

FİLM ELEŞTİRİSİNDE BİÇİM-İÇERİK SORUNU¹

Hakan SAVAŞ²

Öz

Sanat yapıtlarının çözümlenmesi ve eleştirisi söz konusu olduğunda, sanat felsefesinin süregelen tartışma konularından birinin de biçim-içerik ilişkisi olduğu söylenebilir. Yapıtın "ne" anlattığı ve "nasıl" anlatıldığı arasındaki ilişki, o yapıtın çözümlenmesi ve eleştirisi açısından belirleyici önem taşır. Söz konusu bu iki öge (ne-nasıl; biçim-içerik) arasındaki ilişkinin bir soruna dönüşmesinin nedeni ise önceliğin hangisine verilmesi gerektiğine ilişkin farklı düşünce ya da yaklaşımlardan kaynaklanır. Film dilinin estetiği ve bu dilde anlamın oluşması açısından biçimin de içeriğin de önemli olduğu kabul edilir; ancak öncelikli, temel ya da belirleyici önem taşıyanın biçim mi yoksa içerik mi olduğu sorusu tartışmaya açık bir sorudur.

Biçim-içerik ilişkisi, öbür sanat dallarında olduğu gibi, sinema sanatında da önemli bir tartışma konusudur. Filmin çözümlenmesinde kullanılacak yöntemi ve çözümlenmenin dayandığı kuramı, eleştiride izlenecek yolu büyük ölçüde belirleyen, öncelikli önemin biçime mi yoksa içeriğe mi verileceğine ilişkin karardır. Bu nedenle, bir filmin değerlendirilmesinde, sinema sanatı açısından taşıdığı değer belirlenmesinde, biçim-içerik sorununa ilişkin kavramların açıklık kazanması gerektiği düşünülebilir.

Bu çalışmanın amacı film eleştirisinde konu, içerik, öz, biçim ve biçem kavramları ile bu kavramlar arasındaki ilişkilere bir açıklık getirmeye çalışmak; böylece eleştiride izlenecek yola, yönteme ilişkin kavramsal bilgi temelinde bir öneri sunabilmektir. Bu amaçla yanıtlanması beklenen sorular şunlardır: “Bir filmin konusu ile içeriği, içeriği ile özü arasında nasıl bir fark vardır?”, “İçerik ve özün, biçim ve biçemle arasındaki bağ nasıl kurulur?”, “Filmin değerlendirilmesinde, önceliğin içeriğe verilmesi hangi nesnel gerekçeye dayandırılabilir?”, “Eleştiride nesnellik yalnızca biçim incelemesi ve çözümlenmesiyle sağlanabilir mi?”. Bu sorulara verilecek yanıtların, film çözümlenmesi ve eleştirisinde içeriğe verilen önceliğin ve önemin açıklanmasını, aydınlatılmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

¹Geliş Tarihi: 17.10.2018 Kabul Tarihi: 29.12.2018

²Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, hsavas@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2450-7124.

Anahtar Kelimeler:Sinema, eleştiri, film eleştirisi, içerik, biçim, öz, biçem.

FORM-CONTENT PROBLEM IN FILM CRITICISM

Abstract

When it comes to the analysis and criticism of the works of art, it can be said that one of the ongoing discussions of art philosophy is the form-content relationship. The relationship between the "what" the artwork tells and the "how" is described is of decisive importance for the analysis and critique of that work. The reason why the relationship between these two elements (what-how; form-content) is turned into a problem arises from different thoughts or approaches about which one should be given priority. In terms of the aesthetics of film language and the formation of meaning in this language, the content is also considered to be important; but the question of whether it is form or content is a question open to discussion.

The form-content relationship, as in other art branches, is an important subject of debate in the art of cinema. The method to be used in the analysis of the film and the theory on which the analysis is based, is the decision on whether the priority will be given to the format or the content, which determines the path to be followed in the critique to a large extent. Therefore, in the evaluation of a film, it can be considered that the concepts related to the form-content problem should be clarified in determining the value it carries for the art of cinema.

The purpose of this study is; to try to clarify the relationship between the concepts of subject, content, essence, form and style in film criticism; thus, to present a proposal based on the conceptual knowledge of the method. Questions to be answered for this purpose are as follows: "What is the difference between the subject of a film and its content or it's content and essence?"; "How is the connection between content-essence and form-style established?"; "Which objective rationale can be based on the evaluation of the priority in the evaluation of the film?"; "Can the objectivity in the critique be provided by form analysis and research?". It is thought that the answers to these questions will provide clarification for the priority and importance given to the content in film analysis and criticism.

Keywords: Cinema, criticism, film criticism, content, form, essence (idea), style.

GİRİŞ

Sanat nedir? Bu soru sanat tarihinin bilinen en eski, en köklü sorularından biridir ve sanat felsefesinin de temel sorusudur. Sanatın ne olduğuna, anlamına, işlevine ilişkin geliştirilen sanat kuramları da aynı sorunun yanıtını arayan kuramlardır. Berna Moran'a (1994: 9) göre bu kuramlar, yansıtma (taklit, benzetme, mimesis), anlatımcılık (yaratım ve aktarım olarak anlatımcılık) ve biçimci kuram olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir. Yansıtma ve anlatımcılık kuramı, sanat nedir sorusunun yanıtını, sanatın özünü, yapıt ile yapıtın dışındaki dünya (somut yaşam, gerçeklik, toplum) arasındaki ilişkide bulur. Yansıtma kuramına göre sanat yapıtı gerçekliği; hayatı, insanı, toplumu yansıtan bir ayna gibidir. Ancak gerçeklikten ne anlaşıldığı, çağdan çağa, toplumdan topluma, kültüre ve zamana bağlı olarak değiştiği için tek bir yansıtma kuramından değil, yansıtma kuramlarından söz etmek gerekir. Bu kuramlar da yine üç ana başlık altında toplanabilir: İlki, Platon'dan kaynaklanan ve sanatın görüngüyü (fenomen), duyularımızla algıladığımız dünyayı, yüzey gerçekliği olduğu gibi yansıttığı düşüncesidir. İkincisi, Aristoteles'ten kaynaklanan ve sanatın tikel değil, tümel olanın bilgisini verebileceğini, özü yansıttığını ileri süren düşüncedir. Üçüncüsü ise sanatın "ideal" olanı yansıttığını ileri süren görüştür ki, bu görüşün sanat tarihindeki en yetkin karşılığı, Klasik Sanat ya da Rönesans Sanatı olarak adlandırılan sanat anlayışıdır. Yansıtma kuramının 19. ve 20. yüzyıldaki karşılıkları ise gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik, doğalcılık, Marksist estetik ve Marksist estetiği yeniden ele alıp güncelleyen eleştirel okul (Frankfurt ekolü) olarak sıralanabilir. Anlatımcılığı, yaratım olarak anlatımcılık ve aktarım olarak anlatımcılık olmak üzere iki alt başlıkta ele alan kuram, sanatı özünü, sanat nedir sorusunun yanıtını, sanatçıyı odağa alarak yanıtlamaya çalışır. Anlatımcılık kuramının sanat tarihindeki karşılığı ise Romantizm akımı ya da Romantik Sanat anlayışıdır. Bu kurama göre sanat, duyguların ifadesidir; sanatçının duygularının ifadesi ya da anlatımıdır. Öte yandan sanatçıyı değil, sanat yapıtının alımlayıcısını (okur, izleyici, dinleyici vb.) ve yapıtın alımlayıcı üzerindeki etkisini, alımlayıcıda uyandırdığı estetik hazzı ya da beğeniye ölçüt olarak sanatın ne olduğunu açıklamaya, anlamaya çalışan kuramlardan da söz edilebilir. Son olarak biçimci sanat kuramı ise, sanatın özünü, sanat yapıtının başka şeylerle (dış dünya, sanatçı, alımlayıcı) ilişkisinde değil de, doğrudan doğruya yapıtın kendisinde, sanat yapıtının kendine özgü yapısında arayan kuramdır. Biçimci kurama göre sanatın özü, yapıtın dışında değil, yapıtın içinde, kendisindedir. Bu nedenle incelenmesi, araştırılması gereken şey yapıtın özgün yapısı, biçimidir ve sanatın ne olduğuna, anlamına ilişkin sorunun yanıtı da yapıtta, yapıtın biçiminde aranmalıdır (Moran, 1994: 10).

