

Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat Ve Fotoğraf

Cinema Theater Literature And Photography in The Context Of Interior

ARAŞTIRMA MAKALESİ

Ufuk UĞUR¹

Gönderim Tarihi: 26.03.2020 | Kabul Tarihi: 10.06.2020

Özet

Sinema, karma yapısı sayesinde neredeyse bütün sanat disiplinleri ile ilişki içerisindedir. Senaryo yazımı edebiyat ile oyunculuk tiyatro, çerçeveleme kompozisyon ve ışık fotoğrafla ilintilidir. En genç disiplin olmasına rağmen kitleleri en çok etkileyen aktarım aracı olmasının nedeni belki de bütün sanat türlerinden yararlanabilmesidir. Anlatım dili olarak çeşitli evreler geçirmekle beraber sinema günümüzde çoğunlukla postmodern yapıyı kullanmaktadır. İzleyiciyi büyülemeye hizmet eden klasik aksiyonel yapının aksine postmodern anlatı parçalı ve yabancılaştırma efektine dayalıdır. Postmodern anlatı okuma yöntemi olarak metinlerarasılık yöntem ve tekniklerini kullanır. Bu anlatı biçimine göre yeni olan bir şey yoktur ve her şey eskiye dayalıdır. Sinema alanında da önceki anlatılar birbirinden etkilenir ve yeni biçimler ortaya çıkar. Bütün sanat biçimlerinden yararlanarak üretim yapabilen sinema; edebiyat, tiyatro, resim ve diğer sanatlarla sürekli ilişki içerisindedir. Farklı gösterge dizgelerinin birbirleriyle olan ilişkileri, zengin anlatı biçimleri oluşturur. İki ya da daha fazla gösterge dizgesi arasında eski metinler, yeni anlatı olanakları sağlar. Bu yaklaşıma en uygun anlatı biçimi günümüzde sinemadır. Işık, kompozisyon, oyunculuk ve diğer sinematografik unsurlar postmodern dönem filmlerinde metinlerarasılık örnekleri olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemanın farklı sanat disiplinleriyle olan ilişkilerini incelemek özellikle Türk Sinemasında Sinema-Edebiyat, Sinema-Fotoğraf ve Sinema-Tiyatro gibi farklı gösterge dizgeleri arasındaki dönüştürüm işlemlerini ele almak, çalışmanın amacıdır. Farklı gösterge dizgeleri arasındaki alışveriş işlemleri ve sinema merkez alınarak diğer sanat biçimleriyle kurulan dönüştürüm işlemlerini göstergelerarasılık bağlamında ele almak mümkün görünmektedir. Bu çalışma, sinemanın özellikle edebiyat, tiyatro ve fotoğraf sanatı ile olan göstergeler arası ilişkileri incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Fotoğraf, Metinlerarasılık.

Abstract

Cinema has a relationship with all other art disciplines thanks to its mixed structure. Script writing is about literature and acting theater, framing composition and light photography. Although it is the youngest discipline, it is perhaps the reason that it is the means of transfer that affects the masses the most and that it can benefit from all types of art. Although it has various phases as a language of expression, cinema uses postmodern structure today. Unlike the classic action structure that serves to enchant the viewer, the postmodern narrative is based on a fragmented and alienating effect. Uses intertextuality methods and techniques as postmodern narrative reading method. According to this narrative form, there is nothing new and everything is based on the past. In the field of cinema, previous narratives are influenced by each other and new forms emerge. It is in constant relationship with cinema, literature, theater painting and others that make production by making use of all forms of art. The relationships between different indicator strings form rich narrative forms. Old texts between two or more indicator strings provide new narrative possibilities. The most appropriate narrative form for this approach is cinema. Light composition acting and other cinematographic elements emerge as examples of intertextuality in postmodern period films. The aim of this study is to examine the relations between cinema with different artistic disciplines, especially to deal with the conversion processes between different indicator systems such as Cinema-Literature, Cinema-Photography and Cinema-Theater in Turkish Cinema. It seems possible to deal with the transformation process between different indicator systems, and the transformation processes established with other art forms by taking the center of cinema in the context of inter-seminality. This study examines the relationship between cinema, especially literature, and the art of photography.

Keywords: Cinema, Literature, Theater, Photography, Intertextuality.

Giriş

Metinlerarasılık kavram ve yöntemleri günümüz postmodern sanat anlayışında bir okuma yöntemi olarak kabul edilir. Öncelikle yazınsal alanda (kimilerince mimaride) ortaya çıktığı bilinen metinlerarasılık yerine son dönemde farklı sanat disiplinleri arasındaki yoğun ilişkileri ifade etmek için göstergelerarasılık kavramının benimsendiği görülür. Özellikle sözselle ya da sözselle olmayan şekilde ayrımlaştırılan farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirtmek için göstergelerarasılık daha kapsayıcı görünmektedir. "Örneğin bir roman sözselle; buna karşın, bir heykel de sözselle olmayan sanat ulamında yer almaktadır. Öyleyse sözselle sanatı diğer sanatsal biçimlerden ayıran özelliklerden birisi, dili kullanarak dünyayı ulamlaştırma olanağına sahip olmasıdır" (Aktulum, 2011:14). Bu bağlamda sanat disiplinleri sözselle olan ve sözselle olmayan olarak ayrılabilirler ve bu formlar arasındaki olası alışveriş işlemleri metinlerarasılığın özel bir biçimi olan göstergelerarasılık kavramıyla sorgulanabilir. Örneğin dili kullanan müzik, edebiyat türü formlar sözselle, resim, fotoğraf gibi dilselle olmayan disiplinler ise sözselle olmayan sanatlar arasındadır, ancak çalışmanın özünü oluşturan sinema görselle-işitselle yapısı nedeniyle karma yapıda olan bir sanat olarak ulamlaştırılır. Bu bağlamda "sözselle bir yapıtın, bir metnin sözselle olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştğini söylemeliyiz. Farklı alanlara ait alışverişler sözselle yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ancak bu türden alışverişler için metinlerarasılık yerine daha çok göstergelerarasılık kavramı yeğlenmektedir" (Aktulum, 2011:16). Bu alanların dışında (sözselle olan-sözselle olmayan) yapısı gereği diğer sanatları kendinde toplayan ve birleştirici sanat olan sinemanın diğer disiplinler ile ilişkileri daha karmaşıktır. Sinema özellikle başlangıcından itibaren edebiyat ve tiyatro ile sıkı ilişkiler içerisinde olmuş, resim ve fotoğrafın da mirasçısı olarak algılanmıştır. Sinema özellikle edebiyatı hazır malzeme deposu olarak kullanmış ve sayısız defa edebi eserlerden yararlanmıştı. "Yazın ve sinema arasındaki ilişkiler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Gerçekten de konusunu yazından alan film sayısı oldukça fazladır. Burada sözselle olan, görselle olanla göstergelerarası bir ilişki içerisine sokulur. Aynı biçimde bu ilişki, müziksel olanla bir kez daha kurulmuş olur" (Aktulum, 2011:22).

1. Sinema Edebiyat İlişkisi

Postmodern dönemde sanatlar arasında oluşan kalın çizgilerin ortadan kalktığı ve farklı türler arasındaki alışveriş işlemlerinin yoğunlaştığı görülür. Bir sanat disiplini verilerinin başka bir sanat dalında uygulanması olan bu alışverişler sinema ile edebiyat arasında da gerçekleşir. Burada söz konusu olan sözselle bir metnin görselle olanla ya da tam tersi olan işlemlerdir. Sinema ilk aşamada edebi eseri senaryo şekline dönüştürürken yazınsaldan yine yazılı metne bir çevrim söz konusudur. Edebiyat başlığı altında birçok türden (masal, hikaye, şiir) söz edebilmek mümkünken sinemasal açıdan değerlendirildiğinde en çok etkilenme ya da uyarılmanın yazınsal alanda roman türünden yapıldığı görülür. Yapısı gereği yazın ve tiyatroyla sıkı ilişkileri bulunan sinema bu iki sanat dalının mirasçısı olarak da kabul edilir. Sinema-Edebiyat arasındaki ilişkiler sonsuz bir alana gönderirken bu alışverişlere eleştirel bakan olumsuz yaklaşımlar da söz konusudur. "Sinemanın edebiyat alanından alıntılar yapmasına hoşgörü ile bakılmasının sonucu olarak ortaya inkar edilemeyecek sorunlar çıkmaktadır. Günümüz romanının özellikle Amerikan romanının, sinemanın belirgin şekilde etkisi altında olduğu bir gerçektir. Bazı yazarların oluşturdukları sanatların sinema tekniğinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı şeklindeki görüş üzerinde tartışılmaya değerdir (Bazin, 2007:69). Günümüz postmodern sanat anlayışında yapıtların artık disiplinlerarası, çok sesli ve karmaşık yapıda üretilmeleri kaçınılmazdır. Edebi alanda romanın yanı sıra uzun soluklu hikaye anlatımına pek uygun olmasa da kısa öykü ve şiir de sinemasal alana uyarlanabilir metinleri oluşturur. "Gerekirse bir sinema için yeterli öğeleri taşımayan bir öykü veya şiir, yan olaylar ve kişilerle beslenebilir (Hemingway'in Killers öyküsünün ve A. Muhip Dranas'ın Fahriye Abla şiirinden sinemaya uyarılma yapıldığı gibi). Bu durumda başarı sağlamada bütün sorun, öykü ve şiirle ortaya konmak istenen esprinin gereğince saklanması yatar" (Onaran, 1985:79). Yazınsal olanın görselle olana dönüştürülmesi sürecinde sinema roman

ilişkileri ortaya bir uyarılma sorunu da çıkarır. "Başarılı bir uyarılma süreci romandaki ana öykünün iyi kavranması, karakterlerin seçilmesi ve uyarılan yapıtın üslup ve atmosferinin yaratılmasındaki seçimlere bağlıdır. Adorno, "resim nasıl geleneksel görevlerinin birçoğunu fotoğrafa bırakmak zorunda kaldıysa, romanın işlevlerini de röportaj ve kültür endüstrisinin araçları (media), özellikle de sinema devralmıştır" şeklinde görüşünü ifade eder (Adorno, 2004:40-41). Uyarılma kavramı bir disiplin dalında yapılan üretimin başka bir disipline aktarılması şeklinde tanımlanır ve genellikle edebiyatçılar tarafından yapılan bu uyarılmaları başarılı bulmazlar. Marguerite Duras'a göre, "sinema yazının yağma edilmesi üzerine kurulmuştur, özündeki belirleyici çekicilik, bu katliamın üzerinde yükselir" (Abacı, 2006:7). Göstergelerarasılık bağlamında sinema ile edebiyat arasında sözsöz sanat ile işit-görsel olan arasında dönüştürüm işlemi söz konusudur. Sinema ve edebiyat farklı dillere sahip olmalarına rağmen anlatım olanakları açısından edebiyatın görsel yapısına rağmen sinemaya göre daha zengin olduğu söylenebilir. Ayrıca sinemanın teknik süreçlerinden geçen edebi eserlerin imgelemlerinde zorluklar söz konusudur. "Nesneleri yakın çekimde veya montaj yapılmasından sonra görmenin gerçek roman ile büyük farklılıkları vardır. Romancı değişik bir teknik aletle çalışmaktadır. Ancak sinema tekniklerinin gelişimi yazarın kendi özel dünyasını kurmasında ona çeşitli kolaylıklar sağlayacaktır. Roman artık sinemanın estetik açıdan yerçekimi kuvvetinin etkisi altına girmiştir. Bu yeni sanatın gücü geçen yüzyılda edebiyatın tiyatro üzerindeki gücünden fazla değildir (Bazin, 2007:70). Yazarların sinemadan etkilenmelerine ilişkin, eserlerindeki değişiklikler ve bu farklı yapıtlara verdikleri isimler bile sinemayı hatırlatır düzeydedir. Yazarların sinemayla olan yakınlıkları sonucunda yayıncılarla iş birliğine gidilerek "Roman-cinéma, Cinario, Romans cinéoptiques, Ciné-Roman" tarzındaki çalışmalar ortaya çıkmış, sinemanın başlangıç yıllarında popüler filmlerin romanlaştırılması söz konusu olmaya başlamıştır. Yüzyılın başında, sinemayla birlikte, yazma, okuma ve algılama edimine yeni bir pencere açan bu yaklaşım, yine yayınevlerinin senaryo-roman karışımı bir tür yaratmak ve sinema tekniğini yazılı olarak ortaya çıkaran denemelere girişmesine neden olmuştur. Bu işlemin amacı "sinemanın özüne uygun yeni bir yazın türü yaratmak, 'sinema için yazı' türünü yazarlar arasında yaygınlaştırmak" olarak ifade edilir (Gögercin, 2004:2-3). Bir edebi eser sinemaya uyarlanırken yöntem olarak uyarılan metin aslına uygun olarak aktarılabilir gibi yorumlama ya da paralellik kurma teknikleri de kullanılabilir. Edebi metinde imgeler okurun hafızasında sınırsız çağrışımlara neden olabilirken sinema nesnenin görüntüselliliği nedeniyle izleyicinin zihninde sınırlar çizer. "Bütün sorun, sırf bir sözcük sanatı olan romandan, görüntü sanatı olan sinemaya yazılı metindeki hangi çevrelerin, bu çevrelerde geçen hangi olayların ve bu olayları yaratan hangi kişilerin senaryonun, dolayısıyla filmin bünyesine sokulacağı; yani romandaki sözsöz vurgulama ve tanımlamalara sinemada ne gibi görsel karşılıklar bulunacağıdır. İşte uyarılmanın çözümleyeceği en önemli sorun budur ve tüm olarak yetenek, deney ve ustalık isteyen bir çabayı oluşturur" (Onaran, 1985:79). Geniş izleyici kitlesine sahip olan sinemanın okur kitlesine sahip olan edebiyata bir üstünlüğü sinemanın perspektifi kullanabilme yeteneğidir. Perspektif kullanımı ve görselliği ile evrenselliği güçlü olan sinemanın bütün sanat disiplinlerini kapsayan yapısıyla diğer disiplinlerden yararlanmaması düşünülemez. "Sinemanın yalnız kendi kanıyla, gereçleriyle beslenmesi varoluşuna aykırı düşer ve tıkanıp kalırdı zaten (Çakır, 2003:110). Yanı sıra sinema-edebiyat arasındaki ilişki biçimi tek yönlü değildir, sinemanın yazınsal alandan ödünç aldığı oranda olmasa da senaryosu yazıldıktan sonra edebileştirilen eserlerde bulunur. "Her ne kadar filmsel anlatı, sinema dilinin kuruluş evresinde, edebiyatın kurmaca niteliğinden yararlanmışsa da bu simbiyotik ilişki uzun sürmemiş, zamanla da çift yönlü bir nitelik kazanmıştır" (Çakır, 2003:111). Bu tür dönüştürüm işlemleri aslında bir yeniden üretim sürecidir. Farklı gösterge dizgelerinin karşılıklı olarak birbirlerine kaynak olmaları ve birbirlerini beslemeleri günümüz postmodern sanat anlayışın da kaçınılmaz bir gerçektir. Sinema görsel/işitsel yapısıyla sözsöz/sözsöz olmayan sanat biçimleri arasında sözsöz olan edebiyat ile etkileşim kurmakta sıkıntı çekmemiştir. "Edebiyat her ne kadar sözcüklerle kurulan bir disiplin olsa da anlatım aracı görüntü olan sinemayı ilk yıllarından itibaren olumlu anlamda desteklemiştir. Sinemanın anlatı potansiyelinin gücü, ayrıntılı uzun öykü anlatma ortaklığı, görsel anla-

