

TOPLUMSAL KÜLTÜREL ZAMAN MEKÂN ALGISİNİN ANLATI İNŞASINDAKİ YERİ VE ÖRNEK FİLM İNCELEMELERİ

Meral ÖZÇİNAR*

Öz

Bu çalışmanın amacı, toplumsal hayatın kurucu ögesi olan zaman mekân algısının, genelde anlatıları özelde ise sinemasal anlatıda yarattığı farklılıkları incelemektir. Modern toplumlara özgü rasyonel zaman mekân algısı, ilerleme anlayışı, neden sonuç ilişkisi üzerine kurulu dramatik yapıyı oluşturmuştur. Bizimki gibi modernleşme deneyimi yaşamamış ülkelerde ise rasyonel zaman mekân algısı olmadığı için bunun yansımaları olarak dramatik yapıda oturmamıştır. Bu çalışma, dramatik yapının oturmasına engel olarak görülen oynak zaman mekân anlayışı, sözlü kültüre dayalı olay örgüsü, meddaha dayalı anlatıcı geleneği gibi anlatısal formların bir engel olmaktan çok özgün bir anlatı yapısı oluşturmak için yarattığı potansiyeli tartışmaktadır. Bu nedenle, Yeşilçam Sineması ve onu takip eden filmler ile günümüz sineması karşılaştırması yapılarak, örnek filmler üzerinden zaman mekân çözümlemesi yapılacaktır. Cenneti Beklerken ve Yumurta, toplumsal zaman mekân algımızı, bir engel olmaktan çok, zenginlik olarak kullanan ve özgün bir anlatı dili oluşturan iyi örnekler olması bakımından çalışmanın örnek filmleri olarak seçilmiştir. Bu çalışma, Türk Sinemasına Dramatik Yapı perspektifinden bakan çalışmaların aksine farklı bir perspektifle bakmayı önerir. Türk Sinemasının Görsel ve işitsel kodlarını belirleyen kültürel ve toplumsal yapıyı çözümleyerek, özgün bir sinemasal anlatı formu geliştirilmesini öneren çalışmanın en önemli dayanak noktası günümüz sinemasında yapılan farklı anlatı denemeleridir.

Anahtar kelimeler: Zaman ve mekân, anlatı, dramatik yapı.

Abstract: The Place of Cultural Place Time Perception in Narration Construction and Sample Examinations

The purpose of this study is to analyze the differences brought about by the sense of time-space, a founding element in social life, in narratives, in general, and in cinematic narrative in particular. A rational sense of time-space, which is unique to modern societies, has generated the dramatic structure based on the idea of progress and causation. In those countries that have not undergone a modernization process, as is the case for Turkey, the dramatic structure is not well-established owing to a preceding lack of a rational sense of time-space. Therefore, a comparison will be made between Yeşilçam cinema as well as subsequent films and modern cinema. In addition, an analysis of time-space will be conducted through case films. Cenneti Beklerken and Yumurta have been selected for the case films of the present study. This study suggests a different perspective on Turkish cinema than studies from the perspective of Dramatic Structure. The study, whose most important reference point

* Öğr. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Sinema Tv Bölümü, meralozcinar@comu.edu.tr.

is the different trials of narrative in modern cinema, recommends developing a distinctive form of cinema narrative through an analysis of the cultural and social structure which defines the Visual and audio codes of Turkish cinema.

Key words: *Time and place perception, narration, dramatic structure.*

GİRİŞ

Bir ormanda dolaşmanın iki yolu vardır. İlkinde, bir ya da daha fazla yolu denersiniz (oradan olabildiğince çabuk çıkmak ya da büyükannenin, Parmak Çocuk'un veya Hansel ile Gratel'in evine ulaşabilmek için), ikincisinde, ormanın yapısını ve neden bazı patikalara girip, diğerlerine girilemediğini anlamaya çalışırsınız. Umberto Eco, '*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*' adlı çalışmasında metinleri ormana benzetir. Eco'ya göre, ormanlar anlatının eğretilmesidir.

Türk Sineması üzerine yapılan çalışmalarda da tıpkı ilk yöntemde olduğu gibi; filmsel anlatıların dramatik yapıya uymayan noktaları, (sakil görüntüleri, zamanın sıçramalarını, filmler değişse de değişmeyen mekânları, zengin kız, fakir oğlan şablonlarını, hemen her filmde duyduğumuz klişeleşmiş replikleri vb) eleştirmek üzerine kuruludur. Bu tarz bir yaklaşım, bu filmlerin hiç de ilgilenmedikleri bazı özelliklerine bakılarak 'eksik tanımlamaları'na yol açmaz mı? Farklı zihniyetlerin ürünü olan sanatsal üretimlerin benzer şekilde değerlendirilmesi, zamanın, mekânın ve öznenin farklı düzenlemelerine ilişkin algıları aydınlatmakta ve birini diğerinin terimleriyle açıklanmasını dayatmaktadır.

Klasik sinemadan türetilmiş ölçütlerle değerlendirildiğinde ya da Modern toplumlarınsinemalarıyla karşılaştırıldığında hep eksik duran filmler için, yönetmenlerin klasik yapıyı bilmemelerinin dışında nedenler üretebilmek bu çalışmanın amaçlarından birisidir.

Bu nedenle bu çalışma yeni sorular ve farklı ölçütler geliştirebilmek amacıyla yola çıkmıştır. Dolayısıyla, Anlatı Ormanlarındaki ikinci gezintiyi, ormanın yapısını, patikaları inceleyen ikinci gezintiyi benimsemiştir.

Kuramsal Çerçeve

Türk Sinemasını görsel işitsel anlatı kodları bağlamında incelediğimizde modern toplumlardaki sinemadan oldukça farklıdır. Sanatsal anlatılar, içinde buldukları toplumun zihniyetlerini yansıtırlar bu nedenle de o kültürün görsel işitsel yansıması olarak kabul edilirler. "Toplumsal olan kültürel, politiktir, ekonomiktir. Kültürel olan politiktir, ekonomiktir, toplumsaldır, vs. öyleyse bu alanları birbirinden soyutlamak olanaksız olduğu gibi bir alandan yapılacak herhangi bir değişikliğin diğer alanlara zorunlu olarak yansıtılması ve aktarılması gerekmektedir" (Adanır, 2007: 10).

Bugün modern toplumlar ile modern olmayan toplumlar arasındaki derin uçurumun ve aynı olaylar üzerinde farklı kavrayış gösterilmesinin en önemli sebeplerinden biri, onların zamanı ve mekânı farklı biçimde duyumsuyor ve algılıyor olmalarıdır.

Mekân ve zamanın simgesel düzenlemeleri, bireyin deneyimlerine, toplum içindeki kimliğini ve yerini saptayabileceği bir çerçeve oluşturur. Bireyin kolektif ritimlere uymasının böylesine şiddetle istenmesinin nedeni şudur: zamanın aldığı biçimler ve mekânsal oluşumlar, bir grubun dünyayı betimleyişini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda, grubun kendini bu betimlemeye göre yeniden düzenlemesini sağlar (Harvey, 2003: 214).

Toplumsal mekânlar, bireylerin, grupların, farklı cinslerin ve ırkların kimliklerini oluşturdukları maddi bir alt yapı sağlar, zaman ise, söz konusu deneyimler üzerine egemenlik kurar. Dolayısıyla zaman ve mekân toplumun kurucu öğeleridir. İnsanın yaşadığı dünyayı anlaması ve kendisini o dünya içinde konumlandırabilmesinin anahtar kavramları zaman ve mekândır.

Zaman ve mekân nesnel olgular değil, tarih içinde değişime uğrayan kültürel olgulardır. Doğayla iç içe yaşayan, etkileşimin kaybolmadığı, doğanın kutsallığını kabul ederek yaşayan, zamanı doğanın kendi içindeki bir işleyiş olarak kabul edip yaşayan

toplumlar ile doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışan zamanı mekândan bağımsız hale getiren modern toplumlar arasında belirgin fark olduğu tartışılmazdır.