Tüm bu sanat kuramlarına, sanatın ne olduğu üzerine geliştirilen düşüncelere baktığımızda, farklı adlarla karşımıza çıkan tartışmaların altında yatan nedenin biçim ile içerik arasındaki ilişkiye bağlandığı söylenebilir. Başka bir deyişle, bir yanda sanat yapıtının içeriğine ve dış dünyayla ilişkisine öncelikli önem veren kuramlar vardır; öbür yanda ise yapıtı içeriğinden ve dış dünyayla ilişkisinden soyutlayarak, yapıtın biçimine öncelik veren kuramlar vardır.

Güzel sanatların en yeni, en genç dalına, sinema sanatına baktığımızda da benzer bir durumla karşılaşırız. 1895'de, Lumiere Kardeşler'in sinematografıyı icadıyla başlayan sinema sanatının kısa tarihinde, "sinema nedir?" sorusuna yanıt arayan film kuramları da iki temel ya da büyük başlık altında toplanmıştır: Gerçekçi film kuramları ve biçimci kuramlar. Biçim-içerik ilişkisinin, sinematografinin icadından bugüne, günümüze varıncaya kadar tüm film kuramlarının esasını, temelini oluşturmasının dikkat çekici olduğu düşünülebilir. Sinemanın neden sanat olduğunu, öbür sanat dallarından farkını, kendine özgü dilini ve bu dilin niteliğini araştıran ilk sinema kuramları biçimci kuramlardır. Münsterberg ve Arheim ile başlayan biçimci kuram; Rus biçimcilerinin (Vertov, Pudovkin, Kuleşov, Ayzenştayn) katkılarıyla, sinemada kurguya verdikleri ayrıcalıklı önemle ve kurgu kuramlarıyla gelişir, zenginleşir. Biçimci sinema geleneğini savunan kuramcılara İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar hemen hemen hiç karşı çıkılmaz (Dudley, 2010:225). Macar düşünür Bela Balazs'ın film dili üzerine çalışmalarıyla güçlenen sinema kuramı, Andre Bazin ve Siegfried Kracauer'in öncülüğünde biçimci kuramın karşıtını, gerçekçi sinema anlayışını, dizgeli bir düşünce, yeni ve güçlü bir kuram olarak ortaya koyar.

Gerçekçilikten yana olan kuramcılara göre sinemayı sanat yapan, bir filme estetik değer kazandıran şey, gerçeğin bölünüp parçalanması ve biçimsel düzenlemelerle yeniden inşası değil, gerçeğe olabildiğince sadık kalmaktır. Biçimciler ise gerçek ile gerçeğin perdedeki temsili arasında bir fark olduğunu, sinemayı sanat yapanın da bu fark olduğunu savunur. Pudovkin'e göre (akt. Yıldız, 2015:82) "film çekilmez, hammadde olarak ayrı ayrı selüloid parçalardan inşa edilir". Gerçeğin kendisiyle, perdedeki temsili arasındaki farkı yaratan en önemli araç kurgudur. Bu nedenle kurguya ayrıcalıklı bir önem verilir ancak kurgunun yanı sıra biçime vurgu yapan her şey (çekim ölçekleri, kamera açıları, renk, çekimlerin uzunluğu, ritim vb.) önemlidir. Gerçekçiler ise kurguyu tamamen yadsımamakla birlikte kurgunun öneminin en aza indirilmesinden, film dilinde anlamın ve estetik değerın kurguyla değil, alan derinliğiyle, kameranın çevrilmesiyle, uzun çekimlerle yaratılmasından yanadır. Seçil Büker (1989:20-21) biçimcilerle gerçekçiler arasındaki görüş ayrılığını şöyle

anlatır: "Ayzenştayn da gerçekten yola çıkar, Bazin de. Ayzenştayn filmin gerçekle bağı koparır. Montajla gerçeği yeniden düzenler. Bazin'e göre montajdan yana olan yönetmenler olayı yok ederler. Olayın yerine kurmaca olayı koyarlar. (...) Bazin gerçekten yola çıkar, ama gerçeğin ötesine geçmez. Filmin gerçekle ilişkisini koparmaz. Bazin montajı yadsımaz, montajın önemini azaltır".

Biçimci kuramın da gerçekçi kuramın da olgudan, gerçekten yola çıkmalarına rağmen farklı gerekçelerle, farklı sonuçlara ulaşması beraberinde yine farklı değerlendirme, eleştiri anlayışını getirecektir. Film eleştirisindeki çeşitliliğin, bir filmin farklı ölçütlerle değerlendirilmesinin nedeni, büyük ölçüde o eleştirinin dayandığı kuramsal temel ya da bakış açısıdır. Biçimci kurama dayanan eleştirinin ölçütü, gerçeğin yeniden inşasındaki (kurmaca) yeterlilik-yetkinlik iken; gerçekçi kurama dayanan eleştirinin dayanağı da hakikate (olguya, gerçeğe) olabildiğince sadık kalmak, biçimsel düzenlemeyi, kurguyu en aza indirerek estetik bir değer yaratmak ve izleyicinin de bu yaratılan estetik değere, anlama katılmasına, kendi yorumunu yapmasına izin vermektir. Ancak hangi kuram benimsenirse benimsensin ya da hangi kuram dayanak, çıkış noktası olarak alınırsa alınsın, içeriğin biçimle olan ilişkisinde önceliğin hangisinde olduğu sorusu henüz yanıtlanmadığı, açıklığa kavuşmadığı için kesin bir sonuca, sağlıklı bir yargıya varmanın mümkün olmadığı söylenebilir. Bu nedendir ki; içerik, öz, biçim ve biçem kavramları ile bu kavramlar arasındaki bağların ortaya konulması, açıklığa kavuşturulması, film eleştirisinde önceliğin neye (biçime mi, yoksa içeriğe mi), hangi gerekçeyle verilmesi konusunda bir karar vermemize yardımcı olabilir.

1. Konu, İçerik ve Öz

Sanatın tüm dallarında olduğu gibi, sinema sanatı açısından da konu, yapıtın yani filmin dışındadır. Sanatçının, yönetmenin iç ya da dış dünyasındaki, öznel/nesnel, soyut/somut her şey bir filmin konusu olabilir ve seçilecek konuya ilişkin hiç bir sınırlama düşünülemez. Çağdaş sanat anlayışı ağını örmekte olan bir örümcekte sokak gösterilerine, panayırlardan Süleyman Efendi'nin nasırına kadar her şeyin sanatın konusu olabileceğini duyurmuş, kanıtlamıştır. Benzer şekilde insana, yaşama ilişkin olan ya da olabilecek olan her şey sinemanın konusudur. Yönetmenin içinde yaşadığı çağ, toplum, kültür, sanat anlayışı, bireysel kültürünü şekillendiren her şey konu seçiminde, neyi anlatmak istediğini belirlemede etkili olabilir.

