

MINİMAL SİNEMA ANLATISI VE BUNUN TÜRK SİNEMASINDAKİ İZDÜŞÜMLERİ / THE MINIMAL CINEMA NARRATIVE AND ITS REFLECTIONS ON TURKISH CINEMA

Mustafa SÖZEN*

Özet

Bu çalışmanın amacı sinemada bir estetik yapılanma olarak yer alan minimal anlatı formunu açılıp bu-
nun Türk sinemasındaki izdüşümlerini irdelemektir. Son yıllarda Türk Sinemasının önemli yurtdışı festivallerde
ödül kazandığı filmlerin birçoğunun ortak paydasını minimalist anlatı estetiğine sahip filmler oluşturmaktadır.
Anaakım sinemanın dışında kalan minimalist anlatı estetiğini tanımlamak ödül kazanan bu filmlerin niteliğini
anlamak için bir zemin teşkil edecektir.

Anahtar kelimeler: Minimalist sanat, Anlatı estetiği, Anaakım sinema, Minimal Sinema, Türk sineması

Abstract

The purpose of this study is to clarify the minimal narrative which takes place as an aesthetic structure in
the cinema and to investigate its reflections on Turkish cinema. Recently the common characteristic point of the
majority of Turkish Films which have been awarded by major international film festivals are their minimal narra-
tive aesthetic. Defining the minimal narrative aesthetic that is not included in mainstream cinema plays a key role
in the evaluation of the quality of these award winning films.

Key words: Minimal art, Narrative aesthetic, Mainstream cinema, Minimal cinema, Turkish cinema

I- GİRİŞ

Bugün dünyada çekilen filmlerin büyük çoğunluğunda öykü anlatımı klasik anlatı ya da anaakım sineması (mainstream cinema) olarak adlandırılan bir yapılanma içinde gerçekleştirilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise öykülerini modern anlatı denilen ve temelde kronolojik bulanıklığa yaslanan bir çerçevede inşa etmektedirler.

Türk Sinemasında 1950'li yılların ikinci yarısından 1970'li yılların başına kadar yıllık üretim sayısı bazen iki yüzü bile aşmış fakat daha sonra belirli nedenlerden dolayı çok az filmin üretildiği bir dönem yaşanmıştır. Son birkaç yıldır Türk sinemasında yeni bir hareketliliğin olduğu; ciddi bütçeler harcanarak filmlerin çekildiği gözlenmektedir.

Bu yeni dönemde ve özellikle egemen olmaya başlayan bağımsız sinema eylemi içinde minimal sinema yapma tercihi, 1990'ların ortalarından beri daha belirgin şekilde öne çıkmaya başlamıştır. Hem yurtdışı hem yurtiçi festivallerde ama özellikle önemli yurtdışı festivaller-

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

de ödül kazanan Türk filmlerinin büyük çoğunluğunun minimalist estetiğe sahip olmaları bu akımı daha bir öne çıkarmaktadır. Sinemayla yakından ilgilenenlerden bazıları bunun Türk sineması için yeni bir soluk olduğunu ileri sürerken, bazıları da bunun dil olarak daha önce başka ülkelerde denendiğini ve Türkiye’de de moda olup, zaman içinde yiteceğini öngörmektedirler¹.

Minimalist film anlatıları farklı bir gerçeklik anlayışı üzerine inşa edilmektedirler. ‘Sinema ne olmalıdır ve kimi anlatmalıdır?’ sorularından yola çıkan minimal sinema, kurgu ataksyonlarından, abartılı oyunculuklardan ve sahnede yapay duracak her şeyden uzak durmaya çalışır. Klasik anlatı filmlerinin öykü mimarisi çatışma-çözüm-çatışma ekseninde kurulup; çatışmalar rasyonel ve toplumsal bağlam içerisinde ‘neden-sonuç’ ilişkileri temelinde oluşturulurken, minimal sinema ise böylesi bir ‘çatışma-çözüm-çatışma’ kurulumu yerine hayatın sade bir yansımasını anlatmaya yönelir. Öyküleme boyutunda ise minimalist sinemanın temel özelliği fabula ve öykü arasındaki açıklığın en aza indirgenmeye çalışılmasıdır². Kısacası, minimalist sinemada hikaye, olay gelişimi, görsellik inşası, oyunculuk estetiği ve ses evreni tasarımı yine vardır ama bunlar alışık olunan formlarda değildirler.

II- MİNİMAL SİNEMADA ANLATI

Minimalizm, 1960’larda başlayan bir modern sanat akımı (minimal art) olarak sadelik ve nesnelliği ön plana çıkaran bir yaklaşımı benimser. İlk kez 1961 yılında düşünür Richard Wollheim tarafından ‘içeriği en aza indirgenmiş sanat’ için kullanılan terim, önceleri plastik sanatları, sonraları müziği ve mimariyi ve en sonunda da nerdeyse tüm sanatları kapsayan bir bütünlüğe erişir³.

Plastik sanatlarda minimalist anlayış, eserleri en temelde yalın ifade dilleriyle, sade ve geometrik biçimleriyle ön plana çıkartmaya çalışır. Bu alandaki birçok sanatçı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı olduklarını, yapıtlarını, bir anda anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirmeye çalıştıklarını söylemişlerdir⁴. Minimalist resim ve heykelde, parçalar arasındaki ilişkinin kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önem kazanır. Örneğin heykel sanatındaki uygulamalarda, sanayi üretimine ait malzemelerin işlenmeden kullanımları ve genelde birim tekrarlarıyla yapılan düzenlemelere yer verilmektedir. Benzer temelli yaklaşım seramik sanatında da görülür. Burada gereksiz bütün detaylardan ve çok renklilikten arındırılarak yalınlığa ulaşmış düzenlemelere çokça rastlanılır⁵.

1. Örneğin, Veysel Atayman ‘Yeni Psikanalitik Topik-Kent-Kasaba’ başlıklı yazısında N. B. Ceylan sinemasını ele almakta ve bu anlatı estetiğinin Batı’da denenip tükendiğini belirtmektedir.

2. Fabula, anlatıdaki olayların çıplak bir biçimde dizilişidir; fabula’nın (ya da eylemin) betimlenmesinde, zaman ya da bakış açısına ilişkin çarpıtmalar bulunmaz. Öykü, sunulmaya uygun biçim verilmiş bir fabula’dır, eş deyişle fabula’ya kendine özgü bir bakış açısı ve zaman düzeni getirilmesi; olayların bilişsel bir biçimde tasarlanmasıdır. Öyküleme ise, yönetmenin söylemini taşıyacak olan anlatılışın biçimlendirilişidir. Örneğin Kafka, ‘Şato’yu önce birinci tekil şahısla yazmış, sonra bunu üçüncü tekil şahısa dönüştürmüştür. Burada öykü temelde aynı kalsa metinler farklılaşmış, dolayısıyla öyküleme yeni bir biçime bürünmüştür (S. Onega/J.A.G Landa, *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul, Adam Yayınları, 2002, s.18).

3. J. N. Erzen, *Minimal Sanat*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2.cilt), Yem Yayınları, İstanbul, s. 1260-1261.

