

# SİNEMASAL ZAMAN VE 'GİZLİ YÜZ' FİLMİNİN ZAMAN ÇÖZÜMLEMESİ / CINEMATIC TIME AND THE TIME ANALYSIS OF THE 'SECRET FACE'

Mustafa SÖZEN<sup>1</sup>

## Özet

Bu çalışma, anlatıbilim ve göstergibilim analiz yöntemlerini aynı çatı altında birleştirerek eldeki metne nesnel yaklaşmayı amaç edinerek; sinematografinin zaman perspektifindeki ayırt edici dil kullanımlarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Filmin bir sanat olarak gelişmesini etkileyen faktörlerden biri de Henri Bergson'un zaman felsefesine getirdiği boyuttur. Evrende her şeyin kesintisiz, sürekli bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için 'şimdiki anın' kendisi de bir değişimdir. Bergson'un zaman felsefesi, film anlatısında önemli yapısal değişikliklere neden olmuştur. Filmde zaman, bir taraftan kesintisiz sürekliliğini, diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybeder; zaman geriye dönüşlerle durağanlaşabilir, anımsamalarla tekrarlanabilir, gelecekle ilgili görüntülerle ileriye atlayabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Anlatı, Anlatıbilim, Zaman analizi, Süre, Sıra, Sıklık

## Abstract

This work which synthesizes the analytic methods of narratology and semiotic in a objective way, aims to search for the film language that employs a separate language in terms of perspective and structure when it comes to 'time'. One of the reasons of film's being progressed as an art, is related with the direction that Henri Bergson has brought to philosophy of time. Bergson imposes that everything in the universe is subject to chance, even the concept of 'now' is a change itself. The philosophy of time has changed the film narrative in a drastic way. On filmic narrative time, may lose it's continuity, may lose it's- never going back structure-, may slow down with flashbacks, may be 'repeated' by remembering and may jump forward to an advanced time.

**Key Words:** Narrative, Narratology, Time analyse, Duration, Order, Frequency

## 1. Giriş

İnsanoğlu zaman kavramını tarihin ilk gününden beri durmaksızın tanımlamaya çalışmıştır. Bugün dahi felsefeciler aynı konuya yönelik çalışmalar yapmaktadırlar. Bu tükenmez çabaların bir kısmı da zaman kavramını sanatın konusu haline getirmiştir.

---

1- Yrd. Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, GSF. Sinema-TV. Bölümü Öğretim Üyesi, Antalya-sozen@akdeniz.edu.tr

Özellikle, anlatı (narrative) sanatlarında zaman boyutunun tasarımı önemli bir işlev yüklenir. Öykü inşası, bütün anlatım formlarında geniş ölçüde zamansal ilişkilerce belirlenir. Bu nedendir ki edebiyat, tiyatro ve sinema; zaman sanatları olarak da tanımlanmaktadır.

Geleneksel anlatı sinemasında olay ve eylemler -genel olarak- kronolojik bir yapı içinde inşa edilirken; 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren bazı yönetmenler, geleneksel anlatı anlayışının zaman tasarımına karşı çıkararak yeni bir sinema dilini geliştirmeye başladılar. Fransa'da Bresson; İtalya'da Antonioni ve Fellini gibi yönetmenler, kronolojik zamanı reddederler. Anlatılarını geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı birbirinin içine geçmiş biçimde kurgulayan bu anlayıştaki yönetmenler, izleyicilerine 'algılamada uzlaşımsal olmayan' farklı bir sinematografik dil sunarlar<sup>2</sup>.

Farklı olan bu dil'in düşünsel temelinde Henri Bergson'un zaman felsefesinin önemli bir yeri vardır<sup>3</sup>. Bergson'un zaman kavramı, sinemasal anlatılarda başka hiçbir türde elde edilemeyen bir yetkinliğe ulaşmış biçimde yeniden üretilebilmektedir. Çünkü filmde zaman, bir taraftan kesintisiz sürekliliğini, diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybedebilir. Bir başka deyişle zaman, geriye dönüşler aracılığıyla durağanlaştırılabilir, anımsamalarla tekrarlanabilir, gelecekle ilgili görüntüler içinde ileriye atlayabilir. Bazen aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından veya zamansal olarak farklı olaylar üstüste bindirilerek ve birbirinin yerini alabilir. Bazen de önceki olay sonra, sonraki olay ise önce gösterilebilir<sup>4</sup>.

### 1.1. Çalışmanın Metodolojisi

Anlatıbilim (narratology) kuramına en büyük katkıyı yapanlardan biri olan Gerard Genette'in roman metni üzerine oluşturduğu kuramsal çerçeve, anlatı metninin çözümlenmesinde kullanılan en çok başvurulan modellemelerden biridir. Bu kuramsal çerçevenin temel özelliği, anlatı metninin yalnızca kendisiyle sınırlı oluşudur.

Bu metodolojide anlatı metnindeki anlatı gerçekliğinin (narrative reality) üç yönü birbirinden ayırt edilir: Bu yönlerden ilki 'öykü'dür. Bu, anlatı içeriği, yani anlatı tarafından düzenlenen kronolojik olaylar düzenini kapsar. İkinci yön, 'anlatı'nın bizzat kendisidir; bu anlatı söylemine gönderme yapar. Üçüncü yön ise 'anlatım/anlatış' unsurdur ki bu da anlatı eyleminin üretilmesini ifade eder. Genette, buna yönelik olarak bir anlatı'yı 'zaman (tense)', 'kip (mood)' ve 'çatı (voice)'

2- Filiz Bilgiç, *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s:86

3- Henri Bergson (1859-1941), Zaman kavramı yerine daha çok bir akışı betimleyen 'süre' kavramını kullanır. Süre, devinim halindeki benliğin bilincidir, bellektir. Geçmişin şimdide yaşamayı sürdürmesidir. Henri Bergson, (Çev: Barış Karacasu), *Metafizğe Giriş*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998. s:30

4- Akt: Yalçın Demir (a) "Filmde Zaman ve Mekan Üzerine", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, 1-9, s.8

kavramları içinde üç temel belirleyici kategoriye indirger:

- a) Zaman: Düzen, süre, sıklık değişkenlerini içeren bu kavram, anlatı ile öykü arasındaki zamansal ilişkileri tanımlamaya/belirlemeye yöneliktir;
- b) Kip: Anlatının temsil edilmesinin (narrative representation) biçim ve dereceleriyle ilgilidir. Kipin alt değişkenleri mesafe ve perspektiftir.
- c) Çatı: Özne dendiğinde söz konusu olan yazar ya da konuşmacının kendi değil, kendini dile getiren anlatıcı öznedir<sup>5</sup>.

Hemen belirtelim ki, Genette`in roman anlatılarına yönelik olarak kurduğu bu modellemenin sinematografik anlatılara doğrudan uygulanması pek de uygun değildir. Bu nedenle film çözümlemesine yönelik olarak ele alınıp, üzerinde yeni düzenlenmeler yapılmıştır.

