

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**GERÇEKÇİ KURAM BAĞLAMINDA
BELA TARR SİNEMASI**

**Hazırlayan
Osman ÇAKIR**

**Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN**

Yüksek Lisans Tezi

**Ağustos 2020
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI**

**GERÇEKÇİ KURAM BAĞLAMINDA
BELA TARR SİNEMASI**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Osman ÇAKIR**

**Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN**

**Ağustos 2020
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Osman ÇAKIR





**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Başlığı: Gerçekçi Kuram Bağlamında Bela Tarr Sineması

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin,/...../20..... tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: % dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Giriş dahil
- 2- Ana Bölümler dahil
- 3- Sonuç dahil
- 4- Alıntılar dahil/hariç
- 5- Kapak hariç
- 6- Önsöz ve Teşekkür hariç
- 7- İçindekiler hariç
- 8- Kaynakça hariç
- 9- Özet hariç
- 10- Yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim./...../.....

Adı Soyadı	:Osman ÇAKIR
Öğrenci No	:4031230003
Anabilim Dalı	:Radyo, Televizyon ve Sinema
Bilim Dalı	:Radyo, Televizyon ve Sinema
Program Adı	:Yüksek Lisans

Danışman

Doç. Dr. Burak MEDİN

Hazırlayan

Osman ÇAKIR

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Gerçekçi Kuram Bağlamında Bela Tarr Sineması” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Osman ÇAKIR

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo, Sinema ve Televizyon ABD Başkanı
Doç. Dr. Vahit İLHAN

KABUL ONAY



ÖNSÖZ

Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesinde, Yüksek Lisans eğitimim boyunca üzerimde özverisini esirgemeyen bütün hocalarımla vermiş oldukları tüm emeklere teşekkürlerimi sunarım.

Tez konusunun belirlenmesinden tezin son aşamasına gelene kadar yoğun iş temposu arasında çok değerli vakitlerini ayırarak bilgisini ve deneyimini benimle paylaşan ve desteğini üzerimden esirgemeyen, kıymetli danışmanım Doç. Dr. Burak Medin'e sonsuz teşekkürü borç bilirim...

Tez çalışma sürecimde desteğini sürekli vurgulayan Arş. Gör. Ceyhun Bağcı hocama, kaynak bulmam konusunda yardımcı olan Öğr. Gör. Dr. Mehmet Köprü'ye ve biçim konusunda yardımcı olan Ümmügülüm Çetin'e çok teşekkür ederim.

Her süreçte desteğini hissettiren, her zaman yanımda olan yol arkadaşım Merve Tulay'a ve son olarak hayatımın her döneminde olduğu gibi zorlu tez çalışmamda da beni her zaman destekleyen aileme teşekkürlerimi sunarım...

İÇİNDEKİLER

GERÇEKÇİ KURAM BAĞLAMINDA BELA TARR SİNEMASI

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
İNTİHAL FORMU	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK	iii
KABUL ONAY	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİÇİMCİ EKOL

1.1. Lev Kuleshov	9
1.2. Vsevolod Pudovkin	11
1.3. Dziga Vertov	13
1.4. Sergei Eisenstein	16
1.5. Bela Balazs	20

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÇİ EKOL

2.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği	28
2.2. Şiirsel Gerçekçilik	31
2.3. Andre Bazin	33
2.4. Siegfried Kracauer	36
2.5. Gilles Deleuze – Zaman İmge Kuramı.....	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GERÇEKÇİ KURAM BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Bela Tarr Sinemasına Bakış	42
3.2. Satantango Filmi Analizi.....	43
3.2.1. Kompozisyon	44

3.2.2. Görüntü Yönetimi	47
3.2.3. Kurgu	64
3.2.4. Sanat Yönetimi.....	64
3.2.5. Anlatı.....	65
3.2.6. Still	68
3.3. Karanlık Armoniler Filmi Analizi.....	68
3.3.1. Kompozisyon	69
3.3.2. Görüntü Yönetimi	70
3.3.3. Kurgu	81
3.3.4. Sanat Yönetimi.....	82
3.3.5. Anlatı.....	83
3.3.6. Still	84
3.4.Torino Atı Filmi Analizi	85
3.4.1. Kompozisyon	85
3.4.2. Görüntü Yönetimi	86
3.4.3. Kurgu	94
3.4.4. Sanat Yönetimi.....	96
3.4.5. Anlatı.....	97
3.4.6. Stil	100
SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA	105
ÖZGEÇMİŞ.....

GERÇEKÇİ KURAM BAĞLAMINDA BELA TARR SİNEMASI

Osman ÇAKIR

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2020
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

Sinemada imaj üretimi konusunda gerçekçi ve biçimci olmak üzere iki kuram öne çıkmaktadır. Biçimci kuramcılardan Eisenstein ve Kuleshov sinemada anlam inşasının kurgu ile oluşturulacağını savunurken, gerçekçi film kuramının iki önemli ismi olan Bazin ve Kracauer, görüntünün çıplak gücüne inanmaktadır. Sinemanın gerçekle olan doğrudan ilişkisi ekseninde diğer sanatları aştığını belirten bu iki kuramcıya göre sinema, gerçek hayata en fazla yaklaşan sanattır. Kracauer'in gerçeklik aynlayışı belgesel sinemaya yakinken Bazin, Kracauer'den farklı olarak pek çok gerçeklik olduğunu belirtir ve sinemanın ham maddesinin gerçeğin bizatihi kendisi değil, gerçekliğin bıraktığı izler olarak görmektedir. Gerçekçi film düşüncesine göre gerçekliğin bıraktığı izlere ulaşmada zamanın ve uzamın doğal akışı kesintiye uğratılmamalıdır. Bu çerçevede montajın izleyiciyi manipüle eden yapay müdahalesi yerine izleyiciyi daha özgür bırakan doğal kurgu, zamanı ve mekânı parçalamaksızın gösteren plan sekans tercih edilmelidir. Gerçekçi sinema dilinde izleyiciyi çoğunlukla düşünsel bir katılıma davet eden, bakışlarını yönlendirmeyen ve zamanı, mekânı parçalamadan anlatıda bütünlük sağlayan plan sekans yani uzun çekim kullanımı oldukça önem taşır. Gerçekçi film kuramı ve plan sekans kullanımı arasındaki bu derin ilişkiden hareketle bu çalışmada Bela Tarr sinemasına odaklanıldı. Bela Tarr'ın sinema dilinin gerçekçi sinema diline yakın olduğu varsayıldı. Kapsam ve sınırlılık ekseninde gerçekçi kuramın alan derinliği ve plan sekans gibi teknik kullanımına yönelik önemli veriler sunacağı varsayılan Şeytan Tangosu (Satantango, 1994), Karanlık Armoniler (Werckmeister Harmonies, 2000) ve Torino Atı (The Turin Horse, 2011) filmi çalışmanın araştırma nesnesi olarak belirlendi. Kare kare film analizi yöntemi ile plan sekansların kullanımı ve inşa edilmeye çalışılan anlam çözümlendi.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Gerçekçi Film Kuramı, Bela Tarr

BELA TARR CINEMA IN THE CONTEXT OF REALISTIC THEORY

Osman ÇAKIR

**Erciyes University, Institute of Social Sciences,
Master's Thesis, August 2020
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burak MEDİN**