4. J. N. Erzen, *a.g.e.*, s. 1260.

Dramatik sanatlarda ise anlatması gerekenden fazlasını anlatmayı, göstermesi gerekenden fazlasını göstermeyi gereksiz bulan bu akım, anlatımı olabildiğince sadeleştirmeyi amaçlamaktadır. Yanılsamaya yer vermeyen ve hiçbir şeye 'kendi oluşu'ndan başka ifade taşıtmak istemeyen bu yaklaşımda doğaldır ki, yüklenmiş, eklenmiş anlamlara yer yoktur. Minimalist anlatı, 'şeyler'in özünü yansıtmaya çabasında biçim boyutunu daha bir önelemede, bir başka deyişle anlamda 'biçimselliğin estetizmini' kurmaya çalışmaktadır.

Belgeseller dışındaki kurmaca sinema ele alındığında, sadece gözleme dayanan, kurmacaya (yani olay örgüsüne) ya da Lukacs'ın deyişiyle çatışmaya çok az yer veren 'gözlemci-gerçekçi' anlayışa filmler mevcuttur. Bunlar, Kracauer'in deyişiyle 'basit anlatı' filmleri olarak adlandırılır⁶. Dramatik gerilim öğesini olabilecek en yalın biçimiyle kullanan minimal sinema bu bağlamda Kracauer'in sinema için en ideal öyküleme biçimi olarak gördüğü 'basit anlatı/slight narrative' çerçevesinde kabul edilebilir. Kracauer, geleneksel sanatın izinde gitmenin, sinemanın kendine özgü karakteristik yapısını kaybetmesine neden olacağı sonucuna ulaşmıştır. O'na göre sinema, insanoğlunun değil, dünyanın anlamının bir ifadesi olmalıdır. Bu nedenle belirsiz olması, birleşik olmaması ve yapı içinde kapalı değil açık olması gerekir; kendi maddesine üstün gelmek için var değildir, bu materyale hizmet etmek için vardır⁷.

Anaakım sinema anlayışının hegomonik temelli 'sinema yanılsama sanatıdır' argümanına karşı çıkarak, yıldız oyuncu sistemine, sahneyi daha iyi yansıtmaya adına yapılan yapıyı ışıklandırmalara ve yapmacık olay örgülerine muhalif bir duruş getiren minimalist sinema, aslında bir tür ya da akım özelliğini pek de göstermez⁸. Minimalist sinema, öncelikle hikâye sinemasından uzaklaşmakla başlayıp, kamera hareketlerinden oyunculuğa, ışık tasarımından mekan kullanımına kadar sinematografik estetiği oluşturan bütünlüğün işleniş tarzına verilen addır. Bu sinema, öyküleme olarak her zaman sadeliği seçmekte, gereksiz eklentilerden arınmış, görsel ve öyküsel anlatımını 'yeteri kadarıyla' kurmaya çalışır; genel mantık ise, yaşamın bizzat kendisini göstermeye/resmetmeye dayanır⁹.

Minimalist sinema anlatıları, insanın günlük yaşamında karşılaştığı türden olağan, sıradan konulardan oluşur. Bu yaklaşımda bir film öyküsünün hayatın kendisi kadar gevşek ve serbest olmasına çalışılır, sıradan olan, günlük yaşamın ayrıntılarıyla örgülenen bir konu işlenir ve hayattaki dramatik olmayan anların içerdiği dramatik potansiyeller anlatılır. Bu filmlerin 'sanat' yönü, hayatı 'dönüştürmekten' çok, yaşamda varolduğuna inanılan 'şairselliği' yakalamak ve yansıtmak yüklemiyle ilgilidir.

Minimalist sinemanın temel tercihleri, olabildiğince yavaş veya hareketsiz kamera hareketleriyle 'ölü zamanlar' yaratmak, sesi görüntüden ayırmak, çerçeve içinde çerçeveler yaratan anlam yüklü durağan görüntüler üretmek, sessizliği olabildiğince kullanmak, izleyiciyi olaydan bir süreliğine uzaklaştırarak zamanı mekansal anlamda görünür hale getirmektir. Örneğin Antonioni, sahneleri sessizliğe ve ölü zamanlara indirger, geleneksel dram açısından

5. S. Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s.41-42.

6. A. Daldal "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:25, Kasım, Aralık, Ocak 2003-2004, S:255-273, s.261-262

7. J. D.Andrew, *Sinema Kuramları*, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s.129

8. Sinema kuramı ve estetiğine ait kitaplarda minimalist sinemaya yönelik tanımlayıcı/açımlayıcı anlamda yeteri kadar net, açık ve doygun bilgiler bulunmamakta, hatta bu akımın popüler olduğu 2000'li yıllarda yayımlanan birçok kitapta sözü bile edilmemektedir. Örneğin 2002'de basılan Esra Biryıldız'ın 'Sinemada Akımlar' adlı kitabında bu akıma yer verilmemiştir.

hiçbir şeyin yaşanmadığı ölü anları uzatır. Bastırılmış performanslar, uzun pozlar ve dramın yoğun olduğu anlarda oyuncuların sırtlarını kameraya dönmeleri gibi yöntemlerle oyunculuğu iyice duygusuzlaştırır. Bunları yaparak karakterler arasında yorgunluk, ümitsizlik, bastırılmış acı ya da duygusal uzaklık ifade eden 'ifadesiz' çekimleri ortaya çıkartır¹⁰. Minimal sinemanın belirtilmesi gereken bir diğer özelliği de profesyonel olmayan tanınmamış yüzlerle çalışmayı tercih etmesidir.

Sinema estetiğinde minimal anlatıya benzeşim gösteren akımlar vardır. Örneğin, Yeni Gerçekçilik ve Dogma-95 akımları minimal sinemayla belirli biçimsel benzeşimler gösterir. Biçimsel özelliklerinin benzer olmalarına karşın aralarındaki temel fark düşünsel yapılarının farklı düzlemler üzerine inşa edilmesidir. Sözgelimi Yeni Gerçekçi akımın başlıca konuları fakirlik, işsizlik, savaş sonrası ekonomik kaos ve belirsizliktir. Filmler, sıradan insanların gündelik yaşamlarına eğilirken hemen kolaycı ahlaki yargılara varmaz. Soyut fikirlerden çok duygulara vurgu yapılan bu filmlerde hümanist bakış açıları ön plandadır. Bir başka deyişle Yeni Gerçekçilik asal malzemesini dönemin siyasal, toplumsal ve burjuva ilişkilerinden almakta ve bu nedenle toplumsal sorunlara önem vererek, insani yaşayışı büyük bir dürüstlük, insancıl bir tutumla yansıtmakta ve bütün bunlar da akımının belirleyici özelliğini oluşturmaktadır. Dogma-95 akımının temelinde ise sanatsal bir başkaldırı vardır. Radikal ve devrimci başkaldırı sinemasal anlatılardaki 'gerçeklik' kavramı üzerinedir. Bu akım, 'samimiyet' temeli üzerine kurulan bir yaklaşımı benimsemekte yani nesnel gerçeklikle sinematografik anlatım arasındaki açıklığı yok ederek, film dilini olabildiğince arı hale getirmeyi hedeflemektedir¹¹. Akımın önde gelen ismi Lars von Trier, yanılısma ve gerçeklik arasındaki uçurumu ve bu uçurumun gerçek hayatta nereye tekabül edebileceğini 'Karanlıkta Dans/Dancer in the Dark' (2000) filminde örneksel biçimde yansıtmaya çalışır. Trier'in buradaki amacı klasik sinematografinin kurallarını yok etmekten öte, sinematografik anlatıda vazgeçilmez ve değiştirilemez olarak kabul edilen kuralların altındaki felsefi anlayışa yeni bir yorum getirebilmektir¹².