Seymour Chatman, Jacop Lothe, Robert Burgoyne, Manfred Jahn gibi araştırmacılar Genette`nin metodolojisini sinemaya uyarlayan kuramsal çerçeveler geliştirerek 'Sinema Anlatıbilimi`ni oluşturmuşlardır. Bu çalışma da sinema anlatıbilimi üzerine kurulmuş ve örneklem olarak da Ömer Kavur`un 'Gizli Yüz (1991)' adlı filmi seçilmiştir. Filmin seçilme nedeni hem Türk Sinemasına ait bir anlatı, hem de öyküsünün zaman sorunsalı üzerine odaklanmış olmasıdır.

## 2. Anlatı Formlarında Zamanın Kurgulanması

İnsanın zamanı algılaması hem kültürel hem de çok boyutlu bir sorunsaldır; kültürel, çünkü zaman konuşulan dile, ait olunan uygarlığa ve evrim gösterilen çevreye göre farklı biçimlerde algılanır. Çok boyutludur, çünkü zaman seçilen bakış açısına göre yeniden düzenlenir. Bu bakımdan, farklı zaman tasarımlarından söz edilebilir. Bunları 'fiziksel zaman, duygusal zaman, süredizimsel zaman ve dilsel zaman' diye ayırmayabilmek mümkündür<sup>6</sup>: 'Fiziksel zaman' çizgisel, tek düze, sonsuz ve bölümlenerek süreklilik niteliği taşıyan zaman tasarımıdır. 'Duygusal zaman/içsel zaman'<sup>7</sup> her bireyin zamanı kendi deneyimine göre algılamasıdır; güzel zamanların kötü zamanlardan çok daha çabuk geçtiği izlenimi iyi bir örnek olarak verilebilir. 'Süredizimsel zaman', toplulukların ve/veya bireylerin bir arada yaşamalarının zorunlu koşulu olarak üretilmiştir. Tüm insan toplulukları süredizimsel zamanı, gündüz-gece dönüşümü, güneşin görünür devinimi, ayın evreleri, gel-git olayları, mevsimler vb. gibi doğa olaylarının yinelenmesine dayanarak bir takvime bağlamış ya da bölümlenmişlerdir. 'Dilsel zaman' ise süredizimsel zamanda yer alan olayların, tarihlendirmeler yardımıyla dile ifade edilebilmesidir. Böylece olaylar dilsel zaman içinde yerlerini almaktadır. Bir olayı süredizimsel zamana yerleştirmek ayrı, aynı olayı dilsel zaman içine katmak ayrı şeylerdir. İnsanın zaman deneyimi dile ortaya çıkar ve dilsel zaman da süredizimsel zamana ve fiziksel zamana

5- Brian Henderson, "Filmde Zaman, Kip ve Çatı", *Yıllık - VIII*, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1986, 1-22 s. 2

6- Ayşe Kiran - Zeynel Kiran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara, 2003, s.161-162

7- İngilizcesi 'mental time' veya 'subjective time'. Saat zamanı ise 'clock time' olarak tanımlanır.

indirgenemez. Dilsel zaman, genellikle fiile bağlı olarak, doğal sürenin çeşitli bölümlerini belirten bir dilbilgisi ulamıdır. Dilsel zamana ilişkin olarak, en sık görülen sınıflandırma türü, ‘şimdi, geçmiş, gelecek’ zaman bölümlemesidir

### 2.1. Öykü zamanı, Öyküleme Zamanı

Anlatı formları ‘öykü (story)’ ve ‘öyküleme (ploting)’ olmak üzere iki temel öğeden oluşur. Öykü, bir anlatıda anlatılan olayların tümüdür; öyküleme ise bu olayların, anlatıcı<sup>8</sup> tarafından anlatılış biçimidir. Anlatıcı olayları olduğu gibi anlatmak zorunda değildir, okuyucuda/izleyicide yaratmak istediği etkiye göre çeşitli anlatısal seçimler yapabilir. Bir başka deyişle öyküleme, olayları zaman içine hangi sırayla yerleştirileceğinin tasarımıdır. Olayların sırası, süresi ve sıklığı öyküleme zamanını belirler. Anlatı, öyküleme zamanını oluşturan sözcükler, tümceler, paragraflar ve sayfalar içine yayılır. Bu iki zaman arsındaki ilişki anlatıcının yapmış olduğu ‘anlatısal seçimleri’ gösterir. Her anlatıcı, öykülemesini, anlattığı olaylara göre, süredizimsel bir biçimde yerleştirir.

Bir öykü anlatmanın en basit biçimi, süredizimsel sırayı izlemektir. Daha açık bir deyişle, olayları başından başlayarak aynı sırada anlatmaktır. Örneğin doğum (1), okul (2), evlenme (3), boşanma (4), bulunduğu kentten ayrılma (5) olduğunda (1+2+3+4+5) sıralamasıdır. Ancak yazar anlatısına iyice egemen olursa, temel eylemin dışında, başka bir eylem ya da olay düşünerek bu sırayı bozabilir. Örneğin, olayları bir düğün gününden (3) geriye giderek kahramanın okul yaşamını (2) oradan daha da geriye giderek doğduğu günü (1) anlatabilir. Sonra bir sıçrıyla bizi mahkeme salonundaki boşanmasına (4) daha sonra da kenti ve arkadaşlarını terk ettiği güne (5) götürebilir<sup>9</sup>.

### 2.2. Öyküleme zaman değişkenleri

Bir anlatı yazarının yaptığı seçimler genel olarak, olayların ‘sıra’sını, öykü ve öykülemenin karşılıklı olarak ‘süre’sini ve kurmaca olayların ‘sıklığı’ını ilgilendirir. Kısacası, öykü ile öyküleme arasındaki bağıntılar, süredizimsel açıdan, ‘sıra (order)’, ‘süre (duration)’ ve ‘sıklık (frequency)’ olarak üç değişik düzlemde incelenebilir<sup>10</sup>.

#### 2.2.1. Sıra/Düzen

Sıra’yı incelemek demek, öykü içindeki olayların düzenlenişiyle (yani olayların süredizimsel akışı) bu olayların öyküleme (yani anlatıcının olayları sıralaması) içindeki düzenlenişini karşılaştırmak demektir. Kısacası öykü sırası ile öykülemenin sırası arasında iki tür ilişki vardır. Birincisi süredizimsel, ikincisi de geriye-sapım/

8- Yazar somut bir kişiliktir, anlatıcı ise yazar tarafından öyküyü anlatması için kurgusal olarak yaratılan ve anlatıdaki olay ve eylemleri onun ‘ses’inden duyduğumuz kurmaca varlıktır.

9- A. Kıran, vd. *a.g.e.*, s. 165

10- Bu üç kavram, anlatıbilim’e ait İngilizce yazılmış bütün kaynaklarda aynı şekilde yer almaktadır. Bu nedenle kaynakça verilmemiştir.

ileriye-sapımı içeren yapılanmadır. Öykünün süredizimsel sırası iki biçimde bozulabilir. Bunlardan ilki 'geriye-sapım (analepsis)' olarak adlandırılır. Burada anlatıcı olayların süredizimsel sırasına uymaz ve geriye dönüş yapar. Diğeri ise 'ileri-sapım (prolepsis)' olarak adlandırılır; burada anlatıcı, öykülemeye geleceğe ilişkin öncelemeler yapar<sup>11</sup>.