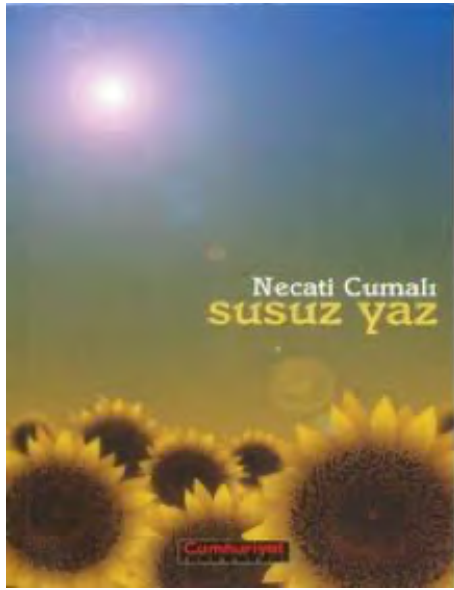
tım ve dilsel anlatım arasındaki farklar sinema ve roman arasındaki etkileşime sebep olmuştur" (Monaco, 2001:47). Yazarlar, insanların beyninde sözcüklerle görsel imgeler yaratırken yönetmenler de filmleriyle edebi metinler oluştururlar, roman yazmayı denerler neredeyse. Göstergelerarasılık bağlamında edebi alandan gelerek sinemasal alanda başarılı olmuş yönetmenlerden biri de Pasolini'dir. "Yönetmen olmadan önce bir şair ve romancı olan Pasolini, başlıca stilistik aygıt olarak 'pastiş'i kullanır. Onun bütün filmleri kültürün bütün alanlarından ödünç aldığı imge ve düşüncelerin çarpıcı bir birlikteliğini içerir. 1960'ların başlarında yaptığı 'Dilenci' ile 'Mamma Roma' (1962) temelde Roma'nın varoşlarındaki hayatın gerçekçi bir incelenişidir. Onun en iyi filmleri arasında Pierro Della Francesca ve haber-gerçek tarzındaki çekimlerin sinema-gerçek teknikleri ve Prokofiev'in eklektik bir karışımıyla ele alındığı 'Matta İncil'inin bir versiyonu bulunmaktadır" (Armes, 2011:240). Bu ilişkiler birtakım kaygıları da beraberinde getirmiş, özellikle sinemanın edebiyata karşı üstün olan yanları vurgulanmış hatta diğer sanat disiplinlerinin de sinemadan olumsuz etkilenebilecekleri dile getirilmiştir. "Sinemanın anlatıları canlandırarak, görselleştirerek daha bütünsel bir imge yaratacağı sanılabilir. Sinemanın doğup yaygınlaştığı yıllarda romanların ve hikayelerin yerini tutacağı, insanların görerek ve duyarak alımlamak varken, okuyarak alımlamak gibi zahmetli bir işten uzak duracağı düşünülmüştür. Sinema özellikle televizyonun etkisiyle böyle bir insan tipi oluşturmuş ancak edebiyatın, yazılı anlatıların yerini tutamamıştır" (Abacı, 2006:7). İlk çıktığı dönemde bütün sanatların kesiştiği, kapsayan bir sanat dalı olarak sinema aynı zamanda resim, fotoğraf, tiyatro vb. sanat dallarını özümseyen bir yapıya sahiptir. Sinema birçok uyarılma ya da alıntı işlemini kendi dil kuralları çerçevesinde yapmaktadır. Özellikle edebi alandan gelen Pasolini "bu şekilde film ve gerçekliği bir araya getirebilmenin yeni bir anlayışını oluşturur ve bir şair ya da romancının sinemayla ilgilenildiğinde bulabileceği ses ve görüntünün temel öğelerinin bütünüyle yeni bir bileşimini gösterebilir (Armes, 2011:241). Sinema ile roman arasında farklılıklar olduğu kadar benzerliklerden de söz etmek mümkündür. "Roman okuyucusu, psikolojik olarak tıpkı karanlık bir sinema salonundaki birey gibi yalnızdır. Kendisini kitap kahramanı ile eşit tutar. Sinema ve romanda bir kendi kendine tatmin söz konusudur. Birey sosyal sorumluluklarından sıyrılmış olarak, yalnızlık içinde bulunmaktadır" (Bazin, 2007:103). Sinema farklı disipline ait bir gösterge dizgesini kolaylıkla dönüştürüm işlemine tabi tutarak kendi diline adapte eder. "Sinema yeni ve modern olarak kabul gördüğü ilk günden bu yana edebiyatla sadece içerik bağlamında değil aynı zamanda anlatının kurgusal yapısı olarak da benzerlik taşımaktadır. Roman ve sinema, okur ve izleyiciyi kurgusal bir dünyanın içine çeker. Roman kelimelerden oluşan göstergelerle zihinde imgesel bir canlandırma oluştururken, sinema görsel ve işitsel göstergelerle aynı işlevi yapar" (Özdemir, 2006:3). Sinemanın nesneyi olduğu gibi göstermesi, görüneni aynen aktarması, bu olguyu bir gösterge olarak kabul etmeyen kimilerinin onu sanattan saymamasına dahi yol açmıştır. Jakobson, "bir çekim bir gösterge, bir harf gibi davranmalıdır, diyen Sovyet sinemacı Kuleşov'u, yine sinema dilinden ve hatta öznesi ve yüklemiyle sinema tümcesinden, filmin bağımlı tümcelerinden söz eden B. Eikenbaum'u sinemanın eylem ve ada ilişkin ilkelerinden söz eden A. Beucker'i anarak sinemanın da bir gösterge işlevi taşıdığını savunur" (Abacı, 2006:7). "Bir film çalışması roman, hikaye gibi olayların, kahramanların ya da mekanların kurgulanabilmesine olanak sağlar, farklı zaman kiplerini kullanır. Her iki disiplinde okuyucuyu ve izleyiciyi kurgusal bir dünyanın içine çekerler" (Özdemir, 2006:3). Christian Metz, sinemanın gerçekten de bir dil, ama kodsuz bir dil olduğunu belirtir.

Sinema bir dildir, çünkü bir metne özdeş öğeleri, anlamlı bir söylemi vardır, ama bunlar sözel dilin aksine önceden var olan bir koda bağlanamaz. Pierce'ye göre bu dilin göstergeleri görüntüsel göstergelerdir (icon). Görüntüsel gösterge, nesnesine olan benzerliği ile nesnesini temsil eder; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki rastlantısal değildir, bir benzerlik vardır. Romanda ise simgesel göstergeler kullanılır, simgesel göstergenin nesnesiyle arasında benzerlik yoktur, rastlantısal bir ilişki vardır. Saussure'un dediği gibi, sözcük sözcüğü kullananların zihninde yaşar. Pierce üçüncü bir gösterge tipi olarak kendisi ve nesnesi arasındaki var oluşsal bir bağ oluşturma özelliğiyle bir gösterge özelliği taşıyan belirtiden söz eder. Sinemanın hangi göstergeyi kullandığı tartışmalarına

Jakobson noktayı koymuş, sinemada görüntüsel gösterge, simge ve belirtinin birlikte kullanıldığı ve özgün sinema dilinin bu şekilde yaratılabileceğini söylemiştir (Özdemir, 2006:5).

Dünya sinema tarihinde ilk uyarılama 'Aya Seyahat' filmi, Türkiye'de ise 'Mürebbiye' isimli filmidir. "Uyarılama, doğrudan doğruya sinema için hazırlanmamış bir metnin sinemaya uygun bir biçime sokulması" (Özön, 1995:133) olarak da değerlendirilir. İlk uyarılamlarda kamera henüz hareketsiz ve izleyici gözü konumundayken yıllar geçtikçe kameranın sağa/sola hareket edebildiği ve farklı çekim ölçekleri sinemanın zenginleştirici özelliği olarak kullanılmış, kurgu sayesinde anlatım olanakları ifade biçimlerini geliştirmiştir. Sinemada çekim ve post-yapım aşamalarına gelinceye kadar yazınsalın kullanıldığı çeşitli evrelerden geçilir. "Sinema da edebiyat kadar yazınsal metin kullanır ve hatta sinopsis, tretman, çekim senaryosu gibi biçimleriyle görsele geçiş öncesi hazırlayıcı edebi (ya da yarı edebi) metinler olarak değerlendirilir. Ancak her iki gösterge dizgesinin birbirlerine dönüştürüm süreçleri problemlidir. Örneğin, okunmak için yazılmış sözlerle söylenmek için yazılmış sözlerin ayrı ayrı seçilmesi gerektiği" (Chion'dan akt. Kale, 2009:178) senaryo yazarlarının ortak düşüncelerindedir. Uyarılama konusunda ortak bir tanımlamanın da henüz yapılamadığı görülür. Andre Bazin uyarılamları; "üzerine kurulduğu kitabı anlatan bir sanat eseri ama yine de bağımsız, bazı yönlerden kitap ile aynı, fakat aynı zamanda başka bir "şey" olarak niteler. Bazin'e göre uyarılamanın sanatsal başarısı, kitaptan daha üstün olabileceği gibi kitaba göre daha sönük de kalabilir" (Barut, 2007:19). Örneğin bir roman olduğu gibi sayfa sayfa filme çekilebilecekken ondan yola çıkılarak/etkilenecek/esinlenerek üretilen geliştirim senaryosundan da film yapmak olasıdır. Yazılı metnin görüntüye dönüştürülme süreci her zaman sorunlu görülür. "Sayfa üzerindeki sözcükler her zaman ayındır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyimdir" (Yılmaz, 2010:49). Buradaki zorluk daha çok sözsel olanın görsel olanla denklik kurma sorunu ve izleyicinin bunu kıyaslayarak değerlendirme sürecidir. "Edebi eserlerde yaratım daha çok kişisel olmakla beraber sinema yönetmen, oyuncu, senarist gibi birçok değişkene ve kolektif yapıya mahkumdur. Senaristten yönetmene sinemacıların, edebiyat metnini edebi üsluptan arınmış bir sinopsis ve senaryo yazarı olarak algılamaları, giderek kurgulamaları, özellikle üslupçu yazarların eserleri açısından önemli bir sorundur. Sözelimi, bir Proust, sinemaya aktarılırken onun üslubu kaçınılmaz biçimde yok olur. Yönetmenin sinema diline özgü üslupçuluğu ise ayrı bir konudur. Proust'un üslubu yönetmenin üslubunu etkileyebilir, sanatlar birbirini etkiler, ama bu üslup yine de Proust'un üslubunun sinemaya aktarılmış olması anlamına gelmez" (Abacı, 2006:8). Her iki disiplinde aktarılmak istenen anlam, farklı yorumlara da neden olur. "Yazar tarafından aktarılan romanda yalnızca yazarın görmemizi istediğini görür ve duyarız. Filmlerdeyse yönetmenin tasarladığından daha fazlasını görür ve duyarız" (Yılmaz, 2010:49). Bu yönüyle sinema karma yapısı nedeniyle aktarabildiği oranda başarılıdır. Andrew iki farklı gösterge dizgesi arasındaki etkileşimi şöyle sınıflandırır; alıntılama, kesiştirme ve dönüştürme. Alıntı en sık kullanılan uyarılama yöntemidir. Sanatçı burada geniş ölçüde materyali, fikri ya da başarılı olan metin türünü kullanır. "Kesiştirmede orijinal metnin eşsizliği, bilerek uyarılamada asimile olmadan bırakılacak ölçüde korunur, dönüştürme, sadakat sorununu ortaya çıkardığından, en yorucu tartışmaları üstüne çeken yöntemdir. Sadakati önceleyen metnin sözüne ve ruhuna bağlılık önemsenir" (İyigün, 2009:12). Bu arada gerçekliğin aktarımında sinema edebiyattan daha önde görülür. İnsan öncelikle sözcüklere değil gördüğüne inanır ve sinema somut gerçekliğin kopyasını sunan yapısıyla soyut olan edebiyatın yanında daha gerçekçidir. Edebi eserlerin sinemaya aktarılmasındaki sorunlardan birisi de yazarın yarattığı dünyanın filmleştirilmesi sürecidir. Yapıtın özünü kaybetmeden yapılan uyarılama işlemleri her ne kadar aslına yakın olsa da çalışılan edebi metin sadece storyboard aşamasında resimli hikaye olarak yönetmenin önüne gelir. Bu aşamadan sonra film önceki aşamalarla genellikle örtüşmez, düşünülen ayrı, üretilen ayrı sonuçlara gebedir. Sinemanın kendine özgü bir dil oluşunun farkına varan Fransız Yeni Dalgacılarından Astruc, yönetmenin kamerasını bir yazarın kalem gibi kullanması gerektiğini söyleyerek, yönetmenin de bir tür yazar olduğunu savunur. Fransız Yeni Roman akımından hareketle oluşan 'Kalem-Kamera' anlayışı Yeni Dalga akım yönetmenlerince 'Kamera-Kalem' olarak