Modernleşme Süreci Ve Zaman Mekân Deneyimi

Rönesans, zaman ve mekân hakkındaki görüşlerin köklü bir dönüşümüne neden olur. Harvey'e (2003) göre; yaşanan algı değişimini belirleyen koşullar; coğrafi keşifler, haritanın bulunması ve geometrinin bir yöntem olarak önem kazanmasıdır. Coğrafi keşiflerle birlikte insanların dış dünya hakkındaki bilgileri olağan üstü bir hızla değişmiş ve yerkürenin bilinebilirliği artmıştır. Haritacılık, bilinebilir yerkürenin somutlaşmış bir biçimidir. Batlamyus'un yaptığı çalışmalar coğrafi bilginin artması, düzenlenmesi için olanak sağlar. Batlamyus çalışmalarında Perspektivizm kurallarını göz önünde bulundurur ve yerkürenin kendisine dışarıdan bakan insan gözüne nasıl görüneceğini hayalinde canlandırır. Bu bakış açısı da, yerküreyi bilinebilir bir bütünsellik olarak görmenin yanı sıra, bütünün bir parçası olarak da ele almayı sağlar. Yerküre, matematik sayesinde bir düzleme yerleştirilebilmektedir. Kopernick, Newton, Galileo'nun çalışmaları bu ortamda mekânsal algıda bir devrimin gerçekleşmesini sağlar. Artık mekân matematik olarak hayal edilebilen, mülk edinebilen, ele geçirilebilen bir nitelik kazanmıştır.

"Perspektif, 15.yüzyılın ortalarında Alberti ve Brunelleschi'nin eserlerinde şekillenmeye başlar. Bu kurallar Ortaçağ anlayışından

köklü bir kopuşu gösterir” (Gombrich, E.H:1976: 265-269). Görme biçimlerini şekillendiren bu anlayış uzun bir süre egemenliğini korur ve ‘bireysel bakış’ın keşfi Rönesansın büyük başarısı olarak kabul edilir.

Perspektife dayalı harita ve resimlerin sabitleştirilmiş bakış açısı yüceltilmiş ve mesafelidir, plastik ya da duyuşal bakımdan erişilebilirliğin tamamen ötesindedir, soyut geometrik’ ve ‘sistematik’ bir mekân duygusu yaratır; ama yine de bu insana doğa yasasıyla bir uyum duygusu vererek böylelikle Tanrının geometrik biçimde düzenlenmiş evreni içinde insanın sorumluluğuna ilişkin bir duygu verir (Harvey, 2003:274).

Resmin içinde yayılan ve tablonun ötesinde bir noktada tekrar birleşen doğrusal topolanımların matematiksel bir ifadesi olan perspektif, bakana bir ayrıcalık tanır. Bakan, mekân ve uzamın sınırlarını kendisinden ayrı tutmaya başlar ve kendisini bu uzam karşısında konumlandırır. “Dünyayı bireyin gören gözü’nün bakış açısından kavrar. Optik bilimini ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda ‘gerçeğe uygun’ biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarır. Bireycilik ve perspektivizm arasındaki bağ önemlidir”(Harvey, 2003:275). Perspektif, Ortaçağ mekân anlayışının yerine mekanik, ölçülebilir ve geometrik bir anlayış getirmiştir. Nesneye belli bir bakış açısından bakmayı gerektiren bu anlayış, bakışı

sabitlenmesi ve dolayısıyla da bireyin bakışını yüceltmesi açısından oldukça önemlidir.

“Kavramsal düzeyde soyutlama yapabilmesine olanak sağlayan perspektifin modern ben bilinciyle olan ilişkisi yalnızca psikolojik düzlemde gerçekleşmez. Teknik olarak görüş hatlarını belirli bir noktada toplanması ona bakan kişinin bu hatları ‘hâkim’ bir bakışla hayali bir uzamda kurmasını sağlar” (Kolker, 1999: 4-10).

Perspektivizm toplumsal yaşamın bütün katmanlarına etki eder. Mimaride, geometrik formüllerle biçimlenen gotik mimarinin yerini, bir plan temelinde tasarlanmış binalar alır. Böylece büyük bir kent bile tek bir plan temelinde inşa edilir hale gelir. Bütün bunların, Newton’un biliminden, hassas saatlerden ayrı düşünülemediği kesindir (Harvey, 2003:270-280).

Rönesansın zaman mekân kavramlarında yarattığı devrim, Aydınlanmanın temelini oluşturur. Mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi birey anlayışının ve modernleşme projesinin önemli bileşenleridir. Artık mekân ve zaman, Tanrı’nın gücünü değil, aklıyla doğayı dönüştürebilen insanın gücünü yansıtmak için tasarlanır.

Aynı şekilde zamanın rasyonel olarak örgütlenmesi de benzer bir tasarımın sonucudur. Zamanın kronometreyle birlikte düşünülmesi, mekanik bir bölünme üzerinden algılanması bütünleştirici bir etki yaratmaktadır. Koordine etme ve

bütünlüklü bir amaç, eylem birliği sağlama işlevine sahiptir. Rönesanstan önce koordine etme işlevi krallara ve rahiplere verilse de, Rönesanla birlikte topluma verilir. Uygun ve doğru zamanı belirleme artık otoritenin kontrolünde değildir. Kontrol bireyin eline geçer. Burada ilk bakışta özgürlük olarak görülen bireyin zamanı düzenlemesi, bir çizelgenin kontrolü altında olması ve dolayısıyla özgürlüğü kısıtlamasından dolayı eleştirilir. 'Teknolojinin temel dili ve tahakkümün ruhu' (Zerzan, 2000: 43) olarak tanımlanan çizgisel zaman anlayışı, modern yaşamın vazgeçilmezidir. Çizgisel zaman, toplumların birlikte ve aynı ölçüde göre hareket etmesine olanak vermesi açısından oldukça önemlidir ve varlığını günümüze dek sürdürmüştür.

Özne, zaman kontrolünü, sosyal olarak düzenlenmiş bir modern zaman örgütlemesi içinde belirler. Modern zaman düzenlemesi bireyin önüne, geçmiş-şimdi ve gelecekte oluşan bir doğrusal zaman çizelgesi koyar. Bu doğrusal zaman anlayışına odaklanan birey, ölçülmüş zamansal değerlere (saat, takvim) göre kendi zamanını örgütler. "Modern toplumda birey kendi yaşam süresinin özgür bir değişimler silsilesi içindeki devamlılığını algılayacak ve belirleyecek bir konumdadır. Bu belirleme ise, sosyal olarak yerleştirilmiş bir değişimler dizisinin (günlerin, saatlerin ya da dakikaların) akışına göre olacaktır" (Elias, 2000: 72-73).

Zaman anlayışında gerçek bir değişim getiren modernlik, gücünü sosyal ve

ekonomik değişimden almaktadır. Zamanın doğrusal biçimde örgütlenmesi birçok bilimsel ve tarihsel gelişime sebep olur. Ayrıca kapitalist sistem için zaman, iş gücü ve ücret orantısı kullanılarak kar oranını artıracak hesaplamalar geliştirilir. "W.Taylor, 'Time Studies' adlı çalışmasında. Zamanın iktisadın vazgeçilmez bir parçası olması haline gelmesine değinilir" (Borst,1997:72-73). "Bütün gezegenler üzerinde aynı gün olarak görünen şey, soyut eşit parçalara bölünmüş olan iktisadi üretim zamanı olmuştur" (Debord, 1996: 83).

Zaman ile ilgili bir diğer önemli nokta zamanın bir süreklilik olarak tasarlanmasıdır. Birbirini takip eden zaman parçaları, sayısal olarak süreklilik arz eder. Ardıl bir şekilde ilerleyen zaman anlayışı aydınlanmanın vazgeçilmez ilkesi ilerleme anlayışının bir sonucudur. Koselleck (2007)'e göre, 'ilerleme' sözcüğü anlam olarak, gelişme ve sürmeye yakındır ancak bu kelimelerden daha fazla tarihsel sürece işaret eder. Kavram evrenselliği içerir ve tek tip bir insanlığı hayal eder. İyiyi doğru bir gelişme, dinsel bir umut, doğrusal bir yön kavramı aynı zamanda planlama ve hızlanma gibi olguları da akla getirir. Bunların tamamı aslında tek bir dünyayı tarif eder ve buda sanayileşmenin tezahürüdür.

Zamanın biriken yapıyla ilerleme anlayışına verdiği destek ve bir biriktirme aracı olması, zamanı gizemli, dinsel noktadan uzaklaştırmakta ve onu nesneleştirmektedir. Doğayı kesin bir biçimde dönüştürmeyi hedefleyen modernlik, doğa ile insan

arasında kesin bir sınır çizmektedir. Modernlik, öznenin karşısındaki her şeyi nesne olarak ortaya koyar. Felsefi bağlamından kopan ve tamamen fiziksel bir olguya dönüşen zaman anlayışı özne nesne ayırımına destek verir. Ancak, zaman diğer taraftan süreklilik, ardıllık ve ilerleme gibi kavramlarla birlikte anılsa da, Elias (2000), böyle içeriklere ait bir kavramın oluşturulması, insanın en yüksek genelleme ve sentezleme yetisine ulaştığını gösterir tezi üzerinde durur. Zamanın bir süreklilik içinde düşünülmesi, olguların bir olaylar dizisi içinde görülmesi, neden-sonuç ilişkisinin oluşmasına neden olmuştur. Bireyin kendi yaşam alanını düzenlemesine yarayan söz konusu anlayış, aynı zamanda olayları belirli bir mantık çerçevesi içinde ve neden sonuç ilişkisi üzerinden düşünmesine imkân vermiştir.