Sonuç olarak, yapay olay örgüleri, yapay duygusal anlatılar üreten sinema anlayışına karşı çıkararak bunun tam aksine olan filmler üretmeye çalışan minimalist sinemanın, 'saf ve düz sinema'yı önceleyen bir anlatı diline sahip olmaya çalıştığı söylenebilir. Kendi sanat dilini dolaysız hale getirmeyi amaçlayan bu akım, olabildiğince yalın, hatta bazen belgeci bir tutuma yönelip, hayatın paralelinde gelişen, hayatın bir parçası gibi duran öykülemeyi eksen almaktadır.

Minimalist sinemanın temel özellikleri şu şekilde sıralanabilir¹³:

- Amatör oyuncu kullanımı öncelenir; profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır,

9. Yaklaşımlarının benzer olmasına karşın, minimalizm, plastik sanatlarda ve sinemada farklı düşünsel odaklar üzerinden gelişimini sürdürmüştür. Plastik sanatlarda minimalizm, 1960'ların Amerika'sındaki tüketim toplumunun ve kapitalist dünyanın getirdiklerine ve sanat anlayışlarındaki karmaşaya karşı tepki olarak doğup, gelişmiştir. Sinemada ise böyle bir süreç ve yaklaşım söz konusu değildir. Örneğin, Jim Jarmusch sineması plastik sanatların yaklaşımıyla paralellikler taşırken, Yasijuro Ozo veya Semih Kaplanoğlu sineması farklı 'düşünsel iklim'lere sahip anlayışlar üzerine kurulmuştur.

10. D. Bordwell'den Aktaran, Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s. 50

11. Ş. Erdoğan (haz.), *Sinema Manifestoları*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2007, s.17-18

12. Dramaya bir başka deyişle öykülemeye dayalı hiçbir anlatı, yaşam gerçeğini mutlaklık içinde anlatamaz; bu ontolojik ve epistemolojik olarak mümkün değildir, yapılabilecek olan, yaşamı, sanatın kendi gerçekliği içinde yaratmak ve yansıtmaktır. Doğaldır ki bu olgu, sinema sanatı için de geçerlidir, o da kendi gerçekliğini yaratıp ancak bunu izleyicisine yansıtabilir. Sözü edilen bu üç akımın ana amacı 'yaşam gerçeğine' ulaşip onu olabildiğince yansıtabilmektir. Bunu sinemanın estetiği içinde en iyi başarabilen Yeni Gerçeklik akımı olmuştur. Bu argüman, sinema tarihi ve sinema kuramlarına ait tüm kitaplarda rahatlıkla görülebilir.

- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir,
- Bir oyuncu bir karakteri karşılar; birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz,
- Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir,
- Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır,
- Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir,
- Yapay efektlere başvurulmaz,
- Dublaj yerine sesli çekim yapılır,
- Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez.

II- 1. Çeşitli Örnekler

Bir sinema estetiği olarak minimal anlatıya yönelik örnekler verilmek istendiğinde, dünya sinemasından ilk akla gelen isimler Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Abbas Kiarostami olmakta¹⁴, Türkiye`den ise Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu ile -bir ölçüde- Zeki Demirkubuz, Reha Erdem ve Derviş Zaim`in isimleri sayılabilmektedir.

II- 1.1. Yasujiro Ozu

Minimalizmin babası olarak anılan bu Japon sinemacı kendine özgü sinema diliyle birçok yönetmeni derinden etkilemiştir. Ozu`nun minimalist anlatısı hem ele alınan konularda hem de bu konuların sinemasal dile dönüşümünde belirgin biçimde bir kendine özgülük hali alır. Ozu`nun sinema dili, anlatmak istediğini mümkün olduğu kadar `eksilterek` anlatmak, klasik anlatıma prim vermemek, küçük hayatlardan, hayatın kendisinden bir şeyler yansıtmak üzerine kurulmuştur. Bu anlayış, natüralist bir yapılanmaya çok benzese de, sadelikten çok büyük bir güç ve anlatım çıkarmaya yönelik kendine özgü olan bir anlatım tarzıdır.

Konularını dramatik örgüden yoksun olarak son derece yalın bir anlatımla perdeye getiren yönetmenin bu yalın dili, Japon kültürüne yabancı olanlar tarafından kolayca algılanamaz. Ozu`nun filmlerinde Hollywood`un konvansiyonel sinema dili çok da önemsenmeden belirli bir uyarlanma içinde yerini almıştır. Sözelimi klasik sinema anlatısının omurgasını oluşturan düğüm-çözüm-düğüm yapılanması onun filmlerinde pek yer almaz. Anlatımının yavaş olması, benzer çerçevelemelerin tekdüze bir biçimde birbirini izlemesi, kahramanların kimliklerinin önemsiz ayrıntıların gözlemlenmesi yoluyla belirlenmesi, Ozu`nun filmlerinde psikolojik bir zamanın ortaya çıkmasını doğurur¹⁵.

Ozu, kamerasını Japon yer minderinde oturan bir Japon`un göz hizasına benzer yükseklikte konumlandırır. Erken dönem hariç olmak üzere son dönem filmlerinin birçoğunda kamera kolay kolay yer değiştirmez, benzer şekilde açı-karşı açı ya da zoom uygulamasına

13. P. Özdoğru, *Minimalizm ve Sinema*, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s.68

14. Kuşkusuz ki, minimalist sinema içinde adı sayılacak yönetmenler bunlarla sınırlı değildir, Kenji Mizoguchi`den, Tsai Ming Liang`a ve Jim Jarmusch`a kadar bir dizi aetür yaratıcı, sinema tarihi içinde bu bağlamdaki yerlerini almışlardır. Sözelimi Jarmusch`un anlatıları `sinema nedir` sorularını sorduracak kadar uç örneklerdir.

rastlanılmaz. Çoğunlukla tam karşıdan konumlandırılan statik/ters çekimleri çerçeve içindeki karakterlere uyar; öyle ki, perde sanki inceden inceye değişen bir kütleler ve karşıtlar alanı haline gelir. 1930`lardaki çalışmalarda genellikle ustaca olan kamera hareketleri, setlerde dikkatli şekilde düzenlenen zayıf aksesuarların parlak rengini ortaya çıkaran renkli filmlerde kullanılmaz. Her şeyden önce, yaklaşık kırk yıl boyunca tek bir basit biçimsel tercihin sonsuz kompozisyon ve derinlik dereceleri üretebileceğini göstermeyi amaçlamışçasına, ünlü alçak kamera yüksekliği -yere oturmuş bir insanın bakış düzeyinde- inatla varlığını sürdürür¹⁶. Geç Gelen Bahar/Late Spring (1949), Erken Gelen Yaz/Early Summer (1951), Tokyo Hikayesi/Tokyo Story (1953) gibi filmlerinde zoom gibi, pan/tilt gibi, kaydırma gibi görsel abartı yaratan kamera hareketlerine hiç rastlanılmaz.