ABSTRACT

There are two theories about image production in cinema, realistic and formal. While Eisenstein and Kuleshov, one of the formalist theorists, argue that the construction of meaning in cinema will be created by fiction, Bazin and Kracauer, two important names of realistic film theory, believe in the bare power of the image. According to these two theorists, who stated that cinema surpasses other arts in its direct relation with reality, cinema is the art that comes closest to real life. While Kracauer's separation of reality is close to documentary cinema, Bazin states that, unlike Kracauer, there are many realities and he sees the raw material of cinema as the traces left by reality, not the reality itself. The natural flow of time and space should not be interrupted in reaching the traces left by reality, according to the idea of realistic film. In this context, natural fiction and plan sequences should be preferred. In realistic cinema, the use of plan sequences, which often invite the audience to an intellectual participation, does not guide their gaze, and provides wholeness in the narrative, is very important. Based on the relationship between realistic film theory and the use of plan sequences, this study focused on Bela Tarr cinema. Bela Tarr's language of cinema was considered to be close to the realistic language of cinema. *Satantango*, *Werckmeister Harmonies* and *The Turin Horse* film, which is thought to provide important data on the use of plan sequences, was determined as a research object of the study. Using the frame by frame film analysis method, the use of the plan sequences was examined and the generated meaning was analyzed.

Key Words: Cinema, Realistic Film Theory, Bela Tarr.

GİRİŞ

Sinemada sanatın nasıl oluşturulacağı ile ilgili genel olarak biçimci kuram ve gerçekçi kuram olmak üzere iki farklı bakış ve konumlanma vardır. İki temel kuram arasındaki görüş farklılıkları aynı zamanda iki ayrı temel film düşüncesini de oluşturur. Eisenstein ve Balazs gibi biçimci kuramcılar gerçeğin yeniden biçimlendirilmesiyle yeni bir anlam oluşturup ancak sanatın bu şekilde oluşturulacağını savunurken, Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçiler sanatın Aristo'dan bugüne gelen *mimesis* (taklit) ile tasarlanacağını düşünür. Gerçekçilik akımının temel düşüncesinde doğanın en doğal haliyle yansıtılması anlayışı vardır. Bu düşünceye göre gerçeğe sadece doğrudan gözlem yoluyla ulaşılabilir. Bu noktada sinemanın diğer sanatlardan daha yetkin bir biçimde gerçeklik yansıması yarattığı (Büker, 1989: 2) söylenebilir. Seyirci, bir film üzerine düşünürken tıpkı yaşamdaki gibi nitelermeler yapar ve sinemayı bir sanat olarak görme yerine sinemayı yaşamın yerine geçen bir şey olarak düşünür. Arnheim'ın da belirttiği gibi (1985: 72) sinema ilk yıllarından itibaren gündelik yaşamı, tıpkı hayattaki gibi yani aslına benzer ya da bağlı kalarak göstermeyi amaçlamıştır.

Sinemanın ilk yıllarına bakıldığında iki isim ile sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki sinemayı icra eden Lumiere kardeşlerdir. Lumiere kardeşler ile birlikte hareket kaydedilip kitlelere de aktarılmaya başlanmıştır. Diğer isim ise Melies'dir. Melies, kurgu oyunları ile birlikte kurmaca unsurları ön plana çıkararak sinemayı belgesele yakınlığından uzaklaştırmıştır. Günümüzde de geçerliliğini koruyan biçimci ve gerçekçi çatışmalarının kökenine bakıldığında sinemanın ilk çağlarındaki Lumiere ve Melies karşıtlığından türemiş olduğu düşünülmektedir. Biçimciler Melies'in açtığı yoldan ilerleyip kurgu ile anlatı oluştururken gerçekçi yönetmenlerse Lumiere kardeşlerin yaptığı gibi hayatın içindeki eylemleri kaydedip izleyiciye aktarmaktadır.

Biçimciler ve gerçekçiler arasında imaj oluşturmak için kullanılan araçlarda farklılıklar görülmektedir. Biçimci sinemacıların kurgu ve yakın planlar ile oluşturduğu anlam, gerçekçi sinemacılar da alan derinliği ve plan sekanslar kullanılarak inşa edilmektedir.

Gerçekçi kuramcılar kurguyu sadece görüntüleri birbiri ardına bağlamak ve bir devamlılık oluşturmak amaçlı kullanır, bu bağlamda kurguyla yeniden bir anlam inşa etmek amaçlanmaz. Biçimci kuramcılardan Eisenstein (Özarslan, 2013: 53), sinemasının ilk dönemlerinde tek plan çekimler uygularken daha sonraki çekimlerinde farklı anlamlar yaratma çabası içinde olur. Filmlerde anlam yaratmayı çatışma ile başaracağını düşünür ve farklı çekimleri kurgu ile çatıştırarak yeni anlamlar inşa eder. Burada gerçekliğin dönüştürülerek yeni bir dil oluşturulması söz konusudur. Gerçekçi kuramcılar ise kurguyu anlam yaratma amacı olarak değil görüntüleri birbirine bağlamak ve zamansal devamlılığı sağlamak amaçlı kullanır. Bu şekilde gerçekçi düşünürler, gerçeğin izini perdeye taşımaya çalışır.

Mutlu Parkan gerçeklik olgusunu (2015: 23), sinemanın varoluş nedeni olarak görmektedir. Sinema var olanı yansıtmaktadır. Bu anlamda doğadaki gerçekliği çeker ve aktarır. Sinema tarihinin ilk filmlerinde gözün doğal algı biçiminin taklit edilmesi, biyolojik bakışın merkezi açısını, zaman ve mekân bütünlüğünü parçalamamaya çalışılması seyircinin sinemaya olan ilgisini artırmıştır. (Şentürk, 2008:162). Sinemasal gerçeklik, karakterler özelinde onların içsel yaşamlarının gerçekliğinden ve görsel olarak aktarılan nesnelere gerçekliğidir (Clarke, 2012:28). Sinema ve gerçekliğin işlenişi konusu derin tartışmalar, yeni akımlar türemesine neden olmuştur. En büyük örneği İtalyan yeni gerçekçiliğidir. İtalyan yeni gerçekçi yönetmenler, sinemalarına toplumsal konuları adapte etmişlerdir ve karakterleri de yine o toplumun insanlarından seçmişlerdir.

Sinema ve gerçekçiliğin doğurduğu bir diğer akım ise şiirsel gerçekçiliktir. Asiltürk (2006), sinemanın, insanın zekasının ve keşfinin, şiir ise duygularının sonucu olarak ortaya çıkardığını ve sinemanın somut görselliğinin, şiirin imgesel görselliği ile birleştiğini söyler. Şiirsellik ve Gerçekçilik olarak iki anlatım içinde değerlendirilebilecek bu akımın şiirsel yönü mekan seçiminde film karakterlerinin davranışlarında yatmakta, gerçekçi yönü ise sisli limanların kır kahvehanelerinin örnek verilebileceği mekanlardan oluşmaktadır (Onaran, 1986:138).