İdealleştirilmiş, mekân ve zaman anlayışları ile insan deneyimini rasyonelleştirme çabası içine giren aydınlanma anlayışı, denetime dönük baskıcı anlayışından dolayı Foucault'nun *'Hapishanenin Doğuşu'* adlı metninde eleştirilir. Mekânın fethi ve denetimi, mekânın kullanılabilir, şekillendirilebilir dolayısıyla da insan emeği ile kontrol altına alınabilir olarak düşünülmesine sebep olur. Mekânın bu algılanış tarzı, dünyayı olduğu gibi yansıtabilme çabasının en güçlü ifade yöntemi olan perspektifin bir uzantısıdır. Florenski (2001:10), denetlenebilir mekân anlayışını perspektifin yarattığı dünya görüşü üzerinden eleştirir: "Resim mekânında neyin önde, neyin arkada ve

neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen ve sanatsal yöntem, Kartezyen egemenliğin uzantısıdır; onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüşmektedir".

Perspektif, bakan kişinin gerçekliği kaydetmesinden öte, resmin belirli bir dünya görüşü doğrultusunda yeniden kurulması anlamına gelir. Burada asıl sorun bu bakış açısının gerçek hayatta olmayan bir hiyerarşik düzenlemeyi resmin içine yerleştirmesidir.

Göze görünmek için 'birbirleriyle rekabet eden' nesnelerin perspektif düzenlemesi ile eş zamanlı, uyumsuz, hiyerarşisiz nesnelerin rekabet gücü ellerinden alınmış ve böylece bu ilkeye bağlı resimler nesnellik ve gerçeklik iddialarının aksine, perspektif sayesinde nesnelerin aslında sahip olmadığı bir uyum yanılsamasını görüntülenen dünya üzerinde egemenlik kurarak üretmiştir (Sayın, 1998: 15).

Perspektif'i gözün ehlilestirmesi olarak gören Florenski, gözü dünyanın efendisi olarak gören bakış açısını eleştirir. Florenski, göz- merkezci iktidarı ortadan kaldırarak görünmeyene bir hak verilmesi gerektiği üzerinde durur.

Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Gözü bedenden, retinayı dokunmadan koparan bir dünya algısıdır bu; Florenski'nin arzusu, yanılsama ve

yanıltmaca sayesinde dünyaya egemen olmak, onu bir imgede ele geçirmek ve faydacı bir temsile dönüştürmek yerine, imgeye hak ettiği çok merkezliliği ve karmaşıklığı geri vermektir (Sayın, 2001:10).

Merleau-Ponty *Algının Fenomonolojisi* adlı metninde yeniçağa özgü bu bakış açısını Kartezyen dünyanın bir uzantısı olması ve bu dünyayı karşıdan bakılabilir, denetlenebilir bir uzama dönüştürmesinden dolayı eleştirir. Ehlileştirilen bu uzama, bedende dâhildir. Florenski'nin tanımladığı gibi göz, resim mekânını kendisinden kopmuş bağımsız bir mekân olarak algılar.

Ancak bütün bu olumsuz eleştirilere rağmen Ortaçağ'ın bakışına son veren bu göz merkezci bakış açısı Camera Obscura'nın gelişmesini sağlar. Camera Obscura, Lacan tarafından özel mülk betimi olarak tanımlanır. İmgenin satılabilir ve satın alınabilir bir metaya dönüşmesi, perspektifin keşfi ve Camara Obscura'nın icadıyla paralel olarak gelişmiştir. Gözü- bedenden, özneyi- nesneden, iç uzamı- dış uzamdan ayıran bu alet, Descartes'a göre dış dünyanın gerçek yani perspektifsel varoluşunun bir sunumudur.

Toplumsal Kültür ve Görme Biçimleri

Florenski, perspektife dayalı bakış açısını, tahakkümcü özelliği nedeniyle, modernizmin kendi söyleminin aksine öznellikten yoksun bir dünya kurmakla suçlar. Buna, perspektifin egemenliğini sarsacak, sanatın çocukluk evresi olarak

tanımladığı tersten perspektifi önererek karşı çıkar.

Merkezi perspektifin Mısır'dan başlayarak bilindiğini, farklı kültürlerin bunu kullanmama nedenini bilmemekten ya da beceriksizlikten dolayı değil, modernliğin aksine bir dünya görüşünden kaynaklandığını vurgular. "Amaç, görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümlanlık kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir" (Sarıkartal, 1994: 147).

Bizim yaşadığımız toplumda, Avrupa'daki gibi bir Rönesanstan söz edilemez. Temsili sanat ve onun uzantısı olan görme biçimleri tam olarak egemenliğini ilan edememiştir. İslami geleneklerin izini süren bu coğrafyada görme biçimleri köklü bir değişim geçirmemiştir. Zaman içinde yaşanmaya başlanan bir değişimden bahsedilebilir ancak bu hiçbir zaman algıyı değiştirip dönüştürebilecek düzeyde olmamıştır. İslam dini zaman ve mekânın kavramına açıkça müdahale etmiştir. İslami sanatlar, merkezi perspektifi kullanmaktan kaçınmıştır.

Geride yer aldığı düşünülen öğelerin birbirleriyle ayrımını sağlayan çizgiler, ötekilerle aynı netlikte belirtilmiştir. Uzaklaştıkça belirsizleşmesini beklediğimiz ayrıntılar, aynı titizlikle betimlenmişlerdir. Figürlerin giysileri betimlenirken, kumaşların dökümleri bir ölçüde gösterilmiş, fakat klasik resim anlayışında yetkin uygulamalarını gördüğümüz renk

derecelendirilmesine başvurulmamıştır. İki ayrı renk tonu peş peşe kullanılarak, bir yandan kumaşın dökümü betimlenirken, diğer yandan da bir nakış etkisi yaratılmıştır (Sarıkartal, 1994:147).

Minyatürlerde, aynı resimde farklı mekânların ve dolayısıyla değişik zamanlara ilişkin sahneler görmek mümkündür. Diğer taraftan belirgin zemin çizgileri arasında yer alan bu mekânlar sanki tek bir büyük mekânın parçaları olarak görülmektedir. Ona bakan gözü egemen kılmaz ve yakın-uzak, figür arka plan gibi karşıtlıkları ortadan kaldırır. Yazı resimlerde ve minyatürlerde, beden merkezi perspektifte görülemeyecek yerleri de görülür. Önden bakıldığında görülemeyecek pek çok ayrıntı bu resimlerde görülebilir, mesela saçın önden bakarak görülemeyeceği ancak yukarıdan bakıldığında görülebilecek yerler rahatlıkla görülebilir. Gözü sabitlemeyen birçok merkezlik söz konusudur. “Yazı resimlerin ve minyatürlerin ardında farklı yerlerde odaklanan merkezler, göze farklı bir etkinlik bahşetmiştir. Gerçi seçeneklerin sonsuz sayıda olduğu bir etkinlik değildir bu; ama sunulan seçenekler doğrultusunda göz, farklı perspektifler arasında gidip gelmektedir” (Florenski,2001: 26). Göz resim üzerine egemenlik kurmaktan uzak hatta gözün sürekli şaşırtıldığı ve egemenliğinin kaldırıldığı bir bakış söz konusudur.

Ortaçağ ve Doğu kilisesi ikonalarında ve Anadolu’da ortaya çıkan minyatürlerde benzer bir kaygıya rastlanır: resmettikleri nesneyi temsil etmek değil, onun içinde yitip

gitmek istemektedirler. Bu nedenle gözden çıkıp resme değil, resimden çıkıp göze yönelir. Tanrısal bir aşkınlığa öykünülen bu görsel evrende, mekân içinde yitmek hatta mekânın kendisine dönüşmek söz konusudur. Yukarıda bahsedilen aydınlanmanın koordinatlarıyla belirlenen rasyonel mekâna rastlamak mümkün değildir. Şu açıktır ki bu iki ayrı mekân anlayışı bize farklı zihniyetlerin ürünü iki ayrı dünyayı işaret eder.

