKENGİN\*\*,

Asuman AYPEK ARSLAN\*\*\*

### ÖZET

Dada toplumsal bir hareket olarak İsviçre’de ortaya çıkmış, o dönem insanların yaşadıkları yoğun acılar ve buhranların etkisiyle de kısa zamanda oldukça yüksek bir popülerite kazanmıştır. Dada hem teknolojik hem de siyasi köklü değişimlerin yaşanmasından dolayı ortaya çıkmış, insanların psikolojik karmaşıklığı, Dada’nın bu denli ses getirmesinin ana sebeplerinden biri olmuştur. Son yıllarda sanatın doğasını sorgulayan sanatçılar, alternatif sanat arayışları içerisinde olmuşlardır. Disiplinlerarası ayrımların ortadan kalkmaya başlamasıyla, yaratıcılıkta özgür üretimlerin olduğu bir döneme girmiştir. Geleneksel estetik ölçütlerini reddeden Dada sanatı, her türlü sınırlayıcı yaklaşım ve tabudan kurtulan, algı sınırlarını zorlayan, farklı bir dönemin başlamasına vesile olmuştur. Bu çalışmada; Dada hareketinin sanat ekseninde nasıl bir başkaldırıya dönüştüğü, etkileri ve ülkemizdeki yansımaları sunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, kitsch, pop art, sanat, toplum, modernizm, postmodernizm

## Artistic is Directed as a Primary

Birsen ÇEKEN,

Gültekin AKENGİN,

Asuman AYPEK ARSLAN

### ABSTRACT

Dada occurs in Switzerland as a social movement, people, who suffer an intense pain and crisis, affect to increase popularity in a short time. Dada arises not only technologic development but also political problems. Due to this, people have big psychological complication. This complication helps Dada to resound its name quickly. In recent years, artists having been questioned the nature of art, they search a new alternative art types. It seems that begin to disappear distinctions, art has new process into creativity and endless freedom. Dada art, which refuse to traditional aesthetic criteria, circumvent from all of kinds limiting approaches and taboos, help to start a new part of art. In this study; What the Dada movement has turned into a revolt on the axis of art, its effects and its reflections in our country are presented.

**Keywords:** Art, Kitsch, Pop Art, Modernism, Postmodernism

\*Doçent, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, [birsenceken@gmail.com](mailto:birsenceken@gmail.com)

\*\*Doçent Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, [gultekinakengin@gazi.edu.tr](mailto:gultekinakengin@gazi.edu.tr)

\*\*\*Araş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, [aypek@gazi.edu.tr](mailto:aypek@gazi.edu.tr)

## GİRİŞ

Dadaizm, 1. Dünya savaşı sırasında İsviçre’de ünlü düşünür ve şair Hugo Ball tarafından ‘Voltaire Caberet’ adıyla ortaya çıkmış toplumsal bir harekettir. Her bir sanat akımı bir diğerine rest çekmesi amacı ile doğmasına rağmen, Dada sanatı savaştan bunalmış ve çokça yara almış bir dünyada savaş karşıtı muhalif bir ekibin bir araya gelmesini hedeflemiştir. Endüstri çağıyla birlikte artık sanat evlerin içine girmeye başlamış, günlük hayatın bir parçası olmuştur. Zeminin de böylesine güzel hazırlandığı düşünülürse Dadanın kısa sürede elde ettiği başarısına şaşırırmamak gerekmektedir. Aslında Dada; bir sanat akımı olmaktan önce, sanatı kullanarak yönetime ve geleneklere karşı anarşist bir protesto niteliği taşımaktadır. Kurt Schwitters’ın da söylediği üzere “Sanatçının kurguladığı her şey sanattır” anlayışıyla oluşan ve Dadacılara göre yapıtların sanat olması için sanatçının onun sanat olduğunun bilmesinin yeterli olmasıdır. Yani yapıtın biçiminin, konusunun ve işleyişinin bir önemi yoktur (Lynton, 1982).

Önceki sanat akımlarının aksine, sadece toplumun üst kesimlerine hitap etmeyen Dada için herkesin söyleyecek bir sözü olmuştur. Karşı olma düşüncesinin cazipliğini aslında Dada’dan önceki ve sonraki sanat akımlarının benimsenmesinden anlaşılabilir. Ancak Dada’nın asıl cazibesi; yoğun bir nefretten doğmasıdır. Katliamlara ve budalalığa duyulan nefretin yanında, teknolojinin ilerlemesiyle oluşan aptallığa karşı da Dadaizm büyük nefret barındırmaktadır (Foste, 2009). Bu nefret dönemin siyasi otoritesine karşı olan bir eyleme dönüşür. Siyasetin de içinde olduğu sanat akımı, tüm karşıt grupların da sanat platformunda bir araya toplanmasını sağlar. Dadaist çalışmalarda sistem eleştirisi en ön plandadır. Dada, bir fikri empoze etmekten çok, düşündürmeye ve sorgulatmaya çalışır (Torczyner, 1192). Tek bir cümlede ifade etmek gerekirse; Dada fikrinin özünün savaşın vahşetine yol açan toplumsal ve sanatsal geleneklerin reddi diyebiliriz. Dada Hareketi bir sanat akımı değildir. Dadacılar, yeni yöntem ve üsluplar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmışlardır. “Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” demiştir Kurt Schwitters. O’na göre bir yapıtı sanat yapan, biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir. Bunu Kübizm, sonrasında Fütürizm ve Devrim öncesi Rus Sanatı hazırlamış olsa da, bu tutum kendini Dada Hareketi ile birlikte açıkça ortaya koymuştur. Dadaist sanatçılar, yapıtlarında geleneksel estetikçiliğe karşı tavırla burjuva değerlerinin tiksinciliğini, pisliğini, iğrençliğini, berbatlığını, rezilliğini dile getirmişlerdir. Dadaizm, sanatı kullanarak onun kutsallığını yıkmak amacını taşımış ve biçimde yeni deneyler gerçekleştirmiştir. Dadacılık belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur.

Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları bulmuş dolayısıyla yeni işlevler kazanmıştır. Siyasal bir eylem olarak dadayı bir yana bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki tüm görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları



kalır (Ragon, 1982). Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanmaktadır.

### **Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dadanın Sorgulanması**

Yeni bir gerçeklik anlayışıyla karşılaşan sanatçı, kendi isteği dışında gelişen ve değişen şartlar karşısında ilk tepki olarak direnmeyi ve kuralları yıkmayı seçmiştir. Özellikle 20. yüzyıl sanat tarihinde varlık bulan yapıt çeşitliliğinin nedeni de buna bağlanabilir. Bunun yanında, sanatın kuralları yıkmadaki periyodik işleyişine bağlı olarak değişik evrelerde seyreden algılama sorunsalı, avangard resimler, bağımsız ve özgür arayışlarla ortaya çıkan yeni uygulamalar aracılığıyla, 20. Yüzyılda kendini belirgin biçimde göstermiştir (Baudrillard, 1997). 19. Yüzyıldan itibaren modernin gelenek haline dönüşümü ya da avangardın zamanla yeni olma halinden kopuş hızı ve yönü düşünüldüğünde, değişim ve değişene karşı duyulan hayretin çoğalması da olası görülmektedir. Dolayısıyla gelip geçen sanat anlayışları ve akımlar gözlemlendiğinde bu hayretler yerini daha farklı tepkilere bırakmış, zamanla avangardın çarpan, absürt yanı postmodern süreçte gelişen post tepkilerle, algı sorunsalında başka pencereler açmıştır.

19. yüzyılın sonlarına doğru Endüstri ve Fransız Devrimi'nin yarattığı etkiler her alanda klasik geleneğe dayalı üslupların yavaş yavaş önemini kaybetmesi sonucunu doğurmuştur. Sanatçıların bu amaçla yeniliklerin peşinden gitmeleri gelenekseli de belli oranda reddetmeleri ise sanatta bazı şeylerin değişmesini sağlamıştır. Ancak izleyicinin alışık olmadığı bir dozda servis edilen yeni yapıt, tepkileri beraberinde getirmiştir.

Gelececilikte olduğu gibi Dadacılıkta da başı çekenler yazarlar olmuştur. Bu akım, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir. Egzistansiyalizm akımına kadar uzanır. Descartes'in "düşünüyorum öyleyse varım" düşüncesine dayanır Dadaizm. Egzistansiyalizm akımına göre "varoluş" insanın maddi özünden önce gelir. İnsan dünyaya gelip varolduktan sonra kendi özünü, değerlerini yaratır. Bu süreçte insana yol gösterecek olan, yine kendisidir. Bu nedenle özgür olmak zorundadır. Bunalımlarının kaynağı, insanın özünü ve değerlerini yaratırken değişik seçeneklere karşı hissettiği sorumluluktur. Çağından sorumludur. Dönemin ana düşüncesi, sanat topluma yön vermeli, toplumsal sorunlar karşısında duyarlı olmalı, siyasal yapıyla iç içe olmalıdır.

Dadaistler toplumda yerleşmiş anlam ve düzen kavramlarına karşı çıkararak dil ve biçimde yeni deneylere giriştiler. Çıkardıkları çok sayıda derginin içinde en önemlisi 1919-1924 arasında yayınlanan ve Andre Breton, Louis Aragon, Philippe Soupauld, Paul Eluard ve Georges Ribemont-Dessaignes'in yazılarının yer aldığı Litterature'dir. Dadaizmcilere göre estetiğin hiçbir değeri yoktur. Dadaizmde, bilincin yönünü kaybetmiş bir kuşağın ümitsizliği ve isyani vardır. Alışılmış estetik anlayışa karşı çıkararak, dil ve biçimde yeni deneylere girişen dadaistler, dil, biçim, uyak gibi kaygılar taşımaz. Dadaistler, bilinçsiz bir şekilde hayalle ruhun kontrol edilemeyen boyutlarına kadar ilerleyip karışıklık meydana getirip sanatı bile ortadan kaldırmayı düşünürler. Torbadan rastgele çekilmiş dizelerle

şiiirler oluşturmuşlardır. Batı Edebiyatında Dadaizmin temsilcileri Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Mareel Janco, Emmy Hennings'tir. Dil ve estetik kurallarını, bunların denetlenmesini, mantık dizgesini yok sayan ve sözcük anlamlarına değer vermeyen, alabildiğine bağımsız çağrışımlarla ilkel ve doğrudan anlatım biçimi arayan bir sanat akımı olan Dadaizmde, I. Dünya Savaşı'nın yarattığı umutsuzluktan, boğuntu ve dengesizlikten, burjuva değerleri karşısında duyduğu tiksintiden kaynaklanan protesto eylemleri yapan ve güvensizlik ve umutsuzluk içeren yıkıcı bir devinim eserleri görülmektedir.

Durmadan değişen sanat anlayışları izleyiciye sürekli farklı algılama kodları sunmakta, formu bozan, yok eden ya da formu yeniden resme sokan uygulamalarla kafa karıştırmaktadır. Dada'da kültürden kurtulma, kendi gölgesinin üstünden atlama, sonluluktan ve bu sonluluğun getirdiği aşağılamadan kurtulma gibi uygulamalara yönelik delice bir istek söz konusudur. Böyle bir istek, bütün düzenleri özgürlük uğruna yıkmak demektir (Richter, 1993). Picabia, Tzara ve Duchamp'ın yarattığı, 20. Yüzyılın bütününe yayılmış, asi ve yaramaz tavır, görselliğe bir baş kaldırma tutumu olarak algılanmalıdır. Bu tavırla yapılan seçilen ürünler izleyici ve eleştirmenler tarafından geleneksel estetik bağlamında değerlendirildiği için algılanmaları güç olmuştur. Aşağıda sunulan başlıklar altında sanatın hangi sebepler ile bir karşıtlığa ve başkaldırıya dönüşebildiği incelenmiştir.

Anlam ve işlev kayması: Önceleri dinsel yapılarda iç mekân için yapılan resimler sanat yapıtı olarak algılanmamıştır. İmgelerin zamanla kült değerini kaybetmesi ile yapıtlar sanat değeri kazanmaya başlamıştır. Bu da, insan algısında değişikliğe yol açmıştır (Yılmaz, 2006). Yüzyılların geçip, pek çok şeyin değişmesine rağmen mimetik gerçeği arama eğiliminin hala sürdürülmesi, pek çok aşamada, modern ve çağdaş eserlerin anlaşılmasını engellemiştir. Eski/yeni çatışması: Alışkanlıklar ve geleneklere aykırı olan her şey yenidir. Bunun içindir ki, yenilik bazılarına garip, bazılarına kabul edilmez, bazılarına da bozuk ya da değersizmiş gibi görünür. Bu nedenle eskilerle yeniler arasında hep bir mücadele söz konusudur. Fakat eskinin, yeniye karşı direnişi anlamsızdır. Çünkü eskiye karşı yenilgiye uğrayan yenilik yoktur (Harre, 2001). Öncesi ve 20. Yüzyıl sanat tarihinde karşılaşılan örnekler de bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Modernizmin durdurulamaz değişim tutkusu her yeni sanat anlayışını tüketmiş, yerine yenisinin getirilmesini zorunlu kılmıştır. Formül ise hep aynı kalmıştır. Yeni eskiye dönüşmüş, daha yeni olanla çatışmaya girmiştir. İzleyici-yapıt-sanatçı iletişimi: Bu üçlü arasında, algılama etkinliğini direkt etkileyecek bir ilişki varsa da her biri ayrı bir anlam ifade eder. Değişim süreçleri içinde her birinin aynı anda değişim geçirmesi, algılama açısından sağlıklı olmalıdır. Ancak pek çok nedenden dolayı izleyicinin değişime ayak uyduramaması, hızlı farklılaşan sanatı algılamasında problemlere yol açmıştır.

Avangart sanatçı tipinin toplumdan kopuk duruşu: 20. yüzyıla damgasını vuran eylem ve hareketlerin yaratıcısı olan avangart sanatçı, öncü kimliğiyle, toplumu sarsıp kendine gelmesi için giriştiği çabaların yeterince doğru algılanamaması, insanların sanata mesafeli yaklaşmasına neden olmuştur. Aslında sanatçının asıl amacı halkın önünden gitmek ve ona yol açmaktır. Bu samimiyetin izleyici tarafından hissedildiği dönemlerde avangardın halka inme çabası karşılık bulmuştur

diyebiliriz. Ama her ne kadar toplum için çalışsalar da izleyicinin kafasında hep soru işareti oluşturmuş ve aralarında bir duvar olmuştur.

Beklenilmeyen hızlı değişim: Rasyonel düşünceyi aşkınıcılı/avangart sanatı karşılayamaması düşüncesi ile başlatılan 'daha yenisini', 'en yenisini' ortaya koyma çabası, 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. İşte bu çabanın sonunda gelinen nokta, gelenekselden sıyrılıp alışık olunmayan bir durumun ortaya çıkması olmuştur. İnsanların günlük hayatında en ufak bir anormal durum bile tüm günlerini etkileyebiliyorsa, yaşamın normal seyrinde insanların karşılaştıkları beklenilmeyen yeni bir sanat yapıtı/anlayışı da şaşkınlık yaratacaktır kuşkusuz (Wu, 2005).Yapıtta anlam çeşitliliği: De Waresquiel (2004) bu durumu, tarihsel süreç içinde konuların değiştiği gibi, o konulara yüklenen anlamların da değiştiği şeklinde açıklamıştır. Anlamı etkileyen dört etkenin de, Toplum, Sanatçı, Yapıt ve İzleyici olduğunu belirtmiştir. Bu değişik yapılar, sanatın tarihsel, sosyal, kültürel, bireysel vb. tutun da, birçok anlamla karşı karşıya kalmasına yol açmıştır.