Ancak tüm bu etkenler içerisinde belki de en belirleyici olan etkenin, sanatçının sorumluluğu olduğu söylenebilir. Düşünceleriyle çağdaş felsefeye olduğu kadar, edebiyata

kazandırdığı yapıtlarla da tanınan; hem bir filozof hem de bir yazar olan Jean Paul Sartre sanatçının sorumluluğunu, edebiyat sanatı ve yazar kimliği üzerinden şöyle açıklar. Sartre'a göre (2008:32) adlandırmak, yazı yoluyla dünyayı şöyle ya da böyle, az ya da çok, iyi ya da kötü değiştiren, hakikatin üzerindeki örtüyü çekip kaldıran ve hepimiz için görünür kılan bir eylemdir. “Bir tek söz (bir telefon numarası, bir adres ya da bir insan adı) elde etmek için insanlara edilen işkenceleri düşünürseniz, bir şeyi adlandırmanın ne kadar önemli olduğunu, bunun bir şeyi değiştirmek olduğunu görürsünüz!” (Sartre, 1963: 19). Öyleyse yazara (sanatçıya) sorulması gereken öncelikli soru şudur:

Bir yazar, dünyanın şu ya da bu durumu üstüne söz etmedi mi, ona sorabiliriz: Niçin şundan söz ettin de bundan etmedin? Madem bir şeyler değiştirmek için konuşuyorsun - çünkü başka türlü konuşulmaz - niçin şunu değil de bunu değiştirmek istiyorsun? Niçin posta pullarının baskısı değişsin istiyorsun da, Yahudi düşmanı bir memleketteki baskının değişmesini istemiyorsun? Her zaman şu soruya karşılık vermesi gerekir: Değiştirmek istediğin nedir? Niçin o değil de bu? Onun için yazara sormalıyız: Niçin ve ne üstüne konuşmak istiyorsun? (Sartre, 1963:21).

Sartre'ın edebiyat sanatı üzerinden sanatçının (yazarın) aydın kimliği ve sorumluluğuna ilişkin bu düşüncelerinin sinema sanatı ve sanatçısı için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. Phillepe Soupault'a göre (1978:9) Şarlo'yu sözün en arı ve güçlü anlamıyla sinemanın ozanı yapan nitelik, Charlie Chaplin'in insanları güldürmek için anlatmayı seçtiği ya da anlatmaya değer gördüğü şeyin insanın bir derdine, bir yarasına dokunan konu ne ise ondan ayrı düşünememesidir. *Altına Hücum* (1925), *Yumurcak* (1921) ya da *Modern Zamanlar*'ın (1936) konusu komedinin, güldürünün sınırlarını kara mizahla, toplumsal eleştiri ve eleştirel bir gülüşle, buruk bir tebessümle çizen filmler olduğu için değerlidir. Benzer şekilde, modern sinema geleneği içinde yer almakla birlikte, David Bordwell'e göre (2000: 29), modernist geleneği yenilediği, sınırlarını genişlettiği ve günümüze taşıdığı için önemli bir yönetmen olan Theodore Angelopoulos filmlerinin ana konusu yol-yolculuk olarak ifade edilebilir. Söz konusu bu yolun ve yolculuğun en önemli uğrakları ise kaçak göçmenler, sığınmacılar ve mültecilerle birlikte sınırlar, sürgünler ve göç olarak sıralanabilir. Yönetmen kendisiyle yapılan bir söyleşide, filmlerindeki yolculuğa ilişkin olarak şunları söyler: "Göç ve diaspora, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşıp sığınak arayanlar, işte bunlar zamanımızın en acı toplumsal yaraları arasındadır" (Fainaru, 2006: 91). Angelopoulos'un yakıcı bir sorun olarak adlandırdığı bu sorunun, bugün tüm dünyayı saran bir yangına dönüştüğü söylenebilir.

Yönetmen dilediği konuyu seçmekte özgürdür ancak bu özgürlüğü "keyfi" bir serbestlik olmaktan çıkartıp anlamlı bir hale getiren, yönetmenin sanatçı olduğu kadar aydın (entelektüel) kimliğinin gereği olan sorumluluktur. Söz konusu bu sorumluluk, konu seçiminin insana (hem bireysel hem toplumsal bir varlık olarak insana) ilişkin bir sorunu dert edinmeyi gerektirdiği söylenebilir. Bu açıdan bakılırsa, sanatın konusu bellidir ve günümüzden üç yüz yıl kadar önce Karacaoğlan'ın dilinde iki dizeyle, üç sözcükle özetlenmiştir: "Üç derdim var biri birinden seçilmez / Bir ayrılık, bir yoksulluk, bir ölüm."

"Güneşin altında yeni bir şey yok!" Eski Ahit'e ve Hz. Süleyman'a ait olduğu söylenen, bilinen bir deyiştir bu... Önce ne olduysa yine olacağını, önce ne yapıldıysa yine yapılacağını ifade eder. Bu deyişten yola çıkarak, sanatın alanında da "yeni" bir şey olmadığı ileri sürülebilir. Bilinen en eski, ilk yazılı destan olan Gılgamış Destanı insanın ölümsüzlük arayışının, ölüme başkaldırının anlatısıdır. Gılgamış Destanı'ndan bugüne, sanatın alanında konu olarak yeni bir şey olmadığı söylenebilir. Aşk, ayrılık, ölüm, savaş, yol-yolculuk, yoksulluk, adalet, hak-haksızlık, utanç, inanç-inançsızlık, iletişimsizlik, yabancılaşma vb. konular, sanatın binlerce yıldır değişmeyen, birbirine benzer ya da yakın konularıdır. Bu durumda sanatın alanında, dilinde "yeni"den-yenilikten söz edilebilir mi?

İoanna Kuçuradi'ye (1997:97) göre, sanatta yenilik denildiğinde kimi zaman "ustalık", kimi zaman da değişik bir şey yapma, çoğunluğun yaptığından farklı herhangi bir şey yapma anlaşılır ki, bunlar yanlış anlamalardır. Sanatın alanında yeniyi-yeniliği şöyle tanımlar Kuçuradi (1997: 98): "'Yenilik' ancak etik değerlerin çağın tarihsel - bu yüzden de hep **yeni** olan - koşullarının çerçevesi içinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta 'yeni' denebilir."

Bu tanıma göre, sanatın konusu insandır, insanın varlık yapısından (ontolojik) kaynaklanan değerler, nitelikler değişmez, aynıdır. Değişen şey, içinde yaşanılan zaman-kültür ve etik değerler ile bu değerlere yüklenen anlamlardır. Başka bir deyişle sanatın konusu aşk ya da ölüm olabilir. Binlerce yıldan bu yana sanat ve sanatçılar aşkı da, ölümü de yapıtlarında konu edinmiştir. Ancak aşka ya da ölüme yüklenen anlam, içinde yaşanılan çağa ve o çağın etik değerlerine bağlı olarak sürekli değişir, yenilenir. *Karacaoğlan* da, *Romeo ve Jüliet* de, *Batı Yakası'nın Hikayesi* de, *Leyla ile Mecnun* da aşkı konu alır ama bu yapıtların her biri kendi çağlarına ve o çağın etik değerlerine göre aşkı yeni bir biçimde ele alıp,

yorumladıkları için yenidirler. Sanat yapıtını yeni yapan ya da yapıta yenilik kazandıran şey, önce sanatçının, sonra yapıtı alımlayanın konuya bakış açısıdır, yorumlayışıdır, konuyu hangi yönüyle, nasıl ele aldığı ve değerlendirdiğidir ki, bu da o yapıtın içeriği demektir.