### 2.2.2. Süre

Öykülemenin ritmi, öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Öykü zamanı kahramanların yaşadığı olayların geçtiği zamandır ve bu zaman dakikalar, saatler, günler, haftalar vb ölçülür. Öyküleme zamanı ise, öykünün anlatılması için belirlenen zamandır. Bir anlatıda, zaman aynı biçimde ve tek-düze geçmez. Anlatıcı olayları özetleyebilir, anlatının ritmini/hızını düşürebilir ya da yükseltebilir. Yazar anlatısında ritmi gerçekleştirmek için, dört değişik anlatsal yol kullanılır. Bunlar 'duraklama', 'sahne', 'özetleme', ve 'eksilti'dir<sup>12</sup>.

Olayların kurmaca içindeki süresiyle öyküleme içindeki sürelerini karşılaştırmak için, her iki durumda da hangi sürenin söz konusu olduğunu iyice belirlemek gerekir. Örneğin aşağıdaki gibi bir tablo bize, romanda anlatı 'hızı' hakkında yeterli bir bilgi verebilir:

Tablo:1. Anlatı hızının şematik gösterimi

Zaman dilimi	Anlatıda yer aldığı boyut
Yirmiyedi yıl	5 sayfa
Beş yıl	18 sayfa
Bir gün	23 sayfa

Süre'nin, anlatı ritmini belirleyen bir öge olduğundan söz etmiştik. Anlatının ritmi öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki ilişkiyle tanımlanır ve bu ilişki dört değişik biçimde üretilir<sup>13</sup>:

a) Duraklama (pause): Anlatıcının öyküden ayrılıp, yorumlar veya betimlemeler yapma uygulamasıdır. Daha çok 'dışöyküsel anlatıcı'nın<sup>14</sup> öykünün karakterleri konusunda yorum ve açıklamalar yaptığı bölümlerde karşılaşılır. Doğal olarak da

11- Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, Oxford University Press, USA, 2000, p.54

12- J. Lothe, *a.g.e.*, pp.57-59

13- J. Lothe, *a.g.e.*, p. 59

14- Dış-öyküsel anlatıcı (extradiegetic narrator) anlatının öykü dışındaki birisi adığı öyküyü birinci dereceden anlatıyorsa buna 'dışöyküsel-yadöyküsel (extradiegetic-heterodiegetic) anlatıcı, yok eğer kendi öyküsünü birinci dereceden anlatıyorsa buna da 'dışöyküsel-özöyküsel (extradiegetic-homodiegetic) anlatıcı denilir. Gerard Genette (Çev: Mehmet / Sema Rifat), "Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri", *Kitaplık*, Aylık Edebiyat Dergi, 2005, 87, 127-130

öyküleme zamanı, öykü zamanından daha uzun olur.

b) Sahne (scene): Sahne, öykü zamanı ile öyküleme zamanının karşılaştırıldığı bir uygulamadır. Öyküdeki figürlerin birbirleriyle olan konuşmaları veya birbirleriyle ilgili olan düşüncelerinin yer aldığı bölümlerde sık rastlanılır. Sahne, anlatının en ayrıntılı bölümünü oluşturur; burada kişilerin sözleri hareketleri ve olaylar ‘doğrudan’ büyük bir açıklıkla anlatılırken, öykü zamanı ile öyküleme zamanını neredeyse eşitlenir. Buna daha çok tiyatro sahnesinde oynanan oyunlara rastlanılır, çünkü orada öykü zamanıyla öyküleme zamanı tam olarak örtüşmekte; ‘hız’ değişmemektedir.

c) Özetleme (summary): Anlatıya hız etkisi getirmesi için kullanılır. Anlatıcı bir konuşmanın, bir olayın tümünü vermek yerine özet yapmakla yetinir; böylece öykünün süresi öykülemenin süresinden daha bir kısa olur. Anlatıcı, birkaç ayda olan ya da çok yılları kapsayan olayları ayrıntıya girmeden birkaç sayfa veya bir kaç sahne içinde anlatabilir. Böylece, öykü zamanı, öykülemenin çok gerisinde bırakıldığı için, ‘hızlı’ bir anlatım yaratılır.

d) Eksilti (ellipsis): Bu tür anlatımda, bazı olay veya zamanların ‘geçştirilerek’ anlatımın hızlandırılması söz konusudur. Uygulamada daha çok anlatıcının öykü kahramanlarından birinin yaşamındaki belirli bir zaman dilimini karanlıkta bırakmak istediği bölümlerde rastlanılır. Sözgelimi, üçüncü bölüm ile dördüncü bölüm arasında kahramanın yaşamında on yıllık bir ara vardır ve bu dönem anlatılmamıştır. Kısacası, anlatıcı öyküde geçen tüm olaylara yer vermeyerek ‘tempolu’ bir anlatım sağlamaya çalışır.

### 2.2.3. Sıklık

Sıklık, bir öyküde meydana gelen bir olayın öyküleme kaç kez aktarıldığına yönelik bir uygulamadır. Üç tür sıklıktan söz edilebilir. Bunlardan ilki ‘tekil anlatı’dır (singulative narrative). Bu, öyküde bir kez olan bir olayın bir kez anlatılmasıdır. İkincisi ‘indirgeyici anlatı’dır (iterative narrative), öyküde birçok kez olan bir olayın bir kez anlatılmasını gösterir. Üçüncüsü ise ‘tekrarlayıcı anlatı (repetitive narrative)’dır. Bu da, öyküde bir kez olan bir olayın birçok kez anlatılmasıdır<sup>15</sup>.

### 2.3 Öyküleme zaman belirtimi

Öykülemenin zaman evreni, biri diğerinin içinde olan iki ayrı kavramla tanımlanır: Dış zaman<sup>16</sup> ve iç zaman<sup>17</sup>. Dış zaman, öyküleme yer alan olayların gelişim/oluşum süreçlerini kapsayan daha geniş bir süre iken; iç zaman, öyküleme yer alan olayların somut başlangıç ve bitişleriyle belirlenen daha dar bir süreyi içermektedir.

15- J. Lothe, *a.g.e.*, p. 60

16- ‘Açık zaman’ olarak da tanımlandığı olmaktadır.

17- ‘Kapalı zaman’ olarak da tanımlanmaktadır.

### 3. Sinematografinin Zaman Kipleri

Film geniş bir zaman örgüsü içinde gelişir. Ancak ne roman gibi bir anımsama sanatıdır ne de tiyatro gibi bir merak sanatıdır. Roman 'ne olduğu' ile ilgilenir. Tiyatro ne olacak diye sorar. Sinema ise ne oluyorsa onu bize anlatır. Çünkü, sinema yalnızca şimdiki zamanı tanır; çünkü, geçmiş de gelecek de izlenildiği anda varolduğundan dolayı izlenen her kare o an oluyormuş yanılması yaratmaktadır.

Romanda geçmiş, şimdi ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir. Tiyatroda ise gerçeğin zamansal sürekliliği bozulmamış durumdadır. Yaşamda olduğu gibi burada da olaylar, düzenli gelişen kronolojik zamana boyun eğmiş biçimde birbirini izler. Böylece bölümler içinde zamanda hızlanma, gecikme ya da durma görülmez. Bu nedendir ki film, tiyatro üslubunda bir dizi çatışma yaratmaya kalkışarak bir kadının yalnızlığın tanımlayamaz. Çünkü, tiyatrodaki her sahne kadının yaşam koşullarına karşıt olayları ya da kişileri kapsayan şekilde inşa edilir. Ana koşul, dramatik terimlerle asla ifade edilemeyen zaman geçişini sağlamaktır. Oysa sinematik imgeler kadının yaşantısından 'yinelediği' ayrıntılarla ıstırap verici bir gerçek yaratır. Bu zaman, yoğunlaştırılarak yapılabilir, tekdüze yıllar, farkında olunan güçlü anlara indirgenebilir<sup>18</sup>.