Sinema sanatı da tıpkı diğer sanat dalları gibi doğaya öykünür. Gerçeğe benzerlik ne kadar güçlü olursa izleyicinin de bundan o denli etkileneceği düşünülmektedir (Çiğdem, 1999, 100). Bu doğrultuda izleyici gözünün, filmsel dünya içerisindeki gerçeklikle

kendi dünyasındaki gerçeklik arasında bir bağ kurmak istediği varsayılmaktadır. Bela Tarr sinemasında gerçekçi kuramcılardan Bazin'in alan derinliği ve plan sekans tanımlamalarıyla bağdaştığı varsayılmaktadır. Bu çalışmada Tarr'ın sinemasının gerçekçi anlayışa daha yakın olduğu varsayılarak onun sinemasındaki teknik unsurlar incelenecektir. Gerçek kelime anlamı olarak Türk Dil Kurumunda; “*yalan olmayan, doğru olan ve hakikat*” olarak tanımlanmaktadır. Sinema diğer sanat türlerine göre hakikati yansıtmada daha öne çıkmaktadır. Kamera doğada var olanı çekmektedir. Bu kapsamda varolanı yansıttığı için daha gerçekçi kabul görmektedir. Bela Tarr'ın sinemasına bakıldığında da gerçekçi unsurlar taşıdığı düşünüldüğünden bu çalışma gerçekçi kuram bağlamında ele alınacaktır.

Bu minvalde çalışmanın amacı da gerçekçi sinema dili olduğu varsayılan Bela Tarr'ın filmlerini analiz ederek onun sinemasını kavramak ve Bela Tarr sinemasının gerçeklik ile ilişkisini incelemektir. Gerçekçi kuram'ın plan sekans, alan derinliği gibi teknik kullanımlarının Bela Tarr sinemasında hangi amaçlarla kullanıldığının tespiti yapılacaktır. Bu amaç doğrultusunda birtakım temel araştırma soruları üretilmiştir.

1. Gerçekçi kuramın plan sekans ve alan derinliği gibi teknik unsurları Bela Tarr sinemasında nasıl kullanılmıştır?
2. Bela Tarr'ın sinema dilinin inşasında plan sekansın ve alan derinliğinin anlam inşasındaki rolü nedir?
3. Bela Tarr sinemasında hangi gerçekçi akımın etkisi görülür?

Çalışma kapsamında yapılan literatür taramasında, Andras Balint Kovacs'ın yazdığı *Bela Tarr Sineması Çember Kapanıyor (2015)* isimli kitapta Bela Tarr'ın tüm filmlerinde kullandığı plan sekansların dakikaları ölçülmüş ve nicel bir şekilde tabloya aktarılmıştır. Kovacs gerçekçi bir bakış yerine Tarr'ın sinema biçimini, estetik açıdan kararlılık kavramıyla açıklamaktadır. Jacques Ranciere'in *Ertesi Zaman (2014)* isimli kitabında Bela Tarr filmlerinin zamansal çözümlemesi yapılmıştır. Filmlerin tasviri edebi bir anlatımla işlenmiştir. Bela Tar ile ilgili bu iki kitap dışında Türkçe'ye çevrilmiş başka bir kitap bulunmamaktadır.

Makale taramasında Köse ve Alanka'nın (2014) “*Tek Düze Yaşamın Metafizik Şiddeti:*

Torino Atı” isimli makalesi vardır. Bu makelede Torino Atı filmi üzerinden felsefi bir çözümleme yapılmıştır. Yüzüncüyıl ve Buluş’un (2016) “*Hareket İmge ve Zaman İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı’nın Ayak İzleri*” isimli makalesinde Deleuze’ün Hareket imge ve Zaman imge kavramları ile birlikte Torino Atı filmi incelenmiştir.

Çalışmanın yapıldığı tarih itibariyle Ulusoy’un (2019) “*Bela Tarr sinemasının varoluşçu felsefe bağlamında incelenmesi*” isimli tezi haricinde bir çalışma yoktur. Bu çalışmada Bela Tarr’ın sinema felsefesi ve filmleri, varoluşçu felsefe kapsamında değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında Bela Tarr sineması ile ilgili yapılan literatür taramasında genellikle yönetmenin felsefi dili ile ilgili çalışmalar olduğu görülmüştür. Biçimsel olarak yapılan tek çalışma Kovacs (2015) tarafından gerçekleştirilmiştir. Kovacs nicel tablolar ve ölçümler ile teknik tespit çalışması yapmıştır. Bu kapsamda Bela Tarr’ın biçimsel olarak sinema dilini anlamak üzere kapsamlı bir analize ihtiyaç olduğu görülmüştür.

Literatür’de Bela Tarr sinemasına büyük oranda etkisi olduğu düşünülen biçim ile ilgili kapsamlı teknik bir analizin olmamasıyla birlikte biçimin arkasında yatan anlam ile de ilgili bir araştırmanın olmaması bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Ayrıca Bela Tarr ile ilgili yazılmış sadece bir tez mevcuttur ve bu tez de (Ulusoy, 2019) Bela Tarr’ın felsefi söylemi üzerinedir. Bu anlamda da yapılacak olan çalışma Bela Tarr’ın biçimsel dilini ifade etmek açısından alana katkı sağlaması bakımından önemlidir. Bela Tarr sinemasını gerçekçi kuram ile bağdaştıran bir çalışma bulunmadığından ilk olma özelliği ile ayrıca önem arz etmektedir.

Bela Tarr’ın sinema dilini kavramak ve plan sekanslar üzerinden biçimsel bir analiz olacağı için bu çalışmada Ryan ve Lenos’un geliştirdikleri (2012) Kare Kare Çözümleme yöntemi kullanılacaktır. Biçimsel anlamda oldukça derin analizler yapılmasına fırsat tanıyacağı düşünüldüğünden ve kamera, kurgu, görüntü yönetimi gibi biçimsel unsurlar ele alınacağından bu yöntem tercih edilmiştir. Michael Ryan ve Melissa Lenos’un geliştirdiği kare kare çözümleme yöntemine göre film anlatısı sahnelere bölünür ve planlar üzerinden kompozisyon, görüntü yönetimi, kurgu, sanat yönetimi ve anlatı gibi sinematografiyi ve sinemasal dili etkileyen biçimsel etkenler üzerinde tartışılarak çözümleme yapılır. Bu tartışma yapılırken sinematografiyi

aktarmayı sağlayan bir takım teknik kelime dağarcıkları kullanılarak imajların hikayeye ve altındaki metni ortaya çıkarmasında ki koşullar açıklanabilmektedir (Ryan ve Lenos, 31: 2012). Ryan ve Lenos kare kare çözümleme yöntemini altı evrede gerçekleştirileceğini söyler (16: 2012). Bunlardan ilki kompozisyonudur.

Kompozisyon; Görüntünün oluşumunda çerçeve içerisinde düzenlenen unsurlar olarak tabir edilmiştir. Bu anlamda sahne üzerinde oyuncuların hareketleri, sahne üzerindeki konumlandırılmaları kompozisyona hizmet etmektedir.

Kare kare çözümleme yönteminde ikinci olarak görüntü yönetimi bulunmaktadır. Ryan ve Lenos görüntü yönetimini bir hikayeyi filme dahil etme sanatı olarak görmektedir. Görüntü yönetimi konusu daha çok görüntü yönetmenini ilgilendirirken, hikayeyi aktarmada önemli bir vazifesi olduğu için çoğu auteur yönetmen aynı zamanda görüntü yönetiminde de bulunmaktadır.