İçerik; konudan koparılarak ya da konudan esinlenerek bir biçim içinde var edilen boyuttur. İçerik, bir sanatçının, alıcılarına vermek istediği iletidir, onlarda uyandırmak istediği estetik kaygının kaynağıdır. İçerik ne denli özgünleşirse, sanat eseri de o denli özgünleşir, tekleşir. ... Bir içeriğin varedilişi ancak biçimle olabileceğine göre, ister biçimden hareket edelim, ister içerikten fark etmeksizin önce içerik ele alınmak durumundadır. ... İçerik hem bir sanatçının, hem de bir alıcının bir konuyu kavrayışını ve kavradığı o konuyu yorumlayışını, bu yorumlayıştaki ayrıcalığını ifade eder(Erinç, 1998: 21).

Kimi zaman konu ile karıştırılan ya da konuyla eş anlamlı kullanılan içerik (tema ya da izlek sözcükleri de kullanılır) sinema sanatı için de önemli bir kavramdır. Önemlidir çünkü bir filmi, tek-biricik (uniqe), özgün ve yeni yapan şey yönetmenin konuyu nasıl kavradığı, hangi açıdan baktığı, nasıl yorumladığı ve bu kavrayışın, bakışın, yorumun özgünlüğüyle doğrudan bağlantılıdır. Yine konusu aşk olan filmlerden örneklemek istersek, sinema tarihinde aşkı konu alan yüzlerce film olduğunu söyleyebiliriz ancak bu filmler arasından sıyrılan, özgünlüğüyle, yeniliğiyle öne çıkan filmler içeriğiyle, aşkı ele alış, yorumlayışlarıyla farklılaşan ve sanat değeri kazanan filmlerdir. Söz gelimi Haneke'nin *Aşk* (2012) adlı filmi ya da Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) böyle değerlendirilebilir. *Sevmek Zamanı*'nın konusu aşk olarak, daha doğrusu surete (fotoğraf) duyulan aşk olarak bilinir. Oysa bu filmde surete duyulan aşkı kara sevdaya dönüştüren şey, yönetmenin aşk ile yalnızlık arasındaki gizli bağı kavraması ve görünür kılmasıdır. Boyacı Halil'in bir fotoğrafa, Meral'in fotoğrafına aşık olması yalnızlıktan kurtulmanın çaresi, arayışı olduğu kadar, ölümsüz aşk arayışı olarak yorumlanabilir. Halil'in arayışı, daha doğrusu Meral'in fotoğrafında bulduğu ve aşk dediği şey, aşkın soyut halinden, "idea"dan, dolayısıyla ölümsüz aşktan başka bir şey değildir. Kendisiyle hep aynı kalan, mutlak, değişmez dolayısıyla ölümsüz olan aşk, aşk değil aşk fikri ya da ideasıdır ve ne yazık ki canlı kanlı, somut dünyada bir karşılığı yoktur. Bu açıdan baktığımızda, Meral de Halil'den, Halil'in kendisinden çok, resmine bakarken her şeyden uzaklaşan, kopan ve kendi içine gömülen adamdaki güçlü tutkuyu sevmiş gibidir ama onun istediği şey bu tutkunun gölgesini, suretini değil aslını, kendisini yaşamaktır. Nihayetinde, *Sevmek Zamanı*'nı özgün, yeni, biricik kılan şeyin içerik olduğu söylenebilir.

Benzer şekilde, Haneke'nin *Aşk*'ı da, yönetmenin konusunu ele alış, yorumlayış ve izleyicilerin zihnindeki basmakalıp aşk imgesini yıkan içeriği nedeniyle özgün bir filmidir.

Haneke, bir yastıkta kocamış, sanattan aldıkları hazzı, sevgiyi öğrencilerine aktarmış ve birlikte çok şey paylaşmış, görmüş geçirmiş, emekli iki müzik öğretmenin son demlerini anlatır. Birbirlerini seven iki yaşlı insanın artık hak ettiklerini düşündükleri ve huzur, mutluluk içinde geçmesini diledikleri günler Anne'nin hastalanması ve vücudunun sağ tarafına gelen inmeyle birlikte alt üst olur. Durumunun her geçen gün daha kötüye gitmesi üzerine yapılan müdahale sonrasında tamamen felç olan ve yutkunamaz, konuşamaz hale gelen Anne'nin yanı sıra kocasının, Georges'un çektiği acı ise bambaşkadır. O, bir yandan sevdiği kadını hastaneye ya da bakımevine terk etmemenin mücadelesini verecek, bir yandan da ne kadar özen gösterirse gösterecek, saçının telinin bile incinmesine kıyamadığı eşinin gözleri önünde, acı çekerek dirhem dirhem erimesine katlanmak zorunda kalacaktır. Haneke'nin filmini özgün kılan çoğu zaman romantizmle birlikte düşünülen aşkın "müstehcen" yüzünü bize sunması, göstermesidir. "İster cinsellik, ister şiddetle ya da başka bir tabuyla alakalı olsun, normu bozan her şey müstehcendir. Hakikat daima müstehcen olduğu sürece bütün filmlerimde umarım bir nebze müstehcenlik vardır" diyen Haneke³ için müstehcen demek, toplum tarafından dayatılan, belletilen, öğretilen normların dışında kalan her şey demektir ve bu anlamıyla olumsuz değil, tam tersine başkaldıran, sorgulayan, olumlu bir anlam içerir. Dolayısıyla bu filmde sığ, yüzeysel anlamda bilgisine sahip olmamıza izin verilen aşktan başka her şey var olduğu söylenebilir ki bunlar; merhamet, ülfet, fedakârlık, bencillik, acı, yalnızlık, cinayet, suçluluk, külfet, ikiyüzlülük, ölüm, muhtaç olma, minnet duyma, gönül borcu, tenezzül, nezaket, onur, utanç, pişmanlık, vazgeçiş, tutku, acıma, kaybetme korkusu ve bekleyiştir.

Konudan ayrı olarak içeriğin taşıdığı anlam ve işleve bir başka örnek de tür (genre, janr) sinemasından, kara filmlerden (film noir) verilebilir. Pek çoğu dedektif romanlarından sinemaya uyarlanan Amerikan kara filmlerinin hemen hepsinin konusu suç ve soruşturma olarak özetlenebilir. Suçu soruşturan dedektif yabancılaşmış kahramandır. Ataerkil değerlere ve erkek karakterlerin otoritesine meydan okuyan çekici ama tehlikeli kadın da (femme fatale) kara filmlerin belirleyici niteliğidir. Kimi zaman kahraman yenilgiye uğrar ama çoğu kez baştan çıkararak kadının cazibesini alt eder ve onu ortadan kaldırır (Buckland, 2018:152).Kovacs'a göre (2010: 260) sinemada klasik anlatı mantığını parçaladığı için klasik ve modern sinema arasında bir geçiş adımı olarak görülebilecek kara filmler anlatıyı öznelştiren; suç öykülerini tinselleştiren ya da felsefileştiren filmlerdir. Bu filmlerin

³<http://hanekefilmleri.blogcu.com/kinoeye-roportaji-2002/2269461>

konusuna, öyküsüne felsefi ya da tinsel boyutu, değeri verenin içerik olduğu söylenebilir. Bu açıdan baktığımızda, Orson Welles'in *Şangay'dan Gelen Kadın* (1948) adlı filmi kara film türünün nitelikli bir örneği olmasının yanı sıra, yönetmenin ihanet ve suç odağı alan bir konuyu, insan doğasının ya da insanın ontolojik yapısından kaynaklanan bir sorun olarak görmeyi ve izleyicisine göstermeyi başarır. *Şangay'dan Gelen Kadın* cinayetin, şantajın, gözü dönmüş bir şehvetin, ihanetin kısacası filmde duyurulduğu gibi "güneşli, suç dolu bir dünyanın" karanlığını perdeye taşıırken, içerik olarak sunulan olgu, insanın bir akıl varlığı olduğu kadar, arzu duyan bir varlık olduğudur, tutkularıdır. Söz konusu tutkunun-arzunun nelere yol açtığı ya da açabileceği; güç ve iktidar arzusunun belirleyici olduğu bir dünyada nasıl bir yıkıma yol açabileceği ise bu filmin içeriğidir.