Film, geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanda geçen olayları bir arada verebilir. Gerçek zamanın yasalarını bozarak, ölçülebilir gerçek zamandan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratır. Öykünün anlatım süresini, olguların ortaya çıkış sırasını etkileyen çekimler arası geçiş yöntemleri ve kurgu gibi tekniklerden yararlanır. Bunları: a) Görüntü boyutunun zamana etkisi, b) Kamera hareketlerinin zamana etkisi, c) Sesin zamana etkisi, d) Geçiş yöntemlerinin zamana etkisi olarak sıralayabiliriz<sup>19</sup>.

Anlatısal bütünü oluşturmak için çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar. Bu, zaman akışını ve perdedeki olayların hızını denetleyen tipik bir yöntemdir. Konuyu ileriye doğru yöneltmek için zamanda kısaltma yapılmasına örnek olarak bir sahneyi ele alalım. Bu sahnede, bir adam arabası ile havaalanına gider, uçağı yakalamak için hızla koşar. Yabancı bir ülkeye uçar. Oraya vardığında yere iner ve bir taksi ile otele gider. Perdede zamanın bu gelişim keskin değildir. Aksiyonu içeren çekimler isteğe göre işlenebilir. Yönetmen, aksiyonu açıklığa kavuşturmada gerekli olanların dışında farklı zaman parçalarının tümünü göstermek zorunda değildir. Böylece 'sürekliliğin boyutları ve gerçek zaman' kurgu yardımıyla kısa anlara indirgenebilir<sup>20</sup>.

Sinematik anlatımda birbirinden kopuk ve değişik zaman dilimleri bir araya getirilebilir. Öyküsü aylar ya da yıllar süren bir zaman dilimi, mantıklı bir gösterim süresi içinde sunulabilir. Atlanılanlar (aylar ya da yıllar) bir çekimden diğerine

18- J. H. Lawson, "Zaman ve Mekan", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, 19-34, s. 30.

19- Yalçın Demir, (c) "Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rollerini", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, 47-63, s.56

20- Y. Demir, (b) a.g.e., s.15.

ani bir kesme, bir geçme ya da istenilen herhangi bir zaman dilimini bağlamada bir geçiş rolü oynayacak görüntü ya da ses ile ilgili efektlerle yapılacak ustaca bir değişimle ifade edilebilir. Şu anda ve geçmişte yaşanan inanılmaz sayıdaki olaylar arasında kolayca bağlantı kurulabilir. Şu andakiler kronolojik sırada gelişen sekanslara bölünürken, geçmişteki olaylar geriye dönüşlerle açıklanır<sup>21</sup>.

Yönetmenin zamanı işlemedeki bir diğer özgürlüğü zamanda 'uzatma' yapabilmesidir. Zamanda uzatma, genellikle perdedeki mekanın uzatılmasıyla sağlanır. Eğer bir aksiyonun değişik çekimleri değişik açılardan görüntülenirse, aksiyon gerçek yaşamdaki normal sürenin ötesine taşınabilir. Eisenstein'in 'Potemkin Zırhlısı' (1925) filminde çok bilinen merdiven sekansı buna iyi bir örnektir. Burada Kazakların gerçek yaşamda iki ya da üç dakika sürecek düzenli inişleri, sahnedeki panik bölümlerinin dehşet ve gerilimini arttırmak amacıyla tekrarlarla ve diğer öğelere kesmeler yapılarak on dakikadan daha uzun bir süreye uzatılmıştır<sup>22</sup>.

Gerilim anlarındaki değerli saniyelere bağlı olarak film, zamanı genişletirken, orantısız olarak durgun geçen anlarda duyguyu korumak için de zamanı 'sıkıştırır'. Güçlü anlara indirgenerek yoğunlaştırılmış/sıkıştırılmış zamana iyi bir örnek Orson Welles'in 'Citizen Kane' (1941) filminde vardır. Kane ile karısını masa başında gösteren bir kahvaltı sahnesi vardır. Zaman geçer, kostümler değişir, yıllar sonra çiftin aralarının bozulduğu görülür. İlk çekimde birbirini seven çiftin konuşmaları, izleyen çekimin sonuna kadar devam eder; yeni çekime geçildiğinde Kane'in karısı yüzünü, kocasının gazetesine rakip bir gazetenin arkasına saklamış olarak gösterilir. Bu, zamanı görsel-işitsel şema içinde etkin kullanımlarına iyi bir örnek gibidir<sup>23</sup>.

### 3.1. Gerileme/Önceleme

Öykülemde bazen zaman sapmalarına yer verilir. Bunlar gerileme ( prolepsis) ve önceleme (analepsis) olarak adlandırılır. Anlatı zamanındayken geçmiş anlatmaya gerileme, daha sonra olacak olanları anlatı zamanında anlatmaya ise önceleme denmektedir.

İki çekim arasında zaman ilişkisi, çekimler arasında zaman boşluğunun varlığı ile ilgilidir. Bu boşluk, zamanda atlama (temporal ellipsis) ya da zamanda kısaltma (time abridgement) diye adlandırılır. Zamanda kısaltma yapmanın ikinci bir türü daha vardır. 'süresi belirsiz atlama (indefinite ellipsis)'. Süresi belirsiz atlama bir saati ya da bir yılı kapsayabilir. Zamanda atlamının gerçek uzunluğu, sadece 'gözle görülür' bir şeyin yardımıyla ölçülebilir. Bir konuşma, bir başlık, bir saat, bir takvim, giyim modasındaki bir değişim gibi<sup>24</sup>.

Geriye dönüş, zamanda geriye dönme işleminin bilinen bir formudur. Bir kaç saniye ya da bir kaç yıl süreli bir zaman atlamaları yapılabilir ve bir anlatım aracı olarak da çok sık kullanılır. 'Sinemanın 5 Temel Ögesi' adlı kitabında Mascelli,

21- L. Jacobs, *a.g.e.*, p.37

22- L. Jacobs, *a.g.e.*, p.38

23- J. H. Lawson, *a.g.e.*, s.30

24- J. H. Lawson, *a.g.e.*, s. 30



geriye dönüşün avantaj ve dezavantajlarını şöyle özetler: Geriye dönüş, anlatıcının tarihsel ya da arka plan türü malzemeyi sunmasını sağlar. Farklı gerçekler, kurgusal konular geriye dönüşler yoluyla çeşitli bakış açılarından sunulabilir ya da birkaç karakterin öykünün kendilerine ait bölümünü anlatmalarına olanak sağlar. Ayrıca öykü anlatımı yalnızca günümüzle sınırlı kalmaz; bunların yanında geriye dönüşün dezavantajları da vardır. Kronolojik kesintisizliği bozar ve seyircilerin kafasını karıştırır; çoğu durumda izleyenlerden daha fazla dikkat ister<sup>25</sup>.