Dada'nın temel prensibi saçmalıktı. Dada için sadece plastik sanat olarak da bahsedemeyiz. Çünkü hem müzik hem edebiyat alanında da bu hareket döneminde büyük roller oynamıştır. Görüşlerini yaygın bir şekilde duyurabilmek için farklı bir politika izleyerek, halkı saygısızlık bombardımanına tutmuşlardır. Orta sınıf değerleri reddederken sanatı ortadan kaldırmaya çalışıp, genel olarak anti sosyal ve disiplinsiz davranışları desteklediler (Batur, 1997). Bunun yanında Birinci Dünya Savaşının batı dünyasının temellerini oluşturan hümanizm ve toplum sözleşmesi gibi değerleri yıkması da sanatçıların topluma karşı algılarını olumsuz bir yöne itmifitir. Bu nedenle dadaist şair Tristan Tzara 1919 manifestosunda "ahlak ve mantığın denetimi altında olmak polislerin karşısında kayıtsız kalmayı öğretti bize " sözleriyle toplumun en büyük iki dinamiği olan ahlak ve mantığa yani toplum kavramının kendisine saldırmaktadır. Dadaistlerin bu bozulmuş toplum düzenine karşı önerdikleri çözüm ise herkesin özgür olabileceği, ahlak ve mantık gibi bireyin iç dünyasına inmek yerine ona tepede bir otoriteden zorla benimsettirilen değerlerin olmadığı yani bir bakıma anti-otoriter ve anarşist bir topluluğu savunurlar. Mona Lisa'ya bıyık çizecek cesarete sahip olmak ve bunu bir sanat yapıtı olarak sunmak, o zamanlar devrimci bir eylemdi. Bundan daha zor olan bu yapıtı, bir sanat yapıtı olarak kabul ettirmektir ki, Duchamp bunu zaman içinde başardı (Kahraman, 2005).

Geçtikten sonra arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni gereçler, yeni düşünceler, yeni yönler ve yeni insanlar bırakmıştır, 1950'lerde "Yeni-Dada"(Neo-Dada) akımı olarak kendini gösteren Dada hareketinde hedef bu kez, Batı dünyasında insan yaşamını koşullandırıp onu, "sıradan-kültür" yaşamına indirgeyen kitle iletişim araçları ve iletişim teknolojisinin etki alanlarına yöneliktir. Gerek teknik ve malzeme açısından, gerekse konuların, boyama yöntemlerinin sınırlanmaması, yani üslup kurallarının belirsizliği yönünden her ikisi arasındaki benzer ilişkilerden söz edilebilir. Bu nedenle, Yeni-Dada'nın "Pop" sanat akımı çerçevesinde, gerçekte dadacılığın 1960'lardan sonra, değişik toplumsal koşullarda, popüler kültür ve estetik kaygılarla yeniden dirilişi olduğu ileri sürülebilir. (Baudrillard, 2000). İnsanın anlamsızlık (Unsinn) üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal

bağı bulunmayan anlamdışılık (Ohne-Sinn) konmalıdır. Dada, sanata karşı doğanın yanındadır. Dada'ya göre doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmalarla, fütürizmin görsel alfabetini zenginleştirmişlerdir. 1916'da sanat aşığı olmak, Dadaistler için, katışıksız ikiyüzlülük demektir. Dadaistlere göre "Sanat" dolaylı yoldan da olsa suçluydu.

Daha da kötüsü, eğer Alman erkekleri, Fransızları ve Rusları süngüleriyle şişlemeye, sırt çantalarında Goethe'nin kitabıyla gidiyorlarsa, bunu, sanat insanlığı aptal yerine koyduğu, insanların dünyayı olduğundan daha güzel bir yer olarak görmelerine sebep olduğu için yapıyorlardı. İşte, Dadaistleri en çok kızdıran ve radikal ifade yollarına iten de buydu. Dada, yerleşik sosyal estetiğe acımasızca bu yüzden saldırmıştır (Livingstone, 1990). Güzelliğin, simetrinin ve anlamın bozguna uğratılması ve geleneksel malzemelerin reddedilmesi Dada'nın başlıca özellikleriydi. Bütün bunlar Dada için, insanlığı toplu cinayete sürüklemeye kapasitesi olan bir sosyal ritmin bozulmasıydı.

Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbirleriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Alaycı ve aşağılayıcı tavrıyla toplumsal değerleri kökünden sarsan Dadaizm 1912-1922 yılları arasında resim, edebiyat, tiyatro ve müziği içine alan sanat dallarına olduğu kadar grafik tasarımın da görsel diline devrimci nitelikler getirmiştir. 1922'de üyeler arasındaki sürtüşmelerin artması, yıkıcı etkinliklerin bir sınıra dayanması ve çok sayıda Dadaist'in Sürrealizm'e yönelmesi sonucu, varlığını sürdüreceği bir zemin kalmadığı için son bulmuştur. Ancak Dada, yeniliğe ve başkaldırıya esin kaynağı olan, bir özgürleştirme hareketi olarak geçerliliği kalmamış alışkanlıklara karşı savaşması, uzlaşmaz tutumu ve tutkusu ile bugün bile entelektüel ve sanatsal buluşlara örnek olmaktadır (İnce, 1975).

Dadacılık belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. Aslında dadacılık, ressam ve film yapımcısı Hans Richter'in (1886-1976) değerlendirdiği gibi, bir akım değil, savaşın Avrupa'yı sarmasıyla sanat dünyasında patlayan bir fırtına gibidir. Geçtiğinde arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni gereçler, yeni düşünceler, yeni yönler ve yeni insanlar bırakmıştır. 1950'lerde "Yeni Dada"(Neo-Dada) akımı olarak kendini gösteren Dada hareketinde hedef bu kez, Batı dünyasında insan yaşamını koşullandırıp onu, "sıradan-kültür" yaşamına indirgeyen kitle iletişim araçları ve iletişim teknolojisinin etki alanlarına yöneliktir. Gerek teknik ve malzeme açısından, gerekse konuların, boyama yöntemlerinin sınırlanmaması, yani üslup kurallarının belirsizliği yönünden her ikisi arasındaki benzer ilişkilerden söz edilebilir. Bu nedenle, Yeni-Dada'nın "Pop" sanat akımı çerçevesinde, gerçek dadacılığın 1960' lardan sonra, değişik

toplumsal koşullarda, popüler kültür ve estetik kaygılarla yeniden dirilişi olduğu ileri sürülebilir (Genç, 1983).

Dadaizmin öncülerinden biri olan Hans Arp 'Sosyal Estetik'ten zamanla daha fazla uzaklaştım' isimli yazısında Dada hareketini çok iyi bir şekilde özetliyor: "Dada, insanın akla uygun alanışlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz, Dada'nın büyük davulunu bütün nefesimizle üflüyoruz. Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az değerlidir. Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada, erdem in resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada, saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve Sanat'ın karşısındadır" (Atakan, 2008). Dada hareketi kesinlikle doğduğu zamanın özel koşulları göz önüne alınarak incelenmelidir. Sözü geçen zamanlar, büyük bir karışıklığın olduğu zamanlardır. Dada sanat adına tüm dünyada farklı etkiler ile kendini yansıtırken Türkiye'de etkilenmelerin olmadığı görülmektedir. Türk aydını ve sanatçısı Avrupa'daki Dadaistler gibi dolaylı yoldan sanat dilini kullanıp milli değerlere saldırmak yerine, endirekt saldırmayı tercih ettiğinden, Dada ile uğraşacak vakit bulamamıştır veya her şeyi geriden takip ettiğimiz için bizim 68 kuşağı bile dada hareketine yetişememiştir. Ancak 1990'larda Hale Tenger veya çeşitli sansasyonel sergileri ile Bedri Baykam'ın Dada söylemleri "bir sergi açılışında pisuvara işeyerek" Türkiye'de modası geçmiş Dadaizm havası estirmeye çalışmışsada bu kalıcı ve anlamlı sanatsal bir etki yaratamamıştır. Birinci dünya savaşı yıllarında ise, Türk milletinde uyanan milli ruh ve duygular, sanatçılarda savaş karşıtı olmak bir yana savaş resimleri ve edebiyatı ile bu duyguların dışavurumunu yansıtmış ve milli duyguların gelişmesine hizmet etmiştir. Tüm dünyada Dada etkileri görülürken, gücünü geleneksel ahlak ve iman gücünden alan Türk sanatı akademik olarakda milli duyguları ön plana çıkarmıştır. Yüceltilmiş ruh ve duygu coşkusu Türk sanatçılarda hala etkisini sürdürmektedir. Bu sebeplerden Türk sanatı içinde Dadaizm fazla bir etki yaratmamıştır diyebiliriz. Türkiye'de sanat toplum huzurlu olduğunda yerini bulabiliyor. Ayrıca ülkemiz modern sanat konusunda yeni yeni toparlanıyor. Sanatçılar toplum sosyolojisi konusunda tespitler yaparak çalışmalar yapıyorlar. Gelenekleşmiş sanat yasalarından ve pozitivist önermelerden bağımsız olarak, mantık dışı ve saçma olanı öne çıkaran, natüralist ve gerçekçi sanat kuramlarının öz, biçim ve dil anlayışlarını hiçe sayan 'Dada' akımı, bu yönleriyle bir yandan fütürizm akımı ile yakınlık gösterirken, öte yandan gerçeküstücülüğe zemin hazırlamış oluyordu.

## SONUÇ

1900'lerin başında ortaya çıkan Dada Hareketine kadar olan sanat hareketlerinde geleneksel olanı bozma çabaları görülmüştür. Bu çaba en belirgin durumda Kübizm'de karşımıza çıkmaktadır. Ancak tüm bunlar biçim zorlamasından öteye gidememiştir. Estetik değerlere, geleneksele, tüm düzene ve hatta kendine bile karşı olan Dada Hareketi, bir kırılma noktasıdır ve kendinden sonra gelen sanat hareketlerine özgürlükçü bir yol açmıştır. Doğayı ve sanatı sorgulama Dada Hareketi ile başlar. Sanat sanatı çözümlenmeye, onun sınırlarını belirlemeye yani sanat kavramına katkıya dönüşmüştür. İşte bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler.

Dada aslında bir sanat akımı değil siyasi bir başkaldırıydı. Ancak iletisi sanatsal yöntemler ile dile getirildiği için, zamanla bir sanat akımına dönüştürülmüş, sanat tarihinde yerini almıştır. Yaşanılanlar kültürü kültürde sanatı etkilemiştir. Sanat her dönemde kültür ile içiçe yaşamıştır.20. Yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya savaşları, ülkelerin bağımsızlık hareketleri, yeni ekonomik biçimlenmeler, köklü toplumsal değişimler ile ortaya çıkan farklı ideolojik görüşler yüzyılın belirleyicisi olmuştur. Tüm bunlar, sanatçıyı ve sanatı, artık çözülmesi daha da karmaşıklaşan "insan"ı aktarmanın farklı arayışlarına itmiştir. Bu, sanatın metalaştırılmasına karşı sanatçının aldığı bir tavidir. Disiplinlerarası çalışmalar, farklı malzemelerin bir arada kullanılması ve farklı ifade biçimleri sanata büyük bir zenginlik kazandırmıştır. Her tür değer yargısının ve yaşantının sorgulanma yolunu açan Dada Hareketi herşeyin yeniden incelenip değerlendirilebileceğini göstermiştir. Dada'nın sanata sunduğu en önemli kazanım, artık sanat adı altındaki oluşumların, estetik kaygıları, geleneksel kuralları gerektirmediğidir. Bu durum sadece resimde değil müzik, sinema, tiyatro gibi günümüzün bütün sanat dallarında kendini göstermektedir. Sanat tarihinin her döneminde sanatçılar, içinde yaşadıkları dünyanın, toplumun gözlemini çok iyi yapmış, çağını ve sanatı eleştirmekten çekinmemişlerdir. Toplumsal yaşantıların Dada hareketi ile sanata yansması ve karşıtlığı, ülkemizin milli duygu ve sanatı ifade etme biçimlerinde yansı bulamamıştır.

Artık sanat uygulamaları kusursuz görsel oluşumlar yerine mantığın ve duyguların kanıtlanabilir sonuçları üzerine araştırmayı gerektirmiştir. Bu dönemlerde, sanatın kabul gören geleneksel tanım ve uygulamaları, estetik ve sanat disiplinleri yeniden gözden geçirilip alışılmadık sonuçlara ulaştırılmıştır. Dadaistlerin sanat karşısındaki tutumları, Anti-sanat oluşumları, yüksek sanatı ve değerlerini reddederek, ironik yapılanmalarla ele almaları, geleneksel sanat uygulamalarını ve kuramlarını yok sayarak sanatın nesnesini tamamen değiştirmiştir. Sanat nesnesinin estetik değeri ve başkalaşımı da çağdaş yaşamın gerçekleri ve güncel sanatın yeni ve özgün arayışlarıyla sürecektir. Sanat tarihi boyunca sanat eserinin değeri ve başkalaşımında gördüğümüz değişim, günümüz sanat oluşumlarının da gelecekte önemli değişimlere uğrayacağını bizlere göstermektedir.

## KAYNAKLAR

- ATAKAN, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi Yayınları:İzmir.
- BATUR, E. (1997). Modernizmin Serüveni, Birinci Basını, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BAUDRILLARD, J. (1997). Tüketim Toplumu, Çev.: H. Deliçaylı, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- BAUDRILLARD, J. (2000). Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat, Çev.: C. İleri, Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:76.
- DE WARESQUIEL, E. (2004). İsyankar Yüzyıl, Çev.: İ. Yerguz, Sel Yayıncılık: İstanbul.
- FOSTE, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard. Çev: E. Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GENÇ, Adem, (1983). Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi: İzmir.
- HARRE, R. (2001). One Thousand Years of Philosophy (2. Baskı), Blackwell Publishers Ltd. 123: Massachusetts.
- İNCE, Ö. (1975). "Dada Akımının Amacı Serüveni", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 161.
- KAHRAMAN, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri, Agora Kitaplığı: İstanbul.
- LYNTON, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, Çev.: C. Çapan, Birinci Basım, Remzi Kitapevi Yayınları: İstanbul.
- LIVINGSTONE, M. (1990). Pop Art, Thames and Hudson: New York.
- RAGON, M. (1987). Modern Sanat, Çev.: V. Kanclti, Cem Yayınevi: İstanbul.
- RICHTER, H. (1993). Dada 1916-1966, Çev.: M Tüzel, Birey Yayınları: İstanbul.
- TORCZYNER, H. (1992). Rene Magritte - Gerçek Resim Sanatı, Çev.: N. Boyacı, Düzlem Yayınları: İstanbul.
- YILMAZ, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- WU, C. (2005). Kültürün Özelleştirilmesi, Çev.: E. Soğancılar, İletişim Yayınları: İstanbul.





# Ali Rıza Bey'e Ait Hilye-i Şerif

Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK\*

Hatice TOZUN\*\*

## ÖZET

Arapça bir kelime olan hilye; Arapça sözlüklerde "süs, bezek, vasıflandırmak, nitelendirmek, yaratılış, suret, sıfat, değerli taşlar ve madenlerle yapılmış süs ve insanın dış görünüşü" gibi anlamlar taşımaktadır. Hilye-i Şerif, hilye-i Saâdet ve Hilye-i Nebevî gibi isimlerle de anılan hilye, İslâm edebiyatı ve hüsn-i hat sanatında Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerini, karakterini, insanî ve ahlâkî niteliklerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlere verilen genel isimdir. Ayrıca kadrini yüceltmek amacıyla Hilye-i Şerife de denir. Eskiden beri göğüs cebinde bir hürmet nişanesi olarak taşınmak için, gündelik el yazısı veya nesih hattı ile küçük çapta yazılan bu metnin, ilk defa olarak hüsn-i hattın önde gelen isimlerinden Hafız Osman Efendi (öl. 1110/1698) eliyle, levha şeklinde yazılmış bulunduğu kabul edilmektedir.

Bu çalışmada 8608 Envanter numaralı; İstanbul Yenikapı Mevlevi Hanesinden, İstanbul Müzesi vasıtası ile 08.02.1934 yılında Ankara Etnografya Müzesine getirilmiş Hattat Ali Rıza Bey'e ait Hicri 1303- Miladi 1885-86 yılına ait Hilye-i Şerife tanıtılacaktır. 19. Yüzyılın belirgin özelliklerini taşıyan hilyenin hat yazısı; çay rengi aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılmış, tezhip süslemesi ise siyah zemin üzerine serbest kompozisyonla, altın ağırlıklı çalışılmıştır ve boyutları 192x136 cm. dir.