İçerikten farklı olarak öz ise, bir sanat yapıtındaki "idea" olarak tanımlanabilir. Öz ya da idea, sanatçının iç ve dış dünyası ile yaptığı hesaplaşmanın, sorgulamanın, düşüncenin, anlamın sanat eserinde somutlaşmasıdır. Bu hesaplaşmanın, sorgulamanın öğeleri ise insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakıştır (Erinç, 1998:73). Öz, bir sanat yapıtındaki evrensel değer ya da tüm bir insanlığı ilgilendiren evrensel bilgi, ileti, "kıssadan hisse" olarak da tanımlanabilir. Sözelimi, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inin özü ya da bu yapıtındaki güçlü özlerden biri, yaşamın anlamını yaşamın kendisinden çok sevmenin yanlış, günah oluşudur. Hemingway'in *Yaşlı Adam ve Deniz* (İhtiyar Balıkçı) adlı yapıtındaki öz, insanın bir amaç sahibi olması; ama amacının esiri olmaması gerektiğidir. Sanat yapıtından elde edilen öz, o yapıtın alımlayıcısını ne kadar etkiliyorsa, yaşamını, dünya görüşünü, insan anlayışını ne denli derinden etkiliyor ve değiştiriyorsa, o denli değerli sayılır (Erinç, 1998: 23). İoanna Kuçuradi'ye (1997: 99) göre sanat yapıtının, tüm bir insanlığı ilgilendirdiği için evrensel olan özüne ilişkin değerlendirme yapabilmek için, değerlerin değerinin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir. Başarılı ya da iyi bir sanat yapıtını, başyapıt diyebileceğimiz değerde bir yapıttan ayıran da bir öze sahip olup olmadığıdır.

Bu açıdan baktığımızda sinema tarihinde birer başyapıt olarak anılan tüm filmlerin güçlü bir ya da birkaç öze, ideaya sahip olduğu söylenebilir. *Karamozov Kardeşler*'in özü, yani yaşamın anlamını yaşamın kendisinden çok sevmenin günah olduğu düşüncesi, yönetmen Theodore Angelopoulos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün*(1998) adlı filminin de özü, ideası olarak görülebilir. Ingmar Bergman'ın *Utanç*(1968) adlı filminin özü, savaşın anlamsızlığını duyurur. Antonioni'nin *Macera*(1960), *Gece*(1961) ve *Batan Güneş*(1962) adlı filmlerinden oluşan üçlemesinin özü, modern yaşamın bireyi önce çevresine, sonra kendisine yabancılaşmaya sürüklemesidir. Susan Sontag'a göre (2015:246) *Günah*

Melekleri'nden(1943)*Bologne Ormanının Kadınları'na* (1945), *Bir İdam Mahkumu Kaçtı'dan* (1956)*Bir Taşra Papazının Güncesi'ne* (1951) ve *Yankesici'ye* (1959) varıncaya kadar Robert Bresson'un bütün filmlerinin ortak özelliği, özü, kapatılmanın, tinsel tutukluluğun ve özgürlüğün anlamıdır. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı'nın* özü, aşkın, bir başkasını, maşuku bahane ederek aslında kendimizi arama, insanın kendisini tanıma yolunda atılmış belki de en güçlü, en sağlam adım olduğudur. Haneke'nin *Aşk'ı* ise yine yabancılaşmanın ya da yabancılaşmayla yüzleşmenin bir ifadesidir. Ömer Kavur'un son filmi *Karşılaşma'nın* özü kişinin bir başkasına değil, kendisine söylediği yalanla, yalanlarla yüzleşmesidir. Yılmaz Güney'in *Umut'u* (1970), umulana izin vermeyen bozuk düzenin, toplumun adıdır. Umulan, insanın yalnızca insan olduğu için hak ettiği özgürlüğüyle, onuruyla yaşayabileceği bir toplumsal düzen ise, *Umut* bu düzenin dışında kalanların değil; dışına itilenlerin, dışlananların, gecekondulardaki yoksulların, yoksulluğun gözleriyle bakılan, görülen dünyanın filmidir. *Umut'un* özü yokluğun-yoksulluğun trajik gerçekçiliğidir vb. örnekler çoğaltılabilir ancak, içerik ve özü var eden ya da bu ikisine varlık kazandıran da biçim ve biçemdir. Dolayısıyla içerikten ve özden söz etmenin, aslında biçim ve içerikten söz etmek olduğu söylenebilir.

2. Biçim ve Biçem

İnsan için olanaklı bilginin kaynağını, yapısını araştıran Immanuel Kant, kendisinden önceki akılcı (rasyonalist) ve deneyci (ampirik) felsefe geleneğine bağlı iki karşıt düşünceyi tek bir önermede bir araya getiren yeni bir tez ileri sürmüştü ve bilgi felsefesinin temelini şu ünlü cümlesiyle atmıştır: "Algısız kavramlar boş, kavramsız algılar kördür" (akt. Cevizci, 1999:487). Kant'ın bu cümlesi bilginin her türünde (soyut-somut, yalın-karmaşık) iki ayrı yan olduğunu duyurur. Bir tarafta akıl ve kavramlar, öteki tarafta duyularımızdan elde ettiğimiz veriler, somut algılarımız, deneyimlerimiz vardır. Anlama, kavramlaştırma yetisi olmadan tek başına algı, deneyim bir şey ifade etmediği ya da kör olduğu gibi; düşünme, anlama, kavram da algıya, duyuma dayanmadığı sürece boştur, anlamsızdır.

Kant'tan yüzlerce yıl sonra, sanatın alanında çağdaş eleştiri anlayışının öncülerinden birisi olan Susan Sontag (1998:28) sanattan elde edilen bilginin niteliğini şöyle tanımlar: "Sanattan elde edilen bilgi, bir şeyin kendisinin bilgisinden çok, o şeyi bilme biçiminin ve biçeminin bir yaşantısıdır". Başka bir deyişle, sanat yapıtı kavramsal bilgi ile (şeyin kendisinin bilgisi), deneyimlerimizin (yaşantı), duyularımızın iç içe geçmesiyle oluşan bir bilgidir. Bir örnekle açıklamak istersek, Albert Camus'nun *Veba* adlı romanı, yalnızca salgın

bir hastalık olan vebaya, tıp biliminin konusu olan veba hastalığına ilişkin bilgi vermez. Bu yapıtta veba, salgın bir hastalık gibi Avrupa'da yayılmaya başlayan faşizme, daha da ötesi, yine bir hastalık gibi tüm bir dünyaya, insanlığa bulaşan kötülüğe ilişkin bilgi verir.

