

-Araştırma Makalesi-

**Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında
Kalandar Soğuşu (2015) Filmi**

Ayşegül Konak*

Özet

Bir edebiyat eleştirmen ve kuramcısı Mikhail Bakhtin, roman incelemelerine getirdiği yeni kavramlarla edebiyat eleştirisine önemli bir değer katmıştır. Karnaval, diyaloji, çokseslilik gibi kavramları yazına kazandıran Bakhtin, incelediği romanlardaki ortak özellikleri bu kavramlar yoluyla belirlemeye çalışmıştır. Bu çalışmanın konusu olan kronotop kavramı da Bakhtin'e ait diğer bir önemli kavramdır. Kronotop, zaman-uzam anlamına gelir ve anlatıdaki zaman ve mekânların kesiştiği, anlatı açısından tarihsel, sosyal, kültürel anlamlar barındıran düğüm noktalarını ifade eder. Bakhtin'in ürettiği bu kavramlar edebiyat eleştirileri için günümüzde sıklıkla kullanılmakla beraber, diğer sanat dalları için de ufuk açıcı bakış açıları sunmaktadır. Sinema sanatında, film anlatısını incelemede Bakhtin'in kavramlarının kullanılması ise edebiyattaki kadar yaygın değildir. Bu çalışma, Mustafa Kara'nın Kalandar Soğuşu (2015) filmindeki kronotopları Bakhtin'in kavramsallaştırması ışığında belirlemek ve bu kronotoplar üzerinden sosyolojik bir okuma yapmayı amaçlamaktadır. Filmde anlatıyı oluşturan başlıca kronotopların taşra, dağlar ve mağaralar, boğa güreşleri ve maden ocağı olduğu tespit edilmiş ve bu kronotopların yakın dönem Türk Sineması'nda sıkça rastlanan yeni taşra söylemine ve erkeklik kavramına ilişkin bir bakış açısı oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bakhtin, kronotop, sinema, Kalandar Soğuşu, mekân, taşra, erkeklik

*Doktora Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

E-mail: konakaysegul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8470-2717

DOI: 10.31122/sinefilozofi.868907

Konak, Aç (2021). Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında Kalandar Soğuşu (2015) Filmi. Sinefilozofi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12. 1143-1160. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.868907>

Geliş Tarihi: 27.01.2021

Kabul Tarihi: 20.07.2021

-Research Article-

The Movie *Kalandar Soğuşu* (2015) In The Context Of Mikhail Bakhtin's Chronotope Concept

Ayşegül Konak*

Abstract

*A literary critic and theorist Mikhail Bakhtin has added a significant value to literary criticism, especially with his new perspective on novel studies. Bakhtin, who brought the concepts such as carnival, dialogic, and polyphony into the literature, tried to determine the common features in the novels he studied through these concepts. The concept of chronotope, which is the subject of this study, is another important concept belonging to Bakhtin. Chronotope means time-space and refers to the crucial points at which time and spaces intersect in the narrative, and which have historical, social and cultural meanings in terms of narrative. Although these concepts created by Bakhtin are frequently used today for literary criticism, they also create an eye-opening view for other branches of art. The use of Bakhtin's concepts in the art of cinema to examine the film narrative is not as common as in literature. This study aims to determine the chronotopes in Mustafa Kara's film *Kalandar Cold* (2015) in the light of Bakhtin's conceptualization and to make a sociological reading through these chronotopes. It has been determined that the chronotopes that make up the narrative in the film are the countryside, mountains and caves, bullfights and mines, and it is concluded that these chronotopes form a perspective on the new provincial discourse and the concept of masculinity, which are frequently encountered in recent Turkish Cinema.*

Key Words: Bakhtin, chronotope, cinema, *Kalandar Sogugu*, space, province, masculinity.

*PhD Student, Kocaeli University, Institute of Social Sciences, Radio, Television and Cinema Department, Kocaeli, Turkey.

E-mail: konakaysegul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8470-2717

DOI: 10.31122/sinefilozofi.868907

Konak, Aç (2021). Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında *Kalandar Soğuşu* (2015) Filmi. *Sinefilzoofi Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 12. 1143-1160. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.868907>

Received: 27.01.2021

Accepted: 20.07.2021

Extended Abstract

This study aims to analyze the movie Kalandar Soğuşu (2015) in the context of the chronotope concept of the literary critic and theorist Mikhail Bakhtin. Bakhtin developed some concepts to create a method in his novel analysis and used these concepts in determining the historical, social and cultural meanings in novels. The concepts of Bakhtin such as dialogy, polyphony, carnival and chronotope created a new perspective through the novel criticism. These are very effective methods for classifying the types of novels in literature, revealing common features, and determining repetitive motifs. Stating that he borrows the concept of chronotope from Einstein's theory of relativity, Bakhtin uses the concept not in its real sense, but as a metaphor (2001: p. 316). Chronotope is a Latin origin word and consists of the words chronos (time) and topos (space). Chronotopes are centers in the novel where time and space intersect, containing the knot and solution points of the important events in the narrative. As time becomes visible through space, space also gains value by the historical and social meanings brought by time.

Using Bakhtin's concepts in analyzing motion pictures is quite new for the art of cinema. Considering that cinema is an art of arranging space and time, the application of the chronotope concept to films creates a very useful point of view. The tools of cinema are very open to interfere with the perception of time and space, and therefore cinema is a suitable art form for creating, modifying and manipulating chronotopes.

Kalandar Soğuşu focuses on a story set in the countryside of the Black Sea, directed by Mustafa Kara. The leading characters of the film, Hanife (Nuray Yeşilaraz) and her husband Mehmet (Haydar Şişman), lead a very difficult life in the mountains of the Black Sea. They are very poor. In the film, the chronotopes are determined as countryside, mountains and caves, bullfight, and mines. Country is a chronotope in which Bakhtin analyzes images of the small bourgeois towns of Europe reflected in the novels. He says that countryside is far from lifechanging events, and that it exists in an orderly manner that turns around daily activities (2001: p. 321). Time does not contain a progressive historicity, on the contrary, it progresses in short periods. From this point of view, the stable and ordinary structure of the countryside in the film becomes very important in terms of the plot. In the narrative of the film, Mehmet and his family's struggle in poverty becomes more apparent and perceivable in the context of countryside as a difficult place to live.

In the movie, mountains and caves, as another chronotope, appear in a metaphorical structure that will serve as an example for Bakhtin's road chronotope. In Bakhtin, the road is the intersection point of different human stories from all historical periods. It is a place where events start and conclude, and journey of the character occur (2001: p. 317). Mehmet searches for mine reserves in the mountains. His goal is to overcome his fortune and save his family from poverty for good. Another goal of Mehmet's journey is to get rid of the worthlessness in the eyes of his family as a father who cannot afford to supply for his family.

Another chronotope in the film, as an example of the threshold and road chronotopes intertwined, is bullfight. Threshold is one of Bakhtin's chronotopes where the lives of characters go through a break or turning point. Renewals, revivals, and dreams occur in this chronotope (2001: p. 322). Bullfight becomes a new hope for Mehmet, where he will earn money by racing his bull. The arena where the wrestling takes place becomes a threshold for Mehmet. When he wins the race, the boredom of life will ease, and he will change the way his family and society look at him and regain the dignity he lost.

Another chronotope in the movie is the mine. The meanings expressed by the mine show a structure in accordance with the hall chronotope determined by Bakhtin based on Stendhal and Balzac novels. Halls in these novels are places where human relations can be observed with all layers of the social hierarchy of the new era (2001: p. 320). Mine in Kalandar Soğuşu is the new "hall" belonging to the industrialized new era that allow to read new social relations built around production models. Mehmet is under pressure of his family and society to work in mine. Like "every man", he must be a part of the system and thus take his place in the model. Mehmet wants to find his own mine by refusing to become an ordinary individual of the society. Therefore, he turns into an extrinsic man of the society.

In summary, the chronotopes in the film constitute a point of view that supports the narrative of countryside and masculinity in modern Turkish Cinema.

Giriş

Mikhail Bakhtin, dili, toplumsal ve ideolojik ilişkilerle şekillenen bir gerçeklik olarak değerlendirir. Dilin yapısına ilişkin kavramsallaştırması içinde ise romanın doğuşunu ve sosyolojisini etkin bir şekilde ortaya koyar. Edebiyat üzerine yaptığı kuramsal çalışmalar, romanın yeniden tanımlanması ve değerlendirilmesi çabalarına önemli bir bakış açısı katmıştır. Karnaval, diyaloji, çokdillilik, çokseslilik gibi kavramlar üretmiş ve bu kavramlar üzerinden romanlardaki ortak tarihi ve sosyal özellikleri ortaya koymayı amaçlamıştır. Bakhtin'in ürettiği bir diğer kavram da kronotoptur. Yunanca kökenli kronotop kelimesi, zaman ve mekân kavramlarının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kronotoplar, öyküde, zaman ve mekânların kesiştiği ve anlamın oluşmasını sağlayan noktalarlardır. Soyut bir kavram olan zaman, mekân sayesinde görünür ve hissedilir olur. Çünkü zamana ilişkin özellikler mekân ile buluştuğunda bir anlam kazanmaya başlar. Romanları bu bakış açısı üzerinden inceleyen Bakhtin, tarihin farklı zamanlarında üretilmiş romanlardaki kronotopların benzer tarihi ve sosyal anlamlar içerdiğini ortaya koymuştur.