**Anahtar Kelimeler:** Hilye-i Şerif, Hüsn-i Hat, Müderris, Tezhip

---

\* Öğr. Gör. İskenderun Teknik Üniversitesi, İskenderun MYO, El Sanatları Bölümü

\*\* Yrd. Doç. Dr. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü

# Mr. Ali Rıza's Hilye-i Şerif

Merve DÜZAĞAÇ ÇOLAK†

Hatice TOZUN\*\*

## ABSTRACT

Hilye which is an Arabic word, means that "ornament, decoration, qualify, label, creation, eikon, attribute, ornament which is made of jewel and precious mine and man kind's appearance" in Arabic dictionaries. Hilye, which its other names are Hilye-i Şerîf, Hilye-i Saâdet and Hilye-i Nebevî, is a general name which is used in Islamic literature and hüs-n-i hat art for productions which describe The Prophet Muhammad's physical properties, charecter, personal and etical properties, manners and attitudes. Also it is called as Hilye-i Şerîfe for raise the value of its name. It is accepted that from of old, this written daily handwriting or naksh text which has been carried in chest pocket for respect sign, was written by Hafız Osman Efendi (dead: 1110/1689) who is a pioneer of hüs-n-i hat as a plaque for the first time.

In this essay, it will be introduced Calligrapher Mr. Ali Rıza's Hilye-i Şerîfe which has been brought to Ankara Etnografya Museum in 08.02.1934 through Istanbul Museum from Istanbul Yenikapı Mevlevi Hane, with 8608 inventory number. Carried of 19th century's clear properties this hilye's script writing was written on tea color, sized paper with black ink; its illumination embellishing was made on black ground with free composition with gold. This hilye's dimensions are 192x136 cm.

**Key Words:** *Hilye-I Şerif, Hüs-n-I Hat, Professor, Illumination*

---

† Lec. Iskenderun Technical University (İSTE) Iskenderun Vocational College Handcrafts Department

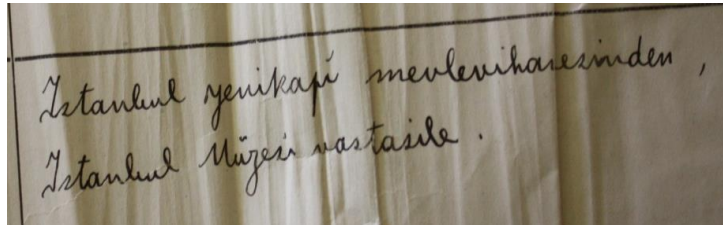
\*\* Asst. Prof. Dr. University of Gazi, Faculty of Fine Arts Conservation and Restoration of Cultural Properties

### ALİ RIZA BEY'E AİT HİLYE-İ ŞERİF

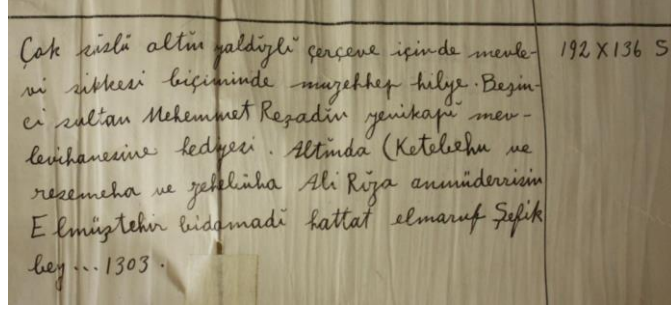
Arapça bir kelime olan hilye; Arapça sözlüklerde "süs, bezek, vasıflandırmak, nitelendirmek, yaratılış, suret, sıfat, değerli taşlar ve madenlerle yapılmış süs ve insanın dış görünüşü" gibi anlamlar taşımaktadır. Hilye-i Şerif, hilye-i Saâdet ve Hilye-i Nebevî gibi isimlerle de anılan hilye, İslâm edebiyatı ve hüsni hat sanatında Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerini, karakterini, insanî ve ahlâkî niteliklerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlere verilen genel isimdir. Ayrıca kadrini yüceltmek amacıyla Hilye-i Şerife de denir. Eskiden beri göğüs cebinde bir hürmet nişanesi olarak taşınmak için, gündelik el yazısı veya nesih hattı ile küçük çapta yazılan bu metnin, ilk defa olarak hüsni hattın önde gelen isimlerinden Hafız Osman Efendi (öl. 1110/1698) eliyle, levha şeklinde yazılmış bulunduğu kabul edilmektedir (Derman,2000). Hâfız Osman tarafından levha şeklinde tasarlanmış olan klasik hilye formu her dönemde vazgeçilmez olmuştur. Zaman zaman, hattatlar yeni arayışlar içerisinde olup farklı tasarımlar yapsalar da, yeni tasarımların çoğu klasik forma yapılan eklemelerden öteye gidememiştir (Taşkale ve Gündüz, 2006).

Hilyelerin müstakil bir tür olarak gelişmesinin birçok nedeni vardır. Hz. Peygamber'in, vefatından bir süre önce kızları Hz. Fatıma: "Yâ Resulallah, senin yüzünü bundan sonra göremeyeceğim." diye ağladıkları zaman Hz. Peygamber de "Yâ Ali! Hilyemi yaz ki vasıflarımı görmek beni görmek gibidir!" buyururlar. Bu hâdise Müslüman Türkler arasında hilye türünün ortaya çıkışı ve gelişmesinde büyük etken olmuştur (Erdoğan, 2007).

Ankara Etnoğrafya Müzesinde bulunan 8608 Envanter numaralı Hilye'i Şerif'in envanter kaydında; "İstanbul Yenikapı Mevlevi Hanesinden, İstanbul Müzesi vasıtası ile 08.02.1934 yılında Ankara Etnoğrafya Müzesine getirilmiştir. Çok süslü altın yaldızlı çerçeve içindeki Mevlevi sikkesi biçimindeki müzehhep (tezhiplenmiş) hilye 5. Sultan Mehmet Reşat'ın Yenikapı Mevlevi Hanesine hediyesidir. Ketebehu, resemehu müderris ali rıza beyin damadı Şefik Bey" olarak belirtilmiştir. Hilye'i Şerif'in "Ketebe kısmı" iki farklı ilahiyat hocası tarafından; bunu yazan, resmeden ve tezhip eden (altınlayan) müderrislerden hattat Şefik Beyin damadı Ali Rıza Bey. Allah onun ve bunu okuyanların günahlarını bağışlasın, onu muzaffer kılsın" olarak çevrilmiştir.



Görsel 1: Ankara Etnoğrafya Müzesi Hilye'i Şerife Ait Envanter Kaydı

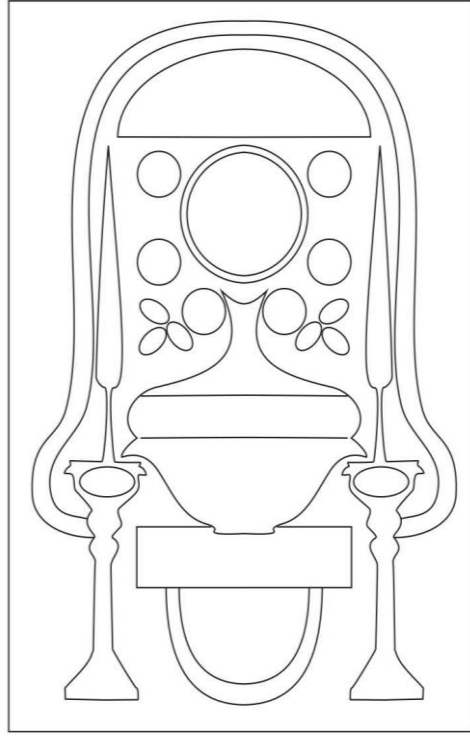


Görsel 2: Ankara Etnoğrafya Müzesi Hilye'i Şerife Ait Envanter Kaydı

Sülüs yazı ile yazılmış 19. Yüzyılın belirgin özelliklerini taşıyan hilyenin hat yazısı; çay rengi aharlı kâğıt üzerine siyah mürekkeple yazılmış, tezhip süslemesi ise siyah zemin üzerine serbest kompozisyonla, altın ağırlıklı çalışılmıştır ve boyutları 192x136 cm.'dir.



Çizim 1-2: Hilye Levhalarının Bölümleri (Taş kale, Gündüz, 2006, 40-44)



Görsel 3: Ankara Etnoğrafya Müzesi

Çizim 3: Hilye-i Şerif Bölümleri Hilye'i Şerife

Ali Rıza beyin Hilye-i Şerifinde; başmakam kısmında "Eüzu Besmele", yer almaktadır. Oklu besmele şeklinde yazılan kısımda iki daire formu ve bir oval form bulunmaktadır bunların içlerinde ise Allah, Muhammed ve Nemi Süresi'nin 30. ayeti yazılıdır.



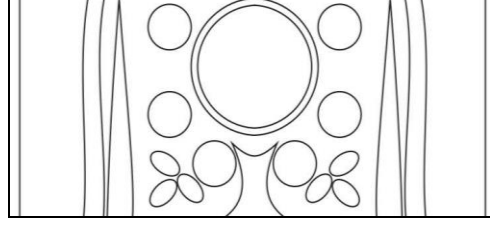
Görsel 4: Hilye'i Şerife den Kesit

Hilye-i Şerifin, göbek kısmı metnin başladığı ve metnin büyük bir bölümü yer almaktadır. Dairesel formda yazılmış olan göbek kısmında, Hafız Osman tarafından geliştirilen klasik hilye formunda yer alan hilal yerine, bu eserde yaprak motifine benzer bir süsleme ile çerçevelenmiştir. Etrafında 4 halife Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali yer almakla birlikte Hz. Ali ile Hz. Fatıma iç içe yazılmıştır. Ayrıca renkli güllerle tezhiplenmiş daire formu içinde yer alan yazılarda da Hz. Hasan ve Hüseyin Efendilerin isimleri bulunmaktadır. Aşere-i Mübeşşere diye bilinen sahabe isimleri ise yaprakla tezhiplenmiş kısımların içine yazılmıştır.





Görsel 5: Hilye-i Şerife den Kesit

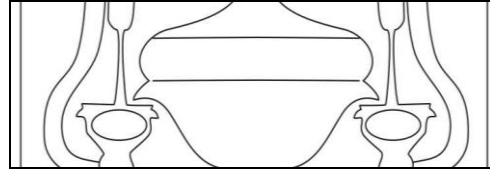


Çizim 4: Hilye-i Şerife'den Bölüm

Bir sonraki bölümünü ayet kısmı oluşturmaktadır. Eserde görülen farklılıklardan bir diğeri ise ayet ve etek bölümlerinin ikişer adet bulunmasıdır. Birinci ayet kısmında en yaygın olarak kullanılanlardan biri olan Enbiya Sûresi' nin 107. Ayeti "Ve mâ erselnâke illa rahmeten lil-alemîn" (Biz seni ancak alemlere rahmet olsun diye gönderdik) yer almaktadır. Ardından Hilye metninin devamı niteliğinde olan etek kısmı gelmektedir. Bu kısımda da Hz. Muhammed'le ilgili övücü ve tanıtıcı sözlere rastlanmaktadır.



Görsel 6: Hilye-i Şerife den Kesit

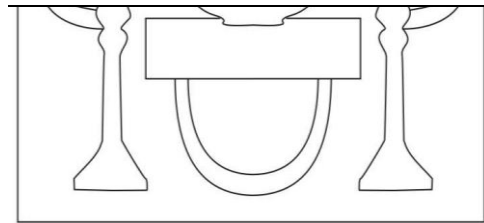


Çizim 5: Hilye-i Şerife'den Bölüm

İkinci ayette ise "Ve inneke le alâ huluk(in) azîm (in)" (Hiç şüphesiz sen büyük bir ahlâka sahibsin) yer almaktadır ve ardından da, etek kısmında da duanın bulunduğu bölümle devam etmektedir.



Görsel 7: Hilye-i Şerife den kesit



Çizim 6: Hilye-i Şerife'den Bölüm

ÇOLAK DÜZAĞAÇ, Merve, TOZUN, Hatice, "Ali Rıza Bey'e Ait Hiye-i Şerif"

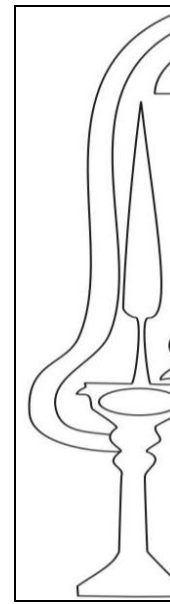
Eserin en son satırında hilyeyi yazan hattatın imzası ve yazılış tarihi yer almaktadır. Bu eseri farklı kılan bir diğer özellik ise Hafız Osman tarzının içinde yer alan koltuk kısımlarının yerine çift taraflı şamdan şeklinde sütunlar bulunmaktadır. Bu sütunların içlerinde sağdan sola kelime-i tevhid, üst tarafa doğru uzanan bölümünde ise "Esmâ-i Hüsnâ" ağaç içine çift taraflı olarak yazılmıştır.



Görsel 8, 9: Hilye'i Şerife'den Kesitler



Görsel 10, 11: Hilye'i Şerife'den Kesitler

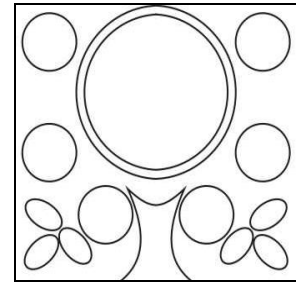


Çizim 7: Hilye-i Şerife'den Bölüm

Yukarıda sözü edilen bölümler iç pervaz ve dış pervaz ile çerçevelenir. İç ve dış pervazların kalınlığı, hilyenin boyutlarına göre belirlenir ve tezhiplenir. Bu eserde ise; süsleme unsurları olarak 19. Yüzyılın belirgin özelliklerini taşıyan tezhip süslemesiyle günümüze gelen güzel örneklerdendir. Serbest kompozisyonla altın ağırlıklı tezhip süslemesi görülmektedir. Besmelenin çevresi de "beyn-es sütur" ile tezhiplenmiş altın üzerine bordo renkli yapraklarla, yeşil sapsaplarla ve serbest kompozisyon şeklinde tezhiplendiği görülmektedir. Oklu besmelenin üst kısmında bulunan dairesel formlarda geçme motifleriyle çerçevelenmiştir. Eserin göbek kısmındaki yazı aralarında "beyn-es sütur" süslemeleri bulunmaktadır. Duraklar ve güllerde ise bitkisel motiflerin yer aldığı görülmektedir. Hz. Muhammed yazan kısım yuvarlak içine alınmıştır. Göbeğin dış kısmı yeşil daireyle çerçevelenerek yanlarında bulunan dört halife ve Hz. Muhammed' in torunları olan Hasan, Hüseyin efendilerin isimleri yazılmış gül içine alınarak tezhiplenmiştir. Tezhipler altın ağırlıklı olup Hasan, Hüseyin isimlerinin bulunduğu güller farklı renklerle oluşturulmuştur. Birinde bordo gül diğesinde yeşil gül ile renklendirildiği görülür. Diğer kısımlar da ise iri gül yaprakları, sapsaplar, tam üsluplaştırılmış çiçekler ve yarı üsluplaştırılmış çiçeklerle altın ağırlıklı, yeşil, bordo, beyaz renklerle serbest formda süslendiği görülmektedir. Bir alt bölümde birinci ayet ve etek kısmı vazo şekli içine alınmış ve "beyn-es sütur" ile tezhiplenmiş, yeşil yapraklarla ayet ve etek kısmı birbirinden ayrılmıştır. Vazonun üst kısmında bordo lacivert geçme şeklinde boğumun üstünde natüralist çiçeklerden oluşan buket görülmektedir.