sinemaya adapte edilir. Burada amaç gerçekliği parçalama işlemiyle beraber klasik anlatının yerine izleyiciyi düşündürecek yapıtlar üretmektir. Yeni Dalga yönetmenleri metinlerarasılık bağlamında da Fransa'daki Sinematek kuruluşunun arşivindeki Amerikan filmlerinden 'esinlenerek' filmler üretmişlerdir. "Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yaptılar. Godard ve Truffaut favori bir film olan Joan Crawford ve Mercedes McCambridge'in oynadığı Nicholas Ray'in Johny Guitar'ından alıntılar yapan karakterler yaratmışlardır. Örneğin Godard'ın Arizona Yules adında bir karakteri vardır ve bu karakter Jane Renoir'in 'Le Crime de M.Lange' deki Arizona Jim ve Truffaut'un Lules ve Jim'deki ana karakterlerden biridir (Biryıldız, 2008:90). Her iki sanat disiplininin farklı gösterge dizgelerine sahip olması ayrıntıların örtüşmesini de engeller, uyarlanmış bir eserin okunması ya da filmden sonra okunması bu karşılaştırma işleminde okur/izleyicide hayal kırıklığı yaratabilir. Bu iki farklı sanat disiplini benzer ya da aynı hikayeleri anlatıyor olsa da sinemada gösterilen görsel imgeleminde somut gerçekliğe gönderme yaparken edebiyat alanında sözcüklerle anlatılan ve nesnenin canlandırılması okurun belleğine aittir. Türk sinemasında edebiyat alanından oldukça fazla uyarlama yapılmıştır. Türk sinemasında edebiyat ilişkileri en çok 1960'lı yıllardan sonra, toplumsal gerçekçilik akımının belirlediği dönemde yoğunluk kazanmıştır. Hikaye kullanımında hazır malzeme deposu olan edebiyat uyarlamalarından başarılı sayılabilecek çalışmalardan birisi de Metin Erksan'ın Necati Cumalıdan uyarladığı 'Susuz Yaz' isimli filmidir (1964).



Susuz Yaz, Necati Cumalı, 1963



Susuz Yaz , Metin Erksan, 1964

Berlin Altın Ayı ödülünü de alan bu filmin başrollerinde Erol Taş ve Hülya Koçyiğit (ilk sinema filmi) rol almıştır. Kırsal alanda mülkiyet, susuzluk ve kadınsızlık temaları üzerinde duran eser dramatik yapının güçlü kurulduğu bir hikayedir ve sinemaya da başarılı şekilde farklı yönetmenlerce aktarılmıştır. Filmin Metin Erksan versiyonunda senaryosunun yazım sürecinde Necati Cumalı'nın da bulunması, hikayenin aslına sadık kalınarak yalın bir anlatıma sahip olmasına katkı sağlamış, sinemasal atmosfer başarıyla kurulabilmiştir. Başka bir uyarlama ise Osman Seden'in Reşat Nuri Güntekin'den uyarladığı 'Çalılık' isimli filmidir (1966). Başrollerini Türkan Şoray ve Kartal Tibet'in paylaştığı film aynı zamanda tiyatro oyunu, opera ve dizi film olarak farklı disiplinlerde canlandırılmış zengin bir edebiyat örneğidir. Sinemasal alanda sahneleme ve kurgusal yapısıyla duygu yoğunluğu yakalanarak oyuncuların rollerindeki tutarlılık sinemasal dilde başarı getirmiştir. Reşat Nuri Güntekin'den adapte edilen bir başka eserde 'Yaprak Dökümü 'dür (1967). Başrollerini Fatma Girik ve Ediz Hun'un paylaştığı, ahlaki değerlerin çöküşü ve bir ailenin başına gelenlerin dramatik yapıda oldukça güçlü anlatıldığı eser sinema ve dizi film olarak da başarılı şekilde uyarlanmıştır. Metnin sunduğu

ağdalı ve ezici atmosfere rağmen film sinemalaştırılabilmiş, görsel değerler, plastik öğeler ve başarılı oyunculukla romandaki karakter denklilikleri kurulabilmiştir. Bir diğer uyarılma örneği ise 'Dokuzuncu Hariciye Koşuşu'dur (1967). Bir Peyami Safa uyarlaması olan film aslına uygun olarak psikolojik unsurları başarıyla aktarabilmiş, dar ve kapalı mekanlar sinemasal teknikler ile görselleştirilmiştir. Aslında fazlaca bölümden oluşması ve cümlelerin süreklilik yapısında olmaması sinemaya uyarlanmasına uygun olmayan romanın karşıtlıklar içeren yapısı ve gerçekçi yaklaşımları dramatik kurgunun çatılabilmesini kolaylaştırmıştır. Abartıdan kaçılarak yalın bir şekilde canlandırılan filmin çerçeve düzenlemeleri anlatımı kolaylaştırmış ancak sinemanın söz dağarcığı orijinal metni tam olarak karşılayamamıştır. Halide Edip Adivar uyarlaması olan 'Vurun Kahpeye' isimli film Halit Refiğ tarafından sinemaya aktarılmıştır (1973). Toplamda üç defa sinemaya aktarılan, üç ayrı versiyonu bulunan eser kısaca İstanbul'dan Anadolu'ya giden idealist bir öğretmeni konu almaktadır. Aslına sadık kalınarak biçim ve içerik açısından denge kurulabilmiş, kalabalık oyuncu kadrosu iyi yönetilmiş, film doğal, abartıdan uzak, samimi ve inandırıcı çekilmiştir. Başka bir Halit Refiğ çalışması olan 'Aşk-ı Memnu'nun ilk uyarlamasında Müjde Ar ve İtir Esen rol almıştır (1974). 1975 yılında TRT kurumunda dizi film olarak da yayınlanan eser o yıllarda aslına sadık kalınarak uyarlanmış, yanı sıra tiyatro ve opera gibi disiplinlerce de sahnelenmiştir. Yasak aşk konusunun evrensel çekiciliği romanın orijinal dilinin ağdalı ve ağır bir yapıya sahip olması zorluğunu önemsiz kılmıştır. Cinsellik imgesel biçimde sinemasal dilde aktarılabilmiş, film diline ait olan kurgu, kompozisyon gibi öğelerle sinemasal ritim tutturulmuştur. Ertem Eğilmez'in ilk yönetmenliğini üstlendiği Rifat Ilgaz uyarlaması olan 'Hababam Sınıfı' ise (1975) tür olarak mizahi unsurlar içerir. Sinemaya defalarca uyarlanan bu eser tiyatrodan da farklı versiyonlarda dört defa sahnelenmiştir. Müzikali de yapılan 'Hababam Sınıfı' gördüğü ilgi üzerine 'Hababam Sınıfı Tatilde, Askerde, Uyanıyor' vb. dokuz farklı biçimde seri olarak üretilmiştir. Bu filmler yeniden çevrim işlemi olarak tanımlanabilirler. İçerik olarak genellikle devam niteliğindedirler ancak karakterlerin değişmesi kaçınılmazdır. Sinemanın kendi araç gereçleriyle yeniden üretilen filmler özellikle halkın benimsediği ve sevdikleri arasından seçilerek tecimsellik kaygısı güdülmüştür. Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un Selvi Boylum Al Yazmalımı ise aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Yanı sıra Sadri Alışık tarafından tiyatroya da uyarlanan eser hikaye kurgusuna sadık kalarak ve yalın sinemasal anlatım tekniğiyle gerçekçi bir yapıda başarılı edebiyat uyarlamaları arasındadır. İç/dış mekan çekimlerindeki uyumluluk, görüntülerin yarattığı atmosfer ve filmsel süreç romanla örtüşmüştür. Görsel estetik boyut, çerçeve düzenlemesi ve sinemasal oyunculuk anlayışı için bu film iyi bir örnektir. Filmdeki karakterlerin seçimi bütün rollerde başarılı olmuştur. Filmin atmosfer kurulumunda müzik seçiminin doğru ve orantılı olduğu bir çalışmadır. Duygusal sahnelerin abartıya kaçmadan aktarılması ve yönetmenin kompozisyon anlayışı metnin filmleştirilmesinde gerçekçiliği yansıtmıştır. Adalet Ağaoğlu eseri olan 'Fikrimin İnce Gülü' ise Türk edebiyat ve sinemasının geleneğinde olmayan bir yol hikayesi yapısına sahiptir. Sinemaya 'Sarı Mercedes' adıyla aktarılan bu film özellikle yol planları ve dış çekim tekniklerinin başarılı kullanımıyla beğeni kazanmıştır. Dramatik yapının yalın oyunculuk anlayışıyla başarılı olduğu ve müzik kullanımının abartıya kaçmadan vurgulu kullanılmasının yanı sıra kameranın gereken yerlerde hareketli kullanımı ve dış mekan gerçekliği filmin inandırıcılığını arttırmıştır. Metin Kaçan tarafından yazılan 'Ağır Roman' (1996) ise aynı adla sinemaya Mustafa Altıoklar tarafından uyarlanmıştır. Almanca ve Fransızcaya da çevrilen roman kasvetli ve fantastik yapısıyla alışılmadık dışında bir dile sahiptir. İstanbul'un arka sokaklarındaki mafyavari ilişkileri konu edinen eserin sinema versiyonunda atmosferin neredeyse birebir yaratılması, filmin bütünlüğü içerisinde oyunculüğün inandırıcılığı ve kahramanların sanki başka bir dünyada yaşıyormuşçasına yaratılan hava filmde kullanılan pastel renkler, mahalle dekoru ve kostümlerin gerçekçiliği ile ışık kullanımındaki devamlılık sinemasal atmosferin ve filmik dilin kurulmasında önemli olmuştur. Atıf Yılmaz tarafından uyarlanan Şükran Kozalı romanı, yöresel olarak uygulanan bir evlilik öncesi tecrübe sürecini aktaran hikayedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında olduğu savlanan bu ritüel atmosferin başarılı kurulması ve öyküye sadık kalınması ile sinemasal dile başarıyla uygulanmıştır. Biçim ve içerik bakımından görsel denkliğin iyi