Sinemada uzun süreli gerileme (analepsis), kısa süreli geriye dönüş (flashback); uzun süreli önceleme (prolepsis), kısa ileri atlayış (flashforward) olarak adlandırılabilir. Görsel dilde, yazılı dildeki aksine zaman takıları bulunmadığından, her imgenin beraberinde zaman belirteciyle karşımıza gelmediği ve bunun da geçmiş zaman yaratımını iyice zorlaştırdığı açık bir gerçektir. Filmlerdeki bu zaman sapmalarını belirgin kılmak için farklı sinemasal anlatım araçları kullanılmaktadır. Örneğin, anlatı zamanından geçmişe dönülürken görüntüde bir bulanıklaşma, kararip açılma olabilir; bir alt yazıyla zaman ve yer yazılabilir ya da film renkli ise siyah-beyaza geçiş yapılabilir. Bu sayede izleyicinin zamanda bir değişim olduğunun fark etmesi istenir.

### 3.1.1. Gerileme tanımları

Gerileme (analepsis) kavramı kendi içinde ayrımlara uğramakta ve farklı adlarla tanımlanmaktadır. Bunlardan ilki 'dışsal gerileme (external analepsis)' adını alır. Burada gerileme, anlatıda yer alan olaylardan önceki bir zaman dilimini (açık zaman/dış zamanı) kapsar. Diğer öge olan içsel gerileme (internal analepsis) ise anlatıdaki bir eksikliği tamamlamak için olayların içindeki bir zaman dilimine (kapalı zaman/iç zaman) dönülür. Gerileme`de bir diğer tanım ise 'süresi belirsiz geriye dönüş (indefinite time reversal)' kavramıdır. Daha çok çağdaş anlatı sineması örneklerinde rastlanılan bu uygulamada zamansal yapı, iç içe geçmiş olarak inşa edilir ve geriye dönüşler izleyicinin net şekilde algılayamayacağı bir biçimde kurgulanır<sup>26</sup>.

### 3.2. Eksilti

Eksilti (ellipsis), anlatılarda zamansal atlamaları tanımlayan bir kavramdır, öykü inşasında zamanın ekonomik kullanımını sağlama işlevi yüklenir. Filmlerde eksilti kullanımıyla çok sık karşılaşılır, hatta o kadar ki eksilti`siz film yok gibidir. Örneğin, mağaza ile otel arasındaki yolun tamamı gösterilmez, fakat izleyiciler ayrıntıları zihinlerinde tamamlarlar. Bu durum, önemli olmayan ayrıntıların atıldığı bir eksiltidir. Sinema böyle bir anlatı yapısını izleyiciye baştan kabul ettirir.

Üç çeşit eksilti uygulaması vardır. Bunlardan ilki 'açık eksilti'dir. Burada zamansal olarak ne kadar sürenin geçtiği (aradan iki yıl geçti, bir gece sonra vb.) somut olarak belirtilir. Diğeri 'örtük eksilti'dir. Burada ise zamansal olarak ne ne kadar sürenin geçtiği açıkça belirtilmez, okuyucu/izleyici kendi bulmak zorundadır.

25- Joseph V. Mascelli, *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, Ankara, İmge Kitabevi, 2002, s.75-76

26- Mieke Bal, *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada, 1997, p. 101

Son tür olan 'varsayımsal eksilti' de ise anlatıda bir atlama yapılıp yapılmadığı çok net değildir, fakat daha sonra yapılan bir gerilemeyle bir atlama olduğu anlaşılabilir. Sinematografik anlatıda, kesme, zincirleme, silme, kararırma-açılma gibi geçiş teknikleri eksiltiyi sağlayan unsurlardır<sup>27</sup>.

#### 4. 'Gizli Yüz' Filminin Zaman Çözümlemesi

Yönetmenliğini Ömer Kavur'un yaptığı 'Gizli Yüz' (1991), Orhan Pamuk'un 'Kara Kitap' adlı romanındaki öykülerin birinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Ön planda bir aşk hikâyesi olmasına karşın aslında, zamanın insan yaşamı üzerine getirdiklerini ve/veya ardında bıraktıklarını sorgulayan ve bunu mistik/tasavvufi anlayış üzerinden kurgulayan bir anlatıdır.

Filmin Konusu: Bir kadın esrarengiz şekilde bir pavyon fotoğrafçısından her gece sonunda çektiği fotoğrafların kopyasını ona getirmesini ister. Fotoğrafçı böylece iki yıl boyunca her gün kadına çektiği fotoğrafları götürür. Kadın fotoğrafları incelerken o da kadını izler. Kadın bir gün gelen fotoğraflar içinden bir kişinin yüzündeki anlamın aradığı 'şey' olduğunu düşünüp, fotoğrafçıdan o yüzün sahibini bulmasını ister. Fotoğrafçı adamı bulur, bu bir saat tamircisidir. Aradığını bulduğundan emin olan kadın ve gizli yüzün sahibi olan saatçi, hayata ve hayatın anlamına dair yolculuklarına birlikte devam etmek üzere o kentten ayrılırlar. Fotoğrafçı ise babasının ölümü üzerine doğduğu kasabaya dönmek zorunda kalır. Cenaze işlemlerinden sonra ailesi için bir arsa almak üzere yola çıkar, otobüsün mola verdiği bir yerde, kadını ve saatçiyi bir TV ekranında görür. Görüntüler bir kasete aittir, kasetin peşine düşen fotoğrafçıyı yeni yolculuklar, yeni kesişmeler beklemektedir.

Ferideddin Attar'ın<sup>28</sup> bir meselinden (Binlerce binlerce sır bilinecek/O gizli yüz gösterince kendini) yola çıkan film, zaman üzerine kurulmuş, simgelerle örülü, son derece öznel, bölüntülü sinema dili içinde zamanın göreliliğine referans veren bir anlatıma sahiptir. Zaman kavramı, filmin hem içerik hem de öykü inşası boyutunda oldukça önemli bir öğe olarak öne çıkmaktadır. Öyküyü oluşturan 'Şehirler Şehri', 'Ölümler Şehri', 'Garipler Şehri' ve 'Kalpler Şehri' gibi bölümler zaman felâfesi üzerine kurulmuş anlatı parçacıkları gibidir.

Filmdeki zaman kurgusu, farklı anlamsal düzeylerin yaratılması bağlamında oluşturulmuştur. Zaman tasarımı bir yönüyle tasavvufun çokça başvurduğu kıssa'ları<sup>29</sup> andırmakta, bir yönüyle de ustaca kurgulanmış bir roman anlatısına yaklaşmaktadır. Zamanın (saat) insanın ruhunu biçimlendirmesi üzerine kurulu içerik Doğu/İslam kültürüne ait bir mesel çalışması olarak da okunabilir.

Filmin en başında, jenerik bile başlamadan görüntülenen Attar'ın sözleri ve duvar

27- M. Bal, *a.g.e.*, p. 103

28- Ferideddin Attar (1120-1194), Doğu-İslam düşüncesinin önemli isimlerinden biridir. 'Mantık'ut Tayr' adlı eserinin yeri tasavvuf düşüncesinde oldukça belirgindir. Mesel, bu kitaptan alınmıştır.