Ozu, 'Doğdum Ama/I was Born, But' (1932) filminde orta sınıftan iki kardeşin öyküsünü merkeze alır. Babaları fabrikada patronun gözüne girmek için kendisini zor durumlara sokarken, kardeşler bir sokak çetesinin liderliğini üstlenirler. Dolayısıyla gerçekçi bir 'olgunlaşma öyküsü' olarak nitelendirilebilecek film, sınıf ayrımına hüznünlü bir bakış olarak da ele alınabilir. Yönetmenin 'Bakushu' (1951) adlı çalışması ise, genç yaşta dul kalan kızlarını yaşlı bir zenginle evlendirmeye çalışan görünürde mutlu bir Japon ailesinin yaşamına eğilir. Ozu, 2. Dünya Savaşı sonrasının sosyal yaşamdaki çürümüşlüğü ve sınıf atlama çabalarını gelenekleriyle övünen bir Japon ailenin üzerinden aktarmaktadır. Bu film, uluslararası sinema çevrelerince en çok bilinen Ozu filmi olan Tokyo Hikayesi'nin bir provası niteliğindedir. Bomboş caddeler, rıhtımlar ve tren rayları arasında gidip gelen eşsiz bir yalnızlık filmi olan 'Tokyo Hikayesi' çocuklarını görmek üzere metropole gelen yaşlı bir ana-babanın değişen değerlerin korkunç yüzüyle yüzleşmelerini anlatır. Ozu, bir kez daha bir aile üzerinden yeni Japonya'ya minimalist; ancak keskin bir bakış atmaktadır.

Ozu'nun filmlerinde ses tasarımı da benzer şekildedir. Filmlerinde her taraftan gelen, her şeyden yayılan sesler vardır; doğal sesler (saat tıkırtıları, tren gürültüsü vb.) öncelikli olarak değerlendirilmiştir. O'nun sinemasal dilini belirleyen bir diğer unsur da profesyonel oyuncular yerine, kendi çevresinde ve yakınında gözlemlediği insanlar ve amatör oyuncularla çalışmasıdır. Ona göre asıl olan oyuncunun kendisidir, oyunculuk yapma becerisi önemli değildir, kişi normal hayatta nasılsa filmlerde de aynı şekilde oynamalıdır.

Ozu'nun görünüşte basit olan tekniklerde bulduğu inceliklerin karşılıkları, yalnızca sinemanın bize verebileceği ölçüde günlük yaşama yakınmışçasına gibi görünen filmlerin duygusal zenginliğinde yatmaktadır¹⁷.

II- 1.2. Robert Bresson

Bresson, ne anaakım'a ne de Yeni Dalga sinemasına tam olarak bağlı olmayan benzersiz bir konuma sahiptir; düz ve çok sade görüntü tasarımlarıyla, psikolojik betimlemeye pek yer vermeyişle, geleneksel öykü çizgisini önemsemeyişle ve profesyonel olmayan oyuncular kullanmasıyla sinemasal dilde araştırmayı sürdüren ender yönetmenlerden birisidir¹⁸. Bresson'un sinemasal dilinin temelinde dramatik anlatımın temel bileşenlerini en aza indirme

15. Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005, s.433

16. D. Bordwell (Çev: Ahmet Fethi), *Yasujiro Ozu*, Dünya Sinema Tarihi, (Ed.Geoffrey Nowell- Smith), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, S:478-479, s.479

17. D. Bordwell, *a.g.e.*, s.479

anlayışı vardır. O, görüntüsel anlatımında gerçek hayatın bizzat kendisinin yaratacağı etkinin nasıl olacağını peşine düşmüş, yani görüntü ile gerçek hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırmayı istemiştir.

Bresson, popüler sinemanın yapay ve abartılı anlatımına karşı çıkararak 'daha az, aslında daha çoktur' felsefesini savunur; tüm sinematografisini de kısıtlı konular, küçük ve amatör oyuncu kadroları, minimal olay örgüleri, görüntü ve ses ekonomisi üzerine kurar. Melodramatik olay yansıtımlarından ve entrikalı olay örgüsünün getirdiği dramatik tekniklerinden kaçınan Bresson, olabildiğince hareketsizlik ve sessizlikle yapılabilecek bir anlatımı biçimini sonuna dek kullanmaya çalışır. Sözelimi 'Bir Köy Papazının Güncesi/Diary of a Country Priest' (1950), 'Bir İdam Mahkûmu Kaçtı/A Man Escaped' (1956), 'Yankesici/Pickpocket' (1959), Jeanne d'Arc'ın Yargılanması/The Trial of Joan of Arc' (1962), 'Rastgele Balthazar/Balthazar' (1966) ve 'Para/Money' (1983), adlı filmlerinde peşine düştüğü sinema anlayışının kurgusal yapısı belirgin bir biçimde görülebilir.

Bresson, 'Bir İdam Mahkumu Kaçtı'da metafizik öğelerle süslü bir anlatıma sırtını dayamakla birlikte, özgürlük sorunsalını masaya yatırır. Godard'ın '95 dakikaya sığdırılan bir dünya' yorumunu yaptığı 'Balthazar'da insanoğlunun elinde sevimli bir eşekten sirk hayvanına dönüşen kahramanı aracılığıyla toplumsal eleştiriye soyunur. En karamsar Bresson filmi olarak nitelendirilebilecek 'Mouchette (1967)'te ise yönetmenin, 14 yaşındaki bir ana karakter ekseninde dünyayı ve insanlığı mahkum kılan eşsiz bir anlatısı olarak sinema tarihi içindeki yerini almıştır.

Bresson sinematografisinin özelliklerinden biri de müziğin ve görüntünün karışımı olan bir dili kullanmasıdır. Özellikle ses ve görüntü arasındaki denge konusunda oldukça titizdir. Somut görüntü ve sesler üzerine çok yoğun bir biçimde odaklanarak anlatılmaz olanı ortaya çıkarmaya çalışır; duygusuz dış ses karakterin hislerini önemsiz birer ayrıntıymişçasına anlatmak için kullanır. Bresson müzik ve ses kullanımı ile de ayrıksı bir duruş göstererek; ses ve görüntünün iki farklı duyumuz tarafından algılandığını bu ikisinin de birbirlerinin önüne geçmemesi gerektiğini söyler. "Ses hiçbir zaman görüntünün yardımına koşmamalı, görüntü de sesin" diyerek bunu açıkça belirtir. Bu çifte anlamın etkiyi azaltacağını savunur¹⁹.