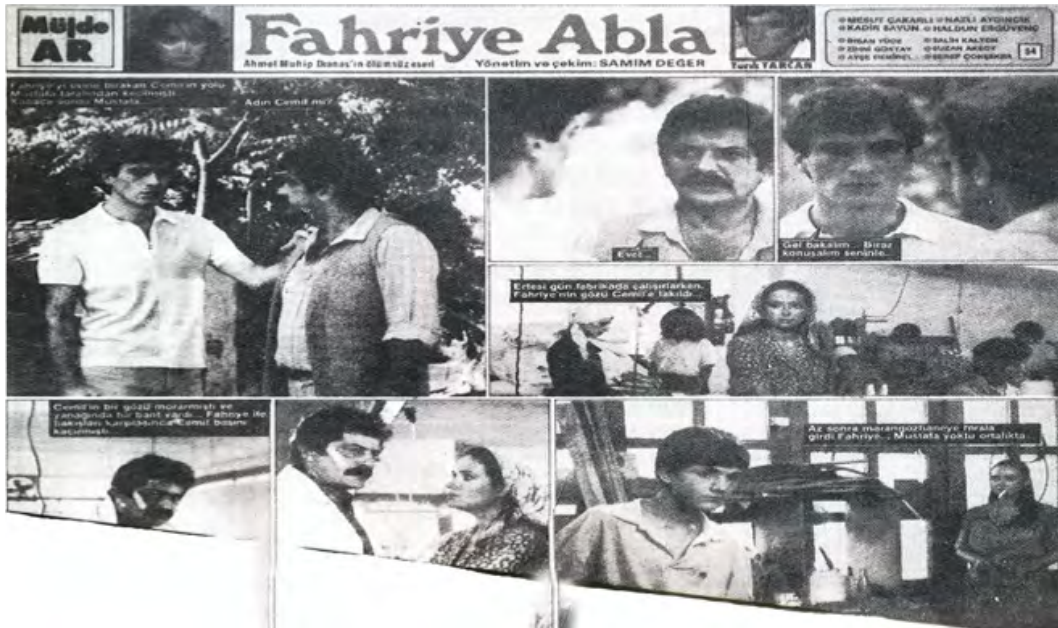
kurulduğu bir filmidir. Çekim ölçeklerinde ve açılarında gereksiz seçimlerden kaçınılmış ve cinsellik simgesel olarak aktarılmış, müzik gerektiği kadar ve yerinde kullanılarak sinemasal dilin oluşumuna katkı sağlamıştır. Bir edebiyat türü olan roman ya da hikayeden uzun metrajlı film yapmak doğal karşılanmaktadır, ancak şiirden uzun metrajlı yerine kısa film ya da video klip yapılabileceği fikri daha yaygındır. Şiir türü bir sinema filminin ihtiyaç duyduğu şeyi yani genellikle bir hikayeyi içermez. "Çünkü modern şiir bir film şeridinde benzemez, artzamanlı sürece belirsizce tutunmayı daha çok sever (Coşkun, 2006:14). Sinemada anlam gösterilen nesne ile çoğunlukla açık biçimde ortadadır ve yorum yönetmenin sunduğu ile sınırlıdır. "Şiire göre sinemasal imgenin daha sınırlı bir manevra alanı olduğu söylenmeli. Bu sınır sinema filminin hep animasyon dolayımında kalmasıyla ilgilidir. Şiirde nesne ile kelime (göstergebilim terminolojisinde gösteren-gösterilen) ilişkisi kopuk bağlama yöntemine dayanır ve şair de, okur da evrenin en geniş zihinsel tasarımını sanal film platosu gibi kullanır" (Coşkun, 2006:15). Sinemada yönetmen sinemanın kendine özgü araç-gereçleriyle anlam kurar ve hikayeler oluştururken filmin görsellik ve teknik imkanlarının sağladığı alanda sınırlı kalır. "Şair alışılmadık bağdaştırmalara, dilsel sapmalara, dilsel eğretilmelere, eksiltmeli anlatımlara baş vurarak biraz keyfi bir omurgayı gözetir" (Coşkun, 2006:15). Oysa sinemada kurgu ön plandadır, yukarıda belirtilen şiire özgü gibi görünen unsurları sinemada sağlayabilir ancak sinemanın hareket ve yarattığı imgelem şiir kadar zengin değildir. Sinemaya bir şiirin uyarlanması her zaman zorluklar içerir. Kısa yapısı gereği şiir genellikle sinema için esin kaynağı olabilir ve ancak şiirdeki olay ve kahramanlar yan olay ve kahramanlar ile desteklenerek şiir filmleştirilebilir görüşü hakimdir. Bu kalıbı yıkan örneklerden biri Ahmet Muhip Dranas'ın şiirinden uyarlanan 'Fahriye Abla'dır (1984). Şiirden yola çıkılarak çekilen bu film yarattığı görsel estetik boyut ve imgelem yoluyla başarılı bir aktarım sağlamıştır. Şiirde yaşanan dramatik öykü filmsel sürece adapte edilmiş ağıdalı bir anlatımdan kaçılmasına rağmen görsel çatı ve şiirle denklikler kurulabilmiştir. Sahneler arası geçişler, amors ve kaydırma hareketleri gibi sinemasal teknikler ile müziğin dengeli kullanımı bütünselliği sağlamıştır. Kurgusal olarak başarılı olan film şiirsel yapının çağrışımlarıyla kurularak sinemasal anlatım yakalanabilmiştir. Filmde kurulan mizansen ve kompozisyonlar doğal ve gerçekçidir. Uyarlama olarak yapılan bu dönüştürüm işlemleri genellikle Türk sinemasında başarılı sonuçlar doğurmuştur. Bazı eserler filmleştirilmiş ve daha sonra tiyatro oyunu olarak sahnelenmiş birkaç örnekse aynı zamanda operaya uyarlanmıştır. Gişe başarısı yakalamış olanların çoğu televizyon dizisi olarak adapte edilmiş ve zaman içerisinde farklı yönetmenlerce de benzer versiyonları yapılmıştır. Sinema-Edebiyat ilişkilerinin edebiyatın hazır kaynak sunması bakımından genellikle sinema lehine gerçekleştiği görülmektedir. Özellikle edebi eserlerin okuma yazma bilmeyen insanlara da sinemanın görselliği sayesinde sunulabilmesi yeni bir bakış açısı sağlamıştır. Ancak okur metinsel alanda sunulan imgeleri daha özgür yorumlamaya açıkken, sinemada anlam genellikle yönetmenin kafasında canlandırdığı biçimde perdeye yansır ve tektir. Örneğin bir yazar güzel kadını sayfalarca tasvir edebilir ancak güzel kadının sinemadaki karşılığı yönetmenin gösterdiği biçimdedir. Edebiyat alanında yapılan tasvirler sinemada 'gösterilir' ve izleyicinin yorumu kısıtlı olur. Romanda örneğin birkaç sayfada anlatılan bir durum sinemanın görsel yapısı nedeniyle kısıtlı zaman diliminde gösterilebilir. Sinemanın kamera ölçek ve açılarına sahip olması onun konuya ya da oyuncuya istediği oranda yaklaşmasına olanak sağlar. Görsellikle bezenen sahneler metnin aslına ne kadar sadık kalırsa da izleyicide başka bir beklentiyi beraberinde getirir. İzleyici hazır tüketicidir ve anlam kendisine paketlenmiş olarak sunulur. Bir yazarın uzunca anlattığı öyküleme çekim ölçekleri ve planlarıyla parçalanarak seyirciye 'gösterilir' müzik kullanımı ve kurgusal unsurlar sinemada belirlenen noktaya vurguyu kolaylaştırır. Sinema filminde karakterlerin seslendirilmesi ayrı bir konudur. Karakterin tavrıyla ses renginin tutmadığı durumlar izleyicide kopukluk yaratır, aynı zamanda kahramanla özdeşleşen ses tonu başka karakterlerde de kullanıldığında soru işaretleri oluşur. Senaryodaki kişileştirme ile sesin uyumu bütünlük için önemlidir. Gerçeklik ve inandırıcılık unsurlarından sadece bir tanesi olan bu detay aslında sinemanın dış dünyayı yansıtırken ne kadar kırılğan noktalardan oluştuğunun da göstergesidir.

2. Sinema ve Fotoğraf

Sinema tarihsel gelişim sürecinde önemli bazı özelliklerini resim ve fotoğraf sanatından devralmıştır. Hareketli resimler ya da saniyede 24 kare fotoğraf olarak tanımlanan sinemanın bu bağlamda her iki disiplinden de yararlanmaması düşünülemez. Sanat disiplinleri günümüzde sözselleşen ile sözselleşmeyen şeklinde sınıflandırılmaktadır. Sinema ise yapısı gereği işit-görsel ve karma bir sanat dalıdır. Postmodern dönemde sinema ve fotoğrafın birbirlerini sıklıkla alıntılıdığı ve birbirlerinden beslendikleri görülür. Göstergelerarasılık bağlamında sinema ve fotoğraf arasındaki dönüştürüm (transforming) işlemleri işit-görsel olanla sözselleşmeyen (fotoğraf) arasındaki alışverişleri ifade eder; Aktulum'a göre "göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir" (Aktulum, 2011:17). Görsel sanatlar olarak değerlendirilen sinema ve fotoğraf gibi disiplinlerin malzeme (ışık, kompozisyon, çerçeveleme vb.) kullanımında da ortaklıklar söz konusudur. Ayrıca fotoğraf alanında başarılı olan sanatçıların sinemasal alanda (ya da tam tersi) varlıkları da bilinen bir gerçektir. Dünya ve Türk sinemasında özellikle fotoğraf kökenli, fotoğraf disiplininin gelmiş başarılı sinemacılar görmek mümkündür. Sinema ve fotoğraf aktarım ya da ifade aracı olarak günlük yaşamın içerisinde yoğun olarak bulunan disiplinlerdir. Farklı iki gösterge dizgesine sahip olan bu disiplinler arasındaki ilişkiler de günümüzde göstergelerarasılık başlığıyla incelenmektedir. Göstergelerarasılık bağlamında sözselleşmeyen sanat disiplini olan fotoğrafın görsel-işitsel olanla alışveriş işlemlerine sıklıkla rastlanır. Konusunu fotoğraftan alan ya da bir fotoğrafçının yaşam öyküsüne gönderen unsurlar filmsel üretimlerde göstergelerarası ilişkileri başlatmış olur. Sinemada yönetmenlerin fotoğrafı konu alarak yaptıkları görsel denklikler oluşturma isteği sinemasal araç gereçler ile yorumlanarak üretilir. Bu iki sanat disiplini birbirlerini besler ve birbirlerini alıntılarlar. Postmodern dönemde sanatçılar "kendi yapıtlarında ötekinin olanı bir dönüştürüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak alıntılama işlemine sıklıkla başvururlardır. Sanatsal alanda, günümüzde olduğu kadar geçmişte de yapıtlararası, göstergelerarası alışverişler içerisinde alıntı olası dönüştürüm yöntemlerinden birisi olarak en fazla başvurulan yöntemler arasındadır" (Aktulum, 2011:43). Günümüzde özellikle televizyon sayesinde insan yaşamı, hızla akan görüntülerle çevrelenmiş ve bu görseller günlük yaşamımızın her alanında etkin olmuştur. Kanaat oluşturan bu anlam taşıyıcı görüntüler insanların davranış ve seçimlerini de değişime uğratar. Gerçeğin aynıymış gibi aktarımında önemli bir disiplin olana fotoğraf "bugün bir şeyi yaşamının, katılım görüntüsü vermenin en temel araçlarından biri haline gelmiştir" (Sontag, 1993:24). Günümüzde görsel çılgınlığın başında gelen sinema, kendinden önceki fotoğraf ve resim sanatlarında görülen perspektif, alan derinliği, renk, ışık vb. unsurlarda ortaklıklar kurar. "Fotoğrafın ve sinemanın sosyolojik perspektifine baktığımızda bunun geçen yüzyılın ortalarında modern resim alanında meydana gelen ruhsal ve teknik krizin doğal bir sonucu olduğu görülmektedir. Andre Malraux sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamıştır" (Bazin, 2007:16). Konusunu fotoğraftan alan ya da fotografik bir unsurun sinemasal alana dahil olmasıyla göstergelerarasılık sürecini başlatan çalışmalardan birisi de Metin Erksan'ın 'Sevmek Zamanı' adlı filmidir. Film içerik olarak bir kadının suretine (fotoğrafına) aşık olan boyacının hikayesini alışılmadık biçimsel anlatımla mistik şekilde sunmaktadır. Burada sözselleşen ile (fotoğraf) görsel-işitsel olan (sinema) arasında göstergelerarası bir ilişki söz konusudur. Bir fotoğraf üzerinden yürüyen aşk hikayesinde anlatı duvardaki fotoğrafın etrafında gelişir. Burada fotoğrafsal veriler sinemasal alanda kullanılarak bir alışveriş işlemi başlatılmış olur. Sinema ile fotoğraf arasında ortak noktalar kadar farklılıklar da söz konusudur. "Fotoğraf zamanın bir kesitini donduran teknik bir işlemdir. Sinemada böyle bir paradoks görülmez. O, nesnenin zaman içindeki normal varlığını yansıtır. Objelerin uğradığı değişim sinema içinde de paralel bir şekilde görülür" (Bazin, 2007:100). Fotoğraf sadece bir durumu (bir kişi, eşya veya görünümü) devinimsiz bir anında, ya da devinim halinin anlık bir parçasını saptayan bir sanat olduğu halde; sinema devinimin tüm olarak fotoğrafını veren bir sanat dalı olarak ortaya çıkar (Onaran, 1985:81). Bu sanatlar var olanlara

koşut olan tamamen yeni bir söylem tarzı içerir. Hayatta olan duyulabilen ve görüntülenebilen her şey filme, diske ya da banda kaydedilebilir. O zaman sinema sanatı önceden var olan tayfa rahat bir biçimde uygun gelmekten çok, kendisinden daha eski sanatlar arasında köprü kurar" (Yılmaz, 2010:42). Dış dünyanın görüntüsünü kopyalayarak aktaran bu disiplinler gerçeğin sunumunda oldukça inandırıcı olmakla beraber günümüzde gerçekliğin sunumunda fotoğraf resimden aldığı mirası sinemaya devretmiş görünmektedir. Yanı sıra fotoğraflar anı durduran yapılarıyla sinemadaki hızlı akan görüntüler gibi kaybolup gitmezler. "Fotoğraflar bir bakış açısı değil, ancak gerçek birer zaman dilimi oldukları için hareketli görüntülerden daha fazla akılda kalırlar" (Sontag, 1993:32). Hareketin bir süreklilik içerisinde kaydedilmesi ise sinemaya bir avantaj sağlar. "Yalın gerçeğin aktarımı konusunda Barthes, fotoğrafın kimi zaman gerçeği yeterince yansıtamadığından, onun gerçek karşısında yetersiz kaldığından söz eder" (Aktulum, 2004:273). Sinema ilk yıllarından itibaren gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya çalışan ve inandırıcılığı görsel işitsel yapısı nedeniyle güçlü olan bir araç olarak gelişimini devam ettirmektedir. "Başından itibaren sinema ve fotoğraf tarafsız olmuştur; araç, sanatlardan önce var olmuştur, ilk sinemacılar sinemada resim yaptılar, roman yazdılar, drama gerçekleştirdiler ve bu sanat dallarına ait öğelerin filmsel durum içinde işlemeleri ya da işlememeleri giderek açığa kavuştu" (Yılmaz, 2010:42). Resim, fotoğraf ve sinema, ışık, kompozisyon, çerçeve, derinlik, bakış açısı gibi ortak unsurları kullanan disiplinler olarak kıyaslandığında aslında en az müdahalenin sinema alanında gerçekleştiğine inanılır. Ancak "Sinemanın öykü anlatan düşsel ve kurgusal yapısı gerçeklik sorgulamalarında çoğunlukla şüphe yaratır. Resimle fotoğraf arasında da organik bir bağ bulunur. İki disiplin arasında yapıt ve sanatçı geçişleri sıklıkla görülür. Man Ray, resmini yapmak istemediğim şeyi fotoğraflar, fotoğraflayamadığım şeyin de resmini yaparım cümlesiyle iki disiplin yapısal benzerliği vurgular (Sontag, 1993:195). Barthes, fotoğrafın öteki sanat dallarına göre konumu üzerinde de görüşlerini bildirir. Ona göre, "fotoğraf öteki sanat dalları, özellikle resim sanatı karşısında ikinci sırada bir rol üstlenir. Fotoğrafı resim sanatının altında göre Barthes diğer sanat disiplinlerinden tiyatro karşısında da fotoğrafın cılız kaldığını söyler. O'na göre fotoğrafın altında başka bir anlam gizlidir, oysa sahne yalan söylemez, fotoğraf dil karşısında da ikinci plandadır, Barthes'a göre fotoğraf resim ve yazı karşısında aşağı konumdadır" (Aktulum, 2004:274-275). Günümüzde dış dünyanın kopyasını kaydeden ve neredeyse olduğu gibi aktaran en önemli sanat sinema gibi durmaktadır. Dış gerçeklik kaydedilirken saniyede 24 kare fotoğraf kaydedilmesi ilkesine dayanan sinema sanatının "bünyesini devinim oluşturmada ve bu devinim, adından başlayarak (sinema: motion pictures, kino, kinetik enerji sözcüklerini içerir), bütün varlığını kapsamaktadır. Sinema da hareket diyebileceğimiz bir anlayışın üç kaynaktan doğduğunu belirleyebiliriz; Filme alınan eşya ve kişilerin hareketi, alıcı aygıtın hareketi ve kurgudan doğan hareket" (Onaran, 1985:81). Resim sanatında kaçınılmaz olarak öznel yaklaşımların varlığı fotoğrafın yorumsuz sunumunu öne çıkarır, Barthes'a göre "fotoğrafta bir aracı olmamalıdır. Fotoğrafçının kendi bilincini fotoğrafa katması, yani çektiği fotoğrafta varlığını açıkça hissettirmesi bir fazlalık etkisi yaratır, yapısal bir yinelemeye yol açar. Bu nedenle Barthes, fotoğrafçının fotoğraftaki varlığını can sıkıcı bulur" (Aktulum, 2004:274). Kıyaslanırsa gerçekliğin en açık sunumunun bugüne kadar sinema ve özellikle belgesel sinema alanında yapıldığı söylenebilir. Bu aşamada gerçeğin ne olduğu sorusu önem taşır, "gerçek; nesnelere kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı (Derman, 1991:34-35) ya da Aristoteles'in yaklaşımıyla, asıl gerçeğin, tek tek nesnelere dünyası olduğu" (Gökberk, 1999:70-72) şeklindedir. Bu bağlamda film kamerası dış dünyayı yorumsuz olarak yansıtmaya çalışarak gerçeği aktarır görünmekle beraber, kamerayı kullanan operatörün hangi açıdan baktığı ve ne tür bir kadraj yaptığı sorunsalı çıkar ortaya. "Gerçeğin sunumunda film ve fotoğraf birbirlerine yakındır, her ikisi de gerçek objelerin izidir, özel bir yüzeye ışık ve kimyasal reaksiyon sonucunda bırakılmış izler sinema ve sinemanın öncesindeki sanatlar -özellikle edebiyat, tiyatro, fotoğraf ve plastik sanatlar arasında güçlü bir bağ olmakla birlikte, sinema bu sanatların bir bileşimi (ing: composite) değildir ve estetik doyumun sağlanabilmesi için bu disiplinlerden farklı, kendine özgü metotları vardır. Stefan Sharff'ın sinestetik öğeler olarak tanımladığı öğeler, filmde sinemasal cümleler içinde düzenlenir.