Yapıtı değerli kılan, sanat açısından yapıta değer veren şey ise tıp biliminin konusu olan vebaya ilişkin bilgi değil, faşizme ve kötülüğe ilişkin verdiği bilgidir. Bu ikinci bilgiye yapıtın "anlam"ı da denilebilir. Soyut, irreal olan (anlam, mana) reel (olgusal, somut) olanda varlık kazanır ki, çağdaş sanat ontolojisine, Roman Ingarden'e göre de (akt. Tunalı, 1983:213) varlık tarzı bakımından sanat yapıtı iki tabakaya (sfere) ayrılır: "Bunlardan birincisi, duyulur algıda bize verilen real sfer; ikincisi, kavrama ile bize verilen arka-yapı, yani irreal sferdir". Ancak burada estetik nesne ile sanat yapıtı arasında bir ayırım yapmak gerekir. İsmail Tunalı (1983:16) bu ayrımı yapanın da çağdaş sanat ontolojisinin ve ontolojik estetiğin öncü düşünürü, kuramcısı Nicolia Hartmann olduğunu belirtir. Hartmann'a göre, sanat yapıtını, doğadaki güzelden-güzelliklerden ve estetik nesneden ayıran özellik "objektivasyon" (nesnelleştirme) dur. Estetik nesnelere bir objeksiyona (nesneleşme) sahiptir, yani beş duyu ile algıladığımız, estetik duyuma, deneyime açık nesnelere. Sanat yapıtları ise duyuma, deneyime açık olmalarının yanı sıra bir anlam (mana, ide, geist, tin) taşırlar. Başka bir deyişle, yalnızca sanat yapıtlarının sahip olduğu bir nitelik olan objektivasyon (nesnelleştirme) o yapıtın görünürlük kazanmış anlamıdır, idesidir, ideasıdır.

Öyleyse sanattan, sanat yapıtından söz edebilmemiz için o yapıtın anlamından, objektivasyonundan, neyi nesnelleştirdiğinden söz etmemiz gerekir. Ancak irreal olan reel olanda varlık kazandığı içindir ki, biçim ve biçem olmadan yapıtın sanat niteliğini ele almak, değerlendirmek de olanaklı değildir. Biçim iki ayrı anlamda ele alınabilir. İlki; kalıp, şekil, şablon ya da form anlamıdır. Yapıttan önce, belli bir yapıtın var olmasından önce de var olan biçimdir bu ve o yapıtın nesnel varlığına ilişkin özellikleri ortaya koyar. Söz gelimi şiir sanatı açısından aruz ya da hece ölçüsü önceden var olan birer kalıp anlamında biçimdir. Benzer şekilde resim sanatı için dışavurumcu, izlenimci, gerçeküstücü vb. bir biçimden söz edilebilir. Sinema sanatı için kurmaca, belgesel, kısa ya da uzun metraj önceden var olan biçim anlamını taşır (Özel, 2014:33).

Biçem ise içeriği ve özü hem konudan koparan, hem de bu ikisine varlık kazandıran olarak tanımlanabilir. Biçem, önceden var olan kalıp, form değildir; yalnızca o sanat yapıtıyla birlikte varlık kazanan ve sanatçısına özgü olan, özgün olan, yeni olan anlamı taşır (Erinç, 1998:20). Başka bir deyişle, sanat açısından ya da bir yapıtın taşıdığı sanat değeri açısından

önemli olan, o yapıtın biçimidir çünkü biçem olmadan yapıtın içeriği ve özünden söz edilemeyeceği gibi; yeniliğinden, özgünlüğünden, biricikliğinden de söz edilemez. Erinç'e göre (1998: 21) "Biçim, tek başına anlam taşımaz. Biçim bir içeriği taşıdığı sürece kendi varlığını bulur. Yani biçimle içerik madalyonun iki yüzü gibidir, biri olmadan diğerinden söz edilemez."

Ancak Erinç'e göre öncelikli önem taşıyan öge biçim değil, içeriktir. Bir yapıtı sanat kılan niteliğin ne olduğunu soran Erinç (1995:106), şu yanıtı verir: "Onun fiziki, nesnel varlığı mı? Fiziki varlık, belki bir zaman kavramını, bir zaman dilimini nitelendirebilir ama sanatı değil. Biçimi mi? Ne dediğine yanıt yoksa, nasıl dediğinden söz edilebilir mi? O halde bir yapıtı sanat yapan, ona değer yükleyen şu ya da bu biçimde aktarılmakta olan iletilerdir, yapıtın vardırıldığıdır. Eğer bir sanat yapıtının iletisi, dediği değerli ise, ondan çıkan 'kıssadan hisse' değerli ise ve ileti, estetik bir biçimde dile getirilebilmişse o yapıt 'değerli'dir."

Benzer bir soruyu "Anlatmayan Sanat Nasıl Anlaşılır?" cümlesiyle ifade eden Ahmet Cemal'e (2000, s.94) göre de, sanatın dili biçimlerin dilidir ancak nasıl hiçbir şey anlatmayan bir dil düşünülemez, dil olarak kabul edilemezse; yalnızca biçimden ibaret bir yapıtın sanat değeri taşıdığı da söylenemez. "İnsan, bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır" diyen Jean Paul Sartre'a göre de (2008:34) kişiye yazar, sanatçı sıfatını kazandıran şey söylediğinin ne olduğu değil, nasıl söylediğidir, biçimi ve biçimidir, ancak biçimi yaratanın sanatçının ele almaya, anlatmaya değer gördüğü konu ya da sorun olduğunu da şu sözleriyle dile getirir: "biçim konusunda önceden söylenebilecek bir şey yoktur ve biz de bir şey söylemedik: Herkes kendi biçimini kendi yaratır, ondan sonra da bunun üzerinde yargıya varılır. Konunun biçimi yarattığı doğrudur ama konu biçimi mahkum etmez; işin başından yazındışı kalan konu yoktur. ... Kısacası, bütün iş ne yazmak istediğini bilmektedir..."

Sartre'ın sözlerinden çıkartılabilecek önemli bir sonuç, sanatçıyı yapıtında yeni, özgün bir biçim, biçem arayışına götüren ya da zorlayan ögenin içerik olduğudur. Bu konuda Sartre'ı doğrulayan bir örneği kendi sanatımızdan, şiirimizden de verebiliriz. Nedim Gürsel (1992: 42) *Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını* adlı kitabında, aynı tarihsel dönemde, aynı konuyu, içeriği ele alan şairlerimizin şiirlerini incelemiştir. İçerik, Kurtuluş Savaşı sonrası Anadolu'dur. 1926'da Mehmet Faruk Gürtunca, hece ölçüsüyle şu dizeleri yazar: "Sen ne güzel bulursun Anadolu'yu, / Gezsen Anadolu'yu! / Dertlerden kurtulursun / Gezsen Anadolu'yu! ... Orda bahar başkadır, Kışlar, yazlar başkadır, / Ah! Bu diyar başkadır, Gezsen

Anadolu'yu!". Nazım Hikmet'in serbest koşuk biçiminde, 1922'de yazdığı "Yalınayak" adlı şiiri ise şöyledir: "Kafamızda güneş / ateş bir sarık. / Arık toprak / çıplak ayaklarımıza çarık. / İhtiyar katırından / daha ölü bir köylü yanımızda / yanımızda değil yanan kanımızda/ .../ Rüyada gezer gibi gezmedik / Hayır, bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık / İşte biz o diyarı böyle dolaştık!".

Bu iki şiir de gösteriyor ki, sanatçıyı yeni bir biçim arayışına götüren olgu, içeriktir. Nazım Hikmet, savaş ve ulusal kurtuluş mücadelesi sonrasında gördüğü Anadolu gerçeğini, yani içeriği hece ya da aruz ölçüsüne sığdıramadığı için yeni bir biçim arayışına girmiş ve serbest koşukla yazmıştır şiirini... Mehmet Faruk Gürtunca ise hece ölçüsünün kalıpları içinde dile getirmiştir içeriği ancak hangi şairin ve şiirin daha kalıcı olduğu, sanat değeri taşıdığı da bellidir.