Görsel 12: Hilye'i Şerife Den Kesit



Çizim 8: Hilye-i Şerife'den Bölüm

Vazodan çiçek çıkar görüntüsü verilmiştir. Çiçek göbek kısmını oluşturur. Süslemesi aynı şekilde "beyn-es sütur" içine alınmış şekilde yapılmıştır. Duraklar bitkisel formlarla süslenmiştir ve yazı aralarında iğne perdahına rastlanmaktadır.



Görsel 13: Hilye'i Şerife'den Kesit

İkinci ayet kısmında da aynı motiflerin kullanıldığı görülmektedir. İkinci etek kısmı beyaz çiçek şeklinde sınırlandırılarak tezhiplenmiştir. Hilye-i Şerif' in en alt süslemesinde lale ve karanfil



ÇOLAK DÜZAĞAÇ, Merve, TOZUN, Hatice, "Ali Rıza Bey'e Ait Hilye-i Şerif"

çiçeklerinin her iki tarafa da topraktan çıkar havası verilerek her birinin farklı köklerden oluştuğu görülmektedir. Eserin dış pervazı yazılan yazılara ve tezhip süslemelerine uygun formda geniş bir bordür kullanılarak sınırlandırılmıştır. Eser ahşap, kalın, altın varaklı, taç başlıklı çerçeve içinde sergilenmektedir.



Görsel 14: Ankara Etnoğrafya Müzesi Hilye'i Şerife

## SONUÇ

Hilye – i Şerif İslâm edebiyatı ve hüsni hat sanatında Hz. Muhammed'in fiziksel özelliklerini, karakterini, insanî ve ahlâkî niteliklerini, tavır ve hareketlerini anlatan eserlere verilen genel bir isimdir. Hilye – i Şerif yazımındaki asıl gaye, hilyenin sanatseverlerin ruhunda ve düşüncelerinde oluşturduğu olumlu duyguların ifadeye dönüşmesidir. Çünkü hilye sadece hat ve tezhibin bir araya gelmesi sonucu oluşan bir güzellik ve sanat eseri değildir; aynı zamanda Hz. Peygamber'in ahlaki güzelliklerinin insanlar tarafından okunarak, onlarda güzel duyguların oluşmasıdır. Hilyelerin insan ruhunda oluşturduğu iyi ve güzel duyguların ifadeye dönüşmesinin yanında, bu ifadenin davranışa yansımaları önemlidir. Hilye, başka hiçbir sanat eserinde olmayan duygu derinliğine sahip olmasının yanında, toplumu, davranış olarak da değiştirme amacıyla olan bir sanat eseridir. Bu sanat eserlerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması da önemli bir husustur. Müzelerimizde bulunan, yaşadıkları tarihlerin önemli sanatçılara ait Hilye – i Şeriflerin teşhirleri de ziyaretçilerin ilgisini ve dikkatlerini çekebilecek yerlerde sergilenmesi gerekmektedir.

**KAYNAKLAR**

DERMAN, U. (2000). Hat Sanatında Hilye-i Şerifler. İlmî Dergi (Peygamberimiz Hz. Muhammed-Özel Sayı) Ankara.

ERDOĞAN, M. (2007). Hâkim Mehmed Efendi'nin Manzum Hilyesi. C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi XI/1.

TAŞKALE, F. Ve Gündüz, H. (2006). Hat Sanatında Hilye- Şerife Hz. Muhammed'in Özellikleri, Antik Kültür Yayınları: İstanbul.

# Yeni Türk Sinemasında Üçleme Filmlerde Varoluşsal İzlekler

Ufuk UĞUR\*

## ÖZET

Varoluşçuluk, insan varlığının, varoluşunun özden önce geldiğini, insanın tutum ve davranışlarıyla kendini sonradan yarattığını ya da biçimlendirdiğini savunan felsefi akımdır. İnsanın yaratılışını anlamlandırma çabasında olan varoluşçuluk insan ne ise o değil, ne olmuşsa odur yaklaşımını benimseyen öğretici biçimdir. İnsanın kendi varlığını anlamlandırma ve değerlerini oluşturma yeteneğine sahip olduğunu savunan akım yansımalarını edebiyat, resim, tiyatro ve sinema gibi sanatsal alanlarda da bulmuştur. Varoluşçuluk, özgürlük, sevgi, inanma, adalet, bulantı, kaygı, saçma, hiçlik, sıkıntı, umutsuzluk, bırakılmışlık ve yabancılaşma gibi kavramları ele alarak insanın tüm bu olumsuzluklara rağmen ayakta kalması gerektiğini savunur. Edebiyatta Kafka, Camus, Sarte gibi örnekleri olan varoluşçu akım dünya sinemasında Tarkovski, Antonioni ve Bergman anlatılarında ifade bulur. Yönetmenler modern insanın yaşadığı ve tanıklık ettiği ilişkileri, değerleri, yaşadığı trajedileri, filmlerinde yalnızlaşan ve yabancılaşan birey üzerinden anlatmışlardır. Karamsar bir atmosferde geçen hikayelerde yolculuk, aşk, iletişimsizlik ve bireysel yalnızlıklar anlatılır. Varoluşçuluk Türk sinemasında ilk olarak Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu'nda ortaya çıkar. Yeni Türk sinemasında ise Demirkubuz, Zaim, Ceylan ve Kaplanoğlu filmlerinde belirtilerini bulan varoluşçu temalar bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Varoluşçuluk, Edebiyat, Yeni Türk Sineması.

---

\* Yard. Doç. Dr. Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü.

# Existential Themes in Trilogy Films in the New Turkish Cinema

Ufuk UĞUR†

## ABSTRACT

Existentialism is a philosophical current that claims that human existence precedes the essence of existence and that man creates or shapes himself afterwards with attitudes and behaviors. Existentialism, which tries to make sense of the creation of man, is not what he is, but what he has done is a form of teaching that adopts a blind approach. Man has also found current reflections in artistic areas such as literature, painting, theater and cinema, which argues that man has the ability to make sense of his own existence and to create values. It argues that people must survive despite all these negativities by addressing concepts such as existentialism, freedom, love, belief, justice, nausea, anxiety, absurdity, nothingness, distress, despair, desolation and alienation. Existentialist currents such as Kafka, Camus, Sarte in literature find expression in Tarkovski, Antonioni and Bergman in world cinema. The directors described the relationships, values, tragedies that modern people experienced and witnessed through the individual becoming alienated and alienated in their films. Travels, love, lack of communication and individual loneliness are told in stories that pass through a pessimistic atmosphere. Existentialism first emerges in Turkish cinema on Ömer Kavur's Night Voyage. In the new Turkish cinema, the existentialist themes found in the films Demirkubuz, Zaim, Ceylan and Kaplanoglu constitute the main point of this study.

**Key Words:** *Existentialism, Literature, New Turkish Cinema*

---

† Asst. Prof. Dr. University of Ordu, Fine Arts Faculty, Cinema-TV Department

## 1. GİRİŞ

Sanat insanın doğadaki gerçekliği algılayıp iç dünyası ile harmanlayarak estetik bir biçime dönüştürme eylemidir. Sanat ile felsefenin ilişkisi insanın doğayı yorumlama bağlamında kesişir. Uygarlık tarihi boyunca insan var olma, varlığını geliştirebilme çabasıyla mevcudiyetini anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu edimi ona yaşadığı zamana tanıklığını sanat ile ifade etmenin yanı sıra yeryüzündeki izini ileriki çağlara aktarabilme olanağı sağlamıştır. İnsan bir yandan resimle, şiirle, romanla, mimariyle, tiyatro ve sinemayla sanatta duygularını ifade edip iz bırakırken, diğer yandan da varlığını felsefi düşünce ile sorgulamıştır. "Sanatta güzeli, dinde Tanrı'yı, bilimde doğruyu arayan insan ruhu (tin) aslında kendini aramaktadır" (Ersoy, 2016: 10). Felsefe, temel sorunlara akıl yürütme yoluyla cevap bulma sürecidir. "Felsefe, bilim olarak, genel bir dünya görüşü meydana getirmek; dünyanın genel unsurlarını ve kanunlarını incelemek gereğinden, rasyonel bir düşünme metodu ihtiyacından, mantık ihtiyacından doğmuştur" (Rosenthal, Yudin, 1980: 154). Antik Yunan'dan günümüze filozoflar diğer tüm insanlar gibi çevrelerini kuşatan her nesneyi merak duygusuyla irdelemişlerdir. Tarihi boyunca evrenin ve insanın sırlarını çözmeye çalışan felsefe antikçağda Akdeniz Uygarlıklarında ve Yeni Çağda Avrupa'da varlığını hissettirmiş; Doğu toplumlarında ise tasavvuf anlayışında kendini göstermiştir. Bilgiye ulaşma isteği filozofları evren ve insan doğası hakkında geleneksel kabullerin dışına çıkıp sorgulamaya itmiştir. Onlar soru sorarken mutlu bir hayat sürmenin imkânlarını araştırmışlar; iyilik, kötülük, doğruluk, gerçeklik kavramlarının anlamlarını bütüncül bir bakış açısıyla sorgulamışlardır. Tarihsel süreç içinde felsefenin gelişimi bazı konu ve kavramların eleştirel bir şekilde incelenmesi ile bilgi, varlık, ahlak, estetik, siyaset, din gibi temel alanlara ve alt dallara ayrılan bir yapı göstermiştir. Varoluşçuluk felsefesinde de insan merkeze alınmış; insanın kendini gerçekleştirme süreci ve evren içindeki yerinin ne anlam ifade ettiği sorgulanmıştır. Varoluşçu düşünce akımı 19. Yüzyılın ortalarında kavramsal olarak belirmiş etkisini 20.yy. da hissettirmiştir. Akım, insan varlığının onun özünden önce geldiği, insanın önce var olduğu sonra özgür seçimleri ve iradesiyle özünü oluşturduğu anlayışına dayanır. Varoluş, insanın kendini var etme çabası sonucu, kendini ortaya koyarak 'var olan' olmasıdır. Varoluş çabası sadece insana özgüdür. Ancak irade sahibi olan insan seçimleriyle kendini inşa eder. Varoluşçuluğun temel savunucularından Jean Paul Sartre insanın yaratım sürecini şöyle açıklar: "İnsanoğlu ilkin vardır, sonra şu ya da budur. Kısacası insanoğlu kendi özünü eliyle yaratmak zorundadır; kişiliğini dünya sahnesine atılarak, acı çekerek, kavga ederek yavaş yavaş belirler ve tamamlama sonuna dek açıktır; insanoğlu ölmeden, insanlık yok olmadan ne oldukları söylenemez" (Sartre, 1981: 322).

Sanat ve felsefi düşüncenin buluşma noktası özde insanın, insan varlığının, anlam arayışıdır. Hayatın anlamını, insanın evrendeki yerini irdeleyen, bireyin öznelliğini sorgulayan bir felsefe olan varoluşçuluk insanın özünü bulup kendini gerçekleştirmesini onun eylemine bağlı kılmıştır. Modern insanın yaşadığı ve tanıklık ettiği çağın toplumsal ilişkileri, değerleri ve trajedisini yansıttığı, duygularının dışavurumu olan, eserleri yaratan varoluşçu sanatçılar yarattıkları eserlerde kalabalıklar içinde yalnızlaşan, yabancılaşan bireyi anlatmışlardır. "Varoluşçular sanatçının yeteneğini

'o sanatçının şifreler içinde bireyin varoluşunu, orjinalistesini ve kendi sınır durumlarını ifade ediş tarzıyla' ölçer. Bunlar için sanatın ana amacı bireyin bilinç dışı heyecanlarını uyandırmaktır. Varoluşçuluğun estetiği çağdaş kapitalist toplumun manevi dejenerasyonunu yansıtır" (Rosenthal &Yudin, 1980: 517). Felsefede olduğu gibi edebiyat, tiyatro, resim ve sinema gibi sanatın diğer tüm dallarında da iki dünya savaşına tanıklık etmiş 20. Yüzyıl insanı benliği, acıları ve buhranlarıyla varlık göstermiştir. Sinema sanatı maddeye, söze, harekete biçim veren diğer tüm sanat dallarına dair unsurları kapsayan, teknik olanaklarla gerçekliği yeniden üreten yapısıyla çağdaş bir sanat dalıdır. Sinemada seyirlik olan insan tekrar tekrar üretilirken, bireyin kapitalist toplum içindeki varlığını sorgulayan felsefi akım varoluşçuluğun "kaygıları" beyaz perdede belirlemiştir. Varoluşçu felsefe 20. yüzyıl insanının savaşlarla örülenmiş ruhunun dışavurumu olarak sinemanın anlatım dilinde ifade bulmuş; sinema perdesinde insan tüm değerleriyle yerini almıştır. İlk izleri Film Noir'de belirmiş; Yeni Dalga Akımında ve Auteur sinema da etkisini göstermiş; ağırlığı yüzyılın sonuna değin artarak hissedilmiştir. Günümüzde çağdaş film diliyle, insanın bireysel varlığı ve amansız çabası, varoluşsal izleklerle sinema sanatında ortaya konmaktadır.

### **Amaç**

Bu çalışmanın temel amacı yeni olarak adlandırılan dönemde Türk sinemasında oluşan anlatı yöntemleri ve anlatıcıların kullandıkları varoluşsal izlekleri incelemektir. Yanı sıra incelenen yönetmen ve filmler ile birlikte varoluşçu izlekler felsefi alanda ve daha sonra sanatın diğer disiplinlerinde tanımlanıp örneklenerek bu izleklerin sinemasal karşılığı aranmaktadır. Çalışmada felsefi eleştiri yoluyla sinemada ki insana bakmak ve insani değerlerin temsilinde varoluşsal temaların varlığını örnek filmler üstünden sorgulamak ta amaçlanmıştır. Dünya sinemasındaki örneklerinin yanı sıra yeni Türk sinemasında yakın dönem üçleme filmlerdeki etkisi en çok gözlenen felsefe akımı olan varoluşçuluğun izlerinin tespit edilip edilemeyeceği bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Çalışma boyunca varoluşçu felsefenin çağdaş film anlatısında yer bulup bulmadığı ve Türk sinemasında bu varoluşçu temaların ne kadar karşılık bulduğunu incelemek te amaçlanmaktadır. Bu çalışma, özellikle yakın dönem olarak adlandırılan yeni Türk sinemasındaki üçleme filmlerde geçen varoluşçu izleklerin tespit edilmesi ve incelenmesini amaçlamaktadır.

### **Yöntem**

Bu çalışmanın yöntem ve kapsamında felsefi alanda ortaya çıkan varoluşçu izlekler öncelikle edebi alanda örneklenmiş sonrasında sinema ve diğer disiplinlerde bu izleklerin karşılığı tespit edilerek incelenen filmlerdeki bulgular üzerinde durulmuştur. Film eleştirisi yöntemi olarak, felsefi perspektifin kullanılmasının yanı sıra adı geçen yeni Türk sinemasındaki üçleme filmler ile ilgili içerik analizi uygulanmıştır. Bu yöntem ile bir kültür ürünü olan sinema filmlerinin sanatsal özünün ortaya konmasına olanak sağlanmıştır. Bu bağlamda auteur olduğu kabul edilen yönetmenlerin üçleme filmlerinde varoluşçu felsefenin varlık gösterip göstermediği de incelenmiştir. Sanat yapıtında biçim ve üslup dışında anlamı aramak ve günümüz insanın varoluş sorunsalını açığa çıkarmak için eleştiride felsefi yöntemi kullanmak çalışma için önem arz etmektedir. Araştırma kapsamında bu

yöntem ile çizilen çerçeveye bağlı olarak Dünya ve Türk sinemasında varoluşsal izlekler içerdiği düşünülen yönetmen ve filmler incelenerek tespit edilen varoluşsal temalar ortaya konmuştur. Yöntem olarak sinemanın kendine özgü anlatı yapısına uygun olarak filmlerde varoluşsal izleklere ulaşmak için izlenen yol sayesinde elde edilen bulgular çalışmanın sonuç kısmında değerlendirilmiştir.