Görüntü yönetimi senaryo ile paralel olarak şekillendiği düşünüldüğünden birbirinden bağımsız olarak analiz edilmesi doğru olmayacaktır.

Bu yöntemin üçüncü kısmında ise kurgu ya bakılmaktadır. Kurgu, biçimci kuramcılardan Eisenstein'in yoğun olarak üzerinde durduğu bir konudur. Bu anlamda biçimciler kurguyu yeni bir anlam yaratma amacıyla kullanmakta, gerçekçiler ise kurguyu devamlılığı sağlama ve filmsel zamanı ifade etme aracı olarak kullanmaktadır. Bu kapsamda incelemesi yapılan yönetmen Bela Tarr'ın da kurguyu hangi amaçla kullandığını anlamak onun sinema dilini anlamak açısından da büyük önem arz etmektedir.

Kare kare çözümlemede bir diğer öne çıkan başlık ise sanat yönetimi konusudur. Alman dışavurumcu sinemasında abartılı dekor ve kostüm kullanılmasıyla çokça konuşulan bir konu olmuştur. Ryan ve Lenos'ta sanat yönetimini mekan, ses, ışık ve kostüm bakımından filmin tasarlanması olarak tanımlamaktadır.

Sanat yönetimi konusunda film özömlenmeleri yapılırken hikayeye kattığı katkı ve anlatmak istenen duyguyu aktarmada önemli bir vazifesi vardır. Aynı zamanda oluşturulmak istenen atmosferde büyük bir pay sahibidir.

Bir diğer başlık anlatıdır. Filmlerin anlatımı belirli bir perspektif üzerinden

gerçekleştirir. Bu perspektif izleyicinin de aynı perspektiften hikayeye dahil olması ile paralellik göstermektedir. Bu anlamda bu perspektifin tespiti ile birlikte aktarılmak istenen duygunun da kim tarafından ve hangi bakış açısıyla yansıtılmasının çözümlenmesi bakımından önemlidir.

Kare kare çözümlenmenin altıncı başlığında stil vardır. Ryan ve Lenos stili dünyanın betimlenmesindeki film tekniği kullanımının bir yolu olarak tanımlanmıştır. Filmin temasının konusunun gerektirdiği gibi sıcak veya soğuk renk kullanımının, ya da yoğun kontrastlı görüntü tercihi gibi teknik unsurlar ile filmdeki dünyanın tasvirini gerçekleştirmede stil belirleyicidir.

Bela Tarr'ın filmlerinin analiz kısmında bu altı başlık üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır. Parçalar üzerinden gidilerek bütüne ulaşılmaya çalışılan bu yöntemde teknik kullanımlar ve onunla birlikte inşa edilmek istenen anlam ortaya çıkarılacaktır.

Kapsam ve sınırlılıklar bağlamında bu çalışmanın evrenini gerçekçi kuram ile bağdaştırdığından Bela Tarr'ın çekmiş olduğu tüm filmler oluşturmuştur. Bela Tarr'ın 2011 yılında son filmi olan, Kovacs'ın yaptığı tablolarla en uzun plan sekansların olduğu Torino Atı filmi, 450 dakika olarak sinema tarihindeki en uzun filmler arasına giren Satantango filmi ve dil olarak diğer filmleri ile biçimsel ve içerik olarak ortak özellikler taşıdığı ve kapsadığı düşünüldüğünden Karanlık Armoniler isimli film örneklem olarak seçilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde biçimci kuramcılar üzerinde durulacaktır. Gerçekçileri tam olarak anlamak için onlara karşıt görüşte olan biçimcilerin sinema dili, anlatıları üzerinde durulacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise gerçekçi kuramcılar Bazin ve Kracauer'in bu alanda yapmış olduğu araştırmalar üzerinde durulacak ve sinemadaki İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Şiirsel Gerçekçilik akımları da ikinci bölümün izlencesini oluşturmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise incelenecek olan Torino Atı (*The Turin Horse, 2011*), Şeytanın Tangosu (*Satantango, 1994*) ve Karanlık Armoniler (*Werckmeister Harmonies, 2000*) isimli filmler kare kare çözümlenme yöntemi ile analiz edilecektir.

İncelenecek olan üç film gerçekçi kuram bağlamında ve bu kuramın kodları olan plan sekans ve alan derinliği kavramları üzerinde durularak analiz edilecektir. Bu çalışmada yer yer biçimle ilişkisinden dolayı felsefi söylemlerinde açıklaması yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BIÇIMCI EKOL

Lumiere Kardeşler'in *Tren'in Gara Girişi (1890)* isimli filmi gerçekçi sinemanın ilk filmi olma özelliği taşıırken George Melies'in *Aya Yolculuk (1902)* isimli filmde biçimci ekole örnek verilecek ilk filmidir. Bu filmde bir grup astronot'un aya yolculuk etmeleri, orada yaşayanlar tarafından esir alınmaları ve tekrardan dünyaya dönme mücadeleleri anlatılmıştır. Filmde çok fazla sinemasal hilelerin yapılmış olması ve kurgulu bir anlatı olması nedeniyle biçimci geleneğe ait ilk örnek olarak ön plana çıkmaktadır. Biçimci kuramın ortaya çıkışının temelinde kurgu ile anlam yaratılması vardır. Bu bağlamda Sovyet sinemacılar Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin ve Vertov gibi sinemacılar yaptıkları deneyler ile ön plana çıkmışlardır. Bunların haricinde çalışmalarını Amerika'da yapan Griffith'in de sinemada montaj konusunda önemli çalışmaları olduğu bilinmektedir.

James Monaco sinema ile ilgili yaptığı eleştirisinde "biçimcilik" ve "dışavurumculuk" kavramları etrafında şekillenen akımların arayışların gerçekçilik akımına karşı duran, birbirlerinin yerine geçen düşünceler şeklinde ifade etmiştir (2001: 379). İki akımda aslında gerçekçi kuramın tam olarak karşısında olsa da kendi içlerinde farklılık göstermektedir. James Monaco biçimcilik ve dışavurumculuk arasındaki farkı ise şöyle açıklar;

"Dışavurumculuk bir ifade aracı olarak daha genelleşmiş, romantik bir sinema anlayışıdır. Biçimcilik daha özgül, daha "bilimseldir ve bu ifade aracını oluşturan öğelerle, ayrıntılarla daha ilgilidir. Daha çözümsel ve daha az yapaydır. Aynı zamanda sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgular (2001: 379)."

James Monaco'nun bu sözleriyle biçimciliği dışavurumculuğun üstünde gördüğü anlaşılmaktadır. Biçimciliğin sinemadaki varoluşuna baktığımızda bu akımın öncülerinin Sovyet Montaj ekolünden geldiği görülmektedir. Devrim sonrası Rusya'da Kuleshov Sinema okulunun başına gelir ve öğrencileri Pudovkin ve Eisenstein ile

birlikte çalışırlar. İlk zamanlarda daha önce çekilmiş olan filmlerin görüntüleri tekrar kurgulayarak yaptıkları denemelerle yeni kurgu kuramlarının oluşturmalarına zemin hazırlamışlardır (Monaco, 2001:379-380).