Ayvaoğlu (2002)’e göre, resimde perspektifin inkârıyla, hikâyede zaman ve mekân kaydından azade oluş aynı estetik prensiplerin değişik tezahürleridir. Hikâye kahramanı, dünyanın bir ucundan diğer ucuna, hatta insanların bilemediği bir başka dünyaya rahatça gidebilir. Perspektifin inkârıyla, mekân ve buna bağlı olarak zaman ortadan kalktığı için, böyle bir sahnede her şey imkân dâhilindedir. Hikâyede her şey yaratmanın isteğine göre hareket eder. Zaten hikâyede gerçeğe benzerlik gayesi güdülmeyeceği için, okuyucu ya da izleyiciyi ne kadar şaşırtırsa o kadar iyidir. “İslamiyet’te tasavvufta dış dünyanın akılla kavranamayacağını ortaya koyar. Duyularla ve akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı gerçekliği kavramak mümkündür. Hâlbuki gerçek bilgi mutlak hakikatin bilgisidir” (Ayvazoğlu,2002: 35-60). Bu nedenle hem anlatıda hem de görsel temsilde gerçeğe benzerlik söz konusu değildir. Sanatçının böyle bir amacı yoktur.

“Sanayi öncesi toplumlarda, gündelik hayatı doğanın ritmi belirler” (Lefebvre,

Regulier, 2005:79). Doğanın ritmine göre belirlenen döngüsel zaman sözlü kültür evreninin zamanıdır. Çizgisel zamandaki ilerlemeci bakış açısı yoktur. Zaman, ölçülen, denetlenen ve müdahale edilen bir olgu olmaktan öte içinde yaşanan ve kaybolunan bir öğedir. “İlkel sözlü kültür dünyasında, bütün olaylar birbiriyile bağlantılı gibidir ve sürüp giden bir çevrimin parçası olarak gelişirler” (Sandes, 2001: 56). Yaşam, doğumdan ölüme doğru doğrusal olarak ilerleyen bir süreç olarak görülmez, mevsimlerin ve doğanın döngüsüyle tekrarlanan, canlanan bir süreçtir.

İlkel insanlar anılarla yaşamazlar ve genellikle doğum günleri ve yaşlarını ölçme gibi konularla ilgilenmezler. Gelecek konusunda ise, henüz var olmayı kontrol altına almaya pek hevesli değildirlere, tıpkı doğayı egemenlik altına alma niyetinde olmadıkları gibi. Onların, doğal dünyanın değişkenliğine ve akışına an be an katılışları, mevsimlerin farkında olmalarına engel değildir, ama bu, mevcut anı onlardan çalan yabancılaşmış bir zaman bilincine dönüşmez (Zernan, 2000: 27).

Yaz-kış, ölüm-yaşam, gündüz- gece gibi doğanın çevriminin gündelik hayata yansımaları olan döngüsel zaman geri çevrilebilir. Doğayla birlikte insanlarda yenilenir. Geriye dönüp hataları düzeltilebilir. Çizgisel zamanın tersine zaman geriye döndürülebilir ve tekrarlanabilir bir yapı içindedir.

Ong (1999)'a göre, döngüsel zamandan çizgisel zamana geçişin en önemli nedeni yazılı kültürdür. İlk çağlarda sözlü kültür ve mitsel düşünce bütün topluluklara egemendir. Batılı toplumalarda yazılı kültüre geçişle birlikte rasyonel bir düşünce sistemi ve bireysellik önem kazanır.

Zaman Mekân Deneyimi ve Anlatı

W.Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür üzerine yaptığı çalışmada, iki toplumun farklılıkları üzerine durur. Sözü egemen olduğu toplumda belleği canlı tutmak için tekrarlar üzerine kurulu bir anlatı yapısı vardır. Kalıplaşmış düşünce ve tekrar unutmaya karşı geliştirilmiş yöntemlerdir. Benzer durumlarda aynı tanımlamalar ve sıfatlar kullanılır. Güzeller güzeli prenses, ulu çınar vb. tanımlamalarla olayların akılda kalması sağlanır. Sözlü anlatılar, kalıplaşmış tanımlamalar ve bol söze dayalıdır. Yazı ile birlikte zihin büyük bir özgürlük kazanır ve soyutlama yeteneği gelişir.

Yazı ve matbaa kültürüne ait modern okur ya da izleyici, anlatıda olayların Freytag Piramidi diye adlandırılan, yükselişi ve inişi bilinçli olarak hesaplanmış bir çizgide gelişmesini bekler, tıpkı piramitteki gibi anlatıda önce olaylar yokuşa sürüldükten sonra gerilim artarak, doruk noktasına ulaşır. Bu noktada bir olayla bilinç aydınlanır, olayların akışı ters yüz olup(peripeti) inişe geçilir ve düğümün çözülmesiyle anlatı noktalanır (Ong, 1999: 167).

Aristoteles (1993)'e göre insanın eylemini anlamlı yapan, bu eylemin gerçeğe, akla,

sağduyuya, vicdana uygun nedenlerden kaynaklanması ve gene böyle bir amaca yönelmesidir.

Aristotelesçi dramın eylem anlayışı olayların düğümler aracılığıyla yükselmesi, doruğa ulaşması ve çözümlerle inişe geçmesini, bilinçli olarak hesaplanmış çizgisel bir ilerleyişi kapsar. Böylece insan, olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtılır ve doğanın bozulan dengesi yeniden kurulur.

Sözlü kültürde ise çizgisel zaman anlayışı yoktur. Ozan önce durumu anlatır sonra dönüp ayrıntılarıyla durumun gelişimini aktarır. Doğuda, batıdaki aksine çizgisel değil, döngüsel bir zaman anlayışı vardır. Süre içinde kavranmayan gerçeklik (çünkü süre yok, sadece an ve bu anın devamlı tekrarlanması vardır) eğer yaşanan hayat süre içinde kavransaydı, o zaman şüphesiz İslam sanatlarında da Batılı manada bir gerçeklikten söz etmek mümkün olabilirdi. Süreyi inkâr eden gerçekliği, gerçekliği parçalayarak, kendi kültüründen bağımsız parçalar elde eden ve sonra bu parçaları gerçekte olduğundan çok farklı kompozisyonlar halinde bir araya getiren Müslüman sanatçı, asıl gerçeğe ulaşmaya çalışmaktadır.

Pamuk, Doğu ve Batı romanını karşılaştırırken bunu, biçimsel bir fark olarak değil, iki ayrı dünyanın ruhu olarak algılamamız gerektiğini savunur. Lukacs ve diğer Batı romanı kuramcılarının tam tersi yaklaşımlar getirir. Pamuk,

Batı romanı yazarının tasvir ettiği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusuyla hareket ettiğini ve bu nedenle görevinin sürekli tasvir etmek olduğunu söyler. Türk romancısı ise tasvir ettiği şeylerin, olguların açık seçik birer anlamı olduğunun fazlasıyla bilincinde olduğu için nesnelere ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymaz (Pamuk,1995: 127).

Tanpınar, Orhan Pamuk'un roman üzerine yaptığı incelemeyi maddenin algılanışı üzerinden yapar. Doğu'da Batıdaki aksine madde, olduğu gibi kabul edilir. Batı ise o madde ile ilgili bilgi edinmeye, onu bilmeyi amaç edinir. Bu edenle doğu maddeyi aynen olduğu gibi kabul eder, onu değiştirmeyi aklına bile getirmez. Bu zihniyet estetik ve sanatsal dışavurumlarda da açığa çıkar.

Türk Sinemasının Görsel İşitsel Anlatı Kodları

Türk Sineması: görüntü kodları; perspektif, ışık, gölge, gerçeklik; yani mekânın ve zamanın kullanımı, öykü kodları; geleneksel sanatlar, zihniyet ekseninde Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi anlatısal miraslar üzerinden incelendiğinde dramatik biçimin niçin oturmadığı üzerine sağlam argümanlar geliştirilebilir.

Bu çalışma, Türk Sinemasını dönemler üzerinden incelemekten çok, Yeşilçam Sineması diye adlandırılan melodram sineması, yeni arayışlar ve alternatif anlatıyı deneyen film örnekleri üzerinden özgün değerlerin farklı zaman mekân anlayışının oluşturabileceği yeni anlatı alternatifleri

oluşturabilme olasılığını araştırmaktadır.

Türk Sinemasına genel olarak bakıldığında öykü kodlarının sözlü kültür mantığı, Karagöz, Meddah, Ortaoyunu ve sözkonusu anlatılarda kullanılan açık uçlu anlatıdan beslendiği açıkça görülebilir. Bu kavramlar doğrultusunda sinemamıza bakarak belirli sonuçlara ulaşabiliriz.

Melodramatik anlatıların yer aldığı Yeşilçam sineması kalıplardan ve tiplerden beslenir. Prototip seslere yönelen filmlerde, izleyici sesi duyar duymaz oyuncunun iyiliği ve kötülüğü üzerine bilgi edinir.