29- Kıssa (çoğul 'kısas'): Öğüt verici ve öğretici öykü, masal ve menkibe.

saati, filmin zengin tasavvuf öğeleriyle dolu olacağını ortaya koyar. Zaten Attar'ın sözünü ettiği gizli yüz, perdede görünen iri duvar saatinin yüzüymüş, bilinecek olan sırlar zamanın sırlarıymış gibi bir izlenim yaratır. Bu bir yanılgı değildir; çünkü Gizli Yüz'ün kendini göstermesi, ancak tarihsel zamanın dışında, döngüsel kutsal zamanda mümkündür<sup>30</sup>.

#### 4.1. Gizli Yüz'de Sıra Tasarımı

Zaman incelemesinin ilk kategorisi olan sıra (order), parametresinde, anlatının zaman düzeninin analizini, anlatının zaman evrenini, anlatı zamanın nasıl inşa edildiğini, bu inşada anlatının çizgisel kronoloji içinde mi, yoksa belirli sapmalar (anachronies) aracılığıyla mı kurgulandığı bulunmaya çalışıldığına değinmiştik.

Filmin zaman evrenine baktığımızda kıssa'ları andıran öykülemenin 'dış zaman' değişkenini belirlemek pek de mümkün olamamaktadır. Hukuk eğitimi yapmak için İstanbula gelen bir öğrencinin hayatını kazanmak için yaptığı pavyon fotoğrafçılığıyla başlayan süreç bazı çıkarsamalar yardımıyla bulunabilmektedir. Fikret Kuşkan'ın filmin 4 dakika 23 saniyesinde söylediği "iki yıla yakın sürdü bu" ve Zühal Olcay'ın 18 dakika 05 saniyesinde söylediği "iki yıl birlikte aradık" cümleleri yardımıyla bu sürenin 'iki yıl' olduğunu bize söylemektedir.

İç zaman değişkeni de çok kesin olarak bulunamamakta, diyaloglar aracılığıyla verilen bazı bilgilerden iz sürülerek yapılan hesaplamalar iç zaman'ın yaklaşık 'altmış gün' kadar bir süreyi kapsadığını bize göstermektedir.

Filmin anlatısı kıssa'ları ait olan bir kronolojiyi izlemektedir. Kahraman-anlatıcı, önce bir anlatıcı olarak yaşadığı bir öyküyü bize hikaye etmekte, daha sonra ise zamanda geriye dönerek, bu hikayenin başlangıcına bizi götürmektedir. Olaylar kronolojik çizgide ilerledikçe zamana yönelik olarak sözel boyutta anımsamalar veya çağrışımlara yer verilir. Böylece de zaman değişkeninin 'sıra' kurgusu kıssalara özgü olan üç katmanlı bir yapıya dönüşür. Bu katmanlar: a) geçmişin şimdi hikâye edilmesi, b) bu hikâye içinde en başa dönülerek öykünün anlatılması, c) öykünün gelişimi içinde geriye dönüşler yapılarak tekrar öykü zamanına geri dönülmesidir. Bunu filmde şu şekilde görmekteyiz: Fotoğrafçı, filmin en başında izleyicilere kendi öyküsünü anlatmaya başladığında aslında Kalpler Evi'nde, ellerinde saatleri, yüreklerini açan diğer insanlar gibi kamera karşısındadır. Film, aslında fotoğrafçının kasete aktarılmış video çekimidir, böylece çember kapanmakta ve öykü başladığı noktaya dönmektedir.<sup>31</sup>

Filimde önceleme (prolepsis) ve uzun süreli gerileme (analepsis) kullanımı hiç yoktur, daha çok kısa süreli gerileme (flash-back) kullanımlarına rastlanmaktadır. Bunlar içsel gerileme (internal analepsis) şeklinde, sözel boyutta ve kronolojik bir sıra içinde verilmektedir.

30- Ömer Tecimer, *Sinema- Modern Mitoloji*, İstanbul, Plan B Yayınları, 2006, s.350.

31- Tecimer, *a.g.e.*, s. 349

Tablo:2. Gerileme/önceleme kullanımı

Gerileme / Flash-back	Kullanılan Tümceler	Hangi Dakikada Geçtiği
Gerileme ( Monolog)	F. Kuşkan: O zamanlar gençtim...	02.11
Gerileme (Diyalog)	Z. Olcay: Babam bana hep söylerdi....	24.14
Gerileme (Diyalog)	F. Kuşkan: Merhaba, nasılsınız.... yüzünü anlat bana...	31.10
Gerileme (Diyalog)	S. Yurttaş: O kadın tam karşımdaydı...	49.10
Gerileme (Diyalog)	F. Kuşkan: Yalnız beklediğim günlerde değil...	68.96

#### 4.2. Gizli Yüz`de Süre Tasarımı

Süre değişkeninin anlatı ritminin belirlenmesinde kullanıldığından, her anlatıda eşit olmayan zaman dilimleri (anisochronies) varlığından ve bunların ‘ritmin etkile-ri’ olarak adlandırıldığından söz etmiştik. ‘Gizli Yüz’ filminin anlatı hızını bulabil-mek için yapılan irdelemede, günlerin tam sayısını çıkarmak mümkün olmuştur.

Tablo: 3. Film anlatısının süre tasarımı

Öykünün ana noktaları	Ne kadar süreyi anlat-makta	Başlangıç ve bitiş zaman-ları	Filmde kapsadı-ğı süre
Hikâye anlatımının başlan-gıcı	Hikâye anlatımı (belirsiz geçmiş)	1.18 - 1.42	24 sn.
Şehirler Şehri	6 gün	1.43 - 33.29	31 dak. 46 sn
Ölüler Şehri	5 gün	33.12 – 47.14	14 dak. 02 sn
Garipler Şehri	4 ay 14 gün	47.15 - 75.45	28 dak. 32 sn.
Kalpler Şehri	3 gün	75.46 – 108.52	33 dak. 06 sn

Anlatının süre tasarımına bakıldığında, filmde bir birinin içine geçirilip, kesin-tisizliği sağlayarak verilen ökü bölümleri ile bunların süresi arasında, yani anlatı hızında düzgün bir dağılımın olmadığı görülmektedir. Filmin başlangında üst-ses (over-voice) olarak verilen masallara özgü giriş bölümü yaklaşık 24 saniyedir. Bu bölümü takiben filmin serim bölümü diyebileceğimiz ‘Şehirler Şehri’ olarak ad-landırılan bölüm 6 günü; gelişim bölümünü oluşturan ‘Ölüler Şehri’ 5 günü günü; ‘Garipler Şehri’ bölümü 4 ay 14 günü; filmin sonuç bölümünü oluşturan ‘Kalpler Şehri’ adlı bölüm ise 3 günü kapsamaktadır.

Serim bölümü sayılabilecek filmin başlangıcındaki hikaye anlatımı ile 'Şehirler şehri' olarak adlandırılan bölüm, erkek kahramanın okumak için İstanbul'a gelişini ve babasının ölümüyle kendi memleketine dönüşüne kadar olan süreyi içerir. Bu süre 6 gündür ve filmde 31 dakika 46 saniyede anlatılmaktadır.