Ahmet Gürata (2008: 60) biçimci kuramı, filmin ham malzemesini yani gerçekliğini biçimlendirerek elde edilecek yeni malzemelerin üzerinde çalışarak, sinema aracılığıyla gerçekliğin ötesine geçmek olarak tanımlamaktadır. Biçimci kuramın ismi de tam olarak buradan geldiği düşünülmektedir. Ham malzemeyi biçimlendirerek yeni bir şekil ortaya çıkarmak. Bu anlamda sinemanın gerçeği olduğu gibi değil yeniden şekillendirerek farklı bir görünümde aktarılması gerektiği düşünülmektedir. Biçimci kuramda montajın önemi oldukça büyüktür. Çünkü bahsedilen tekrar biçimlendirme montaj ile yapılmaktadır. Yönetmenler farklı montaj teknikleriyle kameranın kaydettiği görüntüleri izleyiciye farklı perspektiflerden başka görme biçimlerinden oluşan bir dünya sunar ve izleyiciyi o dünya içerisinde konumlandırır (Türkgeldi, 2015: 118). Arnheim kurgunun farklı zaman ve mekanlardaki görüntülerin bir araya gelip nasıl anlam yarattığıyla ilgili izleyicinin zihninin tamamlama faktörünü örnek göstermiştir. Arnheim sinemada devinimin hareket ile değil hareketsiz görüntülerin art arda gösterilmesiyle birlikte bunun yanılması oluşturacağını söyler (2010: 133). Arnheim'in burada bahsettiği izleyicinin zihninde "devinim yanılması"ni oluşturmasıdır. Griffith sinemanın biçimsel yönünü ilk kullanan yönetmenler arasında bilinir. Griffith (1968:393) kurgu ve yakın plan çekimler ile oluşturulacak bir sahnenin izleyici özelinde daha akıcı izlenebileceğini söyler. Griffith bununla ilgili olarak akan bir nehirde fıçı içerisinde sürüklenen bir kızın sabit çekim ile perdeye aktarılmasından ziyade sürekli geri dönüşler ile sahnenin dinamizminin artırılmasına gerektiğine değinir. Bu anlamda sahnenin sabit çekim ile verilmesinin senaryoyu perdeye aktarma noktasında kuru kalacağını söyler. Stanley Kubric'in *Cinnet (1980)* filmini incelediğimizde filme mekan olarak kullanılan otel sıfırdan tasarlanmıştır. Kubrick'in gerçek mekan yerine kendi düşüncelerine göre bir mekan tasarlaması aslında biçimci ekolün savunduğu görüşlere göre gerçeğin biçimlendirilerek farklı bir anlatımla aktarılması anlamına çıkmaktadır. Karakterlerin ruhsal durumlarına göre görsel anlatımların olduğu *Cinnet* filmi'nde renk kullanımları, zincirleme montaj ve yakın plan çekimlerin kullanımları atmosfer yaratmada anlatıyı desteklemektedir.

Gerçekçi sinemacıların filmlerinde gerçek, dünyanın bir yansıması gibi aynı şekilde

verildiği ve bir müdahale olmadığı imajı şeklinde yaratılmaya çalışılırken biçimciler ise bunun tamamen aksine bilinçli olarak hammaddelerini öylesine stilize ederler ve değiştirirler (Güçhan, 1999: 11-12). Alfred Hitchcock kendi filmleriyle ilgili yaptığı bir konuşmasında “*Oyun, sıkıcı anları kesilmiş hayattır*” (Çeviri Konuşmalar, 2019) der. Burada aslında zamanın monoton olan kısımlarının atılmasından bahseder.

1.1. Lev Kuleshov

Lev Kuleshov, 1920'de Devlet Film Okulu'nda yöneticiliğe getirilmiş ve sinemada kurgu üzerine gerçekleştirdiği bütün çalışmaları orada kendi film atölyesini kurarak gerçekleştirmiştir (Wollen, 2004:37). Lev Kuleshov'un Eisenstein ve Pudovkin gibi sinema tarihinde önemli yerleri olan yönetmenlerin hocalığını yaptığı bilinmektedir.

Kuleshov'a göre (Asiltürk, 2008: 23), müzik için notalar, resim için renkler gerekiyorsa kurgu yapılabilmesi içinde film parçalarına, yani görüntülere ihtiyaç vardır. Bu parçaları bir araya getiren yönetmenler sinema sanatının yöntemini oluşturmuştur. Bir ressamın tablosunda yaratmak istediği dramatik etki için seçtiği renkleri yönetmenlerde görüntüler üzerinden kurgu birleşimi ile sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca Kuleshov'a göre sinemada oyuncu önemli değildir ona göre önemli olan negatiflerin yani film parçalarının düzenlenmesidir (Baygaliyeva, 2003: 14).

Kuleshov'a göre parçaların yaratıcı biçimde bir araya getirilmesi sinema sanatının yöntemi olmuştur. Bu anlamda Sovyet sinemacılarından Eisenstein Kuleshov'a karşı durmaktadır. Eisenstein kurgu üzerinde vurguladığı şey görüntülerin çarpışarak anlamı oluşturmasıyken Kuleshov'un ise görüntüleri birbirine bağlayarak anlamı inşa etmesidir. Bu bağlamda fikirsel ayrılıklar görülmektedir fakat ikisinin de sinema üzerinde durdukları çalışma nesnesi kurgu olmuştur.

Kuleshov efekti oldukça meşhur bir kurgu çeşididir ve Lev Kuleshov'un ismiyle bilinmektedir. Alfred Hitchcock katıldığı bir televizyon programında Kuleshov efektini kendi görselleriyle açıklar (Gurbanov, 2018).



İmaj 1-2-3.

Hitchcock Kuleshov efektini anlatırken ilk olarak *İmaj 1* de ki kendi görüntüsünü gösterir. Daha sonra *İmaj 2* görüntüsü gelir. *İmaj 2* de bir kadın parkta çocuğu ile oturmaktadır. Bu görüntüden sonra *İmaj 3* de tekrar Hitchcock görünür. Hitchcock kadın ve çocuğuna bakıp gülümser. Burada oldukça masum bir bakış vardır.



İmaj 4-5-6.

İkinci bölümde ise Hitchcock'un görüntüleri sabit kalırken kadın ve çocuk görüntüsü yerine parkta güneşlenen bikinili bir kadın görüntüsü yerleştirilir. Burada masum bakış kaybolur. Aslında aynı görüntüler olmasına rağmen ikinci bölümde Hitchcock'un bakışı kadını dikizleyen zampara bir adama dönüşür. İşte burada o bakışı değiştiren görüntünün yarattığı etki, Kuleshov efekti ismini alır. Kuleshov imajlardaki hareketle ya da imajların içeriğiyle değil imajların düzenleniş biçiminin önemine dikkat çeker (Büker, 1989: 10). Bu bağlamda Kuleshov'un kurguya yüklediği anlam imajların ve mizansenin de üstündedir. Mizansen yoluyla oluşan imajlar kurguda anlamın yaratılmasında bir araç olarak görülmektedir. Seçil Büker, Kuleshov'un montajın üzerinde durmasının sebebinin gerçekliğin kurgu yoluyla değiştirilebiliyor olması olduğunu söyler (1989: 10). Biçimci akımın savunduğu en önemli görüş olan gerçekliğin biçimlendirerek yeni bir anlam oluşturması, Kuleshov'un görüşleri çerçevesinde şekillenmiştir.