## 2. VAROLUŞÇULUK

Varoluşçuluk temelde varoluş (existence) kavramını sorgulayan, insanın varoluşundaki anlamı ortaya koymaya çalışan bir felsefe akımıdır. "Existence (varoluş) terimi Latince "Existere" yani "çıkılmak, zuhur etmek, ortaya çıkmak" fiillerinden gelir" (Erdem, 2003). Varoluşçuluğu tek bir tanımda ifade etmek mümkün değildir. Çünkü her bir varoluşçu filozof varoluşçuluğu farklı değerlendirmiştir. Foulquie bu durum hakkında şöyle demiştir: "Gerçekten, ne kadar varoluşçu düşünür varsa o kadar da varoluşçuluk vardır" (Foulquie, 1998: 38). "Varoluşçuluk, insanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okulunun ismidir" (Cevizci, 1997: 689). Varoluşçuluk terimi 19. yüzyılın ortalarında ilk olarak Sören Kierkegaard tarafından kullanılmış; ancak etkisini 20. yüzyılda hissettirebilmiştir. İnsanın evrende var olması; iyilik-kötülük, doğruluk, gerçeklik gibi kavramlar felsefe tarihi boyunca filozoflar tarafından sorgulanmış olsa da bu kavramların temel varoluşsal ilkeler çerçevesinde somut gerçeklik içinde ele alınması Varoluşçuluk akımı ile olmuştur. Varoluşçuluğun ortaya çıkışı ile ilgili farklı görüşler vardır. Varoluşçuluk, birçok yazara göre kolay tanımlanacak bir düşünce değildir. Kökleri bazılarının göre Antik Çağ'da Sokrates'e (M.Ö 469-399) uzanırken bazıları da bu kökleri Ortaçağ felsefecisi St. Augustinus'a (354-430) uzatarak daha yakın bir tarihte başlatmaktadır. Kimileri bunu Pascal (1623-1662) ve Descartes'la (1596-1650) başlatırken, kimileri 19. yüzyıldaki felsefe ve edebiyat düşüncesine dayandırır (Çüçen, 2015: 17). Varoluşçuluğun temel düşüncesi "insanda varlığın özden önce gelmesidir". Yani insan önce vardır; ama özünü kendi özgür iradesi ile kendisi inşa eder. Kendi özünü gerçekleştirme sorumluluğunu taşıyan birey bu sancılı süreçte değerlerini yaratır. "Özsüz, doğasız ve yazgısız kalan kişi ne olduğuna, kim olduğuna, nereye gideceğine, kim olacağına kendisi karar vermek, böylece kendi varoluş değerini yaratmak zorundadır" (Sartre, 2015: 37). Evren içinde kendi varlığına bir anlam katma uğraşındaki birey, bu çabayı saçma, anlamsız bulur; tedirgin olur; umutsuzluğa kapılır ama tüm bu duygular onun yaratım sürecini tamamlamasını engellemez ve birey özünü oluşturur.

Başlıca temsilcileri Sören Kierkegaard (1813- 1855), Gabriel Marcel(1889-1973), Martin Heidegger (1889-1976), Karl Casper (1883-1969), F. Nietzsche (1844-1900), Jean Paul Sarte (1905-1980) olan varoluşçuluk akımına mensup filozoflar tanrı inancı bağlamında tanrının varlığına inanan ve tanrı tanımaz olarak iki ayrı gruba ayrılmışlardır. Bu ayrım onların bireyi merkeze alan bakış açılarını değiştirmemiş onları bu düşünce akımında birleştiren ortak noktalar ve temel değerleri etkilememiştir. Varoluşçular felsefecilerin tarih boyunca üzerinde durduğu belli başlı temalara insanı

birey olarak merkeze alarak, bireyin özünü kendi yaratacağı ilkesiyle yaklaşmışlardır. Varolma, özgürlük, sevgi, inanma, adalet, bulantı, kaygı, saçma, hiçlik, sıkıntı, umutsuzluk, bırakılmışlık ve yabancılaşma gibi kavramları ele alarak insanın tüm bu olumsuzluklara rağmen ayakta kalması gereğini ifade etmektedir.

### 3. SANATTA VAROLUŞÇULUK

Modern insanın yaşadığı ve tanıklık ettiği çağın toplumsal ilişkileri, değerleri ve trajedisini yansıttığı, duygularının dışavurumu olan eserleri yaratan varoluşçu sanatçılar yarattıkları eserlerde kalabalıklar içinde yalnızlaşan, yabancılaşan bireyi anlatmışlardır. Resim sanatında 20.Yüzyılın ilk yarısında dünya savaşları ve sonrasında çağın insanın yaşadığı korku, bunalım ve endişe ilk olarak Kandinsky'nin 1910 yılı tarihli ilk soyut resimde ve *"Taşizm, soyut ekspresyonizm ve action-painting eğilimleri, çağın bunalan insanının, yaşam içerisindeki her şeyin saçmalardan ibaret olduğunu kabul ettikleri Freud psikolojisi ve varoluşçuluk düşüncesiyle bütünleşmişti"* (Şentürk, 1999: 159).

Tiyatroda varoluşçuluk biçimsel olarak klasik oyun yapısında ele aldığı konuların tematik yapısında varlık bulmuştur. İç çatışma yaşayan karakterler; ölüm-yaşam, suç- ceza, yalnızlık ve kendi yaşam mücadeleleri ile felsefi bir söylem geliştirirler. Saçma kavramı ön plandadır. Sartre ve Camus gibi varoluşçu felsefenin önemli temsilcileri varoluşçu tiyatronun değerli eserlerini oluşturmuşlardır. Dostoyevski'nin Ecinniler adlı romanını tiyatroya uyarlayan Camus intihar olgusu ve saçma temalarını işlemiştir. Sarte ise Sinekler adlı oyununda varoluşçuluğun temel kabullerinden biri olan insanın dünyaya bırakılmışlığı ve yalnızlığını varoluşsal çabayla özünü yaratma serüvenini ele alarak felsefe ile tiyatroyu kaynaştırır.

Varoluşçuluk akımı, felsefe gibi araç olarak dili kullanan ve felsefi düşünceyi doğrudan yansıtan sanat olan edebiyatı doğrudan etkilemiş ve varoluşçu düşünürler en önemli yapıtlarını bu alanda vermişlerdir. Felsefenin soyut dilini, somut olay örgüleriyle edebi metinlerde ifade etmişlerdir. Felsefe ve edebiyat 'insan' ortak noktasında buluşmuştur. Acılar çekmiş ve çekmekte olan yüzyılın insanları edebiyatla kendileriyle yüzleşmiş ve bir çıkış yolu bulmanın imkanlarını sorgulamışlardır. *"Özellikle Rilke, Pavese, Herman Hesse, Octavio Paz, TS.Eliot, Simone de Beauvoir, Malraux, Bernanos, Unamuno, Beckett, Bataille, Faulkner, Hemingway, Kafka, Poe, Hölderlin ve tabii ki Camus ve Sarte gibi yazar, şair ve düşünürler varoluşçu edebiyat alanında eşsiz yapıtlar vermiştir"* (Mintaş, 2008: 23). Franz Kafka (1883-1924) yirminci yüzyılın başında yazdığı eserlerinde karamsar bir dünya kurgusunda kapitalist sistemdeki insanı ve insanlık değerlerini, bunalımları anlatarak varoluşçu romanın başlangıcını oluşturmuştur. Sartre, Camus, Nietzsche, Dostoyevski gibi yazarlar edebiyat alanında felsefi söylemleriyle etkin olduğu gibi sinemada da uyarlamalarla varlık göstermişlerdir.



### 3.1. SİNEMADA VAROLUŞÇULUK

#### 3.1.1. Dünya Sinemasında Varoluşçuluk

Disiplinlerarası bir akım olan Varoluşçuluk Felsefesi, ifadesini etkili bir şekilde edebiyatla dile getirdiği gibi; 20.yüzyılın tüm gerçekliği içinde gelişen çağdaş sinemayla da kitlelere ulaşmıştır. Varoluşçuluğun ilk izleri Film Noir'de kendini göstermiş; Klasik sinemanın dışında kuralları reddedip yeni anlatım biçimleri sunan İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ile başlayıp, Fransız Yeni Dalga Sineması ve Auteur Kuram'da etkili olmuştur. François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais Yeni Dalganın bireysel bunalmaları ve varoluş sancılarını işleyen yönetmenleriyken akımın önemli ismi Jean Luc Godard'ın Serseri Aşıklar'ın da ve Truffaut'nun 400 darbe filmindeki kurduğu sinemasal atmosfer ile felsefenin ağırlığını beyaz perde de hissettirmiştir. Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski varoluşçu felsefenin bakış açısını sinemaya taşıyan başlıca yönetmenlerdir. Antonioni insan doğasını güçlü kadın ve zayıf erkek karakterler ile anlatmış, yabancılaşma ve iletişimsizliğe değindiği filmlerinde 'Hiçlik' teması önemli bir yer edinmiştir. Antonioni'nin 'Macera' (1960), 'Gece' (1961), 'Batan Güneş' (1962) ve 'Kızıl Çöl' (1964) filmleri insani değerleri sorguladığı eserlerdir. Bergman ölüm, özgürlük, iç huzursuzluk, saçma gibi temaları ışık ve gölge oyunları ile kurduğu atmosferde ustaca anlatmıştır. Varoluşçu eserlerinin ilki ve en etkilisi Yedinci Mühür (1957) çocukluğundan getirdiği dinsel öğretilerin etkisiyle Tanrı üzerine odaklanırken; Sessizlik (1963), Utanç (1967), Anna'nın Tutkusu (1969) gibi filmleri varoluşçuluğun etkilerine sahiptir. Şiirsel bir dile sahip olan ve Dostoyevski'nin edebiyatta ki ruhsal çözümlenmeleri gibi çözümlenmelerle varoluşsal etkiler yaratan Tarkovsky'nin karakterleri varoluşçu karamsarlık içinde, iyi ve kötü kavramlarının eşliğinde gerçeği ararlar. İvan'ın Çocukluğu (1962), Andrey Rublev (1969), Solaris (1972), Ayna (1975), Kurban (1986) gibi filmlerinde yönetmen uzun planlar ve anlamlı diyaloglar ile varoluşsal trajediler yaşayan karakterlerine hayat verir.

#### 3.1.2. Türk Sinemasında Varoluşçuluk

Türk Sinemasının tarihsel sürecinde ilk varoluşsal izlekler Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965) adlı filminde kendini gösterir. Boyacı Halil'in Meral'in fotoğrafına olan aşkıyla başlayan "surete âşık olma" hikâyesi kalıplaşmış üslupların dışında kendine özgü anlatım biçimiyle şiirsel bir öyküleme yapısına sahiptir. Varoluşçu felsefenin temalarını etkili biçimde yansıtan Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu (1987) adlı filmi de Türk Sinemasında ilk varoluşçu film olarak kabul edilir. Sinemaya 1970'li yıllarda başlayan Ömer Kavur, klasik Yeşilçam anlatı kalıpları dışında kalarak; filmlerinde sıklıkla yolculuk, aşk, iletişimsizlik temalarını yansıtmıştır. Kavur'un 1980 askeri darbesi sonrasında, özgürlüklerin kısıtlandığı dönemde oluşan apolitik ortamda çektiği Gece Yolculuğu filmi, bir yönetmenin yalnızlığını, kendisine ve topluma yabancılaşmasını anlatır. Yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de bireysel yalnızlıkları karamsar bir atmosferde, toplumdan soyutlanmış şekilde aktarır. Türk sinemasında 1990'lı yıllarda yapım ve üretim ilişkilerinin değişmesiyle birlikte "Yeni" olarak adlandırılan bir dönem ortaya çıkmıştır. Ticari kolunu yoğun izleyici kitlelerini sinema

salonlarına çeken Yavuz Turgul'un Eşkiya (1996) adlı filminin başlattığı bu yeni dönemin sanatsal kolunun da Derviş Zaim'in Tabutta Röveşata (1996) adlı filmiyle başladığı kabul edilir.

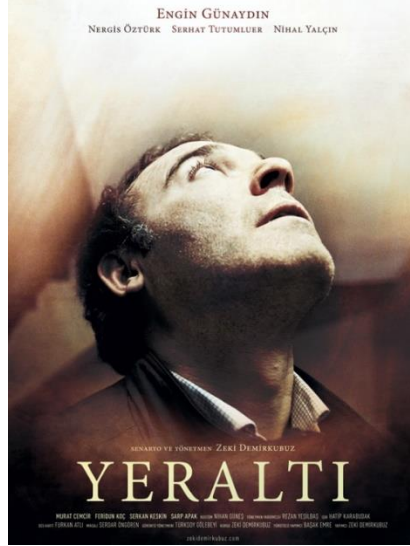
Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşturmuş gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve /veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/ gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve /veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması...(Suner, 2015: 33).

Yeni Türk sinemasının sanat kolunu oluşturan yönetmenler filmlerinde bireysel hikâyeleri, kalıplaşmış yapıların dışında durarak, öznel üsluplarıyla anlatmışlardır. Değişen yapım- yönetim pratikleriyle filmlerinin üretim sürecinin senaryodan yapıma her aşamasında etkinlik gösteren yaratıcı yönetmenlerin; ulusal ve uluslararası sinema destek fonlarından kaynak sağlamanın onları ticari kaygı taşımadan film yapma imkânına kavuşturarak özgür kılmıştır. Antonioni, Tarkovsky, Bergman, Bresson gibi auteur yönetmenlerin etkilerinin yansıdığı, dünya edebiyatının önemli eserlerinden uyarlamalarla beslenen; Dostoyevski, Camus, Sartre'in karakterlerinden ve anlatı yapılarından izler barındıran yeni sinema minimalist, bağımsız, yönetmen sineması olarak da tanımlanmıştır. Taşra, aidiyet, yalnızlık, yabancılaşma, çaresizlik, kader, ölüm, vicdan, iyilik, kötülük, ötekileşme, arayış gibi ortak temaları farklı üsluplarla anlatan yaratıcı yönetmenlerin varoluşçu felsefenin unsurlarını yansıtmaları onların ortak özellikleridir. *"Bireyin keşfi, bireyin benliğinin gizli yönleri, baskılanmış duygular yeni sinemanın gündemini oluşturdukça farklı kişilikler, anti-kahramanlar, nevrozlu tipler, travestiler gibi ötekileştirmeye çalışılan, yabancılaşma sancıları içindeki karakterler de yerlerini almaya başlarlar. Bütün bu bireysel sancılar içinde yer alan "ötekiler" haliyle sinemayı varoluşçu bir arayış içine sürüklemiştir"* (Nas, 2013: 19). Ulusal ve uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle başarıları tescillenmiş olan, ilk filmlerinden günümüze sinemasal üretkenliklerini sürdüren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Semih Kaplanoglu Yeni Türk sinemasının öncü kuşağını oluşturmaktadırlar. Her biri farklı konuları, yeni anlatım yollarıyla, kendi stillerinde, öznel biçimsel öğeler ve zaman- mekan unsurlarıyla anlatan yönetmenler; izleme pratiğinde seyirciyi varoluşsal sorgulama edimine ortak ederler. Demirkubuz, Ceylan, Zaim ve Kaplanoglu'nun filmografilerinin de dikkat çeken bir başka unsurda ortak tema ve metinlerarası özelliklerle iç içe geçmiş üçleme filmlerdir. Varoluşçu felsefenin irdelediği kavramlar olan evren içinde varlık gösterme, aidiyet, arayış, suç, vicdan, yalnızlık ve yabancılaşma aynı zamanda üçlemelerin ortak sorunsalıdır.