Genelde amatör oyuncularla çalışan Bresson'un kendine özgü ve sinemada çok az yönetmenin başarabildiği gerçeklik anlayışı, filmin sonlarına doğru karakterlerin bazı özelliklerinin baskınlaşmasını sağlar²⁰. Bresson, filmlerinde kullandığı fonların yüzlerin önüne geçmesine özen göstermiş ve bu nedenle ışık ve gölgeleri yüzlerden yansıtmamaya çalışmıştır. Çevrelerindeki her şeyden arınarak kendi saf hallerini ortaya çıkaran karakterler, başarıyla yapılan varlık soyutlamasının sinemadaki güzel örneklerini verir.

II- 1.3. Abbas Kiarostami

İran Sineması, sade anlatımı ve yapay olandan arındırılmış hikâye örgüsüyle bu ülkeye özgü bir sinema dili geliştirebilmiştir. Günümüz İran Sinemasını özel kılan yapılanma, hem minimalist sinema estetiğine yaslanmaları hem de bazen bir çocuk veya cansız nesnelere üzerinden –belli belirsiz tonlamalarla/metaforlarla da olsa- toplumsal/politik bir duruşu üretmelelidir. Abbas Kiarostami bu sinemanın merkezinde yer alan isimdir. 1990'lı yıllarda İran sine-

18. P. Graham (Çev: Ahmet Fethi), "Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler" *Dünya Sinema Tarihi*, (Ed. Geoffrey Nowell-Smith), Kocabalı Yayınları, S:651-662. İstanbul, 2003, s.65

19. R. Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, Nisan Yayınları, 2000, s.54-70

ması, başlı başına Kiarostami ve filmleriyle temsil edildiği bir süreci yaşamıştır. Onun 'Dostun Evi Nerde/Khane-ye Doust Kodjast?' (1987), 'Hayat Devam Ediyor/Zendegi va Digar Hich' (1991) ve 'Zeytin Ağaçları Altında/Zire Darakhatan Zeyton' (1994) filmleri minimal üsluba sahip en bilinen örneklerdir.

Kiarostami'nin anlatıları önemli ölçüde belirsizlik içerir. Basitlik ve karmaşıklığı alışla-gelmişin aksine harmanlayan yönetmen, ayrıca filmlerinde sıkça, gerçek ve kurgusal öğelere yer verir. Bu kullanımı, "Yalan söylemenin dışında bir yolla gerçeğe yaklaşamayız" sözleriyle açıklar. Gerçek olanla olmayan arasındaki sınırlar, yönetmenin sinemasında önemli ölçüde azaltılmıştır. Kiarostami bağımsız tarzdaki minimalizm anlayışıyla ilgili olarak şu açıklamayı getirmiştir: "Her ne kadar bu niyetle hareket edilmiş olmasa da, filmlerim belirli türde bir minimalizm anlayışı doğrultusunda gelişti. Elenmesi gereken unsurlar elendi. Birisi buna, Rembrandt'ın resimlerine ve ışığı kullanma biçimine gönderme yaparak işaret etti: Bazı un-surlar ışıklandırılmışken bazıları gölgede bırakılmış hatta tamamen karanlığa itilmiştir. Bu bizim de yaptığımız bir şey, vurgulamak istediğimiz unsurları ortaya çıkarıyoruz"²¹.

Kiarostami'nin film üslubunda hep varolan yapısal bir bileşim izleyicinin karakterlerle kurduğu en uç ilişkinin özdeşim değil sempati olmasıdır²². Karakterler ve karakterlerin bir-birleriyle ilişkileri, çevreleriyle ve yaşadıkları veya seyahat ettikleri mekanlarla tarif edilir. Zeytin Ağaçları Altında'nın son sahnesinde erkeğin etrafı ağaçlarla çevrili uçsuz bucaksız bir yolda sevdiği kadın peşinden giderken gösteren aşırı uzak çekim, Kiarostami'nin yaşam ve kadın-erkek ilişkileri üzerine bir yorumu olarak okunabilir. Dostun Evi Nerde'de çocuğu tek-rar tekrar zikzaklı dağ yolunu koşarak tırmanırken gösteren uzak çekim, dosta bağlılığın ifa-desidir... Kiarostami'nin dolaylı anlatım üslubu ve minimal olay örgüleriyle birlikte bu uzak çekimlerin getirdiği mekan tasarımı, karakterlerin dünyalarını tayininde ve iç dünyalarının tarifinde önemli bir rol oynamaktadır²³.

Kiarostami, minimal sinemanın başarılı örneklerinden biri olarak kabul edilen 'On' (2002) filminde bir arabanın ön paneline yerleştirdiği iki dijital kameranın merceğinden izleyi-cisini Tahran caddelerinde dolaştırır. Direksiyon başındaki genç bir kadın ile arabasına aldığı çeşitli toplumsal yapıya mensup kadın yolcular aracılığıyla kadınların 'kendi seslerini' bul-maya çalıştıkları İran toplumunun sosyo-kültürel yansımalarını izlettirir. Kiarostami bu soh-betlerde geleneksel sinematografinin klasik konuşma kurgusunu (konuşan kim ise kameranın onu göstermesi) hiçe sayarak kamerasını dakikalarca konuşana ya da dinleyene sabitleyerek minimalist sinema dilini daha bir üst boyuta taşır. Kiarostami'nin diyalog ve karakterizasyon içermeyen 'şiirsel' filmi 'Panj' (2003) ise daha önceki yapıtlarının önüne geçen bir minima-lizm deneyerek zoru başarmıştır. Her biri tek çekimlik sekanslardan oluşan beş uzun doğa çekiminden oluşan film, DV el kamerasıyla, Hazar Denizi kıyılarında çekildi. Net bir konusu yoksa da Geoff Andrew'a göre, Panj, "güzel fotoğraflardan daha fazlasıdır"²⁴.

20. R. Bresson, *a.g.e.*, s. 35-36

21. *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, <http://tr.wikipedia.org/wiki> (Erişim tarihi: 5 Mart 2009)

22. A. Ferahmend, "Son Dönem İran Sineması (Uluslar arası Başarısı) Üzerine Perspektifler", *Yeni İran Sineması*, Ed. Richard Tapper, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, S:107-135, s.130

23. Mihrnaz Said-Vefa, "İran Filmlerinde Mekan ve Kültürel Kimlik", *Yeni İran Sineması*, Ed. Richard Tapper, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, S:251-269, s.260

III- TÜRK SİNEMASINDA MİNİMAL ANLATI

Türk Sinemasında minimalist anlatı üreten yönetmenlerin sayısı oldukça az olmasına ve buna bağlı olarak da minimal anlatı temeli üzerine kurulan filmlerin sayısının çok olmamasına rağmen üretilen filmlerin estetik düzeyi oldukça yüksek olmuştur. Burada minimal anlatı üreten iki yönetmenin genel anlamda sinema dili ve bunların dışındaki iki yönetmenin birer filmi ele alınmıştır.