Sinema metinlerini çözümlemede kronotop kavramının kullanılması ise edebiyata göre daha yenidir. Klasik sinema anlatısı, tıpkı edebiyattaki gibi öykü üzerinden ilerler. Öykü, karakterin belli bir mekân ve zamandaki yaşantısını içerir. Bu anlamda, bir mekân ve zaman düzenleme sanatı olan sinema, yapısı itibarıyla, kimi kuramcılara göre, kronotop kavramına edebiyattan daha uygundur (Ladin, 1999; Stam, 1989). Metz, sinemanın diğer sanat dalları arasında gerçeklik algısına en yakın sanat formu olduğunu belirtir. Sinema bu özelliğini araçları sayesinde yarattığı hareket algısına borçludur (1974: s. 14). Hareket sayesinde sinemada, zamanın görünürlüğü artar ve zaman-mekân bütünlüğü daha anlamlı hale gelir. Edebiyatta metaforik olarak kullanılan kronotop kavramı, filmlerin değerlendirilmesi sürecinde kullanıldığında gerçekliğe bürünmeye başlar ve sinema eleştirisi için elverişli bir araca dönüşür.

Bakhtin'in kavramsal çerçevesini çizdiği kronotopları sınıflandırmada araştırmacılar farklı yaklaşımlar kullanmaktadır (Vice, 1997; Flanagan, 2009; Vlasov, 1995). Bu farklı yaklaşımlar temelde, Bakhtin'in kimi zaman gerçek mekân (taşra, salon, misafir odaları, şato...vb.), kimi zaman ise bir motif (karşılaşma, yol, eşik...vb.) olarak belirlediği kronotop türleri etrafında şekillenir. Bu çalışmada, kronotop kavramının film analizine uygulanması, Bakhtin'in oluşturduğu farklı kronotop türlerinin filmin anlatı yapısı içinde izinin sürülmesiyle sağlanmıştır. Yöntemin uygulanabilirliğini sağlamak için filmdeki zaman özelliklerinden ziyade, filmin mekânlarından yola çıkmanın faydalı olduğu görülmüştür. Böylece, gerçek mekânlardan yola çıkılarak yapılan bu iz sürüş, Bakhtin'in belirttiği mekânsal ve motifsel kronotoplara ulaşılmasını sağlamıştır. Karadeniz taşrasında geçen bir öyküye odaklanan *Kalandar Soğuşu* filminde öne çıkan kronotoplar, taşra, dağlar, mağaralar, boğa güreşi ve maden ocağı olarak belirlenmiştir. Bu kronotoplar aynı zamanda eşik, karşılaşma ve yol gibi motifsel kronotoplarla iç içe geçmiştir. Bu durum, Bakhtin'in "zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler" (2001: s. 326) açıklamasına paralel bir görünüm sergiler.

Filmin öyküsü, büyük ölçüde, ana karakter Mehmet'in (Haydar Şişman) evin reisi olarak verdiği geçim mücadelesi ile şekillenmektedir. Kronotoplar üzerinden incelendiğinde, Mehmet karakterinin toplumsal olarak belirlenen erkeklik algısının oluşturduğu baskı altında ezilen bir erkeği temsil ettiği görülmüştür. Aynı zamanda, filmdeki taşra anlayışının Türk sinemasının yakın döneminde taşranın ele alınış biçimine uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir.

1. Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı

Mikhail Bakhtin, edebiyat anlatılarını çözümlemek amacıyla bir dizi kavram geliştirmiştir. Kronotop, Yunanca kökenli "kronos" (yer) ve "topos" (zaman) kavramlarının birleşiminden oluşan bir sözcüktür. Kronotop, zaman-mekân olarak karşılık bulur. Zaman ve

mekânın kesiştiği, birbirine eklemeliği ve anlatı içindeki tarihsel anlamları içinde barındıran bir düğüm noktasına dönüşür. Bakhtin, kronotop kavramını Albert Einstein'ın Görelilik Teorisinden ödünç alır ve kavramı özel anlamıyla değil, bir metafor olarak kullanacağını belirtir (2001: s. 316).¹ Bakhtin bu terim ile, zaman ve mekânın birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içinde olduğu fikrini somutlaştırmaktır. İncelemiş olduğu Batı'ya ait eserlerde yalnızca dilin formlarıyla değil, aynı zamanda zaman-mekânların işaret ettiği sosyal değişimleri de içeren genel bir tarihsel yapıyla anlamı ortaya çıkarır. Bakhtin'de zamanmekânlar romanın geniş tarihi için bir zemin görevi görür. Böylece, farklı roman türlerinde, farklı karakteristik motifler görünür kılınır (Dentith, 1995: s. 50).

Kronotoplar, yapıtın dış dünyası ile etkileşim içindedir ve "kronotoplar aracılığıyla metinsel ile metin-dışı arasında çakışma olmadan belli bir mesafe içeren temas olanağı yakalanır. Böylelikle edimsel dünya ile yapıtın dünyası arasında bir köprü kurulur." (Çakır, 2019: s. 47).

Kronotoplar roman anlatısının üzerinde kurulduğu merkezlerdir. Bu merkezler zamanın mekân sayesinde dokunulur hale geldiği ve olayların cisimleşip görünüm kazandığı temsil noktalarını oluşturur. "Felsefi, soyut unsurlar, toplumsal genellemeler, fikirler yerçekimine uyar gibi zaman-mekâna doğru çekilirler ve orada kanlı canlı bir varlık bulurlar; böylece sanat eserinin ya da kültürel herhangi bir üretimin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hale gelir. Zaman-mekân yapıtın yerçekimliliğini sağlayandır." (Süalp, 2004: s. 92).

Bakhtin incelediği edebi anlatılarda, belli başlı kronotoplar (yol, taşra, meydan, eşik, karşılaşma, şato, salonlar ve misafir odaları..vs.) belirlemiş ve bunları irdelemiştir. Örneğin "karşılaşma" adını verdiği kronotopla zamansallık belirgin olarak ortaya çıkar çünkü karşılaşma anında duygu yoğunlaşması görülür. Zamanın yüksek değerdeki duygular nedeniyle daha hissedilir olduğu bu kronotoplar, anlatı açısından düğüm ya da çözüm noktalarını oluşturur. Karşılaşma kronotopuna bağlı olarak ele aldığı "yol" kronotopunda ise daha düşük derecede bir duygu yoğunluğu görülür. Yol, karakter ve anlatı açısından daha uzun zamana yayılan bir yapıya işaret eder. Yol başlangıç ve aynı zamanda sonuca ulaşılan yerdir. Bakhtin, yalnızca belli başlı ve en yaygın kronotoplar üzerinde durmuştur. Bununla birlikte, kronotoplardan her birinin, kendi içinde sınırsız sayıda küçük kronotoplar içerebileceğini belirtmiştir. Kronotoplar arasındaki ilişki kimi zaman da çekişmeli bir hal alır. Örneğin "yolculuk" kronotopunda zaman, mekâna üstünlük sağlarken, "taşra" gibi pastoral kronotoplarda mekân daha baskın bir varlık gösterir (Vice, 1997: s. 201).

Michael Holquist, kronotopun metnin çözümlenmesinde teknik bir araç gibi düşünülebileceğini belirtir. Bu araç sayesinde yaşam ve sanat arasındaki karmaşık ve dolaylı ilişkiyi keşfetmek mümkün hale gelir. Kronotop, Bakhtin'in diyalojizmine özgü pek çok terim gibi iki yönlü olarak ele alınmalıdır. Bu iki yönlü bakışta bir araç olarak kronotop, hem anlatıdaki olayı tespit edebilen bir aygıt hem de olaya yakından bakmayı mümkün kılan bir mercek gibi işler (2002: s. 109). Holquist'in bu yaklaşımı, kronotopun yalnızca edebiyat için değil diğer sanat dalları için de esere gözünü çeviren bir kamera gibi ele alınabileceğini akla getirmektedir.

Bakhtin'in kronotop kavramı, kuramsal çerçevesi açısından zayıf ve metodolojik olarak yetersiz olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Öncelikli eleştiri, kronotop kavramının nitelikli bir tanımının yapılmadığı yönündedir. Bunun yerine Bakhtin, ele aldığı romanlardaki belli

¹Albert Einstein, 1905 yılında yayınlanan "Hareketli Cisimlerin Elektrodinamiği Üzerine" isimli makalesinde Özel Görelilik Teorisinin temellerini atar. Cisim, zaman, hareket ve mekânın birbirinden bağımsız olmadığını ifade eden Einstein, bu kavramların birbirine bağlı olduğunu vurgular. Bu anlayışa göre, uzam ile zaman iç içe örülüdür ve zaman-uzam olarak adlandırılan tek bir süreklilik vardır. Bu zaman-uzamlarda geçen olaylar farklı gözlemciler referans alındığında farklı zamanlarda gerçekleşmiş olarak algılanabilir. Michael Holquist, Bakhtin'in metnin diyalojik yapısını kurarken bu algılayıştan etkilendiğini ifade eder (2002: 113-114). Metnin içi ve metnin dışındaki dünya arasında keskin bir ayrılık tasavvur edilemez ve metnin içindeki ve dışındaki zaman-uzamların etkileşimi sayesinde anlam yaratılır. Bakhtin'in, Einstein'ın teorik fiziğinden bir metafor kullanması, aynı zamanda, göreliliğin başlattığı tarih ve coğrafya algılarındaki entelektüel değişimi de aktarır (Vice, 1997: 201).

başlı kronotopları belirlemeye ve açıklamaya girişmiştir. Bu anlamda, bilim çevrelerinde, Bakhtin'in temellendirdiği çerçevenin tek başına yeterli olmayacağı fakat çeşitli bilimsel çalışma alanlarına zengin katkılar sunabilecek kavramsal bir araç olduğu fikri ağır basmaktadır (Bemong ve Boghart, 2010: s. 3, 5). Kavramın düşünsel arka planının yeterince geliştirilmemesinden dolayı, kronotopların sınıflandırılması konusunda da bir kafa karışıklığı oluşmaktadır. Oysa, metin içindeki kronotopların belirlenmesi ve anlatıya kattıkları anlama ulaşmak açısından bu sınıflandırma gerekli görülmektedir. Bu durum, Bakhtin ile ilgili çalışan araştırmacılar tarafından kronotoplara ilişkin farklı sınıflandırma anlayışlarının ortaya konmasına neden olmuştur.² Bu sınıflandırma yaklaşımları, Bakhtin'in belirlediği kronotopları esas alırken aynı zamanda kronotopların, metnin ve metnin yaratıldığı zamanın özelliklerine göre şekillenebileceği fikrine vurgu yapar.