#### 4. YENİ TÜRK SİNEMASINDA ÜÇLEMELER

##### 4.1. Zeki Demirkubuz Sineması

Zeki Demirkubuz ilk filmi C Blok (1994) ile başlayan yönetmenlik kariyerine son filmi Kor'a (2016) kadar 11 uzun metrajlı film ve ulusal, uluslararası sayısız ödül sığdırmış başarılı bir Auteur'dür. Kötülüğü sorguladığı filmlerinde insanı ve insana dair uçlarda olarak tanımlanabilecek duygu durumlarını işlemeyle dikkat çekmektedir. İyilik, kötülük, çaresizlik, tutunamama, kader, suç, masumiyet, kayıtsızlık, iradesizlik, karşılıksız aşk, vicdan azabı gibi temaları klostrofobik sayılabilecek mekânlarla destekleyerek anlatan yönetmen, insanın varoluş serüvenini karamsar bir bakış açısıyla irdeler. Karakterleri sahip oldukları yaşamın içinde yer edinememiş; sürüklenip giden, uyumsuz, çaresiz ve teslimiyetçi kişilerdir. Filmlerinin üretim sürecinin her aşamasında etkin olan yönetmen, oluşturduğu sinematografik dilde belirli motifleri tekrar ederek kendine özgü bir biçim geliştirir. İşlediği temalarda ki karamsarlığı sinemanın teknik diliyle de destekleyen Demirkubuz boğucu bir atmosfer kurgular. Örneğin filmlerinde kapılar, kapı aralıkları, çerçeveler dış dünyaya açılan ya da kapanan simgeler olarak kısırılmışlığı vurgulayan önemli göstergelerdir. Aydınlatmada doğal ışığın kullanıldığı loş mekânlar içsel bunalımı pekiştirici bir ambiyans yaratır. Yapıtları arasında göndermelerde bulunan yönetmen hemen hemen her filminde televizyon ögesine yer verirken karakterlerine diğer filmlerinden bölümler izletir. Yönetmen metinlerarasılık özelliğini önemli edebiyat eserlerini özgün sinemasal anlatım dili içerisinde dönüştürdüğü filmlerinde de kullanır. Kötülük kavramını yoğun bir şekilde işlendiği Kiskanmak (2009) adlı filmi Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı romanının uyarlamasıdır. Demirkubuz'un anlatı yapısında Varoluşçu felsefi düşünce etkili olmuştur. Özellikle kötülük kavramının en çok Demirkubuz filmlerinde karşımıza çıktığına değinen Özdüzen, Bataille'nin 'sanat bizi kaygının doruklarına taşır' tespitine dayanarak şöyle demiştir: "Belki de filmlerini varoluşçu yazının etkisiyle çeken Zeki Demirkubuz'un bize hissettirdikleri buna benzer bir hissiyattır. Sürekli kaçtığımız ölüm, aldatma, kayıtsızlık, hissizlik, aşağılanma gibi kaygı verici duyguları bize hissettirir" (Özdüzen, 215: 134). Varoluşçu edebiyatın en önemli eserlerinden Albert Camus'nün 'Yabancı' adlı romanından yapılan bir uyarlama olan Yazgı (2001) bu yapıtlardan biridir. Fyodor M. Dostoyevski'nin eserleri ve yarattığı karakterler de Demirkubuz'un kurduğu sinemasal gerçeklik için vazgeçilmez bir unsur oluşturur. Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" adlı yapıtı yönetmenin Yeraltı (2012) adlı filmine esin kaynağı olmuş; Kötülüğün sorgulandığı, kendine yabancılaşmış bireylerden oluşan filmlerindeki anti kahramanlar yazarın kitaplarındaki kahramanlardan izler barındırmıştır.



Görsel 1: Yeraltı, Demirkubuz,2012.

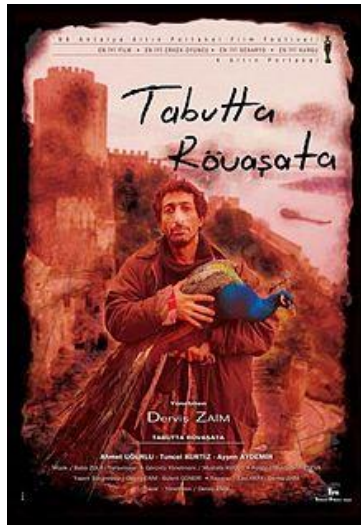
Üçüncü Sayfa'nın (1999) İsa'sı Suç ve Ceza'daki Raskolnikof'la benzerlikler taşır. Demirkubuz başrolünü üstlendiği filmlerinden Bekleme Odasında (2003) Suç ve Ceza'yı filme çekmeye çalışan bir yönetmeni canlandırırken; başrolünde yer aldığı bir diğer filmi olan Bulantı'da Sartre'nin varoluşun bulantı yaratan halini anlattığı aynı adlı romanının ismini taşır. Sartre'nin Tanrı'nın yokluğu ile yalnız kalan bireyin kaygıları ve sahip olduğu varoluş yükünün yarattığı his olarak tanımladığı bulantı Demirkubuz'un karakterlerinin ruhsal özelliklerinde gözlenir. Filmlerinde ki karakterlere Üçüncü Sayfa'daki Meryem ve İsa, İtiraf'taki Harun ve Yazgı'daki Musa gibi önemli dini şahsiyetlerin isimlerini vererek ironik bir tavır sergileyen Demirkubuz bu seçimini kötü davranışlar sergileyebilen karakterlerine insanlık adına önemli olan kişilerin isimlerini vererek tersine çevirmek isteği olarak dile getirmiştir (Çakmak, 2001). Demirkubuz'un filmografisi içinde üçleme olarak yer alan "Karanlık Üzerine Öyküler" in ilk iki filmi 2001 tarihli Yazgı ve İtiraf, 2002 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilmesiyle yönetmene önemli bir başarı getirmiştir. Yazgı ve İtiraf'taki felsefi söylem, üçlemenin son filmi Bekleme Odası (2003) Ahmet karakterinin umarsızlığında da belirerek bizi varoluşsal sorularla baş başa bırakır.

Yazgı'da Musa karakteri yalnız, yabancılaşmış, sevgisiz bir insan olarak karşımıza çıkar. "Karakterin adının Musa olarak seçilmesi tabi ki bir tesadüf değildir. *'Tüm insanlığın yükünü çeken' Musa peygambere bir göndermedir. Burada da başkalarının işlediği suçları yani başkalarının günahlarını üstlenmektedir*" (Yanat, 2008: 99). Musa annesinin ölümü karşısında bile duygusuz tavrını değiştirmeyecek denli tepkisizdir. İtiraf 'ta da Yazgı 'da olduğu gibi varoluşçuluğun önemli temalarını Demirkubuz'un kendine has olay örgüsüyle izleriz. Musa'nın yerini alan Harun yakın arkadaşına ihanet ederek onun ölümüne sebebiyet vermiş vicdan azabı çeken bir karakterdir. Camus'nün "yaşamın yaşamaya değip değmediğine karar vermek, önemli bir bilimsel gerçeğe varmaktan çok daha önemlidir" (Eral, 2011: 23) diyerek değerlendirdiği intihar olgusu, filmde kadın erkek ilişkileri bağlamında işlenir. Kıskançlık, iç hesaplaşma ve suç karşısında çekilen acının varoluşsal sancısı

anlatı dilinde yoğun bir şekilde yansıtılan diğer temalardır. Bekleme Odası'ndaki Ahmet'in hayata karşı kayıtsız tavırları, hayatında yer alan kadınlara duygusuz yaklaşımları bireysel bunalımlarından ve çaresizliğinden kaynaklanmaktadır. Demirkubuz'un Ahmet karakterinde erkek egemen bir bakış açısıyla sergilediği vicdansızlık ve ahlak yoksunluğu tüm filmlerinde görülen sinemasının karakteristik özelliğidir. Yönetmenin sinema diline hakim olan anlatı yapısı ve filmlerinin tematik bütünlüğünde yer alan varoluşsal izlekler 'Karanlık Üzerine Öyküler' adlı üçlemesini oluşturan her filminde yoğun olarak izlenmektedir.

#### 4.2. Derviş Zaim Sineması

Derviş Zaim ilk filmi Tabutta Röveşata (1996) ile Türk sinemasında "Yeni" olarak adlandırılan, sanat sineması ve popüler sinema olarak birbirine koşut gelişen döneminin başlangıcında önemli bir yer edinmiştir. "Yapıldığı yıl ulusal ve uluslararası festivallerde toplam yirmi iki ödül alan Tabutta Röveşata, Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisiydi" (Suner, 2015: 37). İlk filminde kazandığı dikkat çekici başarıdan sonra yönetmen, özgün sinema dili ile biçimlendirdiği ve kendine özgü konuları işlediği filmleri olan Filler ve Çimen (2001), Çamur (2003), Cenneti Beklerken (2007), Nokta (2008), Gölge ve Suretler (2011), Devir (2012), Balık (2014), Rüya (2016) ve Paralel Yolculuklar adlı belgeseli (2002) ile sinemasının yapı taşlarını oluşturmuştur. Filmlerinde insana özgü iyi ve kötü özelliklere sahip karakterlerin, somut ve soyut olay örgüleriyle, kimi zaman tarihsel kimi zaman günümüze ait mekânlarda geçen öykülerini anlatan yönetmen bu üslubuyla çağdaşlarından farklılaşır. Doğu kültürüne ait geleneksel sanatları özgün tarzıyla anlatan Zaim; anlam zenginliğini yaratmak için anlatı dilini renk, ışık, mekân gibi öğelerle biçimlendirir. "Nokta filminde hat sanatının plastik öğelerini kullanırken, Filler ve Çimende "Ebru'yu, Gölge ve Suretler' de "Hacivat ve Karagözü", Tabutta Röveşatada "Tavus kuşunu", Cenneti Beklerken filminde "Minyatür", Çamur filminde de heykeller kullanarak, anlam zenginliğine plastik sanat öğelerini kullanarak ulaşır" (Özen,2014: 88).



Görsel 2: Tabutta Röveşata, Derviş Zaim, 1996.

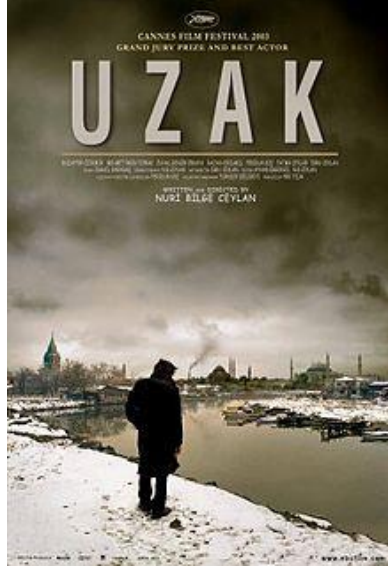
Derviş Zaim filmografisinin "Geleneksel Sanatlar Üçlemesini" oluşturan Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler adlı filmlerinin her biri temel aldığı geleneksel sanatın yapısıyla, sinemanın biçimini iç içe geçirerek felsefi bir anlamda buluşur. Filmlerde doğuya özgü geleneksel sanatların tasavvufi yapısı sinema sanatında ifade bulan öyküleme biçimiyle Doğu ve Batı kültürünü sentezler. "Cenneti Beklerken filminde kullanılan minyatür sanatı, geleneksel dokuya aitmiş gibi görünmesine karşılık, Doğu ve Batı resim sanatında taşıdığı izler açısından ortak kültürel değerleri işaret etmektedir. Nokta filmi biçimlendiren hat sanatı evrensel hümanizmaya gönderme yaparken, Gölge ve Suretler filminde kullanılan gölge oyunu Anadolu coğrafyasında iç içe geçen iki kültürü temsil eder" (Atam, 307). Üçlemeyi oluşturan filmlerinde suç, suçlu, pişmanlık, vicdan azabı, af dileme, arayış, yaratma kaygısı gibi temalarla karakterlerin varoluş mücadelelerine yer veren Zaim'in anlatısı tasavvufi öğeleri de içerir. "Cenneti Beklerken' de ebedileşme Nokta da ise ölüm, bir tür arınma halini alır" (Özen, 2014: 86).

#### 4.3. Nuri Bilge Ceylan Sineması

Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilen ilk Türk Kısa Film olan Koza (1995) ile sinema kariyerine başarıyla adım atan Nuri Bilge Ceylan; Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) ve Kış Uykusu (2014) adlı filmleriyle ulusal ve uluslararası sayısız ödüle layık görülmüş bir yönetmendir. Fotografik anlatıyla oluşturduğu sinema dilinde, zaman ve mekânsal unsurları kendine has üslubuyla kullanan Ceylan, tematik olarak insana odaklanır. İnsanı, insanın iç çekişmelerini uzun, durağan planlar ve şiirsel bir görsellikle işleyen yönetmen; modern insanın yalnızlığını, yabancılaşmasını, ahlak ve vicdan olguları arasındaki ikilemlerini sinemaya taşır. "Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, yaşamın yeniden üretilmesine özel bir ilgi duymakla birlikte, aşkın bir anlamlar dünyasında sinemasal anlatılarını kurmakta, dinginlik bu filmlerin karakteristik özelliği olmaktadır"(Atam, 2010: 120). Yönetmenin filmleri üçleme olarak çekmemesine rağmen kısa filmi Koza ile tematik olarak devamlılık gösteren üç uzun metrajlı filmi Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak "taşra, taşralılık" kavramlarını işlediği için "Taşra Üçlemesi" olarak kabul edilmektedir. Üçlemede aynı karakterlerin öykülerini farklı ama devamlılık arz eden bir bütünlük içinde izleriz. Üçlemenin ilk filmi Kasaba, üç kuşağın bir arada olduğu bir Anadolu ailesinin taşrada geçen sıradan yaşamını ailenin çocuklarının gözünden anlatmaktadır. Film boyunca her biri ayrı değerlere ve bakış açısına sahip aile bireyleriyle yaşamı paylaşan çocuklar bu süreçte bir yandan insani özellikleri tanıyıp toplumsallaşırken bir yandan da doğanın gerçekliğiyle yüzleşmektedirler. Kötülük kavramı çocukların günlük yaşantılarında sıradan bir olgudur. Ailenin diğer bir üyesi çocukların kuzeni Saffet askerlikten sonra düzenli bir hayat kuramamış kasabadan kurtulma isteğinde olan işsiz bir gençtir. Saffet'in hayatı anlamsız bulması ve kayıtsız ruh hali filmin boğucu atmosferiyle desteklenir.

Mayıs Sıkıntısı'nda Muzaffer'in doğduğu kasabaya film çekmek üzere dönmesi ile gelişen öykü anlatılmaktadır. Aile bireyleri kendi hallerinde durağan yaşamlarını sürdürürken gündelik sorunlarda meşgul olmaktadır. Muzaffer'in kuzeni Saffet fabrikada çalışmakta ve üniversiteye

gitmeyi kasabadan kaçış yolu olarak görmektedir. Film boyunca anlatı boğucu atmosferle desteklenmekte ve taşranın durağanlığı sıkıntıya olağan bir hal katmakta bunaltı yaratmaktadır. Sartre'ın "*insan özgür olmaya mahkûmdur*" (Sartre, 2015: 102) tanımlaması kasabadaki kısırılmışlık hissini filmin karakterleri üzerinde yarattığı kaygı halini açıklamaktadır. Saffet can sıkıntısının ancak kasabadan çıkınca elde edeceği özgürlükle geçeceğini düşünmektedir.



Görsel 3: Uzak, N.B.C. 2002.

Üçlemenin son filmi Uzak 'ta, Mayıs Sıkıntısı'nda ki Saffet iş aramak için kasabadan ayrılarak İstanbul'daki akrabası Mahmut'un yanına gelen Yusuf olarak karşımıza çıkar. Filmde kasabanın dışına çıkarak özgürlüğe ulaşmaya çalışan kahramanın edimiyle mekan olarak taşradan şehre geçiş gerçekleşir. Yusuf'un amaçlarını kovalayarak ilerleme çabası onun varoluş mücadelesidir. Ceylan'ın karakterlerindeki bunaltı yaratan bu çaba Sartre'ın varoluş felsefesiye örtüşmektedir. "*İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır; aşkın amaçları kovalayarak var olabilir. Bu yönden alınırsa, insan ilerleyiştir, aşıştır, oluştur*" (Sartre: 2015: 73). Hayallerine doğru bir adım atmak için şehre gelen Yusuf ile evinde kaldığı Mahmut'un aralarındaki çatışma bize şehir ve taşra ikilemini yansıtır. Hayallerin gerçek hayatta karşılık bulmaması sonucunda hissedilen boşluk duygusu ve bağlanacak bir umut olmaması insan varoluşunun çaresiz yapısının göstergesidir.