Tiyatrocuların sinemada yaptıkları seslendirmeye kalıp seslere, prototip seslere yönelmeleri, Yeşilçam sinemasının kalıplara, tiplere yönelmesine yol açar. Böylesi bir eğilim, tekil bir karakter olmaktan çok, sözlü kültür geleneğine bağlanan tiplerin ve tipler arasındaki hiyerarşinin, onları seslendiren tiyatrocular yoluyla filmlere yansiyarak bir ses tipolojisi yaratmasıyla açıklanır (Akbulut, 2008: 97).

Melodramlarda, seslerde film kişileri gibi idealdir. Sözlü kültürde egemen olan kalıplaşmış sıfatlar, (iyi yürekli güzel kız, ulu bilge vb) tekrara dayalı anlatı yapısı melodramlarda sıkça başvurulan yöntemlerdir. Batı anlatı sanatlarının omurgasını oluşturan karakter / birey inşası yerine, olaylar tarafından sürüklenen, ruhsal boyutlarına hiç değinilmeyen ve daha çok tip olarak adlandırabileceğimiz figürlere rastlarız. *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1961), *Kezban* (Arşavir Alyanak, 1963),

Samanyolu (Nejat Saydam, 1967) gibi melodramlarda Kalıplaşmış anlatı yöntemlerine sıkça başvurulur. Bu, sözlü anlatı geleneğinde sıkça karşımıza çıkan destan ve söylencelerde rastladığımız bir durum olması açısından doğuya özgüdür.

Filmlerdeki kişiler, mekân ve zamanla kurdukları ilişki üzerinden değil sözcüklerle anlatılır. Bu nedenle filmlerde çok fazla diyaloga rastlanır. Görüntünün sözün arkasında olduğu söz konusu filmlerde, gerçekçi bir mekân kullanımından söz edilemez. Zengin ev deyince akla hep aynı şömineli, içten merdivenli dubleks ev, romantizm denilince aynı ormanlık, gibi kalıplaşmış mekan kullanımı karşımıza çıkar. Zamanın sunumu da bundan çok farklı değildir. Sevgililerin yıllar sonra yeniden karşılaşmasının gösterildiği pek çok filmde 30 saniye için beyazlayan saçlar gibi klişe kullanımlar gözümüze çarpar.

Melodram filmlerinde zaman ve uzam çoğu zaman belirsizdir. Zamanın ve uzamın belirsiz olması bu filmlerin masalsi niteliklerine işaret eder. Sözlü kültürün ortak repertuarı gibi Yeşilçam filmlerinin de ortak bir repertuarı vardır, hatta kimi filmlerde kimi durumlar(sahneler) için hep gidilen başvurulan değişmez mekânlar vardır. Aynı boğaz sırtları, Pierre Loti, Kalpazan Kaya sahili, aynı evler gibi (Akbulut, 2008: 108).

Bugüne kadar Türk Sinemasının ham maddesi sözcükler olmuştur. Genellikle olayların anlatılışı, çatışmanın dinamiğinden yoksun gerilimlerle çözülür ve çoğu zaman bu çözüm, anlatıcının devreye girmesi ve

olayların gelişimini anlatması şeklinde olur. Yönetmen, anlatıcıyı ele geçirerek, söylemek istediklerini söyler ve anlatıyı sonlandırır. Mesaj kaygısıyla anlatının iç mantığının yok edilmesi, inandırıcılığı ve gerçekliği zedeler. Bu, özellikle batılılaşma etkisinden fazlasıyla kalmış Tanzimat dönemi Türk Edebiyatı eserleri içinde geçerlidir. Bu eserlerde yazar, karakterlerinden biri vasıtasıyla didaktik bir dille mesajını iletir. Mesajın hiçbir dolayımaya başvurulmadan doğrudan ifade edildiği bu edebi eserlerde olduğu gibi, Yeşilçam sinemasında da sözcükler yaratıcısının kaygılarını, korkularını taşır.

Yeşilçam anlatısı denilebilecek dönem 60'ların sonu ve 1970'lerde etkili olmasının ardından 1980 darbesiyle birlikte sona ermiştir. 80'lerden itibaren filmlerde melodrama-tik öğeler görülse de Yeşilçam mantığından belirli bir kopuş olduğu da açıktır. Bu dönemde Türk sineması karakterlerinin ondan önceki dönemlerinin aksine iç mekâna kapandığı ve bireysel bunalımlarla ilgilendiği söylenebilir. Türk Sineması, 80'li yıllara kadar, cemaate dayalı toplum yapısı nedeniyle bireysel anlatıların gelişmediği bir sinema olmuştur. Köylü, kentli, mahalleli gibi, topluluklar üzerine odaklanan filmlerde, kişiler sadece, olumlu ve olumsuz ahlaki değerleri yansıtmak için bir araç görevi görürler. Birey olmadığı içinde onu yansıtmak için iç mekân anlatıları da gelişmemiştir. 80'li yıllar ile birlikte, iç mekâna sıkışmış, bireysel çaresizlik hikâyeleri anlatılmaya başlanır. *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yaşar, 1992), *İki Kadın* (Yavuz Özkan,1992), *Ah Belinda* (Başar

Sabuncu, 1986). Ancak bu hikâyelerde kamera her ne kadar iç mekâna eve girse de birey hikâyesi anlatılmaktan uzaktır. Kameranın eve girmesi, metaforik bir ifadeyle sokağa çıkma yasağına paralel gelişmiştir.

1980 darbesi Türkiye'de toplumsal travmanın yaşandığı bir dönemdir. Bu dönem çekilen filmlerde görülen ortaklık, karakterlerin içinde sıkıştıkları mekânlardır. Darbenin ardından gelen sancılı dönem sinemada da bunalım filmleriyle karşılığını bulmuştur. Ancak fazlasıyla iç mekâna sıkışmış bu filmlerde de klasik anlatıyı örgütleyen bir zaman mekân anlayışına rastlanmaz.

1990'lı yıllar ise sinemamızda yeni anlatı denemelerinin yapıldığı bir dönemdir. Gerçekliğin çok katmanlı karmaşık yapısını anlamaya çalışan pek çok film çekilmiştir. Bu dönemde film yapmaya başlayan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Barış Pirhasan, Çağan Irmak, Derviş Zaim, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler özgün bir sinema dili yaratabilmek için farklı arayışlara girmişlerdir. "Bir sinema yönetmeninin sesinin bireyselleştiği dönemi ve ortaya çıkış sürecini tahlil etmenin kimi durumlarda kritik önemi vardır" (Kayalı, 2006: 121).

Bugün, Semih Kaplanoğlu'nun zaman, Derviş Zaim'in mekân üzerine odaklı filmleri bize bugüne kadar Türk Sinemasında çok da görmediğimiz bir şeyi

karşımıza çıkarır: Sinema artık kendisine bakmakta ve anlatı öğeleri birer inceleme nesnesine dönüşmektedir.

Örnek Film İncelemeleri

'Tasavvuf, filmlerime aktığı için mutluyum.'

Derviş Zaim

Kendi kültürel mirasımızdan beslenen bir estetik, sinema ile buluşursa nasıl ürünler ortaya çıkar? Derviş Zaim sineması bu soruya cevap arayan örneklerinde, Türk Sinemasının kendi kökenleri üzerinde yeniden düşünmesine olanak sağlayan ipuçları vermiştir. Bir kültürün kendi geçmişini baz alarak, görsel kültüre sağlayacağı katkı özgün bir görsel dil açısından olduğu kadar, küreselleşmeyle birlikte her şeyin tekdüzeleştiği bir dünyada özgün varoluşu zenginleştirme açısından da son derece önemlidir.

Cenneti Beklerken (Derviş Zaim, 2005), klasik Osmanlı minyatürünün biçimsel özellikleriyle, dramatik öykü anlatma araçlarını birleştirme çabası nedeniyle ilginç bir yere oturmaktadır. Türk Sinema Tarihi içinde minyatür estetiğini temel alarak üretilen çalışmalarda; alan derinliğini yok sayarak üretilen görsel stratejinin yeterli olacağı tezi üzerinde durulmuştur. Atif Yılmaz'ın minyatür estetiğinden yararlanma çabası, özgün olmakla birlikte minyatür estetiğinin sinemaya katkısıyla ilgili olarak sınırlı bir açılım yaratabilmiştir.

Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken* filminin bu çalışma kapsamında ele alınması ve onu

minyatürden etkilenen diğer çalışmalardan ayıran yanı minyatürdeki oynak mekân ve zaman anlayışını sinemaya aktarma çabasındaki başarısıdır. Minyatürde nakkaş, A mekânını nakşederken, aynı olay içinde B mekânını da koyabilir ya da iki ayrı zamanı aynı eser içinde nakş edebilir. Uşun Tükel, Klasik Osmanlı Minyatürünün özgül niteliği üzerine yaptığı tespitlerde benzer noktaya vurgu yapar. "Batılı anlamda Yanılsamacı tekniklerini daha başından beri bir yana iten nakkaş, bunu tercih sorunu olmaktan çok, daha geniş boyutlu bir dünyayı algılayış yöntemi olarak kabul eder" (Tükel, 2005: 65). Minyatürdeki betimlemenin en önemli özelliği keyfiyettir. Matrakçı Nasuh'un '*Menazil-i Seferi Irakeyn*' adlı minyatür albümünde, Osmanlı Ordusunun Irak seferi esnasında geçtiği yerleri tarif edilir. Ancak çoğu zaman ırmak ve dereler hayalidir. Nakkaş hayali mekânları bir sonraki minyatürle bağ kurmak için kullanır.

Nakkaş Osman önderliğinde çeşitli nakkaşlar tarafından resmedilmiş olan *Surname*, minyatürün özgül özelliklerini sergilemesi açısından önemlidir. *Surnamede* şehzadelerin sünnet olması şerefine düzenlenen şenlikler konu edilir. Albümde de At Meydanı'nda İbrahim Paşa sarayının önünden geçen farklı esnaf alaylarının hünerleri resmedilir. Somut bir olaya dayanmasına rağmen nakkaş mekân ve zaman üzerinde bir takım keyfiyetlere başvurmuştur. Ağaçlar, kubbeler, yapılar her sayfada farklı şekilde resmedilir. Sarayın üst kat pencereleri, bir sayfada yuvarlak diğerinde ise dikdörtgen olarak nakş edilir.

Surnamedeki bu durum filmde, İsyancı şehzadeyi öldürmek için görevlendirilen ekibin Anadolu yolculuğu sırasında karşımıza çıkar. Anadolu'ya doğru yolculuğa çıkan ekip, bir kaya bloğunun arkasına doğru at sürerler ve kaybolurlar. Kamera onlar kayaya doğru atlarla yaklaşırken yukarıdan aşağıya bir kaydırma yapar ve sola doğru hareket eder. Kayaların ortasında olan delikten atlıların yolculuğunu izleriz. Ancak her oyuğun içinde atlıları farklı bir yerde görürüz. Kaya deliğinden bakıldığında görülen zaman ve mekân sürekli değişmekte ve bu bir plan sekansın içinde yer almaktadır. Bu sekans, minyatür estetiğinin sinemaya uyarlanmasına iyi bir örnektir.

Cenneti Beklerken filminde kullanılan minyatür özelliklerine verebileceğimiz ikinci örnek, Kervansarayda, vezirin kafir resmi (filmdeki tabiriyle) yapmasını istemesi sonucu Eflatun'un bayılma sahnesidir. Eflatun kervansarayın içindedir, baygınlık yaşadktan sonra arkasındaki aynaya bir kaydırma yapılır aynada Eflatun'un ölen oğlunun ırmak kenarında durduğu bir zaman mekân yansır. Ardından kamera ileri kaydırmaya devam eder bu sefer aynada ırmağın yansımısını beklerken kervansarayın yansımısını görürüz. Eflatun'un oğlu kervansarayın içinde babasına doğru yürür. Babasını uyandır ve bir kulübeye doğru götürür, orada bir kadın ve bir çocuk vardır. Eflatun burada kendi annesi ve çocukluk haliyle karşılaşır. Sonra oğlu Eflatun'u yine ilk bayıldığı mekâna

götürür, onu orada bırakır ve kadraj dışına çıkar. Eflatun'un oğlu uzaklaşırken kaydırma yapılır ve az öce gördüğümüz kulübenin önünü görürüz ancak anne ve çocuk yoktur. Bu boşluğun içinden Leyla koşup gelir ve düş sahnesi sona erer. Burada değişik zaman ve mekânlar üç kaydırma ve plan sekansın içinde birlikte var olur.

Minyatür estetiğinin kullanılmasına dair verebileceğimiz üçüncü örnek vezirin konağının dışında yer alan fonla ilişkilidir. Filmin başında ve Eflatun'un yolculuktan dönüşünde vezirin konağının önünde ki fon aynıdır ancak üçüncü kez gösterildiğinde fon farklıdır. Bu durum, Surname'de işlenen minyatürlerle benzerlik gösterir.

Kuşkusuz filmde buna benzer pek çok benzerlik saptanabilir. Filmde, minyatürden alınan biçimsel anlatı denemeleri ile uyum içindedir. Derviş Zaim, bugüne kadar Türk Sinemasında klasik yapının oluşmasında engel olarak görülen geleneksel sanatların biçimini, dramatik hikâye anlatma yöntemi olarak kullanarak sinemamızda çok da karşılaşmadığımız özgün bir denemeye imza atmıştır.

Herkesi kendi zamanı ile ilgili düşünmeye davet ediyorum. Yumurta'nın saf maddesi zamandır.' Semih Kaplanoğlu

Yumurta (Semih Kaplanoğlu,2007) filminin bu çalışmanın kapsamı içinde ele alınma nedeni, filmin mekânı ve özellikle zamanı farklı biçimde kullanıyor ve yansıtıyor olmasıdır. Türk Sinemasında devam eden

önceki geleneklerin aksine zaman, içeriğin doğru bir sunumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yumurta, büyük şehirde sahafılık yapan şair Yusuf'un annesinin ölümünün ardından cenazesi için kasabasına Tire'ye dönüşünü anlatır. Cenaze sonrası şehre dönmeyi planlayan Yusuf, kuzeni Ayla'nın, annesinin vasiyetini hatırlatması üzerine bir dizi ritüeli yerine getirmek için bir süre daha kasabada kalır.

Film, sıkı örülmüş olay örgüsü, karakterlerin değişimi dönüşümü üzerine kurulu anlatı yapısından oldukça uzaktır. İnce detaylandırılmış bir dramatik yapı yerine stilize edilmiş, epizotlara ayrılmış bir yapı söz konusudur. İzleme pratiğini zorlaştıran bu durum, öykü izleme odaklı seyirci için sıkıntı yaratır. Filmin başında annenin uzun uzun yürüyüş sahnesi beklentin bozulması açısından oldukça önemlidir. Plan içinde hareketi takip etme pratiğine alışkın seyirci için genel planda kalan kameranın bir türlü kadına yaklaşmaması, bir süre hareketi izledikten sonra seyircinin plan içinde bir arayışına sebep olur. Arkada serviler ve sis içinde bir patikada yürüyen kadın resminin içinde arayışın bunalımıyla baş başa kalan seyirci bakmaktan vazgeçer. Kadın kameraya yaklaşıp etrafına baktıktan sonra yoluna devam eder ve ardından *Yumurta* yazısını görürüz. Bu plan daha baştan itibaren seyircisinden farklı bir ilgi talep eder. Farklı izleme pratiklerine kapalı seyirci için bu plan, filmde vazgeçmesi için yeterlidir.

Daha ilk andan itibaren yönetmen, seyircisinden kendi tabiriyle 'kendi zamanı' üzerinde düşünmesini talep eder. 'Kendi zamanı' burada iki şeyi anlatır: öncelikle birey olarak zamanı yaşama ve duyumsamamızı ardından kültürel olarak algıladığımız zamanı sorgulamamızı. Filmi modernist geleneğe yaklaştıran zaman kullanımı aynı zamanda içeriğin zamanını doğru tespit etmesi nedeniyle son derece özgündür. Filmin çalışmanın sınırlarına dâhil edilme nedeni de budur.

"Sinemanın ham maddesi, sanıldığı gibi aksine görüntü değil, zamandır. Görüntülenmiş zaman parçaları üzerine yükselir" (Özçınar, 2008:5). Yönetmenin bu yaklaşımı, sinemayı 'saf zaman sanatı' olarak tanımlayan Deleuze'ün sinema anlayışına yaklaştıır. Deleuze sinema tarihini mekân ve zaman üzerinden yeniden okur. Hareket imge, sinemanın keşfedilmesinden ikinci dünya savaşına kadar olan klasik döneme denk gelir. Bu sinemanın önceliği montajdır. "Montaj imgeleri belli bir amaç doğrultusunda sıralayarak bir 'duyu-motor' rejimi oluşturur. Algı-tepki-devinim adı verilen bu süreç, Deleuze'e göre, zamanın dolaylı imgesini sunar" (Sütçü, 2004. 29). Zaman, hareket üzerinden dolaylı olarak anlatılır.