Keskin bir ayrımı yapılamayan kronotoplar, bu çalışmanın yazarının bakış açısı kapsamında ortaya çıkan bir sınıflandırma türü ile ele alınacaktır. Bu çalışma kronotopları temelde iki türe indirgeyerek incelemektedir. Bunlar, (fiziksel mekâna dayalı) mekânsal kronotoplar (taşra, meydan, salon..vb. gibi) ve motifsel kronotoplardır (karşılaşma, eşik, yol.. vb. gibi). "Tek bir yapıtın sınırları içinde ve tek bir yazarın tüm edebi ürünleri kapsamında, söz konusu yapıta veya yazara özgü birtakım farklı zaman-uzamlar ve bu zaman-uzamlar arasında da karmaşık etkileşimler bulunduğunu fark edebiliriz." (Bakhtin, 2001: s. 326). Bakhtin'in bu açıklaması, yukarıda yapılan ayırmadaki kategorilere her metnin kendisine özgü yapısı içinde ortaya çıkabilecek kronotop türlerinin de eklenebileceğini söyleme gücü vermektedir.

2. Sinemada Kronotop Kavramı

Farklı alanlarda destekleyici bir bakış açısı olarak kullanılan kronotop kavramı, sinema çalışmaları için de ufuk açıcı bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Hatta öyle ki, Robert Stam'e göre, kronotop, film anlatılarını çözümlenmeye edebiyattan daha uygun bir kavram olarak algılanabilir. Edebiyat anlatıları, sanal ve sözcüğe dayalı bir mekân üzerine kurulurken, sinematik kronotoplar, gerçek bir zamanda, belli ölçülere sahip sinema perdesinin üzerinde zamanı açmıyarak (genellikle saniyede 24 kare), oldukça görünür bir gerçeklik sunar (1989: s. 11). Stam, kronotopların film söylemine uygulanmasının özellikle filmlerin türünü belirlemede etkili bir anlayış oluşturduğunu belirtir. Örneğin barlar, şehir sokakları veya salonlar *kara filmlerin* karakteristik mekânlarıdır. Ayrıca, zaman ve mekânsal özelliklerin sinema dili içinde düzenlenmesi ile ortaya çıkan yönetmenlere özgü stillerin tespit edilmesi de kronotoplar sayesinde mümkündür. Stam buna, Sanjayit Ray filmlerindeki yavaş ritim ile yakalanan zamansallık ve/veya Orson Welles'in eğik açılı perspektifi ile mekânın üzerinde yarattığı etkiyi örnek verir (s. 42).

Martin Flanagan, zaman ve mekânın sinemanın temel bileşenleri olduğunu vurgular. Sinema metni anlatı etkisini bu bileşenler üzerinden oluşturur. Flanagan, bu görüşünü temellendirirken, sinema diline ait araçların (konu, olay örgüsü, karakterler..vs.), zaman ve mekânı düzenlemedeki işleyişi sayesinde anlamın yaratıldığına vurgu yapar. Bu görüşünü, Bakhtin'in kronotopların, olayların "ete kemiğe bürünmesini" sağladığı açıklaması ile Christian Metz'in "sinema bir bedendir" açıklaması arasında anatomik bir bağlilik çizerek güçlendirir (2009: 58).

Bakhtin'in kronotopların birbirine geçebileceği, birbirine ters düşebileceği ya da birbiriyle yer değiştirebileceği gibi özelliklerinin olduğunu belirtmesi, kronotoplar arasındaki sınır ve ilişkilerin belirlenmesini zorlaştırmıştır. Bunun yanında, görsel sanatlar ve özellikle sinemada kronotopların tanımlanması ve geliştirilmesi daha olası gözükmektedir. Jay Ladin

² Örneğin Vlasov, kronotoplar arasındaki sınıflandırmayı farklı anlatı türleri (mizahi, otobiyografik, tragedya..vs) açısından ele alır (1995: s. 42). Flanagan ise şöyle bir sınıflandırma belirler; zaman-mekânların temsiline dayalı kronotoplar (taşra, şato..vb.), motifsel kronotoplar (karşılaşma, yol..vb.) ve her metnin kendine özgül kronotopları (metnin anlatısı içinde ortaya çıkabilecek, metin içi ve metin dışı etkileşimden dolayı ortaya çıkabilecek kronotoplar) (2009: s. 57). Vice ise kronotopların üç düzeyde işlediğini vurgular. Buna göre, metnin tarihi temsil aracı olarak kronotoplar, metnin içindeki zaman ve uzam imgeleri arasındaki ilişki olarak kronotoplar ve metnin kendisinin biçimsel özelliklerini tartışmanın bir yolu olarak kronotoplar (1997: s. 202).

(1999)'e göre, müzik, karikatür ve diğer görsel sanat dallarında kronotop elverişli bir bakış açısı oluştursa da kronotop konseptine en uygun düşen sanat formu film anlatıdır. Çünkü sinemada zaman ve mekân devamlı olarak kurgulanan ve tamamıyla görünür bir yapı oluşturur. Sinemadaki araçlar, zaman ve mekân algısına müdahale etmeye oldukça elverişlidir. Zamanın kronotoplar sayesinde görünür kılınması meselesi tam karşılığını sinemada bulmaktadır. Sinemada zaman, görsel efektler ve zamanın yavaşlatıldığı yavaş çekimlerde iyice görünür hale gelebilir. Ayrıca, filmdeki doğrusal olarak süregiden zamanın, başka zamanlara yapılan kesmeler ile bölünmesi, her film anlatısında zamanın fiziksel olarak inşa edildiği ve böylece algılanabilir hale geldiği gerçeğini vurgular (s. 228).

Ladin'e göre edebiyat, zamanla ilişkisi olmayan mekân ya da soyut zaman tanımlarını içerebilirken, film anlatısı şu ya da bu şekilde zaman ve mekânı tamamıyla kullanmak zorundadır. Zamanın soyut olarak ifade edildiği çekim ve sahnelerde bile mekân mutlaka görünürdür ve çekimin kendisi de bir zaman aralığında gerçekleşir (1999: s. 228). Bu noktada, film anlatısındaki öykünün zaman ve mekânı ile söylemin zaman ve mekânı arasında dahi bir ayırım olduğunu ortaya koymak faydalı olacaktır. Chatman, "öykü olaylarının boyutunun zaman olduğu gibi, öykü varlıklarının boyutu da uzamdır. Bu nedenle öykü zamanını söylem zamanından ayırdığımız gibi öykü uzamını da söylem uzamından ayırmamız gerekir" (1978: s. 8) demektedir. Chatman'ın bu görüşünün, sinema anlatısında gösterilen ve gösterilmeyen zaman ve mekânların birer kronotopa dönüştüğü ve bu kronotopların birbiriyle olan etkileşimleri sayesinde filmdeki anlamın oluştuğu gerçeğini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle, sinema, hem film anlatısının kendi içindeki ve birbirini etkileyen kronotopları, hem de filmin gösterildiği -seyircinin içinde bulunduğu- kronotopların yadsınamaz varlığı nedeniyle kronotoplar üzerinden yapılacak bir çözümlemeye oldukça açıktır.

Tüm bu tespitlerden sonra, filmdeki zaman ve mekânın birbirine sınımsıkıya bağlı olan yapısının bir sanat dalı olarak sinemada ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Sinemada zaman ilişkileri mekânsal nitelikler üzerinden anlam kazanır. Mekân da doğal olarak zamanın getirdiği özelliklerle şekillenir. Bu bakış açısına göre sinema, bir zaman ve mekân sanatıdır denilebilir. Sinemanın tüm araçları filmlerin zamansal ve mekânsal niteliklerini ortaya koymak için kullanılır (Demir, 1994: s. 125).

Peki sinema anlatılarındaki kronotopları belirlemede nasıl bir yol izlemek gerekir? Flanagan kronotopları belirlemede bir ölçüt ortaya koyar. Flanagan'a göre, sinema metnindeki kronotoplar arasındaki hiyerarşi göz önünde bulundurulmalıdır. Flanagan bunu bir film üzerinden örneklendirir. *Die Hard* (1988) filminde, John McClane (Bruce Willis)'in limuzinle Nakatomi Plaza'ya gittiği sahnede limuzinde yapılan yolculuk bir kronotoptur. Ancak, anlatı içinde bu kronotopun etkinliği zayıftır. Limuzinin John'u asıl olayların yaşanacağı plazaya ulaştırması dışında bir anlamı yoktur (2009: s. 58). Bu anlamda, filmde anlamın yoğunlaştığı noktalarda beliren kronotoplar ve bu kronotopların filmin öyküsü içindeki anlam bütünlüğüne yaptığı katkıyı saptamak önemlidir. *Kalandar Soğuğu* filmindeki kronotopları belirlerken bu anlayış etkili olmuştur. Ayrıca, bu çalışmanın ortaya koyduğu kronotop sınıflandırmasına uygun bir yol izlenmiştir. Öncelikle, anlamın daha kolay keşfedilebileceği mekânsal kronotoplar belirlenmiş, belirlenen bu kronotopların ise motifsel kronotoplarla iç içe geçtiği görülmüştür.