Ancak, Metz'in de belirttiği gibi planların (İng: shot) kelimeler olmadıklarını hatırlamak gerekir" (Bayrak, 2008:5). Bir dönem sinemaya ait unsurlar fotoğraf olarak yazılı medyada Türk medyasında kullanılmıştır. Çekilen filmler fotoroman olarak gazetelerde öykülü olarak seri halde sunulmuş, film yönetmenleri foto-sine-roman yönetmeni gibi çalışmışlardır. "Her fotoğrafın bir öyküsü olduğu gibi, okuma yazma oranının düşük olduğu ülkemizde göze hitap edişiyile fotoğrafın inandırıcılığıyla toz pembe bir hayal dünyasının yüzeysel ve yapay serüvenlerini ucuz tarafından allayıp pullayarak kaynaştırılması ve kolay erişilir oluşuyla yaygınlık kazanan, popüler kültürün görmezden gelinemeyecek bir olgusu olarak günümüzde gittikçe kendini kabul ettiren fotoromanın öyküsü, İtalyan yapımı fotoromanların çevirisi niteliğindeki fotoroman dergisi Yelpaze ile başlar (Çapan, 1985:49). Bu açıdan Türk sinemasında filmsel süreç olarak çalışılmış olan eserlerin fotoroman mantığı ile gazetelerde yer alması ve sinema sanatçılarının filmlerini fotoğraf disiplini ile yeniden üretmeleri göstergelerarasılığı başlatmış olur. Halit Refik'e gündelik gazete fotoromanı (film değil), ısmarlanınca 'Aşk-ı Memnu' yönetmeni kolları sıvayarak, Halide Edip'in 'Handan'ını fotoromana uyarlar. Sinemadan transfer ilk fotoroman bulvarda görünür; 'Metres'. Metres'in sinemalardan önce fotoroman olarak seyirci-okuyucu karşısına çıkmasıyla Fevzi Tuna, Kartal Tibet vb. gibi kimi yönetmenlerin başını çektiği 'filmin fotoromanı' olayı gündeme gelir. Güneş'in film fotoromanlarının ilki Bilge Olgaç'ın yönetmen olarak sinemaya döndüğü video film yapımı 'Kaşık Düşmanı' olur (Çapan, 1985:49). Bu tür çalışmaları Temel Gürsu'nun 'Kızgın Güneş', Kartal Tibet'in 'Şabaniye', Yavuz Turgul'un 'Fahriye Abla' ve Feyzi Tuna'nın 'Tutku' isimli filmlerinin fotoromanlaştırılmalarıyla örneklemek mümkündür.



Fahriye Abla, Yavuz Turgul, Foto (Sine) – Roman, (şiir:1935, film:1984)

Gerek fotoğraf gerekse de sinema gerçeği somut şekilde en iyi aktaran iki farklı disiplin olarak yoğun etkileşim içerisindedir. Sinema sanatı başlangıcında özellikle resim ve fotoğraftan çok yararlanılmış, ancak gelişen teknoloji sinema sanatına çok farklı bir dil kazandırmıştır. Özellikle kurgu tekniklerinin daha etkili kullanılmaya başlaması, çok sayıda kamera ile çalışabilme ve dolayısıyla aynı objeyi farklı açılardan gösterebilme avantajı, çekim aşamasında kaydırma tekniklerinin yerini alması, sinemayı arka arkaya dizilmiş resimler olmaktan çıkarır" (Güzelsoy, 2003:19). İlk yıllarında sinema kamerası hareketsiz, sabit konumuyla bir fotoğraf makinesi gibi kullanılmış, gelişen düşsel anlatım ve kurgu teknikleriyle izleyiciye hareketli fotoğraflar sunan yapıda olmuştur. Negatif üzerine basılı donuk fotoğraf kareleri sinemaya saniyede 24 kare fotoğraf betimlemesini getirmiştir. "Fotoğ-

raf, bir varlığın var oluşunun doğruluğunu kanıtlar" (Barthes, 2000: 129) yaklaşımı Barthes'ın aktarım aracı olarak fotoğrafın önemine yaptığı vurguyu gösterir. Devinimli görüntülerden oluşan sinemanın ise kurgusal olanaklara sahip olmasından hareketle Armes; "Hitchcock'un ticari sinemada dramı betimlerken kullandığı 'sıkıcı parçaları kesip çıkarılmış yaşam' betimlemesinin altını çizer. Sinemanın gücü, "McLuhan'ın, sahip olduğu sunum şartları ve teknolojisi itibariyle, dış gerçeğin algılanmasında, zaten izleyiciye kendi tasarım gücünü kullanma fırsatı bırakmayacak kadar bilgi iletir" (Güngör, :25) şeklinde özetlenebilir. "Göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin (sözselsel bir sanat, örneğin bir roman) başka bir sanat biçimindeki (sözselsel olmayan, örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimlerarası alışverişleri göstermek için kullanılır" (Aktulum, 2011:19). Tarihsel süreçte birbirinden beslenen bu iki sanat disiplini arasında, fotoğraf sinemanın temeli olarak kabul edilir. Fotoğraf da sinema gibi ışığa bağlı görsel bir sanattır. "Görüntü sanatlarına hayatiyet veren ışıktır. Ancak tiyatrodaki olduğu gibi fotoğraf sanatında da ışığın kullanımı sinemadakinden çok farklıdır. Bu farklılık sinemada hareket eden cisimlerin bu durumlarında ancak hareket eden ışıklarla gereğince aydınlatılarak istenen görüntünün elde edilebileceği gerçeği ile ifade edilebilir" (Onaran, 1985:81). Sinema fotoğraf arasındaki dönüştürüm işlemleri ve bu iki dilin birbirine yaklaşmasına en iyi örnek İsimlessiz Film Kareleri fotoğraf serisine yoğunlaşan Cindy Sherman'ın yapıtlarıdır. Sinema Kuramının üzerinde durduğu bakma ve bakılma sorunsalının fotoğraflarda majör konumda önem taşıması, yine feminist film kuramının yoğunlaştığı -fettan/baştan çıkarıcı kadın (Fra: femme fatale) ikonunu performans unsuru olarak kullanması, alıntılı olduğu bu sinemasal ikon ile aynı zamanda -fettan/baştan çıkarıcı kadın ikonunun ait olduğu bir sinema türü (İng: genre) kara film'i (Fra: film noir) de alıntılanması, dolayısıyla, bir fotoğraf karesinde de bir tür oluşturulabileceğini ve çağrışımlar izleklerini kullanarak fotoğraf karesinin ne kadar sinemaya yaklaşabileceğini göstermesi bakımından önemlidir" (Bayrak, 2008:232). "Bilindiği gibi, kuramsal açıdan sinemanın en küçük birimi olan çekimi görüntü(ler), oluşturur ve görüntü bir başına, yalnızca fotoğraf olmaktan öteye pek bir anlam taşımaz. Sinema sanatı, zaman içinde çeşitli öğelerin yan yana getirilmesiyle akıp giden bir değişimin görüntüsünün, ya da görüntülerinin oluşturduğu çekimlerin ard arda eklenerek hareket kazandırılması ve kurgulanması sonucunda meydana gelir" (Çapan, 1985:49). Sinemasal alanda fotoğraf eğitimi almış görüntü yönetmenlerinin de sinemasal dilin kurulmasına önemli katkıları yadsınamaz. Görüntü yönetmeni endüstrileşen sinemada kamera, çerçeve, kompozisyon ve sinemasal dilin oluşumunda sette yönetmeden sonra gelen en önemli unsurdur. Sinemada filmlerin henüz banyo edildiği dönemlerde öncelik ve görsel estetik tamamıyla kameramanın bakış açısına bağlıdır. Kamera açısı ve ölçeklerini yönetmenin kontrol edemediği yıllarda kameramanın fotoğraf karesi gibi kompozisyonlar yaratması, ışık filtresi, objektif seçimi ve alan derinliği gibi tekniklerle görsel dilin oluşumunu sağlaması beklenirdi. Sinemanın endüstrileşme sürecinde kameramanın üzerine yüklenen görsel sorumluluk zamanla görüntü yönetmeni ile hafifletilerek, estetik kaygıları olan çalışmalarda özellikle fotoğrafik estetiğe sahip görüntü yönetmenleri tercih edilir. Bu şekilde sinemasal dilin oluşumunda görselliğin kurulması özellikle fotoğraf bilgisi olan görüntü yönetmenlerine bırakılmıştır. Filmde dramatik etkinin oluşturulması için dekor, kostüm, makyaj ve atmosferin yaratılmasına kadar sorumlu olan görüntü yönetmeni objektif seçimi, kamera hareket ve ölçekleri gibi konularda da söz sahibidir, dolayısıyla, fotoğraf estetiği ve bilgisine sahip, fotoğraf eğitimi almış olan görüntü yönetmeni istenen atmosferin yaratılması ve aktarılmasında sanayileşmiş sinemanın vazgeçilmez yapı taşıdır. Fotoğrafın sinemasal dil ve görsel estetiğin oluşumunda olumlu katkıları olduğu açıktır. Ünlü görüntü yönetmenlerinden Greg Toland, 'Çiftlik Koruma Projesi' filminde alan derinliğini kullanmıştır ve filmin karelerini oluştururken, büyük bunalım zamanında çiftlik yaşamının ve tarımla uğraşan insanların fotoğraf dokümanlerini tutan fotoğraflarından faydalandığı düşünülmüştür. Böylelikle ünlü görüntü yönetmeni bir kez daha mevcut bir probleme, çok yakın bir disiplinden, fotoğraf disipliniinden faydalanarak çözüm bulmuştur (Uysal, 2007:85). Dünya Sinemasında yönetmenlik öncesi fotoğraf tecrübesi olan sinemacıların görüntü üzerindeki etkisi hemen fark edilir, önceki dönemlerinde fotoğrafçı olarak çalışan S. Kubrick ve A. Hitchcock bu konuda en güçlü örneklerdir. Ayrıca