Olaylar doğrusal bir nedensellik aracılığıyla ilerlemektedir. Zamansal süreklilik hareketin bu doğrusal ilerlemesi üzerinden verilmekte ve seyircide geçmiş-şimdi-gelecek üzerine kurulu doğrusal zaman anlayışı oluşturulmaktadır.

Deleuze(2000)'e göre zaman imge sineması, İtalyan Yeni gerçekçilik ile başlar. Yeni Gerçekçilik ile birlikte eyleme bakış açısı değişmiştir. 20. yüzyılda dünyada yaşanan travmatik deneyimler, toplama kampları ve savaşlar, doğrusal ve rasyonel olarak ilerleyen eylem anlayışının sorgulanmasına sebep olur. Böylece sinemada 'eylem' in yerini 'görme' alır.

Organik öyküleme'nin yerini, zaman-imge sinemasında saf görsel ve sessel durumlara bırakmasından doğan 'kristal öyküleme' almıştır. Kristal öyküleme, saf sessel ve görsel durumları açığa çıkaran sabit çekimin önemini artırmıştır. Klasik sinemanın anlatı yapısından farklı olan bu modern sinemada, kahramanın konumu da değişmiştir. (Deleuze'den Akt. Akbulut, 2005: 42).

Aristotelesçi klasik anlatıdaki eylemleriyle dünyayı değiştiren ve bunu yaparken de kendisinde dönüşen karakter odaklı öykünün yerini, zamanın doğrudan anlatımı olan zaman imge sineması almıştır. Zaman imge sineması, Deleuze'ün vurguladığı sinemanın düşünce üretmesi olgusuna iyi bir örnektir.

Deleuzecü zaman anlayışı, *Yumurta* filminin okunması için doğru ipuçları verir. Bu nokta, Türk Sineması ile ilgili fazla alışık olmadığımız bir çalışma sunarak filmi doğru okumamıza olanak veren *Yumurta: Ruha Yolculuk* adlı metinde özellikle vurgulanır. *Yumurta*, aksiyona dayalı öykü yapısından, kapalı son ve özdeşleşme gibi klasik yapı formlarından uzak bir filmidir. Yalın anlatımı ve iyi üretilmiş görselliğiyle şiirsel bir

dünyayı anlatır. Filmin şiirsel yapısı, kendi zamanı üzerinde düşünen ve doğru saptamalarıyla şiirsel bir sinema üreten Tarkovski'ye gönderme yapar. *Yumurta*, Kahramanı Yusuf'un zamanı, mekânı ve dolayısıyla kendini, Bresson'un, Tarkovski'nin, Satyajit Ray'in ve Ozu'nun sinematografik kuralları içinde arayışındır.

"Film, anlatısı ve biçemiyle bir derin düşünmedir. Filmin yalınlığı, hareketsiz görüntülerin yavaşlığı, izleyiciyi düşünmeye davet eder. Ayla ile Yusuf arasındaki diyaloglar da bu yalınlığı, tinselliği ele verir. Ayrıca birbirinden bağımsız geliştirilmiş diyaloglarda değildir bunlar" (Büker, Akbulut, 2009: 51).

Annenin ölümüyle birlikte kasabaya dönen Yusuf'un Şehirdeki hayatıyla ilgili çok az şey görürüz. Sahaf dükkânında açılan filmin asıl önemli bölümünü taşraya yapılan yolculuk ve taşra oluşturur. Ayla ile yaptığı konuşmalarda, Yusuf'un annesiyle çok fazla görüşmediğini anlarız. Bu konuşmada; Yusuf'tan beklentiler ve sitem vardır. Ayla, Zehra Anne ile birlikte Gölcük'e gitme hayallerinden bahseder ve sitem eder. Bu konuşmalar Yusuf'un taşraya gelmeye çok da fazla meraklı olmadığını gösterir. Ancak eski sevgili Gül ile olan konuşmalarda farklı bir durum karşımıza çıkar.

Gül: Hatırlıyor musun? Eskiden Tire'den başka yerde yaşamam derdin.

Yusuf: Öyle mi derdim?

Gül: Evet, sen derdin.

(Kaplanoğlu, S.(Yapımcı) &Botassi, L. (Yapımcı) & Kaplanoğlu, S. (Yönetmen).

2007 Yumurta (Sinema Filmi). Türkiye. Kaplan Film.)

Önceleri Tire dışında yaşayamayan Yusuf ne olmuştur da İstanbul'dan kasabasına dönmeye karşı bu kadar isteksiz hale gelmiştir? Semih Kaplanoğlu, *Yumurta* filminde bize buna dair ipuçları vermez, bu üçlemenin diğer filmlerinde anlatılacaktır. Ancak bu iki çelişik durumu yorumlamak Yusuf'un ruh halini anlamak için elzemdir.

Kasabada geçirilen zaman, eski sevgiliyle konuşulan kuyu şiiri, kuyu rüyası ve epilepsi nöbeti Yusuf'un geçmişiyle hesaplaşması olduğu kadar kendi gerçekliğine yaptığı yolculuğu simgeler. Görünmez kahraman Zehra Anne'nin vasiyetleri üzerine Ayla ile yapılan yolculukta ise gelenekler ve inançlar baskındır. Yusuf'un bir çeşit görev ve sorumluluk bilinciyle yaptığı bu geleneksel mitsel törende toplumsal yapı ile ilgili ipuçları vardır. Birgi'de yerine getirilmesi gereken adak Zehra Annenin isteğidir ancak adak adanan kişinin alınına sürülen kan Yusuf'a sürülür. Yusuf'un kendini bulma arayışı toplumsal geleneklerle paralel olarak gelişir.

Geleneksel inanışların desteklenmesi ve olumlanması adına değil ancak bunları görmezden gelerek toplumsal bilincin oluşturulması imkânsız olması nedeniyle bu inançlar film için önemlidir çünkü bunlar olmadan Anadolu'da bir kasaba olamaz. Yusuf'un kasabasına olan yolculuğunda geleneksel öğelerin görünme nedeni budur.

Burada Yusuf'un yolculuğu yönetmenin yolculuğu ile birleşir. Tıpkı Yusuf gibi yönetimde kendi köklerine Anadolu'da yaşanan gelenek görenekleriyle, rasyonel ve irrasyonel eylemleriyle gelişen bir yaşamı anlatma peşindedir. Bunu yaparken de malzemesinin kendisini anlatmasına izin verir.

Burada son yıllarda 'taşraya dönme' temasının Türk Sinemasında ağırlıklı işlenen konular arasında olduğunu söylemekte yarar var. Nuri bilge Ceylan sinemasında bunun örneklerine rastlayabiliriz. Özellikle *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan,2002) filmi taşradan uzaklaşma ve kendi içindeki taşrayı taşıma temalarının işlendiği bir filmidir.

Büyük umutlarla İstanbul'a gar ve garajlardan giren ve gördüğü görüntü üzerine baştan çıkan ve 'Kahpe İstanbul seni yeneceğiz' *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ,1964) diyaloglarını haykıran kahramanlar oldukça geride kalmıştır. Büyük umutlarla gelinen ancak İstanbul'da bir türlü tutunamayan hatta felakete sürüklenen hayatların hikâyelerini, trajik gerçeklikten uzaklaşma çabalarıyla boşluğa sürüklenen ve konusuz filmlerle kendini oyalayan bir Türk Sineması (1970'li yıllarda pazara dönük yapılan seks filmleri) almıştır.

Kendisini ifade edemeyen bunalımlarıyla iç mekânlara sıkıştırılmış aydın filmlerinin arkasından yeni bir dönem başlar. Hiç bir şey anlatamayan sıkıntılı aydın filmleri aslında sıkıntıyı anlatmaktan da oldukça

uzaktır. Metaforik olarak söylersek o aydınlar bugün kendi taşrasına mı dönüyor?.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Türk Sineması, kendisine özgün bir kimlik kazandıracak anlatı yapısını geliştirememiştir. Anlatımsal özelliklerin yeniden gözden geçirilmesi ve işitsel görsel anlam kodlarının doğru şekilde saptanması gerekmektedir. Özgün işitsel görsel anlatı kodlarını oluşturabilecek kültürel kodlar nelerdir?