3. *Kalandar Soğuğu* (2015) Filminin Kronotopları

Kalandar Soğuğu (2015), yönetmenliğini Mustafa Kara'nın yaptığı, Karadeniz kırsalında geçen bir öyküye odaklanır. Filmin başrol karakterleri Hanife (Nuray Yeşilaraz) ve eşi Mehmet, Karadeniz'in dağlarında zorlu bir yaşam sürmektedirler. Yaşlı anneleri (Hanife Kara), down sendromlu olan küçük oğulları Mustafa (Temel Kara) ve büyük oğulları İbrahim (İbrahim Kuvvet) ailenin diğer üyeleridir. Filmdeki baba karakteri olan Mehmet, derme çatma bir kulübeyi andıran evlerini tamir etmek, borçlarını ödemek ve hasta olan oğullarını tedavi ettirebilmek için dağlarda maden aramaktadır.

3.1. Taşra

Filmde üzerinde durulması gereken en önemli kronotop, hikâyenin geçtiği kırsal alan ya da daha doğru bir deyişle taşradır. Bir mekân olarak taşra, son dönem Türk sinemasının mercek altına aldığı bir konudur. Öncelikle taşra kavramı ile neyi kastettiğimizi ve söz konusu filmde taşranın ele alınış biçimini açıklamak yararlı olacaktır.

3.1.1. Bir Mekân Olarak Taşra

Taşra, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bir ülkenin başşehri veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık.” olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2021). Bu geniş anlamıyla bakıldığında, taşra aslında tanımı kesin olmayan özelliklere karşılık gelebilecek bir kavrama işaret eder. Kasaba, semt, mahalle, köy gibi pek çok idari yerleşim mekânı bu tanım altında kendine yer bulur. Taşranın neresi olduğuna dair bu belirsizlik, tanımı kimin yaptığına göre farklılık gösterecektir. Sadece büyük şehirlerde değil, herhangi bir şehir merkezinde yaşayanlar için kasabalılar taşralı; kasabada yaşayanlar için ise köylüler taşralı olarak tanımlanır. Pekdemir (2005: s. 78)’in, “şimdi mesela Diyarbakır ‘büyükşehir’ belediyesi vardır. Diyarbakır, batıda yaşayanlar için taşradır ve hatta sürgün yeridir; ama Kürt vatandaşlarımız için hakikaten büyükşehirdir, Şark’ın Paris’idir” şeklinde ifade ettiği gerçeklik tam da bu kafa karışıklığına işaret etmektedir.

Taşra tanımında dikkati çeken ve taşranın anlaşılması için önemli olan şey taşranın bir ikiliğin sonucu olarak ortaya çıktığıdır. Dışarısı olan şeyin, bu özelliği kazanabilmesi için, içerisi ya da bir merkezi olmak durumundadır. Belli bir merkez olmadan, taşradan da söz etmek mümkün değildir. Bu anlamda taşra varlığını bir “merkez”e borçludur. Argın, merkeztaşra ikiliğini açıklarken “içerideki dışarı” ifadesini kullanır. Taşra, merkez tarafından tanımlanmış, hatta tayin edilmiş bir statüye sahiptir. Bu, şüphesiz taşraya kendi tanımından ziyade, devşirilmiş bir tanım yükler. Bu anlamda taşra, “... ‘boyun eğdirilmiş’, ‘evcilleştirilmiş öteki’dir. Bu nedenle ‘dışarı’da, ‘öte’de kalan, gerçek anlamda ‘öteki’ dediğimiz mekân ya da kimliklerden farklı, en azından onların tehdit ediciliğinden uzak ‘sakin’ bir mekâna işaret eder taşra” (2005: s. 278).

Merkez ve taşra arasındaki gerilim, taşranın kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının farkına varması ile ortaya çıkar. Taşra, taşra olarak ayrılmak için kendisini merkezin gözüyle görmeli ve sahip olduğu eksiklik ve yoksunluğu hissetmelidir. Kendi tanımına merkezin varlığı sayesinde ulaşan “..taşranın ufku her zaman büyük şehirdir.” (Gürbilek, 1995: s. 52). Taşranın kendi varlığını merkez üzerinden tanımlaması, Cumhuriyet ve modernleşmenin getirdiği toplumsal süreç içinde daha iyi anlaşılabilir. Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketi, taşrayı değişim sürecinin bir öznesi değil, değiştirilmesi gereken bir nesnesi olarak konumlandırmıştır. Taşranın sahip olduğu doğal, kendine has ve sükûnetli karakteri böylece bir müdahaleye uğramış ve bu süreç içinde taşra, yukarıda bahsettiğimiz gibi merkezin varlığını tanımaya başlamıştır. “Merkezi ‘varlık’la donatan, taşrayı ise -tam tersine ‘yokluk’la kuşatan; ya da şöyle söyleyelim, merkezi ‘asıl’, taşrayı da ‘suret’ olarak resmeden ‘ikiyüzlü’ bir süreçtir bu... Cumhuriyet öncesinde, merkez taşranın asla sahip olamayacağı; Cumhuriyet sonrasında ise, bir türlü sahip olamadığı vasıflarla donanmıştır” (Argın, 2005: s. 281).

Taşranın geçirdiği tüm bu süreçler sonucunda konumlandığı yer; yoksun, mahrum, mahzun ve yersiz yurtsuz bir anlama ulaşır. Taşra sözcüğü, dillendirenin zihninde sıkıntılı bir anımsama yaratır. Nurdan Gürbilek, buna “taşra sıkıntısı” adını verir. Ancak bu, taşranın kendisine özgü bir sıkıntı hali değildir. Taşrayı da içine alan, fakat taşradan da öte, şehirde de yaşanabilecek türden bir sıkıntıdır. Bir dışta kalma deneyimi, bir daralma ve bunalma halidir. Bu sıkıntı, taşrada yaşayan veya hayatının bir aşamasında taşrada bulunmuş insanların anlayacağı türdendir. Gürbilek, bu bakış açısıyla her insanın içinde taşraya ait, taşradan kalma birtakım yaşanmışlıkların var olabileceğini, bu anlamda taşraya ötelikli bir anlam yüklemekten ziyade, taşranın ruh halinin yansımalarını iyi okumak gerektiğini vurgulamıştır. Bu, çoğu insan için tanıdık bir sıkıntı halidir. “...hep aynı yatakta istenmeyen bir kocayla

birlikte yatmanın, yük olduğunu bile bile bir ağabeyin evinde yenen yemeklerin, akşamdan akşama görülen sert bir babanın huzurunda, uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı” gibi (1995: s. 80).

Burada önemli bir soruya yanıt verme gerekliliği doğar. Tanımı bile bu derece sorunlu olan taşraya nereden bakmak gerekir? Taşra, edebiyat ve sinemada genellikle iki türden bakış açısına konu olmuştur. İlki, taşranın sorunlu bir varlık olarak görüldüğü ve hatta olumsuz bir sıfat olarak kullanıldığı; uzaktaki, yaban, mutsuz ve duyarsız taşradır. İkincisi ise, idealize edilmiş, gitmesek de görmesek de bizim olan, güzellemelere layık taşradır. Bu iki uçlu bakış, taşrayı tam olarak anlamayı engelleyen bir kıskaç gibi görülebilir. Birkan (2005), taşraya ait özellikleri sıralarken, bu özelliklerin ya da bir başka deyişle, sorunların, şehir hayatı için de geçerli olan problemlerden ayrı tutulamayacağını söyler. Bunları üç temel düzeyde ele alır. İşsizlik, kültür faaliyetlerinin ve mekânlarının azlığı, taşranın küçüklük ve iç içeliğine bağlı olarak gelişen toplumsal baskı. Bunlar, şehirde yaşayanların da mustarip olduğu sıkıntılardır. İşsizlik, kentlerde had safhadadır. Kültür mekânları ulaşılabilir olsa bile, bunlardan yararlanabilecek düzeydeki maddi imkana erişmiş birey sayısı oldukça azdır. Ahlak ve namus bekçileri ise her yerdedir (s. 315). Öyleyse sorunlar benzerdir. Bakıştaki sorun buradan kaynaklanır. Merkezin taşraya, taşranın da merkeze bakışı çarpıktır. Sorumuza dönecek olursak... “İhtiyacımız olan şey, her şeyden önce hem ‘merkez’e hem de ‘taşra’ya dışarıdan bakmaktır...” (Argın, 2005: 291). Bu anlayışla, taşra-merkez ayrımının kendisine karşı durulmalıdır.