konusunu fotoğraftan alan ya da fotoğrafsal izlenimler veren birçok film çalışması vardır. Her fotoğrafın kendine ait bir öyküsü vardır örneğin 'Blow Up' filmi Antonioni'nin 'Cortazar'a ait bir kısa öyküsünde betimlediği fotoğraf karesinden yola çıkarak yaptığı filmidir. Türk sinemasında da fotoğraf eğitimi almış sinemamızda yönetmenlik yapan fotoğraf kökenli sanatçılara rastlanır. Fotoğraf-Sinema örneklemesinde fotoğraftan sinemaya geçen yönetmenler olarak Şahin Kaygun, Nuri Bilge Ceylan ve Sinan Çetin sayılabilirler. Ayrıca Ara Güler, Coşkun Aral, Samih Rifat ve Ersin Alok'un belgesel film çalışmaları yaptıkları bilinir. Yine bir fotoğraf sanatçısı olan Canan Gerede bir savaş fotoğrafçısının öyküsünü anlattığı 'Robert's Movie' adlı filmde iyi bir örnektir. Sinema ve fotoğraf arasındaki göstergelerarasılık ilişkisine fotoğraf kökenli yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan iyi bir örnektir. Uzun yıllar fotoğrafçı olarak çalışan Ceylan'ın yönetmenlik yaptığı filmlerde de sinemasal dili fotoğraf unsurlarıyla nasıl zenginleştirdiği açıktır. Fotoğraf gibi film kareleri yaratan Ceylan sinemanın kendi araç gereçleriyle fotografik estetiği sinemasal dille buluşturmuştur. Neredeyse bütün filmlerinde bu fotografik görselliği sunan yönetmenin "Kasaba" filmi, bunun sinema filminden çok bir fotoğrafçının-sinema adına deneysel olmayan-bir denemesi olarak hatta belki de sinemanın olanaklarını kullanarak fotoğraf adına gerçekleştirilmiş bir deneysel çalışma, bir tür konulu saydam gösterisi (Saatçi-oğlu, 2002: 29-30) izlenimi yarattığı belirtilir. Gerçekten de Nuri Bilge'nin filmsel dili gereksiz kamera hareketlerinden kaçınan sadelikle ve fotografik estetikle bezelidir. İyi bir fotoğraf birikimine sahip olan Ceylan yalın anlatımdan yana olan tavrını çoğunlukla doğal ışık kullanarak gösterir. Görüntü dilini oluştururken kamerasını da bir fotoğraf makinesi gibi sabit ve hareketsiz olarak kullanmayı tercih eder. Uzun çekimler kullanarak donuk fotoğraf kareleri izlenimi veren mizansenlerinde sahne düzenlemesi oyuncu aksiyonu ile tamamlanır. Koza Nuri Bilge Ceylan'ın, güzel fotoğraflarla incelikli durum ve öyküler yaratan yönetmene dönüşmesinden öncesini, sadece güzel fotoğraflar yaratan bir yönetmen olduğu dönemi ifade eder. Ama bunun yanında gene de Ceylan sinemasının kimi ipuçlarını verir bize. Durum ve mizansen arasındaki sorun o günden çözülmüştür örneğin aynı çerçeve içindeki ikiliden birinin sırtı diğerine dönüktür. Ses kanalı kullanımı yetkindir. Anlamı görüntülerle oluşturmak konusunda isteklidir. Kamera, gerekmedikçe bir fotoğraf makinesi gibi hareketsizdir ve aksiyon genellikle yan unsurlarla sağlanır. Işıktan oyunculuğa kadar filmin dilini oluşturan bütün değerler doğala yakındır ve gerçeğin fotografik sunumu gibidir. Onun fotoğrafla olan ilişkisi Uzak filmde bir fotoğrafçı karakteri yaratmasına da neden olmuştur. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasının dili, gayet kıvamlı bir nitelik taşır. Sinemanın dili görseldir ve bir sinema filmde olması gereken, görselliğe ağırlık verilmesidir. Söz, görüntünün arkasında yer alır. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemadaki büyük başarısı, filmlerinin hemen her karesinin belli bir estetik kaliteyi yansıtmasından kaynaklanıyor. Her sahne fotoğraf gibidir. (Menteş, 2003). İyi bildiği bu meslek grubundaki karakter ve çevresi sayesinde mizansenlerini daha inandırıcı kurabilmiştir. Yaptığı görsel düzenlemelerle karakterin ve iç/dış mekanların atmosferinin kurulumunda gerçekçilik olgusunu ön plana çıkarır. Fotoğraf alışkanlığı sayesinde alan derinliğini çok iyi kullanabilen Ceylan, çerçeve düzenlemesi ve oyuncu aksiyonu ile filmin tamamında bir eşzaman, ritim duygusu uyandırır. Son derece yalın kurulan görsel dil çerçeve içindeki bütün unsurlar ile uyumludur ve kadrajlarda fotoğraf tadı vardır. Teknik olarak sinemanın bölünmez en küçük birimi çerçevedir. Sinema perdesine aktarılan görüntüye, çerçeveleme biçimleriyle anlam yüklenir. "Sinemada; "çerçeveleme" çerçevenin belirlenmesi ve planı, sinemaya özgü temel etkinlik olarak kabul edilmektedir" (Özön, 1984:24). Bu tanımdan yola çıkarak Nuri Bilge'nin çerçeveleri birer fotoğraf karesi gibi her zaman hesaplanmıştır ve dengeli bir bütünlük oluşturur. Saniyede 24 kare fotoğraftan oluşan sinema filmde neredeyse her kare önceden planlanarak derinlik içeren ve yoğunluğu olan kadrajlar anlamı ön plana çıkarır. Etkiyi arttıran unsurlar olarak derinlik ve perspektif anlayışı estetik bir fotoğraf karesi gibidir. Altın kesit yaklaşımıyla görüntüdeki görsel öğelerin ağırlığı ve vurgulanmak istenen unsurlar Ceylan'ın filmde çerçevenin içine ustaca yerleştirilmiştir. Fotoğraf geçmişi onun sinemasını biçimleyerek şiirsel bir gerçeklik oluşturur. Yönetmenin kurduğu ve kendi dinginliği içinde akıp giden görüntülerin ritmi izleyicide gerçeklik duygusunun oluşmasını destekler. Üç Maymun filminin normalden koyu gri renk ve tonla-

maları görsel gerilimin oluşmasını sağlar. Filmlerin çoğunda görülen fotoğrafsal dinginlik ve sakin anlatım izleyiciye başarılı kompozisyonlarla pastoral şölen sunmaktadır. Bu ancak bütünlük ve uyum sağlayan tasarım öğelerinin birlikteliği ile sağlanabilecek bir durumdur. Uzun çekim planları, insan gözünü yormayan çekim ölçekleri ve abartılmamış ışık anlayışı ile filmlerinin temposu zaman ve yaşamın temposu kadar gerçekçidir. Modern filmler algılananı anlatarak, kameranın kaydettiklerini ekrana yansıtarak, günlük deneyimin yaşam dünyalarından çıkan imgesel anlatıları işler. Günlük sıradan şeylerin görüntüleri aracılığıyla giz perdesini aralamayı amaçlar ve Joyce'dan itibaren görülen modern romanın yaptığı gibi, kendine özgü kavrayışların doğduğu ve geliştiği ana matrisini, büyük olaylardan ya da melodramatik gösterilerden değil, günlük deneyim örgülerinden geliştirirler" (Orr, 1997:22-23). Bu bağlamda Nuri Bilge sineması da dış dünyayı günlük yaşam içerisinde olan olay ve olguları dengeli görsel kompozisyonlarla anlatır.

3. Sinema Tiyatro İlişkisi

Hemen her olay ve olgunun metinlerarasılık içerdiği günümüzde sanatsal alanda da metinlerarasılık kavramının izleri sıklıkla görülür. En geniş anlamıyla bir yapıtın eşsüremlî/artsüremlî olarak başka yapıtlardan etkilenmesi metinlerarasılık olarak değerlendirilir ve farklı sanatsal disiplinler arasındaki alışverişler metinlerarasılığın özel bir biçimi olan göstergelerarasılık kavramı ile ifade edilir. Sanatları kendinde birleştirebilen yapıya sahip olan sinema akla gelince de diğer disiplinler ile yoğun ilişkiler söz konusudur. Sinema karma yapısı nedeniyle farklı gösterge dizgelerinden (resim, fotoğraf, edebiyat, tiyatro vb.) etkileşime oldukça açıktır. Yapısı gereği görsel bir dile sahip oluşu, anlatımcı, aktarmacı ve yansıtmacı özellikleri, sinemayı edebiyat ve tiyatronun mirasçısı konumuna getirir. Sinema diğer sanatları kendi bünyesinde toplama alışkanlığını tiyatro ile olan ilişkilerinde de sıklıkla gösterir. "Kuşkusuz sanatın evrimsel dairesi içinde sinema, alıntılar ve taklitler gibi yöntemlerin kullanılmasıyla erken dönem tiyatro sahnesinde rastlanılamayan bir yapıya sahip olarak diğer sanat dallarına göre farklılıklar göstermiştir (Bazin, 2007:16). Sinema ışık, kompozisyon, sahneleme, oyunculuk ve metinsel benzerlikler nedeniyle de tiyatro ile benzer malzemeleri kullanır. William Shakespeare'in eserleri her iki disiplin arasındaki ilişkilere en iyi örnektir. Onun 'Hamlet', 'Kral Lear', 'Romeo ile Jüliet' gibi birçok oyunu tiyatrodan sinemaya uyarlanmıştır. Shakespeare yalnızca sinema değil başka disiplinleri de etkilemiş bir sanatçıdır. "Romancılar, şairler, tiyatro yazarları, besteciler, film yönetmenleri, televizyon programcıları onun bir sözünden esinlenerek bir yapıt yaratırlar. Onun sözleri, işlediği konular ve oyunları üzerine binlerce kitap yazılmıştır ve yazılmaktadır. Shakespeare yeni sanat ürünlerinin kaynağı ve bu arada, pek çok anlamda, binlerce kişinin geçim kaynağıdır" (Bozkurt, 1990:2). Sinemasal alfana uyarlandığında bir teatral metin aynı zamanda yarattığı atmosfer ile de izleyiciler üzerinde etkilidir. "İzleyiciler örneğin Shakespeare'in yaşadığı dönemin atmosferini içlerinde hissederler. Film, seyircileri olayın yaşandığı yerin içine çeker. Ancak bunun bir film olduğu da asla unutturulmaz. Biz artık bir oyunda değil, Elizabeth döneminin tiyatrosunun yaşandığı tarihsel bir film içindeyizdir (Bazin, 2007:92). Yanı sıra resim ve fotoğrafla olduğu kadar, sahne dramasına çok yakın özellikler içermesi nedeniyle tiyatro ile de sıkı bir köken bağı bulunan sinemanın evriminde karşılıklı etkileşim günümüze dek sürmüştür" (Çakır, 2003:111). "Sahne dramasıyla filme alınan drama arasındaki benzerlikler ve ayrımlar da sinema ve tiyatro arasındaki etkileşimle sonuçlanır. Sinemanın sahne gerçekliğinin tiyatroyla kıyaslanması zaman içinde iki sanat dalının temsilcileri içinde bir meydan okumaya yol açmış olmakla beraber" (Monaco, 2010:50) her iki sanat disiplini de hikaye aktaran, kurgusal özellikleri bulunan ve canlandırmacı nitelikler içeren ortak yapılarla sahiptir. Dramatik etkinin oluşmasında önemli olan bir öğe de metindir. "Sinema, tiyatronun yaptığı gibi izleyicilere bir topluluk duygusu veremediği için metnin gücü ve onun anlamı daha fazla önem kazanır. Tiyatrodaki oyun sinemada sahne mimarisi ile sembolize edilmektedir. Ancak bunun sinema psikolojisini azaltmak gibi bir etkisi vardır" (Bazin, 2007:110). Tiyatronun sinema üzerindeki etkisi bir tiyatro oyunu filme alındıktan sonra bile kendini belli etmesi sonucunu doğurur. Yapıtın sinemaya uyarlanmış dahi olsa teatral izler taşıması kaçınılmazdır. "Tiyatro ile sinema arasında geçmişten elde

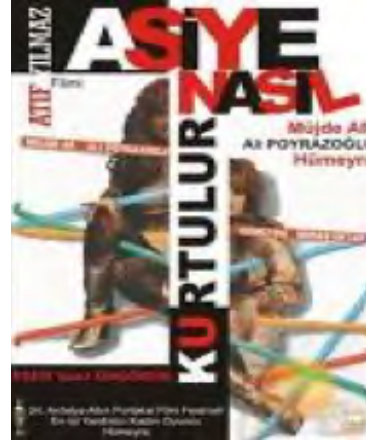
edilen veriler ışığında bir bağ oluşturularak 'filmleştirilmiş tiyatro' olgusuna erişilmiştir. Doğrudan doğruya tiyatrodan alınmamış filmlerde de tiyatronun onun üzerindeki etkisi çoğu zaman açıkça görülmektedir. (Bazin, 2007:87). İlk yıllardan bu yana tiyatro, sinema için hazır öykü ve oyuncu kaynağı sunması, tiyatro oyunlarının çeşitli nedenlerle sinemaya yakın olması aralarındaki etkileşimi destekler niteliktedir. "İtalyan sinema adamı Luigi Chiarini sinema ve tiyatro arasındaki ilişkiler ve ayrımlar başlıklı incelemesinde bu konuyu sistematik olarak iki disiplinin yakınlıklarını A. Bir olay ve kişilikleri içeren bir metnin varlığı, B. Sahneye koyma (dekor, aksesuar, giysiler, makyaj, ışıklandırma, sesin kullanılışı), C. Oyuncuların ve metnin icrası için gerekli öteki gereksinimlerin kullanılması şeklinde sınıflandırmıştır (Onaran, 1985:80). Her iki sanat dalında da anlatılan öykünün araçları oyunculardır. "Gerçekte yapılan iş sinemanın gücünün tiyatro üzerine enjekte edilmesidir. Sahnedeki ve ekrandaki hareket süresi aynı değildir. Sözcüğün dramatik önceliği kameranın kurguya eklediği dramtizasyon nedeniyle merkeze kaymıştır. Son olarak ve hepsinden önemlisi dekorun oluşturulmasındaki abartıdır" (Bazin, 2007:91). Tiyatronun eski bir disiplin olması nedeniyle onun tecrübesinden yararlanan sinema yalnızca oyuncu değil yönetmen olarak da tiyatro kökenlilere gereksinim duyar. Türk sinemasında bu yönetmenler arasında Vedat Örfi Bengü, Kani Kıpçak, Avni Dilligil, Agah Ün, Muharrem Gürses, Orhan Elmas, Nejat Saydam, Kartal Tibet, Başar Sabuncu ve Haldun Dormen'i saymak mümkündür. Dünya sinema tarihinde de sinemayı gerçekçi bir anlatım aracı olarak gören ve başlangıçta yarı belgesel sayılabilecek filmler yapan Lumiere kardeşlerin dışında yedinci sanatın hikaye anlatan düşsel yanının olduğunu keşfeden kişi yine tiyatro kökenli olduğu bilinen ve sihribazlıkla uğraşan, dekor, kostüm, makyaj gibi unsurları sinemada kullanan Melies'tir. Bir filmin başarılı olmasında oyuncunun rolü, istenilen duygunun seyirciye geçmesi açısından önemlidir. Sinemanın ilk yıllarında Hollywood yapımcıları oluşturdukları yıldız oyuncu sisteminde oyuncuya göre film çalışmaları üretmişlerdir. Buster Keaton, Charlie Chaplin kendilerine göre yazılan filmlerde başarı sağlamışlardır. Sinema ile tiyatro arasında da oyunculuk açısından pratik farklılıklar söz konusudur. "Bir sinema oyuncusu çoğunlukla yüzünü kullanırken, tiyatro oyuncusunun sesiyle oynar" (Yılmaz, 2010:50). İnsanların gündelik sorunlarından kurtulmak için bir kaçış alanı olarak gördükleri sinema, tiyatro vb. sanatların temelinde çoğunlukla geleneksel anlatımcı klasik dramatik yapıda Aristotelesçi yaklaşım bulunur. Bu bağlamda düz bir eğri şeklinde ilerleyen hikayenin kurgusal yapısı neden-sonuç ilişkisiyle izleyicinin özdeşleşerek rahatlamasına neden olur. "Yüzyıllardır tiyatrodaki kullanılan bu klasik anlayış sinemaya devredilmiş ve farklı göstergeler dizgesine sahip bu iki alan içerik anlamında alışveriş işlemlerine uygundur. Sinema tiyatronun yaptığı gibi izleyicilere bir topluluk duygusu veremediği için metnin gücü ve onun anlamı daha fazla önem kazanmaktadır. Tiyatrodaki oyun sinemada sahne mimarisi ile sembolize edilmektedir. Ancak bunun sinema psikolojisini azaltmak gibi bir etkisi vardır" (Bazin, 2007:110). Bu sanat disiplinlerinin benzer yapı ve ortak malzeme kullanımları senaryo ile oyuncu/yönetmen zemininin oluşmasına neden olur. "Tiyatro için olduğu kadar sinema içinde bir ön çalışmanın varlığının ortaklaşa durumuna karşın; bu iki sanatın isterlerine uygun olarak düzenlendiğine göre, bir tiyatro metninin sahneye konulmasıyla nasıl tiyatro bir edebiyat türü olmaktan kurtulup, sahneye koyucu tarafından oyuncular aracılığıyla ve öteki ikincil öğelerle bambaşka ve canlı bir sanata dönüşüyorsa; sinema da değişik bir mise-en-scene anlayışıyla yönetmenin çabaları ve sinemaya özgü bir oyunculuk ortaya konarak, sinema kadar canlı olmasa da çeşitli planlardaki çekimlerle ayrı bir etkinlik sağlayan değişik bir sanat olmaktadır" (Onaran, 1985:79). Ayrıca farklı gösterge dizgelerine sahip olan bu iki sanat arasındaki alışverişler sorunlu olduğu düşünülen bir alan oluştururlar. Önceki eseri görmüş olan izleyici alıntılan yapıtta da benzer havayı bekler. "Film yapımcısının yapmak istediği ilk şey, ürünün tiyatro kaynaklı olduğunu saklamaya çalışmaktır. Bu havayı sinema ürününün içinde eritebilmeyi amaçlar. Buna karşın, bu konuda tam bir başarı sağlanması çok zor olduğu için tiyatroya özgü karakter film içinde sırtması kaçınılmazdır" (Bazin, 2007:90). Sinemanın evrensellikten kaynaklanan gücü geniş kitleleri ortak bir dille yakalamasını sağlar. "Sinemanın tiyatrodan daha çok tiyatroluk olan şu yanı var ki bütün dünyaya seslenir o...seyirci halktır, bütün halklardır. Bütün bir kentin otuz bin kişilik sıralara yerleşip