İçerik-biçim ilişkisinin bir soruna dönüştüğü sanat dalları arasında sinemanın ayrıcalıklı bir yeri olduğu söylenebilir. Sinema sanatı açısından sorunun çok daha çetrefilli olduğunu edebiyat eleştirmenimiz Memet Fuat (1992:28) şu sözleriyle aktarır: "Biçimsel şiirleştirme teknikleri hiçbir zaman sinemadaki kadar sanattan uzaklaşamaz gibi geliyor insana...". Sinemanın görsel efektlerle, üç boyutlu çekimlerle, dijital kameraların ve kurgunun sağladığı teknik, teknolojik olanaklarla göz boyamasının daha kolay olduğu düşünülebilir elbette... Sinemanın bir sanat olduğu kadar bir endüstri olduğu da düşünüldüğünde, gişe gelirinin, ticari kaygıların güdümünde, göz alıcı tekniklerle, içerikten yoksun, göz alıcı biçim oyunları ile izleyicinin gözünü boyamanın kolay yol olduğu söylenebilir. Bu durumda sanatçının, yani yönetmenin sorumluluğu kadar film eleştirisinin, sinema yazarlarının ve sinemanın bilimini yapan akademisyenlerin de sorumluluk taşınması gerekir. Eleştiri, Ahmet Cemal'in (2008:197) dile getirdiği gibi, "bilerek değerlendirmek" ise, film eleştirmeninin de, sanat olanı olmayandan ya da sanat değeri taşıyan bir filmi taşımayan ayırt edebilmek için, çözümlemesinde ve eleştirisinde biçimin mi yoksa içeriğin mi öncelikli önem taşıdığına, yine bilgi temelinde bir karar vermesi gerekir.

Sinemanın olanakları göz boyamak için kullanılabileceği gibi, sanatçının taşınması gereken sorumluluğun bilincindeki bir yönetmen için bambaşka bir anlam taşıyabilir. Sanat görüneni, reel olanı yansıtmakla kalmıyor, bir yapıt, görünürdeki görülmeyeni (irreal olanı, anlamı, ideayı) açığa çıkarttığı ölçüde sanat değeri kazanıyorsa, sinema sanatının sunduğu olanakların başka sanat dallarına kıyasla çok zengin olduğu söylenebilir. Bir edebiyat sanatçısının elinde yalnızca sözcükler vardır; ressamın renkler, müzisyenin notalar vb.Oysa

film dilinde objektivasyonu (nesnelleştirme), anlamı var etmek için sözcükler ve ses de, renkler ve müzik de, uzam ve zaman da yönetmenin elinin altındadır. Yönetmeni, elinin altındaki bu olanaklarla yeni ve özgün bir biçim aramaya, bulmaya iten ise içeriktir. Söz gelimi, Fransız Yeni Dalga Sinemasının iki öncüsü, Jean Luc Godard ve François Truffaut film dilinin biçiminde ve biçiminde devrim olarak nitelendirilen filmlere imza atmışlardır. Godard'ın *Serseri Aşıklar*'la (1960), Truffaut'nun *400 Darbe*(1959) ile film biçimine-biçemine getirdikleri yeniliğin ardında da içerik ve öz olduğu söylenebilir. Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ında kopuk kopuk, sürekliliği olmayan bir film dilinin kullanılmasının nedeni yaşamın;modern yaşamın gerçeğinin "süreksizlik" olduğu düşüncesidir.*400 Darbe*, özgürlüğü yetişkinlerin değil, çocukluğun dünyasında aradığı için film dilindeki içtenliğini, gerçekliğini, masum, naif duruşunu olduğu kadar haylazlığını, derbederliğini ya da serseriliğini de her çocuk için kutsal olan mekandan; yani sokaktan, gündelik akışı içindeki olağan yaşamdan alır. Jean Luc Godard'ın ve onunla birlikte Yeni Dalga Sinemasının kentli, gelip geçici ve gri bir dünya sunduğunu, bu dünyanın başkentini ise Paris olduğunu söyleyen Richard Roud'dur (1993:15) Godard'ın kamerasını "serseri" yapan biraz da bu gelip geçicilik duygusudur. Olayları, nesnelere, kişileri çoğu kez bir kenardan, göz ucuyla izlemeyi tercih eden Truffaut, söz konusu gelip geçicilik duygusunun bilincine en çok varan Yeni Dalga sinemacısıdır.

Benzer şekilde Theodore Angelopoulos sinemasının en belirgin, ayırt edici niteliği plan sekanslarıdır. Çok uzun tek bir çekimin bazen bir sahneyi bazen de bir ayrımı oluşturduğu plan sekans kullanımı film dilinde biçimle ilişkiliyse, yönetmenin bu biçimi kendine özgü olarak kullanımı da biçimle ilgilidir. Ancak bu biçimin ve biçimin ardında yatan da yine içeriktir. Söz konusu içerik, Angelopoulos'un özellikle ilk dönem sinemasında (Tarih Üçlemesi)³⁶ *Günleri* (1972), *Kumpanya* (ya da *Gezgin Oyuncular*, 1975)ve *Avçılar*(1977)Yunanistan'ın son 40 yılındaki tarihsel, siyasi ve toplumsal değişimi, dönüşümü konu alır. *36 Günleri*, *Kumpanya* ve *Avçılar* yalnızca tarihe tanıklık eden, tarihsel filmler değil, aynı zamanda hem içeriğiyle ve özüyle hem de biçimiyle ve biçimiyle ideolojik, politik filmlerdir. İçerik, diktatörlüğe varan baskıcı yönetimlerin birey ve toplum üzerindeki olumsuz, yıkıcı etkisi olarak özetlenebilir. Öz ise, hem bireysel hem toplumsal anlamda bu baskıya, yıkıma karşı direnişin gerekliliğidir. Söz konusu bu içeriğe ve öze en uygun biçimin ve biçimin plan sekans olmasının bir nedeni, dramatik yapının zaman-mekan birliğini, sürekliliğini korumak ise bir başka önemli neden de izleyicinin özgürlüğüne duyulması gereken saygıdır. Angelopoulos, Michel Demopoulos ve Frida Liappas'ın (2006:25) kendisiyle yaptığı söyleşide, plan sekans kullanımına ilişkin şu açıklamayı yapar:

Kamera hareket ediyor olsun olmasın, filme damgasını vuran temel ilke sekans çekimidir. Bu yolla sahneler derinlik ve ayrıntı kazanır, montaj kamera içinde yapılmış olur. Bence sekans çekimi yönetmene daha fazla özgürlük tanıyor, ama seyircinin olaya daha fazla karışma ihtiyacı duyduğu da doğru. ... Sekans çekimiyle hem mekan hem zaman birliğini korumanın mümkün olduğunu da söylemek çok önemlidir. Ayrıca, sahneyi değiştirdiğiniz anda seyirciye sanki başka bir yere bakmasını söylüyorsunuzdur. Ben ortada kesmeyi reddederek seyirciyi kendisine gösterdiğim görüntüyü daha iyi incelemeye ve onun içindeki en önemli gördüğü unsurlar üzerinde tekrar tekrar durmaya davet etmiş oluyorum.

Angelopoulos için plan sekans sanatçıya özgürlük sunan ya da özgürlük olanağını genişleten bir film tekniği olmasının yanı sıra yönetmen açısından izleyicinin özgürlüğüne saygı duymanın da bir yoludur ki, bu saygıyı da şöyle ifade eder: "Benim filmlerimde seyirci yapay yollarla filme çekilmez, aynı anda filmin hem içinde hem dışında kalır, kendisine bir yargı belirtme fırsatı tanınır. Duraklamalar, 'ölü zaman'lar, ona sadece filmi mantıklı şekilde değerlendirme fırsatı vermekle kalmayıp, bir sekansın çeşitli anlamlarını yaratma veya tamamlama şansı tanır" (Mitchell, 2006: 38).