3.1.2. Türk Sineması'nda Taşra

Türk sinemasında taşranın görüldüğü ilk örnekler Muhsin Ertuğrul filmleridir. 1935 yapımı *Aysel Bataklı Damın Kızı*, konuyu ele alış biçimiyle Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinin izlerini taşıyan bir yapıya sahiptir. Film bir köyde geçmesine rağmen, köylüler İstanbul Türkçesi ile konuşurlar. Tecavüze uğramış olan Aysel (Cahide Sonku), hakkını yasal yollardan arama yoluna giderek modern bir kadın temsili çizmektedir. Ailesi Aysel'i dışlamak yerine, onu sahiplenir. Filmdeki suçlu, Aysel değil, ona tecavüz edendir. Filmdeki diğer karakter olan Gülsüm (Feriha Tefvik Negüz), eğitim görüp köyüne geri döndüğünde çiftçilikle uğraşmaya başlar. Filmdeki bu toplumsal bakış açısı, Cumhuriyet rejiminin idealize ettiği bir taşra görünümü sergiler. Kalkınma ve modernleşme taşradan başlayacaktır. Sinema sanatsal bir yaratım sürecinden ziyade toplumsal kalkınmaya katkı sunacak bir araç olarak ele alınır. Bunun yanı sıra, taşrada geçen aşk öykülerine odaklanan filmler de bu dönemde sıklıkla görülür. Faruk Kenc'in *Dertli Pınar* (1943) ve *Hasret* (1944), Hadi Ün'ün *Harman Sonu* (1946), Vedat Orfi Bengü'nün *Bağda Gül* (1947) ve Baha Gelenbevi'nin *Kanlı Döşek* (1949) gibi filmlerinde taşradaki çoğu zaman imkânsız ve sorunlu olan aşk tezahürleri resmedilir.

İdealize edilmiş taşra ve romantize edilmiş taşra aşklarından sonra, sinemada taşranın daha gerçekçi bir temsile kavuştuğu dönem, Nijat Özön'ün “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığı dönemdir (2010: s. 153). Taşranın sosyal ve ekonomik koşullarını gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan filmlerde, dünyada geniş bir yankı bulan İtalyan “yeni gerçekçilik” akımının etkileri görülür. *Beyaz Mendil* (Lütfi Akad, 1955), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966) gibi filmlerde taşra, kendine has sorunları ile ele alınır. Mülkiyet sorunları, feodal yapı ve ekonomik geri kalmışlığın pençesindeki köylü halkı, töre ve gelenekler ile oluşmuş toplumsal baskı altında ezilen fertler bu dönemin filmlerinde yansımalarını bulur. Taşra filmlerindeki bu gerçeği yansıtmaya çabaları, 70'li yılların sonuna dek gittikçe azalan bir şekilde de olsa varlığını sürdürmüştür.

Genel anlamda bakıldığında, taşranın 80'li yıllara kadar Türk Sineması'nda kendine bulduğu yer belli başlı sorunlara işaret eder. Belirli motifler ve çatışmalar etrafında şekillenen basmakalıp hikayeler ve mizansendeki üstünkörü anlayış, taşranın sinemada temsilini bulmasını zorlaştırmıştır. 80'li yıllarla birlikte, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin de etkisiyle taşrayı ele alan filmlerde bireysellik ön plana çıkmaya başlar. Bu dönemin en önemli temsilcisi

Ömer Kavur'dur. Taşranın sıkıntılı ve melankolik ruh halinin en iyi şekilde yansıtıldığı Ömer Kavur'un filmlerindeki karakterler dış dünya ile problemlili bir ilişkiye sahiptir.

90'lı yıllarla birlikte Türk Sineması'nın içine girdiği yeni dönem, bağımsız yönetmenlerin ortaya koyduğu özgün filmlerle kendini gösterir. Bu değişimin sebebi, sinemanın 90'lı yıllara kadar sahip olduğu sanatsal üretim ilişkilerindeki yeni düzendir. Sinema, yalnızca yerli sermayeyle üretilmenin dışına çıkmıştır. Yönetmenler bireysel maddi kaynakları ya da uluslararası yapımların destekleri sayesinde bağımsız filmler üretebilmişlerdir. 90'lı yıllara kadar sayıca az olan bağımsız yapımlar 90'lar ile devamlılık kazanmaya başlamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise bağımsız Türk filmlerindeki artış hızla sürmüştür ve "Yeni Türk Sineması" adı verilen bir dönemden söz etmek mümkün hale gelmiştir. Değişen bu yapı içinde taşra temsilleri de kendine daha görünür ve önemli bir yer bulur. Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi dönemin bağımsız yönetmenleri, çektikleri filmlerde taşranın sıkıntılı halini ve melankolinin farklı tonlarını ihtiva eden anlatı yapılarıyla sinemanın taşraya bakışına yeni bir boyut kazandırır. Taşra, şehirden umduğunu bulamamışlar için, saf ve doğal varlığıyla bir sığınma noktası, ama aynı zamanda aidiyetin de tam anlamıyla kurulamadığı bir mekâna dönüşür. Yeni dönem Türk Sineması'ndaki taşraya bakış, taşraya yakınlaşmayı dener. Taşra bireysel özgürlüklerin kısıtlı olduğu, insanların kimi zaman boğucu bir hal alan geleneksel yasayış biçimlerini sürdürdüğü bir yerdir. Bu sorunların yalnızca taşraya ait değil, genel toplumsal sorunların taşra özeline yansması olarak ele alınması bu dönemin filmlerini değerli kılar. Bu anlamda bu dönem yönetmenleri, "...kendisini egzotik görüntüler arayan bir seyyah, pasif bir gözlemci ya da haber peşindeki bir gazeteci gibi değil de o sorunun parçası olarak algılayan ve böyle bir duygu ve düşünsel perspektifle taşranın bireyin iç ve dış dünyasına yaptığı etkileri..." anlatırlar (Türkeş, 2005: s. 198). Bu anlayış ve anlatış, taşrayı uzaktan gözetleyen sinema seyircisinin konforunu elinden almış, "izleyen ile izlenenin göz göze gelmelerini" (Argın, 2005: s. 293) sağlamıştır.

3.1.3. *Kalandar Soğuğu Filminde Taşra Kronotopu*

Kalandar Soğuğu filminde taşra, belki de taşranın ifade edebileceği en uç gerçekliği taşır. Karadeniz'in yüksek dağlarına oturtulmuş ve birbirine oldukça uzak evler geleneksel anlamda bir köy yapısı bile sergilemez. "Kırsal" olarak ifade edebileceğimiz bir mekân olarak Karadeniz taşrası, filmdeki çetin iklim ve yaşam şartlarıyla anlatıya güç katar. Mehmet ve ailesi, kırsalın onlara sunmuş olduğu şartlar içinde ailelerini var etmek için büyük bir geçim mücadelesi verir. Tahtadan yapılmış, derme çatma ve oldukça eski durumdaki bir kulübede yaşarlar. Bu ev, Mehmet ve ailesinin içinde olduğu geçim darlığının en yalın ifadesidir. Elektrik ve suyun olmadığı, tek göz bir mekândır. Annesinin yaktığı ateşin başında ısınırken Mehmet'in yüzüne vuran ateşin yansması, yer yataklarında yorganlara bürünmüş ev ahalisi, ateşin şavkının vurduğu taş duvar, yokluk ve fakirliğin boyutlarını gözler önüne serer.



Görsel 1. Mehmet ve Ailesinin Yaşadığı Kulübenin İç Görüntüsü

Bakhtin, 19. yüzyıl romanlarındaki taşra mekânlarını bir kronotop olarak ele alırken bu kasabaların küçük burjuva kasabaları olarak öne çıkan özelliklerini inceler. Birbirine benzeyen küçük camlı evleri, sakin sokakları ve durağan yaşantısıyla bu romanlarda karşılaşılan taşra sıradan ve döngüsel bir yaşamı temsil eder. Bakhtin taşrada yaşamı değiştiren büyük olaylara rastlanmadığını, yaşamın “etkinlikler” ile devam ettiğini vurgular. Bu etkinlikler bir döngü içinde tekrarlanır. Yemek, içmek, uyumak gibi sıradan işlerle süregiden hayat heyecandan uzaktır (2001: s. 321). Bu şekliyle filmde sunulan taşra görünümü Bakhtin’in tanımladığı taşra kronotopuna tam olarak uymasa da ontolojik bir bağlılık gösterir. Filmdeki taşra, Bakhtin’in vurguladığı sıradanlıkta ve gösterişsizliktedir. Bu anlamda taşra bir kronotop olarak Mehmet ve ailesinin içinde olduğu fakirliğin baskısını daha görünür kılan bir kronotopa dönüşür. Peki filmin atmosferi içinde Mehmet ve ailesinin yaşadığı geçim sıkıntısı izleyici için ne kadar tanıdık? Geçim derdi taşraya özel bir sorun mudur? Bakhtin’in taşra kronotopunu açıklarken vurguladığı döngüsellik ve sıradanlıkta saklı olan karamsarlık, Nurdan Gürbilek’in mekânı aşan bir gerçeklik olarak insan olmanın genel sıkıntısına dikkat çeken “taşra sıkıntısı” ifadesinde kendini bulur (1995: s. 80). Şehirde de Mehmetler vardır. Mehmet ya da Hanife’nin Türkiye’nin en büyük metropolü olan İstanbul’da asgari ücretle çalıştığı işine gidebilmek için metrobüs kuyruğunda bekleyen ve saatlerini ulaşımaya harcayan herhangi bir İstanbulludan ne derece farkı vardır? Trafikte duran arabalar arasında gezinerek mendil satan bir baba, Mehmet’in yaşadığı duygusal bunalımdan ne kadar uzaktır? Sıkıntı ortak, yaşam mücadelesi benzerdir. Mehmet ve ailesi taşranın yoksunluğu ve doğanın çetin koşullarıyla savaşmak zorunda iken, kentnin göbeğinde, binlerce insan da kalabalıklar içinde kaybolmadan var olabilmenin ve ayakta kalabilmenin mücadelesini bir şekilde verir. Kentin varoşlarında, Mehmet ve ailesinin yaşadığı dramın benzerleri her gün yaşanmaktadır. Bu anlamda filmdeki taşra, kentnin sahip olduğu modern zaman sıkıntılarının yansımasını bulduğu bir mekâna dönüşür. Belki taşrada bu güçlükler bir nebze daha görünür ve baskındır.