#### 4.4. Semih Kaplanoğlu Sineması

İlk uzun metrajlı filmi Herkes Kendi Evinde (2001) ile Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu gibi Yeni Türk Sineması'nın başarılı yönetmenleri arasında yerini alan Semih Kaplanoğlu, oluşturduğu sinematografik dil ile tanrı inancı olan varoluşçulardan etkilenmiş bir yönetmendir. Kaplanoğlu, üç farklı karakter ve iki farklı ev etrafında şekillenen ilk filminde; mekan, hafıza ve insani deneyimler bağlamında aidiyet kavramının sorgulandığı bir arayış öyküsü anlatırken;



İkinci filmi Meleğin Düşüşü'ndeki (2005) Zeynep'in hikâyesiyle de ruhsal daralma, sınıfsal bunalım, özgür olma isteği ve cezaya karşı korku gibi varoluşsal kavramları işleyerek sonrasında Yusuf Üçlemesi'yle taçlandıracağı sinemasının ilk izleklerini vermiştir. *"Herkes Kendi Evinde, biçimsel yanıyla Tarkovski'nin İzürücü (1979) ve Ayna (1975) filmlerine atıflar taşıırken tematik yönden Kaplanoğlu'nun öngörülerindeki gücün işaretini verir"* (Pay, 2010: 21). *"Meleğin Düşüşü'yle birlikte Kaplanoğlu da Türk sinemasının aldığı kavise ortak olmuş, özgün katkısını yapmıştır; baba katli, aldatma, masumiyetin yitirilişi, günah ve vicdan azabı gibi temaları ele alarak bu filmiyle Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın yanına yerleşmiştir"* (Pay, 2010: 27). Yönetmenin, Yusuf'un yaşamını doğrusal olmayan bir zaman döngüsüyle yetişkinliğinden çocukluğuna doğru anlattığı Yumurta (2007), Süt (2008), Bal (2010) filmlerinden oluşan Yusuf Üçlemesi'yle ilk filmlerindeki karanlık temalardan maneviyatla örülen daha iyimser bir sorgulamaya geçtiği görülmüştür. Üçlemede bir insanın yaşamının değişik evrelerindeki varoluşsal serüveni anlatan yönetmen Yusuf'u çevreleyen dünyayı belgesel tadında bir dille yansıtır.



Görsel 4: Bal, Semih Kaplanoğlu, 2010.

Uluslararası ödüllerle başarısı tescillenen, *"Robert Bresson, Ingmar Bergman ve Andrey Tarkovski gibi yönetmenlerin izinden giden Semih Kaplanoğlu da ilk filminden beri yavaş yavaş oturtmaya çalıştığı anlatı yapısıyla çağrışımın ve imgenin gücüne açar sinemasını. Özellikle üçlemede Yusuf'un hikâyesi aracılığıyla izleyicileri kendi içsel serüvenini yaşamaya teşvik eder"* (Pay, 2010: 55). Mesele odaklı öyküler anlattığı filmlerinde iyilik, kader, ölüm, rüya temalarını zaman zaman dinsel motiflerle işleyen yönetmenin teist bir bakış açısına sahip olması onu Tanrı inancına sahip varoluşçulardan Kierkegaard'un felsefesine yakınlaştırır. Kierkegaard'un iman kavramını değerlendirirken dile getirdiği: *"Tanrıya karşı bir mutlak görev vardır; bu yükümlülük bağıyla birey kendisini, tekil birey olarak, Mutlak 'la mutlak olarak ilişkilendirir"* (Kierkegaard, 2008: 117). Düşüncesindeki tanrı ile insan arasında kurduğu bağ Kaplanoğlu'nun filmlerinde bireyin mevcudiyetini tanımlama ediminde rüyalarla, doğadaki varlıklara anlam vermesiyle karşılık bulur.

Kaplanoğlu sinemasında iyilik kavramı ön plandadır, genellikle olumsuz bir kabulleniş anlamı yüklenen kader kavramı da doğal bir olgu olarak iyimser bir üslupla işlenir. Bal filminde rüyaların çocuk zihninde anlamlandırılması dikkat çekicidir. Ölüm, yönetmenin ilk filmlerinden beri



işlediği bir durumdur. Ölen anneler, babalar kişilerin olgunlaşma serüveninde yer tutar. Meleğin Düşüşünde, Bal'da, Yumurta'da ölüm vardır. Yumurta ve Süt'te baba figürünün yokluğunda, kişiliğini kazanma süreci yaşayan Yusuf bir arayış içindedir. "Kaplanoğlu bir çeşit döngüye yaslanan üçlemesinde, çağrışımsal anlatımın gücüyle "izlenim yaratan"ın seyircinin de Yusuf üzerinden kendi deneyimlerini anlamlandırmasına imkan tanır" (Pay, 2010: 60). Evrensel sinema dilini yakalama çabalarında başarılı görülen yönetmenin "Bal'ın finalinde Veronique'nin İkili Yaşamı (1991), üçlemenin her bir parçasında özel anahtarlar bırakan açılış sahnelerinde ise Kieslowski'nin 'Üç Renk Üçlemesi'ne yapılan atıflar göze çarpar" (Pay, 2010: 41). Kaplanoğlu'nun tanrı inancı ve tanrı inancına sahip varoluşçulardan Kierkegaard'un "Tanrıya karşı bir mutlak görev vardır; bu yükümlülük bağıyla birey kendisini, tekil birey olarak, mutlakla mutlak olarak ilişkilendirir" (Kierkegaard, 2008: 117). Yönetmen, şiirsellik ile ilişkisini de maneviyat üzerinden kurmaktadır. Kaplanoğlu, sinema dilinde şiirselliği etkin kılmaya çalışırken, bunu yapmaktaki amacını "dilden sıyrılıp hakikati bulmaya çalışmak" (Gülşen, 2011(a):27) olarak tanımlar.

## SONUÇ

Başlangıçtan beri insanlar varoluşlarını anlamlandırma çabasında sanatsal ve felsefi ifade biçimini kullanmışlardır. Duygu ve düşüncelerin sanat ve felsefe bağlamında kesiştiği nokta insanın evrendeki mevcudiyetini anlamlandırma çabasının dışavurumu olmuştur. 19. Yüzyılın ortalarında kavramsal olarak beliren 20. Yüzyılda etkisini hissettiren insan varlığının anlamını sorgulayan felsefi düşünce varoluşçuluk akımı biçiminde ortaya çıkmıştır. Varoluşçuluk öncelikle felsefi bir öğreti olarak belirmişken sonraları farklı alanlarda kendini göstererek disiplinler arası bir olgu haline gelmiştir. Modern insanın yaşadığı trajedi, yalnızlık ve yabancılaşma duyguları sanatsal alanda karşılık bulmuştur. Filozoflar düşüncelerini ifade etmek için sanata yönelmişler; en çok da söze biçim veren sanat olan edebiyattan yararlanma yolunu seçmişlerdir. Edebiyat filozofların soyut düşünceleri somut gerçeklikte daha anlaşılır kılmalarına olanak sağlamıştır. Kafka, Camus ve Sartre ile yüzyılın başat öğretisi haline gelen varoluşçuluk sanatın neredeyse tüm disiplinlerinde kendini göstermiştir. Varoluşçu düşüncenin çağdaşı sinema sanatı görsel ve dramatik anlatım dilinde bu felsefi düşünceyi etkili bir biçimde sunmuştur. Edebiyatta Sartre'in Bulantı, Camus'un Yabancı, Kafka'nın Dönüşüm gibi eserleri sinemasal alanda da uyarlamalar biçiminde seyirlik hale gelmiştir. Hiçlik, kaygı, sıkıntı, umutsuzluk gibi temaların işlendiği hikayeler yalnızlaşan bireyin dünyası üzerinden sunulmuştur.

İnsanlık, başlangıcından itibaren hayatı anlamlandırma ve varlığını geliştirerek sürdürme çabasında olmuştur. 20. Yüzyılda insan yaşadığı çağın tüm savaş ve yıkım içeren trajik olaylarına tanıklığını sanatsal alanda aktarma yolunu seçmiştir. Bir yandan felsefi açıdan varlığını sorgulayan insan diğer yandan farklı sanatsal disiplinler aracılığıyla duygu ve düşüncelerini ifade etmiştir. Varoluşçuluk insanın özgür bir varlık olduğu savından yola çıkarak seçimlerini kendisinin belirlediğini savunur. Bu öğretiye göre insan önce varolur ve sonra kendini inşa eder. Varoluşçu akım iyilik,

kötülük, suç ve vicdan gibi kavramları inceleyerek insanın şahit olduğu tüm olumsuzluklara rağmen ayakta kalmasını savunur.

Bu çalışma kapsamında felsefi eleştiri yöntemiyle sanatsal anlatım dilinde en iyi biçimde ifade bulunduğu düşünülen varoluşçuluğun yeni Türk sinemasının kurucu yönetmenlerinin üçleme filmlerindeki izlekleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Türk sinemasında Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* adlı filminde varoluşçu izler görülse de ilk varoluşçu film Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* adlı filmi olarak kabul edilir. 80'li yılların oluşturduğu ve özgürlüklerin kısıtlandığı baskıcı ortamda çekilen bu filmin ardından varoluşsal temaların yoğun olarak işlendiği dönem 'yeni' olarak kabul edilen Türk sinemasının yakın dönemidir. Özellikle auteur ve kurucu olarak bilinen yönetmenlerin üçleme filmlerinde karşımıza çıkan varoluşçuluk öğretisi iletişimsiz, kendini arayan, yalnız ve yabancılaşmış insan hikayeleri biçiminde öykülenmiştir. Çalışma boyunca iyilik ve kötülüğün sorgulandığı suç, suçlu, pişmanlık, vicdan azabı, af dileme, arayış, yaratma kaygısı gibi temalarla karakterlerin anlam arayışlarını içeren filmler, yabancılaşma, çaresizlik, kader, ölüm, vicdan, aidiyet, ötekileşme, arayış gibi ortak temaları işleyen ve minimalist anlatımı benimsemiş Türk bağımsız yönetmen sinemaları merkeze alınarak incelenmiştir. Çalışma sonucunda Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan sinemalarında Sartre'in tanrı inancına dayanmayan felsefi yaklaşımının benimsendiği Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu anlatılarında ise Kierkegaard'ın inancı merkeze alan varoluşçuluğunun etkili olduğu temaların kullanıldığı gözlemlenmiştir.

## KAYNAKLAR

AHMET C. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları: Ankara.

ASUMAN S. (2015). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları: İstanbul.

ATAM Z. "Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz,

AYDIN K. Gülşen, E. "Hakikatin Sineması. İstanbul: Külliyyat Aktaran Sinemada Zaman-İmgeye Dayalı Dramaturji Anlayışının Yusuf Üçlemesi Üzerinden İncelenmesi Ve Bir Uygulama Örneği Olarak Ağıt Kısa Filmi" Sanatta Yeterlilik Tezi.

ÇAKMAK R. (2001). *Sinema Gazetesi*.

ÇÜCAN A. (2015). *Varoluş Filozofları*, Sentez Yayıncılık: İstanbul.

DERVİŞ Zaim, Nuri Bilge Ceylan" Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi İstanbul.

ERDEM, H. "Karl Jaspers'te Varoluş Aydınlanması", Gazi Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

EROL M. "Bir Anlatım Dili Olarak Varoluşçuluk Ve Tarkovsky Sineması" Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema- TV Anasanatdalı Yüksek Lisans İstanbul.

ERSOY A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

GÖKHAN E. "Franz Kafka'nın Ve Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması" Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilimdalı Türk Dili Ve Edebiyatı Eğitimbilimdalı Yüksek Lisans Tezi.

İREM N. "Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçuluk Ve Yabancılaşma" Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

KIERKEGAARD S. (2008). *Korku Ve Titreme*, Ağaç Yayınları: İstanbul.

MEHMET Ö. "Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil Ve Üslup Arayışları" Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi.

ÖZGE Ö. "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema Ve Yeni Kıskaçmak, Vavien, Kasaba Ve Bal.

PAUL F. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu*, İstanbul, T. Dönüşüm Yayınları: Ankara.

PAY A. (2010). *Yönetmen Sineması* Semih Kaplanoğlu, Küre Yayınları: İstanbul.

ROSENTHAL M. YUDİN P. (1980) Çev.: Aytekin Enver, Çalışlar Aziz, *Felsefe Sözlüğü*, Sosyal Yayınlar: İstanbul.

SARTRE Jean – Paul. (1981). *Varoluşçuluğun Savunması*, Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı Ankara.

SARTRE Jean-Paul (2015). Çev.: Asım B. *Varoluşçuluk- Say* Yayınları: İstanbul.

YELDA Y. "Zeki Demirkubuz Sineması'nın Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi" İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi



Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

### I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek makalelerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını makaleyi göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Bilimsel araştırmanın yapılmasında yeterli birikim ve donanımına sahip yazarların açık, dürüstlük, şeffaflık ilkelerine bağlı, ilgili alanda (konuda) araştırma yapmış ya da yapmakta olanlara saygılı olmaları beklenir.
2. Tüm makaleler, özgün bir konu (sorun) ile ilgili; bilimsel bir metodolojiye dayalı ve araştırma etiğine uygun olmalıdır. Bu bağlamda;
  - Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
  - Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
  - Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
  - Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak, bilinçaltı yanılsama aşırma biçimleridir) kesinlikle kaçınılmalıdır.
3. Yayının içeriğinin yansız olması, kişisel çıkarlar, kaygılar, politik görüşler ve inançların yayını etkilememesi, yayında yararlanılan bütün kaynakların atıf yapılarak belirtilmesi, yayındaki bilginin üretilmesinde, derlenmesinde, ölçülmesinde ve yayına hazırlanmasında payı olanların teşekkür edilerek anılmalıdır.
4. Ulusal / uluslararası indekslere girebilmenin ya da düzeyli bir araştırma makalesinin temel şartlarından biri de makale kaynak(ça)larında (bibliyografyalarda) atıf(lar) almış, etki faktörleri olan (yahut en azından google scholar'da bulunan) yayınlara öncelik vermektir. **Akdeniz Sanat Dergisi**'ne makale kabulünde bu durum öncelikli onay sebeplerindedir.
5. Bir kongre veya toplantıda yayınlanan bir yayın özeti, yayının basılmak üzere sunulmasını engellemez. Ancak bu yayının toplantı veya kongrelerde sunulmuş olduğu o yayının basılmak üzere yapıldığı başvuruda mutlaka belirtilmelidir.

## **II. Yayıncı / editör / hakemler için:**

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez
8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

Gün/Ay/Yıl tarihinde göndermiş olduğum "....." başlıklı makalem daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

**Unvan, Ad-Soyad:**

**İmza:**

## AKDENİZ SANAT DERGİSİ

### YAYIN İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI

#### BİRİNCİ BÖLÜM

##### Amaç, Kapsam, İçerik ve Tanımlar

###### **Tanımlar:**

**Dergi:** Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi'ni,

**Derginin Sahibi:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına fakülte dekanını,

**Yayın Kurulu:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından belirlenen, güzel sanatlar alanında görev yapan, alanında bilimsel çalışmalarıyla öne çıkan ve dergide görev alan öğretim üyelerini ve bölüm başkanlarını,

**Hakem Kurulu:** Alanında uzmanlaşmış, yayın kurulu tarafından en az beş farklı üniversiteden seçilmiş öğretim üyelerini,

**Editör:** Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi GSF Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim üyelerini,

**Sekretarya:** Editör tarafından belirlenen öğretim elemanlarını ve/veya öğrencileri ifade etmektedir

###### **Amaç ve Kapsam:**

1. Amaç, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alacak olan Akdeniz Sanat Dergisi'nin yayınına ilişkin esasları düzenlemektir.
2. Derginin amacı güzel sanatlar bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.
3. Dergide, Grafik, Sinema, Fotoğraf, Geleneksel El Sanatları, Heykel, Seramik, Tekstil- Moda Tasarımı, Endüstriyel Tasarım, Müzecilik, Kültürel Miras Yönetimi, Küratörlük, Taşınır Kültür Varlığı, Resim, Sanat Tarihi, Müzik, Tiyatro, Sahne Sanatları, Sanat Eleştirisi, Sanat Felsefesi, Sanat Sosyolojisi, Sosyal Antropoloji, Estetik, Mimarlık, Baskı Resim, Kitap Sanatları, Sanat Eserleri Hukuku vb. alanlardaki bilimsel yazılar yayımlanır.
4. Dergi, 2018 yılından itibaren yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır.
5. Dergi ulusal hakemli bir dergidir. Dergi Park'ta taranmaktadır.