III- 1. Nuri Bilge Ceylan

Nuri Bilge Ceylan hayatın sinemadan daha önemli olduğunu düşünmekte ve planları birbirine eklemek yerine, yaşamı sanatla birleştirmeye çalışmaktadır. Bu sanatsal pratik içerisinde en basit konuların bile yaşamın özünü aktarabildikleri ölçüde sinemaya uyarlanabildiğini düşünmektedir²⁵. Ceylan filmlerinin bir mesaj kaygısı yoktur, bir insanlık hali yansıtılmasından öteye gitmez. Ceylan sineması, aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema önerir. Onun filmlerindeki minimalist yapı, aksiyondan yoksunluk, sessizlik, zaman ve mekana odaklanan durağan anlatım üzerine kurulmuştur²⁶. Bu yapı, basit ve sadedir, ama izleyiciyi öyküye dahil eder. Öykü karmaşık olmadığı için, çatışma belli olduğu için izleyici şaşırmaz, gerilimi hisseder. Bu öyküleme, Deluze`ün ayırladığı gibi karakterlerin duruma gösterdikleri tepkilerden doğan ‘organik öyküleme’ değil, karakterlerin içinde buldukları durumu sadece izlediği, tepki göstermediği saf görsel ve sessel durumlardan doğan ‘kristal öyküleme’dir²⁷.

Ceylan sinemasında film öyküleri dramatik gerilimden yoksundur. Öyküler, çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, hiçbir yere varmayan, çözüme kavuşmayan, sıradan, gündelik durumlara odaklanır. Öykülerin içerdiği bu durağanlığa paralel olarak, anlatı mekanı içinde etkinlik gösteren, durumlara tepki veren, olayları sonuca ulaştıran karakterlere de rastlanmaz. Tersine karakterleri tanımlayan çoğunlukla bir tür bekleyiş, geri çekilme, eylemsizlik durumudur²⁸.

Ceylan, minimalist tavrı benimsemesiyle, hareketli planlardan çok, sabit planları tercih etmesiyle, filmlerinde aynı ya da benzer konuları, aynı oyuncularla işlemesiyle Ozu`ya ve Bresson`a benzer. Başka filmlerde belki montajda atılacak planlar, Ceylan sinemasının temel taşlarını oluşturur. Ceylan`ın minimalist sinema tarzının temelinde; uzun sabit planlara, hareketsiz çekimlere daha çok, yakın çekimlere ise daha az yer vermesi vardır. Onun kamerasının, ağırlığı, kadrajlarının durağanlığı ve planlarının uzunluğuna örnek olarak *Uzak`ın dört dakika kadar süren açılış planında Yusuf`un karlar arasındaki köyden çıkışını, tepeyi tırmanışını ve yola varışı verilebilir. Bu açılış klasik sinematografide beş-altı planla ve yirmi saniyede de anlatılabilirdi.*

Ceylan`ın filmleri, görüntüden önce filmin kurmaca dünyasına ait seslerle başlar ve seslerle biter. Onun sinemasında sesler de imge yaratma gücüne sahiptir, çünkü görüntü ile ses birbirinden ayrılıp, sese, görüntüden bağımsız anlam yüklenmektedir.

24. *Vikipedi Özgür Ansiklopedi*, http://tr.wikipedia.org/wiki/Abbas_Kiyaustemi (Erişim tarihi: 5 Mart 2009)

25. A. Daldal, *a.g.e.*, s. 269

26. H. Akbulut, *a.g.e.*, s.10

27. H. Akbulut, *a.g.e.*, s. 37

III- 2. Semih Kaplanoğlu

Filmlerinde son derece özgün, kişisel bir anlatı boyutu kurabilen Kaplanoğlu'nun sineması kamera ölçeklerinden ışık kullanımına ve oradan oyuncu seçimi ve yönetimine kadar dikkat çekici sadeliğiyle ilk bakışta Bresson sinemasını çağrıştırmaktadır.

Kaplanoğlu'nun ilk filmi olan 'Herkes Kendi Evinde'(2001) öykü sinemasının bir örneği olmasına karşın yönetmen sonraki filmlerinde giderek minimal anlatı estetiğine yönelmiştir. Onun sinemasında, imkânsızlıklar, acılar, hayal kırıklıkları, üzüntüler yoktur. Sokakta sıradan yaşanan bir olay, öykü içinde anlatılırken, bireyin içindeki iyi-kötü çatışması, din ve kader motifleri yansıtılır. Bunu şu şekilde ifade eder: "Benim için geçerli olan esas şey, hikâyeyi nasıl daha yalın veya dünyevi gözden farklı şekilde algılayıp, algılabileceğimdir. Benim için bütün mizansenlerin bir düzlüğü var, daha sonra da bu düzlük içerisinde bir eksiltmeye yöneliyorum. O mizansendeki duyguyu nasıl daha az plana bölerek, gerçek zaman algısına nasıl oturtabileceğimi çözmeye çalışıyorum. Dolayısıyla benim için ne anlatacağımdan çok, nasıl anlatacağım daha önemli bir mesele. Bunu da belirli prensipler çerçevesinde gerçekleştirmeye çalışıyorum. Sadeleşmek de bu prensipler arasında en önemlilerinden birisi. Bu nedenle filme çok fazla müdahalede bulunmamaya özen gösteriyorum. Örneğin müzik kullanmıyorum veya oyuncu aksiyonunu aza indirmeye çalışıyorum. Işık ve renk anlamında da, özellikle sonradan eklenecek şeylere mümkün olduğunca az yer veriyorum; bunların hepsi birbiriyle ilişkili. Eğer filme sonradan müdahalede bulunacaksam müzik kullanmamanın veya oyuncularını yüksek oynatmamanın benim için bir anlamı kalmıyor"²⁹.

Babası tarafından tacize maruz kalan genç bir kızın hikayesini ele alan 'Meleğin Düşüşü' (2004) minimal anlayışla kotarılan, yavaş ve özenli anlatımıyla ayrıksılığını barındıran özel bir sinemanın ipuçlarını taşır. Kaplanoğlu'nun 'soyut' sinema yaklaşımı bu filmle belirgin bir hale gelir. Söylemini kader, ahlak, bireyin kendi içindeki iyi-kötü çatışması gibi konular üzerinde kuran bu filmde öykü her türlü fazlalıktan arındırılmış bir şekilde inşa edilmiştir. Neredeyse hiç yapay ışık kullanılmadığı ve yer yer sessizliklerin hakim olduğu plan sekanslarla örgülenen filmde, sinemada ilk deneyimini yaşayan oyunculara yer verilmiştir.

Bir üçleme olarak tasarlanan projenin ilk halkası olan 'Yumurta' (2007) biraz daha gerçekçi öğelerle birleşerek düzeyli bir kurmaca dünya oluşturabilmiştir. Burada önemsiz ve küçük hareketler, arka arkaya sıralanmış; sembolik anlamları olan nesnelere dış dünyadan yalıtılarak yansıtılmıştır. Sabit planlarla, zamanı uzatarak yapılan çekimlerle izleyiciye sembolik yaklaşım imkanı tanınmakta ve onu hayatın anlamı üzerine düşünmeye davet etmektedir. Film ayrıca son derece sessiz atmosferiyle minimalist sinemanın yetkin bir örneği gibidir. Bir başka deyişle bu film, minimum diyalog, mümkün olduğu kadar sabit çalışan kamera ile hareket ve mimikle doğal oyunculuğa getirilen yüklemle minimal estetiğin Türk sinemasındaki iyi örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.