Klişeleşmiş zengin evleri, romantik aşıkların mekanı Beykoz gibi tekdüze mekan anlayışı, karakterlerin bir dekor gibi mekanı hiçbir şekilde kullanmamaları, zamanın geçişini irrasyonel bir şekilde otuz saniyede beyazlaşan saçlarla verilmesi, birbirinin tekrarı aşırı duygu yüklü diyaloglar, seyirciyi yabancılaştıracak ölçüde abartılı oyunculuk, karakterle özdeşleşmeyen dekor ve kostüm gibi pek çok durum vardır. Bunlar, rasyonel bir öykü anlatan, mekân ve zamanı, karakteri doğru şekilde ortaya çıkarmak ve içinde hareket edebileceği bir düzlem sağlamak amacıyla oluşturmuş klasik anlatı sinemasından oldukça uzaktır. Türk Sinemasında klasik anlatı yapısının oturmaması ile ilgili yapılan çalışmalar bu durumlar üzerine doğru saptamalar yapmıştır. Peki, çok sayıda filmde tekrarlanan bu durumları hata olarak açıklamak doğru mudur? Bütün bunlar birkaç filmde görülseydi hata olarak açıklamak mümkün olabilirdi ancak Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan

melodramların pek çoğunda söz konusu biçimsel ve içeriksel öğelerin kullanılması bu görsel işitsel anlatı kodlarının arkasındaki zihniyet dünyasını sorgulamamızı zorunlu kılmaktadır. Bu zihniyet yapısının belirleyeni; modernleşmemenin yaşanmamış olması dolayısıyla zaman mekân özne ve gerçeklik algılarının farklı olmasıdır.

Modernleşme deneyimi yaşamamış, batıdan oldukça farklı görme deneyimlerine sahip bir kültürde gerçek hayat rasyonel bir zaman mekân örgütlenmesine dayanmıyorsa sinema nasıl dayanabilir?

İçinde yaşadığımız coğrafyada zaman, mekân ve özne algısı oldukça farklıdır bu nedenle onların anlatı içinde örgütlenmesi de farklıdır. Türk kültüründe, tasavvuf kültüründen dolayı soyutu düşünme, somutu önemsememe düşüncesi önemlidir. Tasavvuf dış dünyanın akılla kavranamayacağını söyler çünkü akılla ancak zaman ve mekânla sınırlı bir dünyanın gerçekliği kavranabilir oysa gerçek bilgi mutlak hakikatin bilgisidir.

Dolayısıyla anlatıların zamandan ve mekândan soyutlanmış yapısı, rasyonel bir zaman ve mekân hesaplamasını bilmemekten değil, Tasavvufta dayalı anlayış farklılığından kaynaklı felsefi bir tavır olarak ele alınmalıdır. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu işte böylesi bir dünyanın estetik dışavurumlarıdır.

Tarih boyunca üretilen sanat biçimlerinde; doğal formların taklidi yerine soyut fikirlerin incelikli anlatımları kullanılmıştır. Bu

nedenle anlatı gelenekleri sözlü kültürün formu olan epik yapıya yakındır.

Bugün dünya sinemasında ana akım sinemaların dışında kendi kültürel formlarından yararlanarak özgün sinemasal anlatı geliştirme çabası içinde olan farklı ülke sinemaları bulunmaktadır. Sözlü kültürü anlatı alternatifini olarak kullanan Afrika Sineması ya da köy seyirlik oyun geleneğinin biçimsel ve içeriksel kodlarını kullanan İran sineması örnek verilebilir.

Dramatik yapının oturmaması ve Türk Sinemasının 'olmayan' üzerinden değerlendirilmesinin yanlış olduğu görüşünden yola çıkan bu çalışma; sözlü kültür, Karagöz Hacivat, Meddah, Geleneksel İslam sanatları gibi geleneksel kültürel formları dramatik yapının oluşmasına bir engel olarak değil, bir yol haritası olarak önermektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde ayrıntılı olarak ortaya konulan, zaman mekân algısının farklılığı ve

bu farklılığın anlatıyı biçimlendirmesi üzerinde durulma nedeni; kendi kültürel algımızın doğru değerlendirilmesi ve bunun özgün bir Türk Sineması oluşturma çabası içinde dezavantajdan avantaja dönüştürülebilmesidir. *Cenneti Beklerken* ve *Yumurta* dezavantajı avantaja dönüştürme açısından iyi örnek oluşturmaktadırlar.

Genelde son dönem Türk Sinemasında özelde ise *Cenneti Beklerken* ve *Yumurta* filmlerinde; önceki dönemlerin aksine anlatının biçimsel öğeleri olan zaman ve mekân, geleneksel kültürel formlardan beslenerek özgün bir sinemasal anlatı dili geliştirilmiştir. Kuşkusuz birkaç filmde geliştirilen özgün sinemasal anlatılar bir ülke sinemasının özgün anlatı formunu belirleyebilmesi için yeterli değildir ancak yine de bu sorunun çözüm anahtarlarını ortaya koymaları bakımından son derece önemlidirler.

KAYNAKLAR

Adanır, O (2007).*Kültür Politika Sinema*. İstanbul: +1 Yayınları.

Akbulut, H.(2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı Zaman Mekân*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık.

Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Aristoteles (1993). *Poetika*. İsmail Tunalı (Translated by). İstanbul: Remzi Kitabevi.(Original Book Published in 1966).

Ayvazoğlu,B.(2002). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Translated by) İstanbul: Metis Yayınları. (Original Book Published in 1972).
- Bergson, H.(2007). *Madde ve Bellek: Beden Tin İlişkisi Üzerine Bir Deneme*. Işık Ergüden (Translated by) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Original Book Published in 1911).
- Borst, A.(1997). *Computus:Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı*. Zehra Aksu Yılmaz. (Translated by) Ankara:Dost Kitabevi. (Original Book Published in 1994).
- Büker, S, Akbulut. H (2009) *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Debord, G.(1996). *Gösteri Toplumu*. Ayşen Ekmekçi. (Translated by) Okşan Taşkent. İstanbul:Ayrıntı Yayınları. (Original book Published in 1967).
- Deleuze, G.(2004). *Cinema 1: The Movement Image*. Trans. H.Tomlinson; B. Haberjam, Reprinted.London, New York: The Athlone Press.
- Deleuze, G.(2000). *Cinema 2: The Time Image*. Translated: H. Tomlison; R. Galeta. london: The Athlone Press.
- Elias,N.(2000).*Zaman Üzerine*.Veysel Atayman. (Translated by). İstanbul:Ayrıntı Yayınları. (Original Book Published in 1970).
- Foucault, F.(2000). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay. (Translated by). Ankara:İmge Yayınları. (Original Book Published in 1975).
- Florenski, P.(2001).*Tersten Perspektif*. Yeşim Tükel.(Translated by). İstanbul:Metis Yayınları. (Original Book Published in 1937).
- Gombrich, E.H.(1976). *Sanatın Öyküsü*. Bedrettin Cömert. (Trnaslated by).Ankara:Remzi Kitabevi. (Original Book Published in 1950).
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran. (Trnaslated by). İstanbul: Metis Yayınları. (original Book Published in 1989).
- Kayalı,K.(2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara:Deniz Yayınevi.
- Kolker, R.P. (1999) *Film Form and Culture*. Mc Graw-Hill. Boston.
- Koselleck, R.(2007). *İlerleme*. Mustafa Özdemir. (Translated by). Ankara: Dost Yayınları. (Original Book Published in 2004).

- Lefebvre, H& Regulier, K. (2005) Gündelik Hayat ve Ritmleri. Elçin Gen. (Translated by). *Birikim Dergisi*, 191. 79-85.
- Ong, W.J.(1999) *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Sema Postacıoğlu. (Translated by). İstanbul: Metis Yayınları. (Original Book Published in 1982).
- Özçınar.M, (2005) *Semih Kaplanoğlu Söyleşi*. Yayınlanmamış Röportaj.
- Pamuk,O.(1995) *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi*.Defter Dergisi, 23, 125-140.
- Ponty,M.(1994).*Algının Fenomonolojisine Önsöz*. Medar Atıcı. (Translated by). İstanbul:Afa Yayınları. (Original Book Published in 1945).
- Sanders, B.(2001). *Kahkahanın Zaferi*. Kemal Atakay (Translated by). İstanbul:Metis Yayınları. (Original Book Published in
- Sarıkartal,Ç.(1994). *Bazı Orta Çağ İslam Yapıtlarında 'Öteki' Mekanların Oluşumu. Tarih ve Toplum Dergisi*, 64-65, 141-155.
- Sütçü, Ö.Y.(2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sayın, Z (1998). Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin. *Defter Dergisi*, 34, 14-45.
- Tükel,U.(2005).*Resmin Dili. İkonografiden Göstergebilime*.İstanbul:Homer Yayınları. Zernan, J. (2000). *Gelecekteki İlkel*. Cemal Atilla. (Trnaslated by). İstanbul: Kaos Yayınları. (Original Book Published in 1994).