1.2. Vsevolod Pudovkin

Vsevolod Pudovkin'in Lev Kuleshov'un öğrencisi olduğu bilinmektedir. Pudovkin'de Kuleshov gibi kurguya büyük önem atfetmektedir. Sinemada kurgunun yönetmenin dili olduğunu söyler (1958: 100). Buna göre yönetmen, aktarmak istediği olayları ve insanlarda oluşturmak istediği duyguyu kurgu ile yapar. Pudovkin görüntülerin kaydedildiği selüloitin filmin yönetmeninin isteklerine boyun eğdiğini ve filmsel göstergelerin biçimi oluşturması aşamasında yönetmenin bütün ara detayları atabileceğini ve zamansal oynamalar yapabileceğini söyler (1966:87). Bu bakımdan Pudovkin Tiyatro'da ki perdeler ile atlatılan zamanın filmlerde ise kurgu ile yapıldığını vurgular.

“Örneğin filme alınacak olan gösterinin şu temel ayrıntılarla nitelendiğini var sayalım: Önce askerler, sonra işçiler, en sonunda da izciler. Turalım ki film teknisyeni bu gösterinin ayrıntılarını seyirciye sadece alıcısını belli bir noktaya yerleştirerek ve kalabalığın alıcı önünden kesiksiz geçmesini alarak göstermeğe çalışsın. Bu durumda kalabalığın geçişi için ne kadar zaman gerekiyorsa, seyircinin de bu gösterinin anlatımını seyretmesi için o kadar zaman gerekecektir (Pudovkin 1966:89).”

Sinemada kurgunun da yardımıyla gerçek zaman atlatılabilir. Örneğin Ken Loach'un *Ben, Daniel Blake* (2016) filminde filmin öznesi internet kafede otururken orada geçirdiği süre belirli periyotlarla siyaha düşerek izleyiciye gösterilir ve izleyicinin zihninde zaman geçişinin olduğu düşüncesi uyandırılır. Zaman geçişi kurgu ile yapılacağı gibi görsel efektler ile de yapılmaktadır. Örneğin Stanley Kubrick'in *Bir Uzay Macerası* isimli filminde kemiğin havaya atılmasıyla birlikte kemik uzay aracına dönüşmüş ve zaman geçişi bu yolla sağlanmıştır. Pudovkin; “*Filimsel biçimin kurguyla meydana getirilmesinin çok çeşitli yolları vardır. Çünkü önünde sonunda, film yönetmeninin yaratıcı çalışmasını belirliyen kurgudur.*”(1966:119) der. Pudovkin filmlerin biçimlendirilmesinde kurgunun önemine dikkat çekmektedir. Yönetmenin çekimleri bitirdikten sonra kurguda o görüntülerden anlam yaratmaya çalıştığını düşünmektedir.

Sinemada oyunculuk konusunda ise Pudovkin; başroller kadar yan rollerinde hatta figüranların bile çok dikkatli düzenle sahnelere yerleştirilmesi gerektiğine inanır (1966:

122). Ona göre filmlerde yer alan düzinelerce oyuncu içinde kontrolsüz kalanlar filmi anlatım dilinden koparabilecek etkiye sahiptir. Kollektif bir sanat olan sinemanın tüm kanalları ayrı ayrı kontrol ve disiplin içinde olmalıdır. Bunlardan biri aksadığında tüm filmde, anlatıda bir eksilmeye neden olacaktır. Pudovkin'in oyunculuk hakkındaki düşünceleri sinemanın kolektif bir sanat olduğuna ve koordine içinde tüm parçaların işlemesine vurgu yapar.

Pudovkin (İri, 2014: 3) sinemada psikoloji üzerinde de çalışmalar yapmıştır. Ivan Pavlov'un şartlı refleks olarak adlandırdığı deneyini örnek gösterir. Bu deneyde Pavlov zil çaldıktan sonra köpeğe mama verir ve bunu tekrarlar. Köpeğin zil sesi ile mamayı ilişkilendirmesinden sonra zil çaldığı halde mama vermese de köpeğin ağzı sulanır. Pudovkin bu durumun insanlarda da geçerli olduğunu düşünür. Ona göre eğer belirli bir duygu bir vücut hareketi ile ilişkilendirilmişse, filme alınmış eylem de aynı duyguya işaret eder. Bu durum izleyici üzerinde de etki etmektedir. Örneğin dramatik bir sahnede kullanılacak müzik bizim de bu durumu içselleştirmemize ve karakterlerle özdeşleşmemize onlarla yaşıyormuşçasına düşünmemizi sağlamaktadır.

Sinema izleyicisini kazanmanın onları fethetmenin yönetmenin görevi olduğuna dikkat çeken Pudovkin yönetmenin yönlendirdiği herkesi planlanan ve etkili bir şekilde düzenlenen bir yolda ilerlemesi gerektiğine dikkat çeker (1966: 125). Pudovkin burada yönetmenin hâkimiyetine vurgu yapmaktadır. Yönetmen aktarmak istediği duyguları izleyiciye geçirebilmek için setin bütün dinamiklerine hâkim olmaktadır ve yönlendirebilme yeteneğine sahip olmalıdır.

Pudovkin (1966:88) gerçek bir olay ile olayın perdedeki yansıması arasında bir fark olacağını, filmi sanat yapanınsa bu fark olduğunu söyler. Pudovkin bu görüşüyle gündelik gerçekliğin biçimlendirilerek yeni bir gerçeklik yaratılmasına vurgu yaptığı düşünülmektedir. Yönetmenin kamerasını doğrulttuğu yön aslında bir haberci gibi olaylara bakış açısının da doğrulttuğu anlamına çıkmaktadır. Örneğin bir zam haberini fiyat güncellemesi olarak giren haberci bağlı olduğu kurumun politikasına göre haberi yansıtırken yönetmense gerçekleşen bir olayı hayatı algılayış biçimine göre kendi sinemasal dünyasına uygun biçimde şekillendirerek perdeye aktarır.