Bakhtin’in ele aldığı taşra, taşranın bir mekân olarak karşılık geldiği birbirinden farklı yerleşim birimleri ve bu birimlere özgü yaşam şartlarından sadece birini sergiler. Bakhtin’in incelediği romanlardaki tarihsel dönemin özelliklerini yansıtan küçük burjuva taşra kasabaları, Avrupa taşrasına özgü bir görünüm olarak derdin uğramadığı, yalnızca sıradan ve sıkıcı mekânlardır. *Kalantar Soğuşu*’ndaki taşra ise Türkiye taşrasının ifade edebileceği en uç gerçekliğiyle filmde belirir. Coğrafya ve yaşanan yerin fiziksel şartları insan hayatında büyük ölçüde belirleyicidir. Pekdemir’in ifade ettiği gibi, “...sıcak bölgelerin taşralı haleti ruhiyesi ile soğuk bölgelerin taşralı haleti ruhiyesi hiç aynı olabilir mi? Belli ki, deniz kenarında kafa çekme fırsatı ile kahvede soba kenarında pinekleme mecburiyeti, insan tepkilerinde asla benzer sonuçlara yol açmayacaktır” (2005: s. 79). Buradan yola çıkarak denilebilir ki, Mehmet ve ailesinin hayatındaki zorlukta taşranın etkisi büyüktür. Geçim derdi tüm hırçınlığıyla Mehmet ve ailesini hırpalarken, Mehmet’in kurtuluş yolu olarak gördüğü maden bulma çabası, tam da yukarıda belirtildiği gibi, içinde yaşadığı şartlara verdiği bir tepkidir. Belki de bu çaba, Mehmet için hem gerçekten kaçış hem de gerçeğe varış anlamı taşır.

Filmde taşra ile ilgili olarak bahsedilmesi gereken bir diğer konu da zaman kavramıdır. Bakhtin, incelediği taşra romanlarındaki zaman kavramının döngüsellğine vurgu yapar. “Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devrim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır, bir yaşam bir yaşamdır” (2001: s. 321). Filmde Bakhtin’in bahsettiği türden bir zamansallık vardır. Döngüsel zamanı oluşturan unsur, filmdeki mevsimlerin dönüşümü ile sağlanır. Sonbahar yağmurlarını takip eden yoğun kar yağışı, baharın gelmesiyle yeşillenen doğa görüntüleri ve yüzünü gösteren güneş bir yılın döngüsünü oluşturur. Mehmet ve ailesi, geçen zaman içinde iklimin getirdiği şartlarla şekillenen bir etkinlik içindedirler. Mesela, kış için odun hazırlamak, otları kapalı bir yere koymak zorunluluğu vardır. Mehmet kışın dağlara çıkıp maden arayamaz. İklim izin vermez. İklimler değişir fakat geçim mücadelesi değişmez. Bu anlamda bakıldığında, Mehmet ve Hanife’nin verdiği uğraş, tarihin herhangi bir noktasında, herhangi bir yerde, herhangi bir insanın var olmak için verdiği uğraşa benzer şekilde, mekândan ve zamandan bağımsız bir anlam taşır. Zaman değişir fakat mücadelenin

adı aynıdır; “geçim derdi”. Bakhtin’in bahsettiği gibi “Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Hiçbir “buluşma”, hiçbir “ayrılma” gerçekleşmez burada. Uzamda “kendisini” ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu” (2001: s. 321). Mehmet ve ailesinin yaşadığı taşrada zamanın, mücadelenin kimi zaman çetinleştiği iniş çıkışlara neden olan anlamından başka anlamı yoktur.

3.2. Dağlar ve Mağaralar

Filmdeki dağlar ve mağaralar, filmin öyküsü için anlamlı birer mekâna dönüşürler. Filmin anlatısı içinde, Mehmet’in maden rezervi arama serüveninin başlıca mekânları olan dağlar ve mağaralar, aynı zamanda Bakhtin’in yol kronotopuna uygun bir yapı sergiler. Bakhtin, yol kronotopunu anlatırken yolların hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerler olduğundan bahseder. Yol kronotopunda dikkati çeken unsur, yolda zaman ve mekânın kaynaşması ve yolun bir akışa, bir seyire dönüşme potansiyelidir. Bu anlamda yol, eksenin zaman olarak kalması şartıyla eğretilmeye uygun bir hal alır (2001 :s. 317). Mehmet, ailesini yoksulluk ve çileden kurtarmak için maden aramayı hayatının başlıca serüvenine dönüştürür. Dağlara çıkar. Dağlar geçit vermez, yüksektir ve dağlarda aradığını bulmak büyük bir emek ister. Dağlara çıkmak, mağaralara dalıp maden aramak, bu anlamda, Mehmet için umudun peşine düşülen, umutla çıkılan bir yolculuktur. Yeni bir umuda doğru başlangıç, hem de umutların boşa çıktığı bir sonuç noktasıdır. Zaman, bu yolculukta Mehmet’i sonuca taşıyan bir araç olmaktan öteye gidemez. Zaman bir akışa dönüşür ve önemini bir anlamda yitirir. Bakhtin’in de belirttiği gibi, yolda, tüm sınıfların ve zamanların temsilcilerinin izlediği patikalar tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir (2001: s. 317). Tarihin herhangi bir noktasında, herhangi bir yerde, Mehmet’in var olabilmek ve var edebilmek adına peşinden sürüklendiği serüvenin benzerleri yaşanmıştır ve yaşanmaya devam edecektir. Bakhtin’in bahsettiği şekilde yol, “toplumsal mesafeleri” aşarak bir araya gelen yazgıların ortak bir buluşma noktasıdır.



Görsel 2. Mağara İçi: Dağlarda Maden Arayan Mehmet

Bakhtin yol kronotopunu açıklarken yola farklı tarihsel süreçlerin görünür hale geldiği bir kesişim noktası olarak bakar. Bu anlamda Mehmet’in yola çıkışını çağlar boyunca süregelen ve toplumsal bakışla belirlenen erkeklik serüveni açısından da ele almak faydalı olacaktır. Toplumda cinsiyetlerin konumlanmasında ataerkil ideolojinin etkisi oldukça belirleyicidir. Erkeklik kültürel, ekonomik ve sosyal yapıların biçimlendirdiği bir olguya dönüşür. Erkeklik söylemi tarihsel süreçte birtakım değişikliklere uğrasa da temel olarak sürekli yeniden üretilen bir yapıya sahiptir. Bu yapılanma içinde erkekliğin tanımı değişse de erkek olmanın her kültürde “dölleyici, koruyucu ve geçindirici” olma niteliği ortaklık gösterir. Erkekliğin üretilmesinde ve devamını sağlamasında, kadın tarafından koşulsuzca üretilen bir takdir mekanizmasına ihtiyaç vardır. “...erkeğin eylemini onaylayan kadının bakışı ve varlığı stratejik bir işlev sağlar” (Aydoğan, 2020: s. 4-8).

Bu doğrultuda, Mehmet'in dağlara çıkararak gerçekleştirdiği yolculukta diğer bir arayış, karısının ve toplumun gözünde erkek olarak değerini yeniden kazanma çabasıyla ilgilidir. Annesi ve karısı Hanife, Mehmet'in dağlara çıkıp maden aramasına boş bir heves gözüyle bakarlar. Mehmet'in dağlarda geçirdiği vakti evdeki işlere, ahırdaki büyükbaş hayvanların bakımı için harcamasının daha anlamlı bir çaba olacağını her fırsatta vurgularlar. Bu onaylanmama hali, anlatının kimi noktalarında Mehmet için oldukça ezici bir hal alır. Hanife, Mehmet'in çabasını aşağılar, onun hevesini yerle bir eder. Mehmet'in dağlardan gece yarısı döndüğü sahnede, evde Mehmet'i annesi karşılar. Mehmet yerdeki yatakta yatan Hanife'ye doğru bakarak Hanife'nin yataktan çıkmasını bekler. Anne seslenir "Hanife kızım duymuyor musun? Kalk bak, bizim kaçak geldi". Hanife bu seslenmeyi duyar, ancak, yatakta bir taraftan diğer tarafa dönerek tepki verir. Bu, Hanife'nin Mehmet'in çıktığı yolculuğu onaylamadığı anlamına gelmektedir.

Ertesi sabah, hep birlikte oturlan kahvaltı sofrasında Mehmet'e çıktığı yolculukla ilgili hiçbir soru sormaz. Merak etmez. Yorum yapmaz. Hanife için gerçekdışı olan bu heves konuşulmaya bile değmez. Maden arayışı yerine, yakın gerçeklerden bahsetmeyi tercih eder. Mehmet'e ahırdaki boğayı yaklaşan Kurban Bayramı nedeniyle hayvan pazarına götürüp satmasını, böylece borçların bir kısmının ödeneceğini söyler. Hanife Mehmet'in yaptığını onaylamamakla kalmaz, aynı zamanda ona çok kızgındır. "Sandın kendini maden mühendisi, keçi gibi dağların tepelerinde" diyerek Mehmet'in uğraşını aşağılar. Bu anlamda Mehmet, değersizleştirilen kimliğini yeniden inşa etmek için madeni bulmaktan başka çare bulamamaktadır. Mehmet'in dağlar ve mağaralara yaptığı yolculuk, ailesinden gördüğü baskının gölgesinde kalır.