drama seyrettiği eski Yunan tiyatrosundan beri ölmüş gibi olan o topluluk sanatına yeniden kavuşuyor sinema bizi (Saraç, 1968:303). Bazin sinema ve tiyatronun ilişkisini yapay, yaratıcılıktan uzak olarak niteler, özellikle tiyatro kökenli sanat filmi anlayışının sinemada geçerli bir yöntem olamayacağını belirtir" (Bazin, 1996). Chiarini sinemanın tiyatrodan ayrımlarını da üç başlık altında vermektedir. "A- Tiyatroda oyuncunun fizik varlığı ve halkla doğrudan ilişkisi, B. Sahnenin sınırlılığı ve tutuculuğu, C. Sinema tekniğinin gerek anlatım özelliği bakımından gerek yapımın sağlanması bakımından sunduğu olanaklar" (Onaran, 1985:81). Bu bağlamda tiyatronun sinemadan en önemli ayrım ve üstünlüğünün sahnedeki canlı oyuncuların, canlı bir seyirci kitleyi karşısında oynamalarının seyirci ile oyuncu arasında adeta manevi bir kan dolaşımının sağlandığını, sinemada ise oyuncunun canlı varlığının değil sadece görüntüsünün olmasıdır. "Tiyatro, oyuncu ile izleyici varlığının karşılıklı haberdar olunması üzerine temellendirilmiştir. Karşılıklı katılım gerektirir. Sinema içinse bunun tersi doğrudur. İzleyici karanlık bir yerde yarı açık gözlerle bizim varlığımızdan habersiz olarak olayları izlemektedir (Bazin, 2007:103). Sinemanın en önemli unsuru teknik araç gereç kullanımı, uzak-yakın plan çekimler, kamera hareket ve ölçekleridir. "Sinemanın tiyatroya karşı en önemli avantajı yeniden ve tekrar çekimler sayesinde oyuncunun istenen performansının yakalanabilmesi, bu sayede dramatik çatının etkileyici biçimde kurulabilmesidir. Bu anlamda tiyatro doğaçlama imkanı sunmasıyla beraber canlı performanstır ve her sahnelemede oyuncunun yorumu değişebilmektedir. Eğer sinemanın aralıklı (değişik zamanlarda) çekilmesi nedeniyle, tiyatrodaki bilinmeyen-yapılamayan birçok efekti başarabildiği doğruysa, filmde oynayan insanların da izleyicilerle ilişki içinde olmadıkları doğrudur" (Yılmaz, 2010:53). Sinemanın ilk zamanlarında kamera bir fotoğraf makinesi gibi kullanılmış hareket yeteneği sonraları keşfedilmiştir. Devrim alışkanlığı ve sinemasal teknikler tiyatro oyunlarının adaptasyonunda da oyuncuya özgür alanlar yaratır. "Sinema bir devrim halindeki kişilerin reproduksiyon aracı olduğu sürece, bir fotoğraftan ya da reproduksiyon fotoğraftan öteye geçen bir sanat değildi. Genellikle gerçek ya da sanal bir sahne olan sınırlı bir mekanda oyuncular devinir, bir piyes ya da fars temsil ederler, sinema aygıtı da bunları saptamakla yetinirdi. Sinema bir tiyatro oyununun fotoğrafını alacak yere, onların ard arda sıralanışını saptamayı, makinesini yaklaştırmayı ya da onu geri çekmeyi düşündüğü günle başlar ve özellikle bir tiyatro sahnesinin yerine bir alanı koyduğu anla başlar; bu alan perdeyle sınırlanacak olan mekandır; bu mekana oyuncu girip çıkar, sahneye koyucu da bu mekânın tutsağı olmaz, seçme özgürlüğünü elinde bulundurur. (Saraç, 1968:360). Yanı sıra izleyicinin tiyatro da genel bir gözle oyunu ve detayları kaçırmama endişesi sinemada ortadan kalkmış gibi görünmektedir. Farklı çekim ölçekleri sayesinde sinemada vurgulanmak istenen detaylar izleyiciyi bu endişeden uzaklaştırmaktadır. Sinema ile tiyatro arasında seyirci üzerinde yaratılan etki konusu da farklıdır. "Tiyatrodan sinemaya geçiş, fiziksel gerçeklikten soyutlamaya geçiştir. Bir film seyircisi kendini film kahramanının psikolojik oluşumu ile özdeşleştirmek eğilimindedir. Sinema izleyiciyi sakinleştirir, tiyatro ise bunun tersine heyecanlandırır. Sinemada yaratım kitle psikolojisine uygun olarak gelişim göstermektedir (Bazin, 2007:102). Sinemanın bu özellikleri ve rekabet ortamını günümüzde tiyatro için eksiklik olarak görmek mümkündür. "Sahne dramasıyla filme alınan drama arasındaki en göze çarpan ayrım, düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki ayrım gibi, bakış açılarıdır. Bir oyunu istediğimiz kadarıyla izleriz, bir filmi ise yönetmenin bizden görmemizi istediği kadar izleriz. Hatta filmde daha da fazlasını görme potansiyelimiz vardır" (Yılmaz, 2010:50). Günümüz teknolojileri sadece sinema değil ona yakın olan televizyon anlatımında da tiyatroya negatiflik sağlar. "Canlı televizyon yayınında küçük ekrandaki oyuncu gerçekte uzayda ve zamanda varlığını devam ettirmektedir. İzleyici kendisi görülmeden oyuncuyu seyrederek ve burada geriye dönüşü olmayan bir akış vardır. Televizyona uyarlanmış tiyatrodaki hem tiyatro hem de sinemadan öğeler vardır. Tiyatrodan öğeler vardır; oyuncu izleyiciye görünmektedir, sinemadan öğeler vardır; izleyici oyuncu tarafından görünmemektedir (Bazin, 2007:101). Sinemanın kendi dilini geliştirmesi neredeyse Potemkin Zırhlısı'na kadar dayanır. Bu zamana kadar sahneleme ve anlatım açısından teatral unsurların ağır bastığı sinema sanatı paralel

kurguyu ile beraber gerilim ögesinin kuruluşu ve bütünlüğün sağlanmasında en önemli unsur haline gelmiştir. "Sinemanın tiyatro ile olan ilişkilerinde Pagnol ve Pirandello gibi tiyatro adamlarının belirttiği, sinemanın tiyatronun bir konservesi olduğu ve belli bir dönemdeki oyuncuların oyunları ile dekor anlayışının filme çekilerek saklanması ve gelecek kuşaklara gösterilmesi için sinemanın bir işlev üstlenmesi gibi sinemaya karşı şoven yaklaşımlar olmakla beraber sinemanın kendine özgü çekim ve kurgu olanaklarıyla apayrı bir sanat niteliği göstererek gelişen tekniğe bağlı olarak hızla gelişmesi, tiyatro ile arasındaki ayrımların yıldan yıla daha belirgin hale getirmektedir" (Onaran, 1985:81). Dünya Sinema tarihinde bu iki sanat arasında oldukça başarılı alışveriş işlemlerine rastlanır. "Laurence Oliver, Orson Welles, Wyler ile beraber 'Macbeth', 'Hamlet', 'The Little Foxes' gibi çalışmalar çok başarılı film örnekleridir. Bunlar bir uyarlama olmanın ötesinde bir oyunun sinema aracılığıyla sahnelenmesidir" (Bazin, 2007:97). Türk sineması da ilk yıllarından itibaren tiyatro ile etkileşim içindedir. Türk sinema tarihinden söz edilirken ilk yıllarda yaşanan oyuncu ve öykü sıkıntılarından dolayı sinemamızın tiyatroyu kendine kaynak yaptığı bilinir. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un damgasını vurduğu bu dönem sinemacılar tarafından olumlu değerlendirilmez ve sinemamızın uzun yıllar tiyatro geleneğinden kurtulamadığına dikkat çekilir. Yanı sıra tiyatro kökenli olarak Ertuğrul sinema ve özellikle tiyatrodaki edebiyattan beslenen uyarlama hastalığını başlatmıştır. Türk sinemasında uyarlama ve tiyatro oyunlarını sinemalaştırma yöntemi Ertuğrul'un kazandırdığı bir alışkanlıktır. Yaptığı 'Himmet Ağa'nın İzdivacı filmi bir Moliere uyarlamasıdır, 'Pençe' ağırlıklı Fransız toplumsal-ruhbilimsel tiyatrosundan izler taşır; 'Bican Efendi' de bir sahne oyununun uyarlamasıdır (Scognamillo, 2003:39). Ertuğrul ilk olarak sezon içinde oynanan tiyatro oyunlarını yaz döneminde tiyatro sezonu bittikten sonra kamera önünde yine tiyatrocularla tekrarlar ya da yurt dışında etkilendiği tiyatro oyunlarını filme çeker, çalışmalarında Batı etkisi açıktır. Türk sinemasının henüz emekleme döneminde olduğu yıllarda Ertuğrul Almanya'da bulunduğu dönemde etkilendiği Alexander Dumas ve Karl May eserlerini sinemaya uyarlamış, 1923 yılında bir tiyatro oyunu uyarlaması olan 'Kızkulesi'nde Bir Facia'; Paul Autier'in Paris'in Grand Guignol tiyatrosu için yazdığı 'Gardiens de Phare'den (Fener Bekçileri) uyarlanmıştı (Scognamillo, 2003:40). Yanı sıra tiyatrodaki yabancı eserleri uyarlayan Ertuğrul'un yurt dışı deneyimleri (ışıkçı, dekorcu, yönetmen olarak) oldukça fazladır. Muhsin Ertuğrul'u etkileyip şekillendiren başlıca üç etken Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sineması ile Rus devrim sinemasıdır (Scognamillo, 2003:41). İlk yıllarında doğal olarak kendi anlatım dilini oluşturamamış olan Türk sineması farklı unsurlar sayesinde teatral anlatıma mahkûm olmuştur. Erken dönemde üretilen filmlerde özellikle kameranın sabit şekilde neredeyse seyirci gözü gibi kullanıldığı bilinir. Haldun Taner'in eseri olan 'Keşanlı Ali Destanı' tiyatro, dizi film ve sinema filmi olarak sahnelenmiştir. Türkiye'nin siyasi süreçlerine eleştirel bir bakış açısı getirmiş olan çalışma Atıf Yılmaz tarafından sinema, Genco Erkal tarafından televizyona uyarlanmış, özellikle televizyon versiyonu ağıdalı anlatım biçimiyle tiyatro oyunu özelliğine neredeyse sadık kalmıştır. Fikret Hakan ve Fatma Girik tarafından baş rolleri paylaşılan sinema versiyonunda ise özellikle minimal oyunculuk anlayışı, Atıf Yılmaz'ın kendine has üslubu ve dış mekan çekimleriyle sinemasal dil oluşur. Orhan Kemal eseri olan '72. Koğuş' ise defalarca sinemaya uyarlanmış, özellikle hapishane sahnelerindeki gerçekçi yaklaşım ve iç mekanlardaki ışık/aydınlatmanın iyi kullanılması sayesinde filmsel dil kurulur. Cezaevi ve tecavüz sahneleri sinemasal kurgu sayesinde güçlü dramatik etkiyi kurabilmiş oyuncuların performansı filmin inandırıcılığını artırır. Göstergelerarasılık bağlamında sinema-tiyatro ilişkisine iyi bir örnek olan bu çalışma önceki metni tekrar etmesi ya da kopyalaması bağlamında yeniden çevrim işlemidir. Vasıf Öngören'in yazdığı 'Asiye Nasıl Kurtulur' adlı oyun tiyatrodan sonra sinemaya Atıf Yılmaz tarafından uyarlanan ve Türk sinemasının epik özellikler taşıyan önemli yapıtları arasında yer alır.