Gelişim bölümünü oluşturan 'Ölümler Şehri' bölüm, erkek kahramanın babasının ölümü üzerine memleketine gitmesi ve oradan ayrılışına kadar olan süreyi anlatmaktadır. 5 günü kapsayan bu bölüm 14 dakika 02 saniyede anlatılmaktadır. Diğer bölüm olan 'Garipler Şehri' 4 ay 14 günlük bir süreyi kapsar ve bu 28 dakika 32 saniye içinde anlatılmıştır. Öykünün finalini hazırlayan olayların anlatıldığı son bölüm olan 'Kalpler Şehri' adlı bölüm ise 3 günü kapsamakta bu da 33 dakika 06 saniye içinde anlatılmaktadır. Bu tablodan da anlaşılacağı üzere bölümlerin anlatı hızlarında düzensiz bir eğilim vardır. Bunun nedeni, öykünün sorgulayıcı bir yaklaşımla inşa edilmesi ve izleyiciyi duygusal düzlemde buna hazırlaması olarak yorumlanabilir.

Bir anlatının olmazsa olmaz koşullarından biri de 'eksilti' kullanımudur. Filme, eksilti boyutundan bakıldığında sık dokulu bir eksilti kullanımının olduğu görülür. Öyküde zamansal akış çok oldukça net olarak kurgulandığı için 'açık eksilti' tekniğinin kullanılma yoluna gidilmiştir. Zaman geçişleri zaman akışının doğal göstergeleri olan sabah ve akşamı veren/yansıtan görüntüler aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.

### 4.3. Gizli Yüz'de Sıklık Tasarımı

Sıklık, kavramının bir olayın bir öykü içinde kaç kere meydana geldiği ve kaç kere anlatıldığıyla ilgili olduğunu ve buna yönelik yapılan analizin, anlatıcının özetleme veya tekrarlama stratejisini nasıl oluşturduğunu bulmamıza yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda öncelikle filmin genel yinelemelerine değinelim: Şehirler Şehri'ndeki saatçi dükkânının sokağı, Kalpler Şehri'ndeki saatçi dükkânının sokağıyla aynıdır. Duvar da aynı afiş asılıdır, yandaki bakkalın kapısındaki filede aynı toplar sallanır. Yine bir kız seksek oynar. Yine bir eskici bağırarak geçer. Yine yol işareti yere düşmüştür. Oysa arada en azından dört aylık fark vardır ve şehirler birbirinden farklıdır. Farklı zaman ve mekânlar, aynı zaman ve mekâna dönüşmüştür. Aynı biçimde İstanbul'daki kadının evinde eskicinin torbasına doldurduğu rüya nesnelere olan ütü, lamba, ayna; filmin sonunda, başka eskicinin torbasından çıkar, yine rüya nesnelere olarak. Tüm bu öğeler filmdeki zamanın döngüsel olduğunu, filmin zaman içinde ileri-geri gidip gelebildiğini, mekânla ilintisini kopartarak çevrimsel bağlantılar yaptığını gösterir. Örneğin filmin sonunda fotoğrafçının karşılaştığı eskici ve kızı, gerçekte kadın ve babasıdır. Eskicinin anlattığı kısa öykü ve torbasından çıkardıkları bunu doğrular<sup>32</sup>.

32- Tecimer, *a.g.e.*, s. 351

Tablo: 4a. Yinelenen olgular: Saat görüntüsü

Yinelenen Olgu	Kaç kez	Hangi Dakikada
Duvar Saati ( Yakın Plan)	12	0.38, 4.30, 8.36, 17.11, 29.48, 31.30, 32.51, 33.07, 33.19, 27.44, 85.03, 91.26

Filmde on iki kez gösterilen duvar saati görüntüsü (ki, çok fazla saat görüntüsü vardır, burada sadece yakın planda verilen duvar saatleri alınmıştır) filmin içeriğiyle doğrudan bağıntılıdır. Mistik düşünceye göre, Tanrı insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer bir biçimde icat etti. Bu düşünceye göre “saatin kendisi mekan, yürüyüşü zaman, ayarı insandır”<sup>33</sup>. Filmin öyküsünde saat ve mekânlar arasında bir bağıntı kurulmakta; öykünün ana figürleri her mekânın içinde (Şehirler Şehri, Ölüler Şehri, Garipler Şehri, Kalpler Şehri) zamanı her seferinde farklı yaşadıklarını sansalar da, aslında tıpkı bir saat gibi döngüsel yaşadıklarına göndermeler yapmak içindir.

Burada karakterlerin özel bir önemi yok, o kadar yok ki, bunu filmde kimsenin isminin olmayışıyla somutlanmış olarak görebiliyoruz. Karakterler tıpkı hiç birinin diğerine benzemediği saatler gibi çeşit çeşitler ve yine farklı olan saat kadranları gibi her yüzün ayrı bir hikâyesi var. Filmin temasını oluşturan sahnelerin birinde (Kalpler Evi'nde) elinde kendi saatini (aslında öyküsünü) tutan insanlara “kendin sor”, nedir beklediğin, aradığın nedir” diye ısrarla sorulur. Onlar da, ellerinde kendi saatleriyle, yüreklerini açarak kendi öykülerini, rüyalarını, umutlarını anlatırlar. Buradan yola çıkarak oluşturulan ‘sır’ ise kendini arayan insanın, zaman içinde ayarını kendisinin yapacağı hayatları yaşamaya çalıştığı ya da çalışmadığıdır.

Tablo: 4b. Yinelenen olgular: Rüya

Yinelenen Olgu	Kaç kez	Hangi Dakikada
Rüya (Z.Olcay)	11	5.30
Rüya (Z.Olcay)		8.15
Rüya (Z.Olcay)		16.30
Rüya (R. Aziz)		45.45
Rüya (S. Yurttaş)		48.05
Rüya (Z.Olcay)		54.15
Rüya (Z. Olcay)		58.11
Rüya (S. Yurttaş)		61.21
Rüya (Z. Olcay)		72.26
Rüya (F. Kuşkan)		94.58
Rüya (Z. Olcay)		95.58

33- ‘Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ndeki roman karakterlerden biri olan Muvakkit Nuri Efendi’nin zaman-saat-insan tanımlamalarından biri. Ahmet Hamdi Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Dergh Yayınları, İstanbul, 2005,

Öykünün farklı kahramanları tarafından onbir kez yinelenen 'rüya' ise yine öykünün pekiştirici bir unsuru olarak işlev görmektedir. Filmde, daha çok mistik bir anlama yönelik olarak kullanılmakta; 'sır'ın peşinde olan insanlar ile olmayanların ayırımı, rüyalarına karşı takındıkları duruş/düşünüş içinde ayrımlanmaktadır.

Tablo: 4c. Yinelenen olgular: Çocuk görüntüsü

Yinelenen Olgu	Kaç kez	Hangi Dakikada
Seksek oynayan çocuklar	3	20.55, 24.42, 80.11

Üç kez yinelenen seksek oynayan kız çocukları görüntüsü, çocukların zaman algısına bir gönderme yapmak içindir. Çünkü çocuklar kendilerini inşa etme sürecinde oldukları için zamanı mekândan bağımsız olarak yaşayan varlıklardır.