Görsel 3. Hanife'nin Mehmet'i Onaylamayan Bakışı

3.3. Boğa Güreşi

Film anlatısı içinde taşıyıcılığı önemli olan diğer bir kronotop, Artvin'deki boğa güreşleridir. Mehmet bakkalda Bekir (Tuncer Salman) ile karşılaşır. Bekir boğalarını güreştirerek yüksek miktarda para kazandığını anlatır. Mehmet'in Bekir ile karşılaşması sonucu aklını çelmeye başlayan boğa güreşleri, Bakhtin'in karşılaşma kronotopuna bir örnektir. Bakhtin, karşılaşma adını verdiği kronotopta zamansallık belirgin olarak ortaya çıkar çünkü o an ya da zamanda duygu yoğunlaşması görülür. Zamanın yüksek değerdeki duygular nedeniyle daha hissedilir olduğu bu kronotoplar, anlatı açısından düğüm ya da çözüm noktalarını oluşturur (2001: s. 316). Mehmet için boğa güreşleri yeni bir umut kapısı olur. Boğasını satmak yerine, onu güreştirip daha fazla para kazanmaya karar verir. Hanife'ye bu durumu açar. Hanife şiddetle karşı çıkar. "Şimdiye kadar madenden çok kazandın ya, şimdi de güreşten kazanacaksın. Bekir deli, sen de mi delisin" diyerek Mehmet'in boş maceralar peşinde olduğunu sert bir şekilde yüzüne vurur. Mehmet bu sahnede ağlayarak Hanife'ye sitem eder. "Bir kere de beni dinlesen. Hiçbir şeyimi beğenmiyorsun" diyerek gözyaşı döker. Erkeğin ağlaması, ataerkil

kültürün bütün baskısıyla hüküm sürdüğü taşra kültüründe olağanüstü bir anlam içerir. Çünkü “erkekler ağlamaz”. Hanife ikna olur ve boğayı, güreşlere katılması için hazırlamaya başlarlar.

Artvin, yüksek rakımlı ve dağlık bir bölgedir. Yaz mevsimi geldiğinde, insanlar hayvan sürülerini otlatmak amacıyla yaylalara çıkarlar. Geleneksel bir yaşam tarzına dönüşen yaylacılık, bir takım kültürel alışkanlıkları da beraberinde getirir. Yaklaşık 200 yıllık bir geçmişe sahip olan boğa güreşleri, köken olarak yaylacılık anlayışının bir uzantısı olarak ortaya çıkar. Kış mevsiminde ayrı ahırlarda yaşayan boğalar, yaylaya çıkıldığında aynı sürüye, aynı ahıra katılmaktadır. Boğalar birbirleriyle karşılaştıklarında içgüdüsel olarak sürü içindeki hiyerarşik düzeni sağlamak için birbirleriyle rekabete girerler. Bu rekabet hayvanlar açısından ciddi yaralanmalara sebebiyet verebilecek bir sonuca ulaşabilir. Bu durumun önlenmesi amacıyla her yılın bahar aylarında bir araya gelen yöre halkı kontrollü bir şekilde hayvanların birbiri ile karşılaşıp güreşmesini sağlayarak olabilecek hasarı en aza indirmeye çalışmaktadır. Gelenekselleşen bu güreşler, zamanla kültürel bir yapıya bürünür ve yöre halkı için eğlenceli bir etkinliğe dönüşür. Ancak, üzerinde durulması gereken husus, meşru bir gerekçeyle yola çıkan bu süreçte boğa güreşçiliğinin amacından uzaklaştığıdır. Boğa güreşleri zamanla insanların zevk ve hırsı adına hayvanları güreştirdiği bir hal almıştır.

Güreşler, boğa sahipleri için bir güç yarışına dönüştürülmüştür (Mercan, Yücel ve Sanal, 2020: s. 323).

Türk tarih ve mitolojisinde, Türklerin yaşam ve inanç sisteminde hayvanlar önemli birer simgedir. “Türkler, içinde buldukları her dönemde hayvanlarla olan ilişkilerini kesmemiş, onlara kutsal görev ve güç simgeleri yükleyerek hikâye, masal ve destan anlatılarını sanatında, inanç ve düşüncelerinde yaşatarak yaşamlarına ortak etmişlerdir” (Özkartal, 2012: s. 58). Boğalar eski Türk kültürlerinde savaş ilahı, kuvvet timsali ve yiğitlik simgesidir. Boğanın gücü, hükümdarlık ile özdeşleştirilir. Örneğin, Dede Korkut destanındaki Boğaç Han hikayesi, üzerine salınan boğa ile savaşıp onu alt eden ve bu yüzden Boğaç adını almaya hak kazanan güçlü bir oğlan çocuğunun hikayesidir. Mercan ve diğerlerinin yaptığı araştırmada, boğa güreşlerine katılan boğa sahipleri ile yapılan söyleşilerde, boğa sahiplerinin boğalarına duydukları sevgilerini ve tutkularını ifade etme şekilleri kültürümüzdeki bu anlayışı kanıtlar niteliktedir. “Oğuldur o.”, “Boğacılık anlatılmaz yaşanır.”, “Boğalarımı evlat sevgisiyle severim” (Mercan vd., 2020: s. 322) şeklindeki ifadelerle bakarsak, boğanın kültürel anlamının bir hayvan olmasından öteye geçtiğini söyleyebiliriz. Filmde, Mehmet’in alışveriş için bakkala gittiği sahnede, Bekir ile karşılaşması esnasında Bekir’in boğa güreşçiliği tutkusu konuşulmaktadır. Bekir boğa güreşleri ile olan ilişkisini şöyle tanımlar: “Bu iş para için değil, bu bir hastalık, babamdan beri devam eden bir hastalık.” Bu ifadeler, boğa güreşlerinin, erkeklik ve güç söylemi üzerinden şekillenen bir anlam içerdiğini göstermektedir. Babadan kalma ve tutkuyla yaşatılan bu gelenek, ailedeki ve toplumdaki ataerkil yapının da devamlılığını vurgulayan bir simgeye dönüşür. Yarıştırılan boğalar değil, erkeklikler ve erkek olmanın gücüdür.

Bakhtin kronotopların bir arada var olabileceği, iç içe geçebileceği ve etkileşimde olabileceğini ifade eder (2001: s. 326). Bu bakış açısından yola çıkarak boğa güreşi kronotopunda Bakhtin’in hem yol hem de eşik kronotopunun izlerini sürmek mümkündür. Bakhtin, eşik kronotopunun bir dönüm ya da kopuş noktası olduğunu söyler. Eşik bir eğretileme olarak kullanılır ve ötesine geçilen ya da kendisinden geri dönülen bir sınırdır. Bakhtin, Dostoyevski’nin romanlarından örnekler verir ve merdiven, ön hol ve koridor gibi mekânların ve bu mekânları açık havaya taşıyan sokak ve meydan gibi eylem mekânlarının eşik kronotopuyla ilgili olduğunu belirtir. Bu mekânlar “...kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir” (s. 322). Boğa güreşine katılma serüveni yeni bir yola çıkma halidir ve bu haliyle yol kronotopuna bir örnektir. Boğa güreşinin kendisi ise yol kronotopunun bir parçası haline

dönüşen bir eşik kronotopudur. Mehmet, oğulları İbrahim ve Mustafa ile güreşlere katılmak üzere yola koyulur. Güreşleri kazanmak ya da kaybetmek, sadece bir yarış sonucu olmaktan öteye geçen bir öneme sahiptir. Boğası meydanda yarışan Mehmet, bir diriliş ya da bir düşüşle bu meydandan ayrılacaktır. Güreş meydanı bir eşiktir. Güreşi kazanmak, Mehmet için hem erkeklik gurur ve onurunu yeniden elde etmek, hem de karısının ve ailesinin gözünde saygı kazanmak için gereklidir. Mehmet'in meydanda boğasını yarıştırdırken içinde olduğu psikolojik durum, yüzündeki endişeden bellidir. Mehmet bu eşiği geçemezse içinde olduğu derin yoksulluğa ve duygusal bunalıma geri dönecektir. Güreşler gerçekleşir, sonuç hüsrandır. Mehmet hayat karşısında bir kez daha yenilir. Uzun zaman önce yitirdiği erkeklik otoritesini ve gücünü geri kazanma umudu böylece elinden kayıp gider. Eşik geçilemez ve yolun sonu yine çaresizliğe ulaşır.



Görsel 4. Boğası Yenilen Mehmet'in Çaresiz İfadesi

3.4. Maden Ocağı

Filmde anlatı açısından önemli bir yere sahip olan diğer bir kronotop da maden ocağıdır. Mehmet ve ailesinin yaşadığı bölge altın, gümüş ve bakır rezervleri bakımından zengindir. Maden ocağı bölge halkının geçim kaynaklarından biridir. Maden ocağının filmin zamansal belirsizliğini bir nebze gideren uzamsal bir anlamı vardır. Dönemin toplumsal yapısını şekillendiren üretim ilişkilerinin bir temsili olan maden ocağı, Bakhtin'in salon kronotopunun ifade ettiği anlamlarla benzeşik bir anlam taşır. Bakhtin, Stendal ve Balzac'ın romanlarındaki salonların dönemin tüm politik ve toplumsal ilişkilerinin belirlendiği mekânlar olduğunu belirtir. "...yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı paranın yüce gücü burada sergilenir" (2001: s. 320). Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, filmde maden ocağı, sanayileşme sonrası dönemde toplumsal yaşamı yeniden düzenleyen, üretim ve buna bağlı olarak iktidar ilişkilerini şekillendiren, Bakhtin'in deyişiyle "toplumsal hiyerarşinin kademelerinin" içinde bulunduğu bir motif, bir temsil oluşturur. Kentlerden taşraya uzanan bir fabrikalaşma düzeninde maden ocağı, modernizmin taşraya uzanan bir koludur. Geleneksel dönemden modern topluma geçişte üretim ilişkilerinin ve buna bağlı olarak erkek olmanın tanımı da bir değişime uğramıştır. 19. yüzyılda erkeği tanımlayan şey yaptığı işle ve sistemin devamını sağlayan bir unsur olarak sisteme yaptığı katkı ile ölçülür olmuştur. Sanayileşme sonrası dönemde "eğer erkeğin bir işi yoksa o, bir erkek olmaktan az bir şeyi" ifade eder hale gelmiştir (Reilly 2006'dan akt., Çağırkan, 2018: s. 98). Bu yönüyle, filmdeki maden ocağı, yeni toplumsal hiyerarşinin temsili oluşturulan sanayi sonrası dönemin yeni "salon"larıdır.