Süt (2008) ise Kaplanoğlu'nun, minimal tarzını koruduğu ve hatta daha da üst seviyeye çıkardığı ve ortaya koyduğu son filmidir, Anlatım biçimini daha bir önceleyen filmin temel amacı izleyicisine bir öykü anlatmaktan öteye gidip, ruhsal bir deneyim yaşatmaktır. Bunun daha iyi yansıtılabilmesi için de yönetmen anlatı biçimini olabildiğince soyut bir düzleme

28. A. Suner, *Hayalet Ev- Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.125

taşımaya çalışmıştır. Öykü karakterinin duraksama anlarını, kararsızlığını izleyicinin daha belirgin şekilde duyumsamasını sağlamaya yönelik olarak, sabit kamera kullanımına, uzun planlara yer verilmiş, sessizlik çoğaltılmış ve oyunculuk ile müzik olabildiğince minimal hale getirilmiştir.

III– 3. Zeki Demirkubuz

Minimal anlatı içinde yer alma bağlamında zor tanımlanan isimlerden biri de Zeki Demirkubuz'dur. Onun sinemasının odaklandığı düşünsel yapı, ahlak ve kader kavramlarıdır; yoğun bir ahlaki sorgulamayla dünya ve hayat karşısında sorulan sorular ve bunlara karşılık verilen yanıtlar söylemi oluşturur. Demirkubuz bu kavramları, beslendiği Klasik Rus edebiyatından aldıklarıyla açılar. Sinemanın anlatım imkânlarından çok edebiyatın anlatımsallığına yönelir, yani 'göstermekten' çok 'anlatır'. Bu sinemada anlam diyaloglar üzerinden kurulur, Masumiyet'teki (1997) ünlü monolog sahnesi ya da Yazgı'da (2001) diyalog sahnesi, buna örnek olarak verilebilir. Yönetmenin hemen tüm filmlerinde olay akışı bir noktada genellikle uzun bir monolog sahnesinin araya girmesiyle kesintiye uğrar. Monolog sahneleri olay akışını kesintiye uğratarak, anlatıda geçici bir duraklama yaratır³⁰.

Edebiyatın anlatımda bu denli baskın olduğu bu sinemada biçim yalnızca teknik bir mesele olarak karşılığını bulmakta; edebiyatın anlamsallığı, sinemanın anlamsallığından daha bir öncelenmektedir. Sinematografinin görsel anlatım kuralları Demirkubuz sinemasında asal anlamlarını yitirir. Sözgelimi, C Blok (1994), Masumiyet, Üçüncü Sayfa (1999), İtiraf (2001), Yazgı ve Bekleme Odası (2003) filmlerinin tümünde de çok hareketli olmayan kamera kullanımını vardır, stilize kamera açılarına yer verilmeyen bu filmlerde doğal ışık devreye girer ve gerekmedikçe ışığa başvurulmaz. Yalın, düz bir anlatım üzerine kurulan Demirkubuz sineması bu nedenle 'durgun görsel anlatılar' olarak nitelendirilebilir.

Demirkubuz filmlerinin kapalılık duygusunda kullanılan görüntü dili kadar anlatı yapısı da önemli rol oynar. Anlatı yapıları daima kapalı, içedönük ve döngüsel bir rota izler. Anlatıda değişim, hareket ve ilerleme yoktur. Olaylar daima başladığı yere dönmekte, her şey kendini tekrarlamaktadır³¹.

III– 4. Seyfi Teoman

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan 'Tatil Kitabı' minimalist anlatının bütün özelliklerini üzerinde barındırır. **Klasik dramatik yapının olmadığı, anlatımının yavaş, olayları izleyicinin gözüne sokmayan, belli kilit olayları göstermekle yetinip izleyicisini düşünmeye davet eden bu filmde rastgele seçilmiş gibi gözükse ama aslında hayatın gevşekliliğini, şiirini yansıtan bilinçli seçilmiş anların öyküsünü anlatır**³².

Yaz ayında Silifke'deki ailesinin yanına gelen küçük bir çocuğun hikayesini anlatan film, hareketsiz kamera kullanımıyla, mümkün olduğunca geniş açı olarak yerleştirmeyle ve planla-

29. Akt, E. Ertan, "Yusuf'un zihninde yolculuk", *Sinema Dergisi*, Sabah Gazetesi arxiv.sabah.com.tr/ 2009/01/02 (Erişim tarihi:2 Mart 2009)

30. A. Suner, *a.g.e.*, s. 192

31. A. Suner, *a.g.e.*, s. 179

rını uzun tutmayla minimalist anlatıyı yoğun bir 'sinema duygusu'yla yansıtmaktadır. Görsel yapısını neredeyse plan sekanslardan ve geniş planlardan oluşturup mekanın güzelliğinden bolca yararlınsa da, yönetmen bu durumu daha çok karakterlerin tanımını yapmak için kullandığını hissettirir. Örneğin, yapılan bir kaydırmayla doğanın derinliklerine inilmekte ama bu filmin safkan minimalist tavrına zarar vermemekte; aksine doğal veya doğa odaklı bir manzara ile karakterlerin gidişatı daha bir doğal duyumsama içinde anlatılabilmektedir. Taşra hayatını görselleştiren film, bu amacını gerçekleştirme adına kameranın yukardan baktığı çayırılık bir mekanda açılır. Çocuğun doğaya doğru koştuğu bu plan-sekans, somuttan soyuta doğru sinemasal bir hareketlenme yansıtılır. Anlatı, sessizlikten, müziksizlikten, uzak planlardan ve açılımların oyuncuları yanında bıraktığı mesafeden sonuç alma üzerine kurulmuş gibidir ve bu mesafenin amacı da burada Antonioni filmlerinde olduğu gibi 'yabancılaştırma' değil; aksine doğayla bütünleşmiş olarak yaşayan karakterleri sinemalaştırmaktır³³.

Öykünün başlangıcı kamyonetin içine yerleştirilen bir kameranın uzun bir planla köye girmesiyle yapılır. Bu plan, izleyicinin sinema dilini ve karakterlerin ruh halini daha en baştan kavramasını sağlar. Bu bağlamda yönetmenin köye giriş planındaki tercihi kapanış sekansında birebir kullanarak karakterlerini köyden çıkarması ve son planda çocuk karakterin ruhuna yaraşır müziksiz bir planla 'mesafeli' ama 'üç boyutlu' bir kaydırmaya başvurması filmin anlatısının görsel boyutunu veren ipuçları gibidir.