###### **İçerik:**

1. Dergiye gönderilen yazılar; alana özgü araştırma, kuram, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış, alana katkı sağlayabilme niteliğe sahip olmalıdır.
2. Daha önce yayınlanmış bir yazıyı değerlendiren, eleştiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşleri ortaya koyan araştırma veya inceleme özelliği taşımaktadır.

3. Dergide, bir kavramın ya da teorinin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden araştırma, biyografi ve derleme makalelere yer verilebilir.

4. Makale, derginin yayım esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.

5. Dergiye makale gönderen yazar, derginin etik ilkelerini kabul etmiş sayılmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### Görevler

#### Derginin işleyişini sağlayan kurullar:

##### 1. Yayın Kurulu'nun Görevleri:

- Olağandışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alan uygunluğu açısından inceleyerek, akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder, editör ile birlikte uygun hakem değerlendirmesine sunulmasını sağlar.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayınlanıp yayımlanmayacağına karar vererek, hakemden kabul alan makalelerin yayın sıralamasını yapar.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

##### 2. Hakem Kurulu:

- Hakemler, gönderilen yazıların derginin yayım ve yayım ilkelerine uygunluğuna bakar; yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir.
- Dergi ekibi tarafından gönderilen Makale Değerlendirme Formu'nu doldurmakla mükelleftir.
- Makalelerin konusuna göre hakem kurulu her sayıda değişiklik gösterebilir.

##### 3. Editör:

- Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.
- Yayın Kurulu adına editöryal sorumluluk alır. Dergiye gelen makalelerin alanına uygun hakemlere gönderilmesini sağlar.
- Göreviyle ilgili olağandışı durumlarda, çalışmaların aksamaması için yardımcılarında birini yetkilendirir.

##### 4. Sekreteryaya:

- Teknik konularda ve yazıların takibinde editöre yardımcı olur.
- Dergiye gönderilen yazıların biçimsel düzeltmelerini yapar ve dergiyi basıma hazır hale getirir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### Değerlendirme

1. Dergi Yayın Kurulu tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale yayın kurulunda alandan olan bir akademisyene gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç (posta süresi dahil) 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir.
2. Gönderilen yazılar iki alan uzmanının "yayımlanabilir" onayından sonra, Yayın Kurulu'nun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem ve Yayın Kurulu'nun eleştirisi, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.
3. Hakem oluru alan makaleler, Yayın Kurulu tarafından derginin konu içeriği esas olmak üzere, hakem raporlarının tamamlanma tarihlerine göre sıraya konarak yayınlanır.
4. Dergiye gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iade edilmez.
5. Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta yoluyla bilgi verilir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### Kurallar

#### **Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:**

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayınlanabilir.
2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
3. Dergiye yayınlanmak için gönderilen yazılar:
  - a. **Orijinal çalışma:** Bilime yenilik getiren, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,
  - b. **Derleme:** Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, bütün bibliyografyayı tenkit ederek bir sonuca bağlayan çalışma olabilir.
4. Dergide yayınlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını devretmiş olduğunu kabul eder.
5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, Yayın Kurulu'na ulaştırılması gerekmektedir.

8. Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir.

9. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler Yazı Kurulu'nca yapılabilir.

#### **Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:**

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem heyetinin değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmlâ Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçülere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, özet ve kaynakça dâhil yaklaşık 8.000 kelimedenden fazla olmamalıdır.

4. Makalenin ana bölümlerinde yazı karakteri; özet-abstract Times New roman (11 Punto), ana metin Times New Roman (12 punto) yazılmalıdır. (Ek-1)

5. Belgenin ilk sayfasında başlık, yazar adı (sağ köşeye, italik koyu, 11 punto), yazarın unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi (dipnotta (\*) işareti ile 10 punto), metnin Türkçe özeti (max. 150 kelime) ve anahtar kelimeler (beş adet) bulunmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, vb. dipnot (\*\*) olarak belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir. (Ek-1)

6. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. (Ek-1)

7. Şekil, resim, grafik ve tablolar numaralandırılmalıdır. Şekil, resim ve grafik adları altında; tablo adı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil, resim, grafik ve tablo içerisindeki yazı ve rakamlar 8 punto yazılmalıdır. (Ek-1)

8. Yazı içinde kullanılan grafikler WINDOWS ortamında açılacak bir grafik formatında, fotoğraflar da JPG formatında ve 300 piksel çözünürlüğünde gönderilmelidir. Dergiye gönderilen yazı ve grafiklerin (resim, tablo, ekler vs.) dijital kayıtları gönderilmelidir. Makalenin konusuyla ilgili belge ve fotoğrafların orijinaleri veya baskıya uygun nitelikte olanları seçilmelidir. Fotoğraf altına ve şekil kenarına yazar adı belirtilmelidir.

9. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

10. Latin alfabesi kullanılan dillerde isim orijinal haliyle verilmelidir. Diğer dillerde yazılan isimler ise İngilizce veya Türkçe transliterasyonu ile kullanılmalıdır.

11. Makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) Dergi Park'tan girilmelidir.

#### **Sayfa Düzenine İlişkin Esaslar:**

1. Paragraf yazısı, ilk satır 1.25, paragraflar arası önceki 6 nk, sonra 6 nk, iki yana dayalı, satır aralığı bir buçuk olmalıdır. (Ek-1)

2. Sayfa düzeni normal, sayfa yapısı üstten 2,5 cm, alttan 2,5 cm, sol 4 cm, sağ 2,5 cm, cilt payı 0, üst bilgi 1.25 cm. alt bilgi 2,5 cm olmalıdır. (Ek-1)

3. Metin içindeki başlıklar 1,25 cm içeride olmalıdır. (Ek-1)

4. Sayfa numaraları sağ altta verilmelidir. (Ek-1)

#### **Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:**

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir.

2. Aynı kaynağa yapılan atıflarda kitaplar için, a.g.e., makaleler için a.g.m., tezler için a.g.t., raporlar için a.g.r. aynı sayfa için aynı yer kısaltmaları italik olarak kullanılmalıdır.

3. Doğrudan yapılan uzun alıntılar (3 satırdan fazla); ayrı bir paragraf şeklinde ana metinden koparılıp, 10 punto ile soldan 2 cm içeride verilmelidir. (Ek-1)

#### **a-Tek yazarlı kaynağa atıf**

(Cantek, 2008: 21)

#### **b-İki yazarlı kaynağa atıf**

(Kazgan ve Ulçenko, 2003: 32)

#### **c-İkiden fazla yazarlı kaynağa atıf**

(Dranove vd, 2003: 25)

#### **d- Aynı konuda birden fazla kaynağa atıf**

(Öncü, 2005: 29; Müftüler, 2001: 41)

#### **e- Dolaylı atıf**

(Aktaran: Cemal, 2003: 7)

#### **f- Bir yazarın aynı yıl yayınlanmış eserlerine atıf**

(Tollu, 1934a: 45)

(Tollu, 1934b: 23)

#### **g- Yazar soyadları aynı olan kaynaklara atıf**

(C. Demir, 1996: 6)

(H. Demir, 2015: 18)

#### **h- Yazarları bilinmeyen kaynaklara atıf**

(Anonim, 1999: 7)

#### **i- Yayın tarihi olmayan kaynaklara atıf**

(Akay, t.y: 5)

#### **j- Kaynağın tamamına yapılan atıf**

(Pulat, 2002)

#### **k- Tüzel kişi yazarlı bir yayınına atıf**

(Türk Patent Enstitüsü, 2004: 22)

#### **l- Görüşmelere atıf**

(A. Demir ile kişisel iletişim, 24 Mart 2018)

### **-Film**

(Film Adı, Yıl)

(Mon Oncle, 1958)

### **Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:**

1. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.
2. Kaynakça alfabetik sıraya göre aşağıda belirtilen şekilde düzenlenmelidir. (Ek-1)

### **Kaynakların Yazımı İle İlgili Esaslar:**

#### **- Tek Yazarlı Kitap:**

AKBULUT, Durmuş (2006). Resim Neyi Anlatır (1. Baskı). İstanbul: İstiklal Kitabevi.

#### **- İki Yazarlı Kitap:**

HODDER, Ian, ve HUTSON, Scott (2003). Geçmiş Okumak: Arkeolojiyi Yorumlamada Güncel Yaklaşımlar. (Çeviren: Burcu Toprak ve Emre Rona). İstanbul: Phoenix Yayınları.

#### **- İki'den Fazla Yazarlı Kitap:**

ESENBEL, Selçuk [ve öte.] (2016). Türkiye'de Çin'i Düşünmek. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

#### **- Kitapta Bölüm**

HUNG, Hofung (2007). Şarkiyatçılık ve Alan Araştırmaları: Sinoloji Olgusu. (Editör: R. E. Lee, & I. Wallerstein). İki Kültürü Aşmak: Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri ile Beşeri Bilimler Ayrılığı içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 115-135.

#### **- Makale**

POLAT, Nusret (2016). Estetiğin İdeolojisinden Sosyolojisine. İstanbul: Sanat Dünyamız, Sayı 152, 100-104.

HALODOV, İslam (2013). Kırgızistan Devrimlerinde Son Durum, Akademik Bakış, Sayı: 38. <http://www.akademikbakis.org/38/07.htm>. [Erişim Tarihi: 03 Mart 2017]

DİREK, Zeynep (2012). Heidegger'in Sanat Anlayışı. <https://zeynepdirek.wordpress.com/2012/12/15/heideggerin-sanat-anlayisi-2/>. [Erişim Tarihi: 25.02.2017]

#### **-Yayınlanmış Bildiri**

ERHAN, Çağrı (2003) Çok Taraflı İş Birliğine Geçiş Sürecinde Tehdit Algılamaları ve Uluslararası Mukabele Yöntemleri, (Bildiri), Küreselleşme ve Uluslararası Güvenlik Sempozyumu, 29-30 Mayıs, Ankara: ATASE yayını, 84-90

ERHAN, Çağrı (2003) Çok Taraflı İş Birliğine Geçiş Sürecinde Tehdit Algılamaları ve Uluslararası Mukabele Yöntemleri, (Bildiri), Küreselleşme ve Uluslararası Güvenlik Sempozyumu, 29-30 Mayıs, Ankara: CD-rom Basımı, 84-90

### **-Yayınlanmamış Bildiri**

ERHAN, Çağrı (29-30 Mayıs 2003) Çok Taraflı İş Birliğine Geçiş Sürecinde Tehdit Algılamaları ve Uluslararası Mukabele Yöntemleri, (Bildiri) Küreselleşme ve Uluslararası Güvenlik Sempozyumu

### **-Poster**

ÖNAL, İnci (18-24 August 2002). Historical Perspectives on School Librarianship (Poster). 68th IFLA General Conference and Council, Glasgow.

### **-Patent**

KAVUR, Keith (2006). Heart Flowerport, U.S. Patent No. D518, 755. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.

### **-Danışma Kaynakları-Ansiklopedi Makalesi**

ERSOY, Osman (1973). Kağıt ve Kağıtçılık, Türk Ansiklopedisi, 21, 112-115. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

### **-Rapor**

DPT (Devlet Planlama Teşkilatı) (2004). Devlet Yardımlarını Değerlendirme Özel İhtisas Komisyonu Raporu (Rapor No: 2681), Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.

### **-Arşiv Belgeleri**

BOA (Başbakanlık Osmanlı Arşivi), Name-i Hümayûn Defteri (10).

### **-Tezler**

SUSAMOĞLU, F. (2010). Sanat Yapma Eyleminde Sürece Odaklanan Yaklaşım. Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### **-Yasa ve Yönetmelikler**

Kanunun Adı. (Yıl). Yayın Adı, Sayı, Yayın Tarihi

Devlet Memurları Kanunu. (1965). T.C. Resmi Gazete, 12056, 23 Temmuz 1965

### **-Film**

Soyadı, A (Yapımcı), Soyadı, B (Senarist), Soyadı, C (Yönetmen) (Yıl). Filmin Adı (Film). Yayın Yeri: Yayıncı.

TATI, Jacques (Yönetmen) (1958). Mon Oncle (Film). Fransa: Gaumont Distribution

### **-Radyo ve Televizyon Programı**

Soyadı, A (Yapımcı), (Tarih). Programın Adı, Yayın Yeri: Yayıncı.

BERKİ, Türev (Yapımcı), (8 Mart 2006). Promenad (Radyo Programı), Ankara: Radyo Hacettepe-

### **Performans- Konser, Resital, Dinleti vb.**

Besteci, Konserin/Resitalin Adı, Yorumcu: Ad Soyad, Şehir: Salon (Tarih).

ERKİN, Ulvi Cemal, Piyano Sanatı, Yorumcu: Türev Berki, Ankara: Bilkent Konser Salonu (9 Nisan 2006).

### **-Performans-Bale**

Koreograf. Gösterinin Adı. Başrol; Ad Soyad. Şehir: Salon (Tarih).

KINIKLI, Özge. Giriş, Gelişme, Sonuç. Başrol: Özge Kınıklı. Ankara: Devlet Opera ve Balesi Büyük Sahne (15 Nisan 2006).

#### **-Performans-Tiyatro**

Yazar, A. Tiyatronun Adı. Yönetmen: Ad Soyad. Başrol: Ad Soyad. Şehir: Salon (Tarih).

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Yönetmen: John Gielgud. Başrol: Richard Burton. Boston: Shubert Theatre (4 Mart 1964).

#### **-Müzik Eseri**

Besteci (Yıl). Eserin Adı, Yayın No, Yayın Yeri: Yayınevi (Yayın Yılı).

BEETHOVEN, Ludwig Van (1812). Symphony, No. 7 in A, Opus 92. New York: Dover (1988).

#### **-Müzik Kaydı**

Besteci (Yıl), Eserin Adı (Yorumcu: Ad Soyad), Yayın No, Albümün Adı, Yayın Yeri: Yayıncı (Kayıt Yılı).

ERKİN, Ulvi Cemal (1995). Altı Prelüd (Yorumcu: Verda Erman), Ulvi Cemal Erkin: Complete Works for Piano Solo (CD), Avusturya: Hungaroton Classic (1994)

#### **-Fotoğraf**

ADAMS, Ansel. (1927). Monolith, the face of Half Dome, Yosemite National Park [Fotoğraf]. Art Institute, Chicago.

Metin içinde: (Adams, 1927)

#### **Belge, Tablo, Şekil ve Grafiklerin Kullanımında Uyulacak Esaslar:**

1. Ekler (belgeler), yazının sonunda verilecek ve altında belgenin içeriği hakkında kısa bir bilgi ile bilimsel kaynak gösterme ölçütlerine uygun bir şekilde kaynak yer alacaktır.
2. Diğer ekler (Tablo, Şekil ve Grafik) normal yazı dışındaki göstergelerin çok olması durumunda Tablo, Şekil ve grafik için başlıklar; Ek Tablo: 1, Ek Grafik: 3 ve Ek Şekil: 7 gibi yazılmalı, ekler, kaynaklardan sonra verilmelidir.
3. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo:1, Ek Grafik: 3 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo, şekil, grafik ve resim alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.