1.3. Dziga Vertov

Vertov sinemada avangart ve fütürist filmleri nedeniyle biçimci olarak ve aynı zaman da gerçekliğe müdahil olunmamasını istemesi gerçeği olduğu gibi kaydetmesi nedeniyle gerçekçi olarak kabul edilir (Rada, 2019: 218). Dziga Vertov 1918 yılında Moskova Film Komitesinde haber biriminde çalışmaya başlayarak sinema serüvenine adım atmıştır. Vertov'un 1929 yılında çektiği *Film Kameralı Adam* isimli filmin sinema tarihi açısından önemi büyüktür. Film bir gün içerisinde gün doğumu ve gün batımı arasındaki süreyi kaydetmiştir. Moskova Kiev gibi şehirlerde yaptığı çekimler ile bunları farklı bir tarzda birleştirerek belgelemiştir. Vertov'un bu belgelemesi deneysel bir üslup içindedir. Filmde kurgudan da yararlanarak nesnelere boyutlarıyla oynayarak film kameralı adamı farklı şekillerde pozisyonlarda göstermiştir ve izleyiciye sinemanın olanaklarını ve gücünü göstermiştir. Dziga Vertov'un Sine-Göz kuramı tarih içerisinde sinemadaki gerçekçi kuramcılarının düşüncelerinin kökeni ile paralellik göstermektedir. Vertov'un Moskova Film Komitesinde haber biriminde çalışmasının etkisi bu kuramında görünmektedir. Sine-Göz'ün özünde ezilen bütün bireylerin ya da toplumların Vertov'un deyiimiyle proleteryanın gördüğü dünyayı anlamalarını sağlamak ve onları hayatın gerçekliğini farketme çabalarına destek olmak düşüncesi yatmaktadır (Vertov, 2007: 58). Sine-Göz ya da diğer bir tabir olan Kino-Göz Dziga Vertov'un oluşturduğu bir grubunun ismidir. Kendilerine sinemacılar yerine kendi ürettiği kinoklar kavramını kullanır. Kinok sinema-göz anlamına gelir (Vertov, 2007:3). Sine-göz kuramına bakıldığında Vertov kamerayı insan gözünün üstünde görmektedir. Filmlerde kameranın hep insan gözü endeksli çalışmasına karşılık Vertov onu bu bağlamdan kurtarmak gerektiğine değinir ve o, kameranın ne kadar özgür kalırsa o kadar özgün filmler ortaya çıkacağı düşüncesine sahiptir (2007:16). Vertov'un bu düşüncesi gerçekliği sadece bizim gördüğümüz boyutlarda ve özelliklerde değil, farklı açılardan gösterilmesi gerektiğininde ortaya koymaktadır. Biçimcilerin gerçekçiler için yaptığı eleştiriye de cevap olarak düşünülebilir. Biçimcilerin var olan gerçekliğin olduğu gibi aktarılması noktasında kurguya başvurup gerçekçileri dünyayı kopyalamak ile suçlamalarına karşın Vertov'un bu düşüncesiyle birlikte gerçekliğin olduğu gibi kaydedileceğini fakat kamera aracılığı ile farklı açılardan kaydedileceği için perdede izleyiciye farklı bir perspektif sunarak görülmeyenin gösterilebileceği düşünülmektedir. Vertov'un sinema-göz kuramı birçok sinemacıyı etkilemiş ve belgesel alanında bunun

yansımaları görülmüştür. Son olarak günümüzde Tamara Kotevska ve Ljubomir Stefanov'un yönetmenliğini yaptığı *Honeyland* (2019) isimli belgesel filmde röportajlar ve canlandırmalar yerine yönetmenin gündelik yaşamı kayıt altına aldığı gözlemlenmiştir. Vertov'un Sine-Göz'ü bireyler yerine toplumu kayıt ederken *Honeyland* filminde köyde yalnız yaşayan Hatice isimli kadının gündelik yaşayışı ve komşularla ilişkisinin kayıt altına alınmasıyla hem gerçek kişiler hakkında bilgi hem de yaşanan coğrafyanın yaşamın zorluğuna olan etkisi yansıtılmıştır. Yaşamın gerçekliğinin kaydedilmesi Sine-Göz kuramı ile paralellik gösterdiği düşünülmektedir.

“*Drama insanlar için afyondur* (2007: 85).” Vertov bu sözüyle eğlence sinemasının halkı uyuttuğunu halk üzerinde adeta bir uyuşturucu etkisi yarattığını düşünmektedir. Vertov sine-göz isimli kuramıyla aslında kameranın insan gözünün göremediği ve hayatın gözden kaçan ayrıntıları yakalamada önemli bir araç olmasına vurgu yapar (2007).

Vertov'un Mikhail Kaufmann ve Elizaveta Svilosa ile geliştikleri 9 slogadan oluşan sinema manifestosu vardır, Kinoglaz manifestosu olarak da bilinen sloganlar;

1. *Drama halkın afyonudur.*
2. *Kahrolsun beyaz perdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri. Yaşasın sıradan, günlük işlerin başındaki ölümlü insanlar !*
3. *Kahrolsun burjuva senaryoları !*
4. *Drama kapitalistlerin elinde ölümcül bir silahtır. Biz bu silahla devrimci günlük yaşamımızı sergileyerek silahı düşmanımızın elinden alacağız!*
5. *Modern drama da eski dünyanın bir artığı, devrimci gerçeğimizi eski şekillere sokma çabasıdır.*
6. *Kahrolsun günlük yaşamımızın tiyatrodaki sahnelenmesi. Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin!*
7. *Senaryo üzerinde uydurulmuş bir masaldır. Biz kendi yaşamımızı yaşarken üzerimize biçilen görüntülere boyun eğmeyeceğiz!*

8. *Herkes kendi işini yapsın, başkasının işini engellemesin! Sinemacının işi bizi, işimizi engellemeyecek bir şekilde çekmektir.*

9. *Yaşasın proletaryanın devrimci sine-gözü! (Vertov, 2007:85).*

Dokuz maddeden oluşan manifestonun tamamına bakıldığında İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında buradan ilham aldığı söylenebilir. Vertov ve arkadaşlarının manifestosu burjuva senaryolarına ve hatta genel olarak senaryoya karşı bir duruş göstermektedir. Bunun yanında onlar oyuncular yerine dünyadaki insanların hepsini bir oyuncu gibi görmeleri gerektiğine işaret etmektedirler. Manifesto da “*Bizi olduğumuz yerde yakalayıp çekin!*” sözü gündelik gerçekliğin akışın olduğu gibi kaydedilmesine işaret eder. Vertov’un yaşamın farkına varmadan kaydedilmesine dikkat çekmesi onun sinemasını belgesele yakın olduğunu gösterir (Saunders, 2014: 113). Bu anlamda Vertov’un bir tarih arşivi oluşturma fikri görünmektedir.

Dzega Vertov kurgu ile farklı denemeler yapmıştır fakat klasik biçimcilerin söylediklerinin aksine o sinema perdesinde hayatın olduğu gibi görünmesinden yanadır. “*Biz doğrudan doğruya, etrafımızı saran hayatın gerçeğiyle ilgileniyoruz. Biz insanların tiyatro, sinema vs. dediği oyalayıcı çocuk oyunlarından çok daha yüce olan hayatı, olduğu gibi gösterme ve açıklama yetisini elimizde tutuyoruz (Vertov, 2007: 55).*” Eisenstein’in farklı görüntüleri bir araya getirerek yeni anlamlar oluşturduğu kurgu anlayışını Vertov kabul etmemekte ve birbirlerinden görüş olarak ayrılmaktadırlar.

Vertov insan gözünün gördüğü herşeyin kaydedilmesine de karşıdır bunun bir karmaşa yaratacağını düşünür ve bu karmaşanın önüne geçebilmek için kurgunun kullanılması gerektiğini söyler (2007: 19). Bu bağlamda Vertov kurguyla yeni bir anlam değil, görüntülerin mantıksal tutarlılık çerçevesinde birleştirilerek kaydedilen gerçek üzerinden anlam yaratılmasını istemektedir. Bu kaydedilen gerçeği ayıklama görevi kurguya düşmektedir. Vertov bunun sonucunda; “*Böylece, gözün izlenimlerinin düzenlenmiş bir kaydı elde edilir*” demektedir (2007: 20).