Filmde, Mehmet'in ailesi ve etrafındaki herkes ona maden ocağına girip çalışmasını tembihler. "Ben isterim ki yanımızda dur, dağlara çıkma, gir madene çalış." diyen Hanife, Mehmet'in aslında "her erkek gibi" olmasını temenni etmektedir. Sistemin dayattığı "bir işe

girip çalışmak" eylemini reddeden Mehmet, kendi maden rezervini bulmak ister. Bu tutkusu yüzünden, sistemin ve toplumun eğreti bir bireyine dönüşür. Mehmet'in peşinde koştuğu maden hevesi, Hanife için toplum karşısında duyduğu bir utanç vesilesidir. Mehmet'in dağdan dönüp geldiği ve Hanife ile dertleştikleri sahnede, Hanife gözyaşları içinde şu sözleri söyler: "Ben babamın evine gidemiyorum. Mehmet nerede? Olmaz işlerin pesinde... El aleme rezil olduk, köylüye rezil olduk, el alemin ağzında doluyoruz." Hanife, Mehmet'in kendi gözündeki değerini toplumun bakışı üzerinden belirler. Bu bakış ise üretim ilişkilerinin bir uzantısı olarak oluşturulmaktadır. Toplumsal kabul ancak madene girip çalışmak ve böylece eve para getirmekle sağlanabilir.



Görsel 5. Mehmet ile Dertleşen Hanife Ağlarken

Mehmet'in civarda yaşayan yaşlı komşusu Muzaffer (Muzaffer Şen) ile dertleştiği sahnede, aynı toplumsal baskının izleri görülür. "Zaten milletin gözündesin, madene gitti Mehmet, boşuna çalıştı Mehmet. Bırak bu işlerin yakasını, kendi işine dön, gir madene çalış." diyen de bir erkektir. Bu anlamda, Mehmet'in hem karısının hem diğer erkeklerin ve genel olarak toplumun nezdinde kabulü yoktur. Kayınpederi ve kayınbiraderleri Mehmet ile görüşmezler. Mehmet'in peşinden sürüklendiği macera değersizdir ve Mehmet'in bir erkek ve evin reisi olarak değersizleşmesine neden olur. Mehmet "Ben biliyorum onların derdini, baktılar bu adamdan biz bir şey koparamayacağız, borcu morcu var. Durumum iyi olsaydı..." diye ifade ettiği şey, bireyin toplumun gözündeki değerinin cebindeki para ile belirlendiği gerçeğidir. Bu parayı elde etmek için madene girmek, kanaat etmek, herkes gibi olmak, "salonda" yerini almak gereklidir.

Sonuç

Filmin kronotopları üzerinden yapılan inceleme sonucunda filmin taşra ve taşrada erkek olmak söylemleriyle şekillenen bir anlatı yapısına sahip olduğu söylenebilir. Mehmet'in dağlarda maden arama yolculuğu, bireysel ve tarihin herhangi bir noktasındaki herhangi bir kimsenin sahip olabileceği bir tutku olarak görülebilir. Ancak, Mehmet'in yaşadığı toplumsal bağlam dikkate alındığında bu tutkusunu sıradan anlamların yanısıra erkeklikle ilişkilendirmek kaçınılmazdır. Bu anlamda film, öyküsü ile taşranın zorlu şartları ve taşrada erkek olmanın ağırlığını güçlü bir şekilde hissettirmeyi başarır.

Bakhtin'in kronotopu "en az geliştirilmiş" fakat "en anlamlı" kavramı olarak görülebilir (Rutland 1990'dan akt, Flanagan, 2009: s. 57). Geliştirilmeye açık yapısıyla kronotop, araştırmacılar için oldukça özgür bir alan vadetmektedir. Edebiyat metinleri için üretilen bu kavram, sinemanın zaman ve mekân ile doğrudan ilişkisi nedeniyle sinema metinleri için de anlamlı hale gelmektedir. Kronotopu sinema sanatı üzerinden geliştirmeye çalışan araştırmacılar Montgomery, filmlerdeki kronotopik motiflerin seyircinin filmi kendi yaşamı bağlamında konumlandırmasını sağladığını söyler (Montgomery 1994'ten akt., Collington, 2002: s. 99). Montgomery'nin sinemada kronotopu anlamlandırmada sinema seyircisinin

yaşamını doğrudan sürece katması, Bakhtin'in metin içi ve metin dışı dünya arasındaki yakın ilişkiye yaptığı vurguya uygun düşmektedir. Bu, aynı zamanda, sinema metninin yaşam ve seyirci ile kurduğu bağlılığın da bir göstergesidir.

Kronotop kavramının taşıdığı potansiyelleri metinler arası bir bakış açısıyla sinemadan hareketle keşfetmek araştırmacılara düşmektedir. Bu çalışma, kronotopun filmlerde karşılık geldiği anlamları keşfetmeye yönelik bir çabadır. Bu çaba dahilinde filmdeki kronotopların izlerini sürerken, filme özgü mekânlardan hareket etmenin faydalı olduğu görülmüştür. Mekânlara dayalı kronotopların açtığı düşünsel alanda ise soyut özellikleri ağır basan kronotopların varlığı kendini göstermiştir. Bu yaklaşım, bu çalışmaya özgüdür. Sinemada kronotop kavramı başka araştırmacılarca başka şekillerde elbette ele alınabilir. Çünkü Bakhtin'in diyalojizmi "farklı söylemlere, farklı dillerin hiçbirine ayrıcalık tanımaksızın eşit düzlemde hepsine alan açan; çoksesli, özgürlükçü, hiyerarşik olmayan, karnavalesk bir söyleşime, açık uçlu anlatıma kapı aralayan bir bakış açısına dayanır" (Çakır, 2019: s. 445). Bu nedenle, sinema ve kronotop ilişkisini araştırmaya yönelik her çaba anlamlı gözükmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Argın, Ş. (2005) Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Mü. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (271-295). İstanbul: İletişim.
- Aydoğan, D. (2020). Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, cilt 7, 1-24. DOI: <http://10.17680/erciyesiletisim.543218>
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Bemong, N. & Borghart, P. (2010). Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope- Reflections, Applications, Perspectives. N. Bemong & P. Borghart & M. D. Dobbeleer & K. Demoen & K. D. Temmerman & B. Keunen (Der.) *Bakhtin's Theory Of The Literary Chronotope- Reflections, Applications, Perspectives* içinde (3-16). Gent: Academia Press.
- Birkan, T. (2005). Taşraya Bahar Hiç Gelmez Mi. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (297-316). İstanbul: İletişim.
- Chatman, S. (2009). Öykü ve Söylem. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın. (1978).
- Collington, T. (2002). History Is not just a Thing of the Past': The Chronotopic Transformations of La Reine Margot. *Literature, Interpretation, Theory*, 13,2: 97-116.
- Çağırkan, B. (2018). Kimlik Ögesi Olarak Erkeklik Kavramı ve Postmodern Toplumlarda Farklı Erkeklik Algıları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (5), 93-105. DOI: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/40925/494178>
- Çakır, S. (2019). Sinema ve Edebiyat İlişisine Yöntemsel Bir Bakış. *Sinefilozofi Dergisi* 2019 Özel Sayı, 437-452.
- Dentith, S. (1995). *Bakhtinian Thought*. London: Routledge.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz.
- Flanagan, M. (2009). *Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.

- Holquist, M. (2002). *Dialogism: Bakhtin and His World*. New York: Routledge.
- Kara, M. (Yönetmen). (2015). *Kalandar Soğuğu* [Film]. Türkiye: Nermin Aytekin.
- Ladin, J. (1999). Fleshing Out the Chronotope. E. Caryl (Der.) *Critical Essays on Mikhail Bakhtin* içinde (212-236). New York: Hall.
- Mercan, M. & Yücel, M. & Sanal, S. (2020). Artvin İli Folklorunda Boğa Güreşi Festivalleri. *Lokman Hekim Dergisi*, 10 (3), 317-326. DOI: <http://10.31020/mutftd.682357>
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, (Çev. M. Taylor). New York: Oxford University Press.
- Özkartal, M. (2012). Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış. *Milli Folklor*, 24 (94), 58-71. DOI: <http://millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=94&Sayfa=55> Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk.
- Pekdemir, M. (2005) Taşranın “Taşı Toprağı Altın” Da Ne Vardır. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (77-99). İstanbul: İletişim.
- Stam, R. (1989). *Subversive Pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Süalp, Z. T. A. (2004). *Zaman mekân: Kuram ve Sinema*. Ankara: Bağlam.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2021). Erişim adresi <https://sozluk.gov.tr/>
- Türkeş, A. Ö. (2005). Orda Bir Taşra Var Uzakta. B. Tanıl (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde (157-212). İstanbul: İletişim.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. New York: Manchester University.
- Vlasov, E. (1995). The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin's Works. *Canadian Slavonic Papers*, Vol. 37, No. 1/2, s. 37-58.