Asiye Nasıl Kurtulur, Vasıf Öngören, 1969



Asiye Nasıl Kurtulur, Atıf Yılmaz, 1986

Sinemasal değerlere de önem verilen çalışmada oyunculuk yarı teatral, hikaye yabancılaştırma etkili olmakla beraber kaydırma, pan ve değişik kamera açılarıyla kurgu yapısıyla Türk sinemasında Brehtyen özelliklere sahip ender filmlerdendir. Yine Vasıf Öngören uyarlaması olan 'Zengin Mutfağı' Başar Sabuncu tarafından sinemaya kazandırılmıştır. Dönemin siyasal hareketlerine bir evin mutfağı kadar dar alanda geçen bir mekandan göndermeler yapmak gibi iddialı bir atmosferde kurulan film her ne kadar kurgusal özelliklere sahip olsa da ışık, kompozisyon ve sahneleme değerleri açısından daha çok tiyatro oyununu andırır yapıdadır. Cemal Reşit Rey'e ait olan 'Lüküs Hayat' ise özellikle sözlerini Nazım Hikmet'in yazdığı sanılan şarkı sözleriyle hafızalarda yer etmiştir. Televizyona da aktarılan oyun farklı kamera açılarıyla sunulmakla beraber operet olarak sinemasal değerlerden uzak kalmış ancak Ö. Lütfi Akad'ın sinema versiyonu yalın anlatımıyla sahne ve mekan görselleştirilebilmiştir. Oktay Arayıcı'nın 'Rumuz Goncağül' eseri aynı adla tiyatro ve sinemada canlandırılmıştır. Kadın ve evlilik sorunsalına değinen film versiyonunda senaryo Macit Koper yönetmenlik İrfan Tözüm'e aittir. Tiyatro oyunu atmosferi, sahneleme, sahneyi parçalara bölme ve oyuncu performansının kurgusal anlayışla bütünlük sağlanmasıyla filmi sinema diline yaklaştırır. Filmde mizansenler doğal ve gerçekçidir bu sayede filmsi bir boyut kazandırılır.

Sonuç

Sinema tarihi diğer sanat disiplinleri ile karşılaştırıldığında henüz kısa bir geçmişe sahiptir. Bu kısa tarihinde sinema, keşfinden günümüze kadar öncelikle ticari bir araç ve kitlelere eğlence sunan kapitalist bir pratik olarak belirmiştir. Sinemanın sanat formu olarak kabul görmesi, kurgusal nitelik ve etkili anlatımı sayesinde dış dünyanın aktarılması ya da yorumlanması süreciyle gerçekleşmiştir. Önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı yirminci yüzyılda ortaya çıkan sinemanın günümüze kadar geçirdiği süreç ve anlatı yapıları klasik, modern ve postmodern formlarda gerçekleşmiştir. Teknik olarak bir film şeridi üzerine fotografik görüntülerin ard arda kaydedilip beyaz perdeye yansıtılması ilkesine dayanan sinema, başlangıcından itibaren bütün sanat dallarından yararlanan ve öteki biçimleri kendi anlatı dilinde birleştiren karma yapıya sahiptir. Kendine özgü anlatım dilini resim, fotoğraf gibi sanatlardan etkilenerek yansıtmacı, tiyatrodan devraldığı kurgusal hikâye anlatımı ile biçimleyen sinema, yanı sıra bütün diğer sanat disiplinlerinden yararlanabilen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda sinemasal metinlerin diğer disiplinleri ödünçlediği, biçim ve içerik olarak onları dönüştürdüğü açıktır. Günümüz sanat yaklaşımında, sanatçı üzerinde sürekli bir yaratma baskısı oluşturan ve her şeyin yeni olduğu, yenilik üzerine kurulduğunu savlayan modernizme karşıt, eski metinleri, önceki dönem yapıtlarını önemseyen; La Bruyere'in belirttiği gibi, 'her şey daha önce söylenmiştir', 'yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler' anlayışı önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, düşün sanat alanında, orijinallik ve özgün metinden söz edilememektedir. Kristeva'nın belirttiği gibi

her metin öncekilerden izler taşıyan bir tür mozaiktir. Başlangıçta yazın, sonraları sanatın diğer disiplinlerinde kendini gösteren ve metinlerarasılık olarak adlandırılan bu yaklaşım aynı zamanda postmodernizmin okuma yöntemi olarak da kabul görmüştür. Metinlerarasılık yaklaşımı 'iki metin arasındaki her türden alışveriş işlemini' göstermek için kullanılmış ve zamanla sanatın neredeyse tüm biçimlerinde benimsenmiştir. Bu bağlamda, sanatsal alanda sonsuz sayıda gerçekleşen anlatı biçimleri sürekli iç içe geçer ve her metin öteki(lerin) bir tür düzenlemesi ya da dönüşümüdür. Alıntı, gönderge, taklit vb. yöntemler ile gerçekleşen etkilenme, esinlenme, ötekiden yola çıkarak kendi biçimini bulma gibi uygulamalar sayesinde eski metinler hatırlanmakta, güncellenmekte ve belki de yağmalanmaktadır. Metinlerarasılık yaklaşımına göre her metin ekleme, daraltma, genişletme gibi işlemlerden oluşan bir tür yenidenyazma, yeniden yaratım ya da öteki metinlerin oluşturduğu bir tür örgü metindir. Sanatın başlangıcından itibaren birbirinden etkilenen, birbirini besleyen sanatlararası alışveriş işlemlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Bu tür alışveriş işlemleri son yıllarda sanatın diğer disiplinlerinde olduğu gibi sinemasal alanda da başvurulan uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Metinlerarasılık yöntemleri başlangıçta sanatın farklı alanlarında görülmekle beraber son dönemde sinemasal alanda da örneklenmektedir. Bu bağlamda yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki olası alışverişleri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramını sanatın diğer biçimlerinde yeni adlandırmalar ve tanımlamalarla kullanmak olasıdır. Sinema, başlangıcından itibaren kendine özgü karma yapısı nedeniyle sanatın neredeyse bütün biçimlerinden yararlanmaktadır. Sinemanın başka sanatsal biçimler ile kurduğu alışverişler göstergelerarasılık başlığıyla ele alınmaktadır. Postmodern sinemada oluşan anlam, her filmde öteki yapıttan yola çıkılarak ulaşılan anlamdır. Bu bağlamda tek bir anlamdan söz edilemez ve çokseslilik söz konusudur; izleyici de (okur) her izlemede filmi yeniden anlamlandırır. Postmodern sinema yaratıcı yönetmen figürünü benimsemez. Eskiye ait olan, çeşitli yöntemler ile harmanlanarak izleyiciye anımsatılır ve eski ile yeni birlikte yaşatılır. Postmodern sinemada filmsel bir süreç yeniden okunur; sanat yapıtı, öteki sanat disiplinleri üzerinde bir etki yaratır ve dönüştürme işlemiyle bir tür vurgu yapılarak yer değiştirme sayesinde disiplinlerarası, göstergelerarası bir katmanlaşma yaratılır.

Kaynakça

- Adorno, T.W. (2004). Edebiyat Yazıları, Sabir Yücesoy-Orhan Koçak (çev.), Metis Aktulum, K. (2010). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, Öteki yay. Ankara.
- Armes, A. (2011). Sinema ve Gerçeklik, Doruk, İstanbul.
- Aytaç, G. (2005). Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekran Edebiyat, Hece Yay. Ankara.
- Barthes, R. (2006). Yazı Üzerine Çeşitlemeler/Metnin Hazzı Çev. Şule Demirkol, YKY, İstanbul.
- Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Bilgi Yayınları, Ankara.
- Biryıldız, E. (1998). Sinemada Akımlar, İletişim Yay. İstanbul.
- Bozkurt B. R. (1990). Güneş Çarkında Gölgeler Shakeasper'den Alıntılar, Ankara.
- Chion, M, (2001). Bir Senaryo Yazmak, Afa, Çev. Nedret Tanyolaç, İstanbul.
- Çapan, S. (1985). Bir Film Fotoromanda İzlemek, Gelişim Sinema, İde yay, İstanbul.
- Gökberk G. (1979). Macit Kant ile Heder'in Tarih Anlayışı, Dost. 1997, İstanbul.
- Göğercin, A. (2004). Marguerite Duras'ın Romanlarında Sinema Tekniği, Sinemasal Ortak Kitap, DEÜ Yayınları.
- Güngör, Ş. (1994). Sinemada Görüntü Yönetimi, Kitle Yayınları, İstanbul.
- İyigün, D. (2009). Sinemadan Televizyona Uyarlamalar; Acı Hayat, İstanbul.
- Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Orr, J. (1997). Sinema ve Modernlik, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özön, N. (1984). Sinema Sanatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Saraç, T. (1968). Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Sinema Özel Sayısı.

Sontag, S. (1993). Fotoğraf Üzerine, Altıkırkbeş yay.

Özdemir, F. (2006). Roman Dili, Sinema Dili, Düs Dili.

Özen, Z. (2008). Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşulları

Scognamillo, G. (1987). Türk Sinema Tarihi, Kabalcı, İstanbul.

Summary

Intertextuality concepts and methods are accepted as a reading method in today's postmodern art understanding. It is seen that intertextuality, which is known to occur primarily in the literary field (in some by architecture), has recently adopted inter-seminality to express intense relations between different art disciplines. It is preferable to use the concept of interinterpretation to indicate the transactions between different artistic forms that are differentiated as verbal or nonverbal. "For example, a novel is verbal; however, a sculpture is also included in the non-verbal art field. So one feature that distinguishes verbal art from other artistic forms is that it has the opportunity to reach the world using language." In this context, art disciplines can be divided into verbal and non-verbal, and possible exchanges between these forms can be questioned by the concept of inter-spectrum, which is a special form of intertextuality. For example, non-linguistic disciplines such as music, literary forms, verbal, painting, and photography, which use language, are among non-verbal arts, but cinema, which constitutes the essence of the study, is reached as a mixed art because of its audiovisual structure. In this context, "we should say that it is difficult to talk about intertextuality when a verbal work refers to a non-verbal work of art, a picture, to a statue." ". Apart from these fields (the verbal-non-verbal) structure, cinema, which collects other arts in itself and is a unifying art, has more complex relationships with other disciplines. Cinema has been in close relations with literature and theater, especially since its inception, and has been perceived as the heir to painting and photography. Cinema has used literature especially as a ready-made material store and has benefited from literary works numerous times. "There is a lot of emphasis on the relationship between summer and cinema. Indeed, the number of films that take its subject from the literature is quite high. Here, the verbal, the visual one is intertwined with the visual. In the same way, this relationship is once again established with the musical one". It is seen that the thick lines formed between the arts in the postmodern period disappeared and the shopping transactions between different types intensified. These exchanges, which are the application of an art discipline data in another art branch, also occur between cinema and literature. These are operations that are visual with a verbal text or vice versa. While cinema transforms literary work into script form in the first stage, there is a translation from literary to written text. While it is possible to talk about many genres (fairy tales, stories, poems) under the title of literature, when it is evaluated in terms of cinema, it is seen that the most influenced or adapted is the type of novel in the literary field. Cinema, which, by nature, has close relations with the theater and the summer, is considered to be the heir of these two art branches. While the relations between Cinema and Literature are sending to an infinite field, there are also negative approaches that critically look at these exchanges. "As a result of looking at the cinema's quotations from the field of literature, there are undeniable problems. Cinema inherited some important features from the art of painting and photography during the historical development process. Cinema, defined as moving pictures or 24 frames per second, cannot be considered to benefit from both disciplines in this context. Art disciplines are classified as verbal and nonverbal today. Cinema, by virtue of its structure, is an audio-visual and mixed art branch. It is seen that cinema and photography frequently cite and feed each other in the postmodern period. Today, where almost every event and phenomenon involves intertextuality, traces of the concept of intertextuality are also frequently seen in the artistic field. In the broadest sense, the effect of a work as being synergistically / artsy is evaluated as intertextuality,

and exchanges between different artistic disciplines are expressed by the concept of inter-textuality, which is a special form of intertextuality. Cinema, which has a structure that can combine arts in itself, also has intensive relations with other disciplines. 'Rich Cuisine', adapted by Vasıf Öngören, was brought to the cinema by Başar Sabuncu. Established in an ambitious atmosphere such as making references to the political movements of a period from a place as narrow as the kitchen of a house, the film is more like a theater play in terms of light, composition and staging values. 'Lüküs Hayat', which belongs to Cemal Reşit Rey, was especially memorable with the lyrics thought to be written by Nazım Hikmet. Although the game, which is also transferred to television, is presented with different camera angles, it has remained far from cinematic values as an operetta, but Ö. The cinema version of Lütfi Akad was able to visualize the scene and place with a plain expression. Oktay Arailmez's "Nickname" is played in theater and cinema with the same name. In the movie version that touches on the problem of women and marriage, the script belongs to İrfan Tözüm, directing Macit Koper. The atmosphere of the theater play brings the film closer to the cinema language with staging, dividing the scene into pieces and the performance of the actress with the fictional approach. The scenes in the film are natural and realistic, so that a filmy dimension is gained.