Sinemada içerik-biçim ilişkisine ve bu ilişkide içeriğin taşıdığı öncelikli öneme ilişkin bizim sinemamızdan vereceğimiz bir başka örnek de Yılmaz Güney'in *Yol*'u (1982) olabilir. Yılmaz Güney, daha önce *Umut*'da olduğu gibi *Yol*'da da gerçekçi bir film dilini kullanır, biçimdeki yenilik ise episodik anlatımdır. Genellikle uzun bir zaman dilimine ve farklı farklı uzamlara yayılan epik dramaturjinin sağlam bir bel kemiği olması gerekir. Anlatıdaki bölümleri bir arada tutan bağ ya da anlatının bel kemiği sağlam bir "hikâye"dir. Hikâyenin sağlamlığı ise içeriğinin ve özünün güçlü olmasına bağlıdır. *Yol*'un içeriği filmin ilk adı olan "bayram"dır. Özlenen, beklenen, inanılan, arzulanan, yolu gözlenen, günü sayılan, kavuşmak istenen bir bayram... Cezaevindeki tutuklu için bu bayram bir yakınından, sevdiğinden gelen mektup da olabilir, açık görüş de, tahliye de... "Yol"da bir haftalık bayram izniyle salıverilen beş tutuklunun beşinin de beklediği bir bayram vardır. Seyit Ali, Mehmet Salih, Ömer, Mevlüt ve Yusuf... Her birinin öyküsü içlerindeki umutla, başka başka beklentilerle-bayramlarla, farklı şehirlerde, ortamlarda dallanıp budaklanacak, kimi zaman iç içe girecek, kimi zaman ayrılıp uzaklaşacaktır. İçerikten farklı olarak bu filmin özünün ise özgürlük arayışı olduğu söylenebilir. Söz konusu özgürlük, yalnızca filmdeki tutukluların, cezaevindeki mahkumların değil, tüm bir toplumun aradığı özgürlüktür. 1980 askeri darbesinin ardından Türkiye bir açık cezaevine dönüşmüştür ve Yılmaz Güney'in *Yol* filmiyle görünür kıldığı görünmeyen de tüm bir toplumun, ülkenin cezaevine dönüşmesidir.

Yılmaz Güney sanatçı olarak taşıdığı sorumluluğun bilincindedir ve sinemada biçim- içerik ilişkisi üzerine düşüncelerini şu sözleriyle anlatır:

Bana göre sanatın kaynağı hayattır. Ancak hayatın bir parçasını bir sanat eseri içerisinde sunarken, onu hayatın genelinden kopartırız. O, sanat eseri içerisinde, kendi mantığından, kendi kişiliğinden sıyrılır, o sanat eserinin mantığı ile biçimlenir. Hayat ve gerçekler sanat eseri içinde erimelidir. Ancak böylece hayat sanata can verir; yoksa hayat, bir aysberg gibi, hazmedilmemiş bir yiyecek tatsızlığıyla, üzerimize oturmamış bir elbise rahatsızlığıyla, midemizi bulandırır.

(...) Gözlem, gerçekçi sanat anlayışının temel taşlarından biridir. Ancak iyi bir sanat eseri yaratabilmek için, yalnız başına gözlem yeterli değildir. Sanatçı, hayatın kopyacısı değildir çünkü dünya görüşü ve sanatsal kaygılarıyla birlikte, gözlemlerini yorumlar, bir senteze varır (Güney, 2003:48).

3. Sonuç ve Öneriler

“Sanat nedir” sorusu ne kadar köklü, eski bir soru ise, sanat yapıtında biçim-içerik ilişkisinden kaynaklanan sorun ve tartışma da bir o kadar köklü ve eskidir. Sanatın dilinde "ne" anlatıldığı da (konu, içerik, öz) "nasıl" (biçim ve biçem) anlatıldığı da "eşit" derecede önemlidir. Ancak taşıdıkları önemin "önceliği" söz konusu olduğunda, başka bir deyişle hangisinin "öncelikli" öneme sahip olduğu sorulduğunda, sanat felsefesine, sanat ontolojisine ve estetik ontolojiye dayanarak, kavramsal bilgi temelinde bir yanıt aramak gerekir. Bu açılardan baktığımızda, içeriğin öncelikli öneme sahip olduğu ve sanat yapıtının değerlendirilmesinde, eleştirisinde biçim-biçem incelemesiyle yetinilmemesi, öncelikle içeriğin ve varsa yapıtın özünün değerlendirilmesi, içeriğin ve özün karşılığını biçimde-biçemde aramak gerektiği söylenebilir. Sinema sanatı ve film eleştirisi açısından da öncelikli önem taşıyan ve değerlendirilmesi gereken öğenin filmin içeriği ve yine varsa özü olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, bir filme, sinema sanatı açısından değer veren, değerli kılan öğe o filmin yalnızca estetik biçimi-biçemi değil, iletisidir; içeriği ve özüdür.

Kaynakça

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev: Z. Atam). İstanbul: Doruk Yay.

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.

Cemal, A. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul:Can Yay.

- Cemal, A. (2002). *Bizi Yaşatanlar ve Öldürenler*. İstanbul: Can Yay.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. (3. Basım). İstanbul: Paradigma Yay.
- Bordwell, D. (2000). Modernizm, minimalizm, melankoli: Theo Angelopoulos ve görsel biçim(Çev. A. Ufuk). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 7, 25-32.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. (Çev: T. Göbekçin). İstanbul: Hayal Perest Yay.
- Demopoulos, M. ve Liappas F. (2006). Yunan kırsalı ve tarihi içinde bir yolculuk: Gezgin oyuncular. Dan Fainaru. (Ed.), *Theo Angelopoulos* içinde (s.18-25). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erinç, M. S. (1998). *Sanatın Boyutları*. İstanbul: Çınar Yay.
- Erinç, M. S. (1995). *Kültür Sanat- Sanat Kültür*. İstanbul: Çınar Yay.
- Fainaru, E. (2006). Sessizlik, Diyalog Kadar Anlamlıdır: Leyleğin Adımı. Dan Fainaru. (Ed.), *Theo Angelopoulos* içinde (s. 89-98). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Fuat, M. (1992). *Çağdaşımız Makyavel*. İstanbul: Adam Yay.
- Güney, Y. (2003). *İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*. (5. Basım). İstanbul: Güney Yay.
- Gürsel, N. (1992). *Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam Yay.
- <http://hanekefilmleri.blogcu.com/kinoeye-roportaji-2002/2269461> (Erişim tarihi: 07.05.2019)
- Kovacs, B. A. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: De Ki Yay.
- Kuçuradi, İ. (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. (2. Basım). Ankara: Ayraç Yay.
- Mitchell, T. (2006). Ölü Mekanı ve Ölü zamanı Canlandırmak: Megalexandros. Dan Fainaru. (Ed.), *Theo Angelopoulos* içinde (s.33-39). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yay.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve Temel Kuramları*. Ankara: Ütopya Yay.
- Rhode, E.(1984). *A History of the Cinema*. London: Penguin Books.
- Sartre, J. P. (2008). *Aydınlar Üzerine*. (3. Basım). İstanbul: Can Yay.

Sartre, J. P. (1963). *Çağımızın Gerçekleri*. (Çev: S. Eyuboğlu, V. Günyol). İstanbul:Çan Yay

Sontag, S. (1991). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. İstanbul: Metis Yay.

Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. (Çev: O. Akinhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soupault, P. (1978). *Şarlo*. İstanbul: Çağdaş Yay.

Tunalı, İ. (1983). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Say Yay.

Yıldız, S. (2015). Vsevolod Illarionovch Pudovkin. *Sinema Kuramları I*. (Derleyen: Zeynep Özarlan). İstanbul: Su Yay.