Tablo: 4d. Yinelenen olgular: Simgesel nesnelere

Yinelenen Olgu	Kaç kez	Hangi Dakikada
(Z. Olcay) Rüyalarımda ne güzel şeyler görüyorum ama sabah uyan- dığımda hiçbirini hatırlamıyorum. Hatırlayabildiklerim “ bir ayna, bir ütü, bir lamba” (Rüya Hırsızı) : Rüyaları benim torbamda: “bir ayna, bir ütü, bir lam- ba”	2	17.55 , 108.14

İki kez yinelenen rüyada görülen 'bir ayna, bir ütü, bir lamba' ise metaforik kul-  
lanıma yöneliktir. Filmin serim bölümünde rüyasında 'bir ayna, bir ütü, bir lam-  
ba' gördüğünü söyleyen kadın (Z. Olcay), aradığı sırrın peşinden gitmiştir; final  
sahnesine yakın bir bölümde ise Rüya Hırsızı "Rüyalarını kaybedenler, umutlarını  
kuramazlar, çünkü rüyaları benim torbamda, işte bir ayna, bir ütü, bir lamba" di-  
yerek, Kadın'ın rüyasına gönderme yapmaktadır. Lamba (ışık) bir bakıma evrenin  
ve ruhların aydınlığını simgeler. Ayna, gerçeği aksettiren, her şeyi, güzeli-çirkini,  
iyiyi-kötüyü, noksanı-olgunu, olduğu gibi göstermekte yani hayatı sembolize et-  
mektedir. Ütü ise kırışıklıkların (hayat'ın) düzeltilmesi için tıpkı ütü gibi içinde ate-  
şin yanması gerekliliğine gönderme yapmaktadır.

## 5. Sonuç Yerine

Bütün anlatım formları, geniş ölçüde sunduğu zaman ilişkilerince belirlenir. Si-  
nemada zaman tasarımının anlaşılmasında Henri Bergson'un zamanı yeniden yo-  
rumlayarak ortaya koyduğu düşünceler oldukça açıklayıcıdır. Daha önce söz edildi-

ği gibi, ‘film, olayları bir zaman sırasına görselleştirir’ geçmişini hatta geleceği, sanki şimdiki zamanda oluyormuş gibi işler.

Filmdeki sürekli hareket, zaman akışında önemli bir nitelik ortaya koyar. Film ilk bakışta anlık durağan görüntülerden oluşmuş gibi görülür. Hareket, bu anlık görüntülerin arka arkaya gösterilmesiyle başarılıdır. Hareketin birbirini izleyen anlarını içeren durağan görüntüler, filmin hareketi sırasında geçmiş hareketi de içereceğinden, filmde sürekli bir hareketin illüzyonunun yaratılmasında etkili olur. Bu süreklilik öylesine güçlüdür ki, sadece hareketin kendisi öne çıkar ve film zaman akışlı bir niteliğe bürünür. Artık zamansal sınırlar algılanmaz, çekimlerin anlık olma özelliği, içindeki hareketin sürekliliği karşısında zayıflar. Geçmiş ve şimdiki zaman kaynaşır ve zaman akışının mekânsal nitelik kazandığı görülür.

Gerçek zamanda seçme yapmak, aksiyonun ileriye götürülmesi ve gelişimi için en önemli unsurdur. Pudovkin’in dediği gibi, film gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine yeni bir ‘gerçek’ oluşturur. Film, zaman içinde geçen yaşamı anlatırken bir yandan da zamanın tekdüze gelişimini, kesintisiz sürekliliğini yok sayar. Film yönetmeni zamanla özgürce oynar. Onu gerçek yaşamda mümkün olmayan yöntemlerle işler. Zamanın ve mekânın yasaları filmde tümüyle değişir.

Geleneksel anlatı yapısının dışına çıkan çağdaş anlatı filmlerinde iç içe geçmiş bir zamansal yapı bilinçli olarak kullanılır ve geriye dönüş izleyiciye net bir şekilde belli edilmez. Burada zaman tasarımı insanın öznel iç yaşantısında olduğu gibi dinamik ve özgür bir akış içinde yeni baştan biçimlenir. ‘önce’ ve ‘sonra’ tümüyle birbirinin içine karıştırılarak dokunur.

Çözümlemesi yapılan ‘Gizli Yüz’ adlı filmin zaman tasarımında, daha çok tasavvufun başvurduğu kıssa`ları andıran bir yapı gözlenmekte, önce geçmiş şimdide hikâye edilmekte, sonra bu hikâye içinde en başa dönülerek öykü, zaman dizimsel bir akış içinde anlatılarak döngüsel yapı tamamlanmaktadır. Filmin öykülenmesinde geri dönüş-ileri atlayış gibi zamansal kırılma tekniğine hiç yer verilmeyişinin nedeni, izleyicinin öyküleme tekniğinin farkına varması ve onu incelemesinin engellenmesi içindir. Böylece filmin söylemi daha bir öne çıkartılıp vurgulanabilmektedir. Bilindiği gibi, klasik sinemada çoğunlukla yaratılan izlenim öykünün kendini anlatması ve anlatı ile anlatışın hem nötr hem de saydam olmasıdır.

Filmde, zaman tasarımının diğer belirleyicileri olan sıra, düzen ve sıklık değişkenleri ise özellikli olarak öykünün tematik yapısına katkı getirecek biçimde kurgulanmıştır. Örneğin, ‘süre’ değişkeninin bölümler arasında eşit olmayan bir şekilde dağıtılması, izleyiciyi ile öykü arasında bir mesafe yaratılarak, izleyicinin temayı daha iyi alımlayabilmesi içindir. ‘Sıklık’ değişkeninde yer alan motiflerin, sürekli olarak döngüsel zaman algısına gönderme yapma işlevi içinde biçimlendirildiği görülmektedir. Bu üç değişkenin, filmin anlam yaratımının inşasında, parça ile bütün arasındaki ilişki üzerinden örgülenerek filmin söylemini üretmede başarılı bir biçimde kullanıldığı söylenebilir.



## KAYNAKÇA

- Bal, Mieke, *Narratology-Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Canada, 1997.
- Bilgiç, Filiz, *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University Wisconsin Press, USA, 1985.
- Demir, Yalçın (a), "Filmde Zaman ve Mekan Üzerine", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, s. 1-9.
- Demir, Yalçın (b), "Film Niçin Zaman ve Mekan Sanatıdır", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Eskişehir, Turkuaz Yayınları, 1994, s. 11-17
- Demir, Yalçın (c), "Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rollerini", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, s. 47-63.
- Genette, Gerard, "Anlatı Türleri ve Anlatıcının İşlevleri", *Kitaplık*, Aylık Edebiyat Dergi, 2005, s. 87, 127-130.
- Henderson, Brian, "Filmde Zaman, Kip ve Çatı", *Yıllık - VIII*, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları, Ankara, 1986, s. 1-22.
- Kıran Ayşe - Kıran Zeynel, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara, 2003.
- Lawson, John Howard, "Zaman ve Mekan", *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*, Turkuaz Yayınları, Eskişehir, 1994, s. 19-34.
- Lothe, Jakob, *Narrative in Fiction and Film*, Oxford University Press, USA, 2000.
- Macselli, Joseph V., *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, İmge Kitabevi, Ankara, 2002.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2005.
- Tecimer, Ömer, *Sinema- Modern Mitoloji*, Plan B Yayınları, İstanbul, 2006.