III- 5. Uygur Asan

Uygur Asan'ın 'Kış Bahçesi' (2005) filmi, kameranın sadece beş kere sola pan yaptığı, onun dışında hiç hareket etmediği, sabit planlardan oluşan ilginç bir anlatıya sahip. Bozcaada'da yalnız bir kadının çaresizliğini anlatan film, genç kadının tekdüze yaşamını gündelik seyrinde minimalist bir öyküleme içinde yansıtmaktadır. İzleyici, kadının bir yufkacıda çalışmasını, ev işlerini yapmasını, sıkıntısını dağıtmak için kırlarda, kıyılarda, yıkıntılarda dolaşmasını, televizyon seyretmesini ve İstanbul'da bir iş bulma umuduyla yaşamasını bitmek bilmezmiş gibi gelen bir duyguyla izler. Yönetmenin çok az diyaloglu, müziksiz, durağan anlatımı bu duyguyu tam olarak yaratmaya hizmet etmek içindir. Böylece bir aşk hikayesi mi yoksa bir aile meselesi mi olduğunun net anlaşılmadığı, bir erkekle uzaktan uzağa yaşanan gerilim ve İstanbul'daki iş beklentisiyle ilgili duygusal çöküntü daha bir etkili olmaktadır³⁴. Bu ilginç görsel anlatılı film, minimalist yaklaşıma özgün bir örnek olarak Türk sineması içindeki yerini almıştır.

IV- SONUÇ YERİNE

Birinci Dünya Savaşının ertesinde plastik sanatlar alanında yaşanan düşünsel ortam birçok akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Benzer bir süreç bu kez İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada yaşanmış Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga vb. akımlar ortaya çıkmıştır; minimalist sinema da bunlardan birisidir.

Minimalist sinema, estetik dilini 'güzel (gerçek) olana ek bir güzellik eklemek anlamsızdır' düşüncesi üzerine kurmuştur. Çıkış anlamında Yeni Gerçekçilik ile akrabalık bağı olan

32. S. Pekçelen, *Seyfi Teoman'la 'Tatil Kitabı' Üzerine*, <http://www.timeoutistanbul.com/s720/film> (Erişim Tarihi: 5 Mart 2009)

33. K. Akça, *'Tatil Kitabı' Mizoguchi Sinemasının Devamı*, <http://www.siyad.org/kunye.phpid> (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2009)

akımın, son dönemlerde -özellikle ulusal bağlamda- sinema çevrelerine hâkim olan sosyal/ politik duyarlılığa sahip olmadığı ve bir nevi 'kaçış sineması' sınırları içinde değerlendirilebileceği iddiası gerçekçi görünmemektedir.

Minimalist sinema, kendisinden önceki kimi akımlarla etkileşime girerek gerçekçilik, nesnellik, işlevsellik, sadecilik gibi unsurlarla kendine özgü bir estetik yaratabilmiştir. Bu unsurların çok kaygan bir anlam zemini teşkil etmesi ve yönetmenlerin farklı filmlerinde farklı ölçeklerde bu unsurları kullanmasından dolayı 'minimalist yönetmenler' yerine, 'filmlerinde minimal unsurlara rastlanan yönetmenler' şeklinde bir ifade kullanmak daha doğru bir tanımlama olacaktır.

Türk sinemasında Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi isimler, filmlerini minimalist estetiğin yoğun biçimde içerdiği anlatılara dönüştürürken, Zeki Demirkubuz doğrudan minimalist estetiği amaçlamasa da, anlatım dilinin sadeliği nedeniyle bu akım içinde tanımlanabilir. Seyfi Teoman ve Uğur Asan gibi ilk uzun metrajlı filmini gerçekleştiren bazı yönetmeler de anlatılarında minimal estetiği kullanma yoluna gitmişlerdir. Bunların bir sonraki filmlerinde aynı estetiği sürdürüp sürdüremeyecekleri henüz belli değildir. Örneğin Türk sinemasında minimal sinemanın başlıca iki temsilcisinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, son filmi olan 'Üç Maymun'da (2008) minimalist sinemadan saparak, öykü sinemasına doğru bir yönelim değişimi göstermektedir.

Minimalist akım üzerine yapılacak bir değerlendirme şöyle sonlandırılabilir: Salt minimal estetikten hareketle bir sinemasal dil oluşturmaya çalışmak, bu estetiğin belirleyici biçimsel unsurlarının sınırlaması içinde kalmayı, dolayısıyla da sanatın varlık felsefesinin dışına düşerek biçim oyunlarıyla örgülenen daraltılmış anlatılar üretme tehlikesini beraberinde taşımakta oluşudur.

V- KAYNAKÇA

Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005.

Kerem Akça, 'Tatil Kitabı' *Mizoguchi Sinemasının Devamı* <http://www.siyad.org/kunye.phpid> (Erişim Tarihi:13 Ocak 2009).

J. Dudley Andrew, *Sinema Kuramları*, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.

Gülseren Şendur Atabek, "Minimalist Sinema Nereye", *Modern Zamanlar*, Antalya, Sayı, 9, Kış-2009, s. 26-27.

Veysel Atayman, "Yeni Psikanalitik Topik- Kent-Kasaba", *Modern Zamanlar*, Sayı, 9, Antalya, Kış-2009, s.15-19.

Nancy Azarbad, *Modası Geçse de Demode Olmayan Akım: Minimalizm* <http://www.izafet.com/sanat-ve-edebiyat/72097>,(Erişim tarihi: 2 Mart 2009).

Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*Beta Basım Yayın Dağıtım , İstanbul, 2002.

David Bordwell (Çev: Ahmet Fethi), *Yasujiro Ozu*, Dünya Sinema Tarihi, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 478-479.

Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, Nisan Yayınları, 2000.

Aslı Daldal (a) “Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri BilgeCeylan Sineması”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:25, Kasım, Aralık, Ocak 2003-2004, s.255-273.

Engin Ertan, “Yusuf’un zihninde yolculuk”, *Sinema Dergisi*, Sabah Gazetesi arxiv.sabah.com.tr/2009.01.02 (Erişim tarihi:2 Mart 2009). Asuman Suner, *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

Şenol Erdoğan (haz.), *Sinema Manifestoları, Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2007.

Jale N. Erzen, *Minimal Sanat*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2.cilt), Yem Yayınları, İstanbul, s. 1260-1261.

Peter Graham (Çev: Ahmet Fethi), “Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler” *Dünya Sinema Tarihi*, (Ed. Geoffrey Nowell-Smith), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003.

Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997.

Susana Onega/J.A.G.Landa, *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul, Adam Yayınları, 2002.Seda Pekçelen, *Seyfi Teoman’la ‘Tatil Kitabı’ Üzerine*, <http://www.timeoutistanbul.com/s720/film> (Erişim Tarihi:5 Mart 2009).

Pelin Özdoğru, *Minimalizm ve Sinema*, İstanbul, Es Yayınları, 2004.

Mihrnaz Said-Vefa, “İran Filmlerinde Mekan ve Kültürel Kimlik”, *Yeni İran Sineması*, (ed. Richard Tapper), İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, s. 251-269.

Alin Taşçıyan, *Kış Bahçesi*,[http:// www.milliyet.com.tr/content/sinema](http://www.milliyet.com.tr/content/sinema) (Erişim Tarihi:27 Şubat 2009).

Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005.

Vikipedi Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Abbas_Kiyaustemi (Erişim tarihi: 5 Mart 2009).