Vertov gündelik yaşamı yansıtma savaşının yanında drama senaryolara da karşı çıkmıştır. Onun senaryoya karşı olmasının sebebi temelinde edebi unsurlar barındırmasıdır. “*Siz halen birilerinin edebi ayakkabılarını sinema cilasıyla parlatmayı*

kendi amacınız olarak görüyorsunuz (Vertov, 2007: 41).” Vertov’un senaryoya karşı bu kadar mesafeli olmasının nedeni, sinema ile edebiyatın iç içe geçmesinden duyduğu rahatsızlıktır. Sinemayı edebiyatın aynası gibi göstermelerine karşı çıkmaktadır. Vertov sinemasal ilüzyonların kaldırıldığında sadece iskeletin kalacağını iskeletin de edebiyat olduğunu söyler (2007). Bu anlamda çalışmanın iskeletinin edebiyat yerine sokaklar da yaşayan insanlar, halkında içinde olan edebiyatçılar, edebi metinlerin kendisine konu edindiği dünyadaki karakterler oluşturmalıdır. Vertov’un deyişiyle Sine-Göz sokaklara bakmalıdır.

Sine-hakikat, tuğlalardan yapılmış bir evin malzemesiyle inşa edilir. Herhangi biri, tuğlaları kullanarak, bir fin, Kremlin’in duvan ve birçok başka şey yapabilir. Film malzemesinden (karelerden), birileri farklı film-nesnelere kurabilir. İyi bir ev yapmak için iyi tuğlaya gereksinim olduğu gibi, iyi bir film yapmak için de iyi film malzemesine gereksinim vardır (Vertov’dan aktaran Petric, 2000: 35).

Vertov’un filmin inşasını binaya benzetmesi parça bütün ilişkisi kapsamında değerlendirilebilir. İyi bir bina yapmak için kaliteli malzemelerin kullanılması gerekirken Vertov’un da dediği gibi iyi film içinde kaliteli görüntüler olması gerekmektedir. Vertov’un bu görüşü biçimcilerin görüntünün gücünü bir kenara bırakıp kurguya önem atfetmelerine karşıdır. Vertov’un iyi film malzemesine olan ihtiyacı iyi görüntüye olan ihtiyaçtır. Bu bakımdan bütün olarak iyi bir film oluşabilmesi için filmin parçalarının yani görüntülerinde iyi olması gerekir.

1.4. Sergei Eisenstein

Eisenstein Film Dili isimli eserinde yeteneği olanlar için kurgunun bir hikâyeyi anlatmada ki en güçlü teknik olduğunu söyler (1985:133). Ona göre iyi bir kurgucu anlatıyı güçlü kurmak için kurguyu kullanır. Bu anlamda eldeki görüntüleri birbirleriyle çatıştırarak farklı anlamlar doğurur. Eisenstein kurgunun dünyevi gerçeklikleri ve anlatıyı desteklemekten ziyade yeni bir gerçekliği, yeni düşünceleri yaratmak olduğunu söyler (Monaco, 2001:380). Buna göre Eisenstein anlamı kurgu ile yaratmaktadır. Eisenstein kurgu için (1985:151); *“Kurgu öylesine güçlüdür ki, sinemanın bütün anlam gücünü kendi çıkarına silip süpürür.”* der. Buraya bakıldığında Eisenstein’in kurguyu görüntünün de önüne geçirdiği sonucu çıkabilir fakat o burada görüntünün içeriğinin tek başına taşıdığı anlamı değil ardına ekleneceği görüntüyle oluşacak anlamın değişeceğini

anlatmaktadır. Devamlılık kurgusuna göre iki görüntü ard arda eklenir ve birbirini tamamlar. Eisenstein birbiriyle bağlantılı olmayan iki görüntüyü bir araya getirerek yeni anlamın oluşturulabileceğini düşünür.

Eisenstein'e göre bilinin 5 kurgu sınıfı vardır. Bunlar; Ölçümlü kurgu, Dizemsel(ritmik) kurgu, Titremsel kurgu, Üsttitremsel kurgu ve Anlıksal kurgudur (1985: 88-97). Eisenstein ölçümlü kurgu için “*parçaların salt uzunluğudur*” demektedir. Çekimler müzikte olduğu gibi ölçülere bağlı olarak yenilenerek gösterilmektedir. Eisenstein ölçümlü vuruşun aşırı çarpık olmasının, coşkusal bir gerilim yerine bir izlenimler kargaşası doğurduğunu söyler. Dizemsel kurgu da parçaların uzunluklarını belirlemede görüntüdeki içeriğin öneminin büyük olduğu vurgulanır. Parçalardaki devinim izleyici üzerinde gerilim oluşturur. Eisenstein buna örnek olarak *Potemkin Zırhlısı* isimli filmi vermiştir. Filmde askerlerin merdivenden inerken çekilen ayakları ve sonrasında bebek arabasının merdivenlerden yuvarlanışını örnek olarak gösterir. Titremsel kurgu tonal kurgu olarak da bilinir. Çekimdeki egemen öğeye göre düzenlenir. Filmdeki sahnelerin duygusal açıdan birbirini tamamlamasıdır. Aynı tonun devamı olmalıdır. Eisenstein Üsttitremsel kurguyu çok sesli kurgu olarak da tanımlar. Üsttitremsel kurguyu titremsel kurgudan ayıran nokta tek egemen noktaya bağımlı kalınmamasıdır. Cengiz T. Asiltürk (2008: 57) üsttitremsel kurgunun, parçanın temel titremi ile üsttitrem arasındaki çatışmadan doğduğunu söyler. Eisenstein'in kurgu türlerinden sonuncusu olan Anlıksal kurguda ise en önemli nokta izleyicinin zihninde özel duygular uyandıran etkileşimlerdir. İmajların içerisinde saklı bulunan entelektüel çekiciliğin açığa çıkarılmasıyla sağlanır.

Eisenstein kurgu ile yaptığı denemelerde ilk olarak Potemkin zırhlısında gördüğümüz “hareket yanılması” tekniğidir (Küçükdoğan ve Yengin, 2013:123). Potemkin zırhlısında aslan heykelinin uyuma uyanma ve kükreme/esneme hali ard arda gösterilerek zihinlerde onun hareket ettiği yanılması oluşur. Bu teknik günümüzde de geçerliliği olan stop-motion tekniğinin ilk denemesi olarak da söylenebilir. Stop-motion da cansız nesnelerin kare kare fotoğraflanıp peşpeşe eklenmesiyle onların hareketini izleriz. Canlandırma olarak da bilinen tekniğin temelini Eisenstein'in 1925 yılında çektiği *Potemkin Zırhlısı* filminde atıldığı düşünülmektedir. Eisenstein'in kurgudaki denemeleri sinemaya yeni bakış açıları getirirken aynı zamanda yeni türlerin de oluşumuna olanak sağlamıştır. Eisenstein'a göre bir filmin güçlü olabilmesi için kurgu

ile oluşturulmuş bir çatışma gerekir (Küçükdoğan ve Yengin, 2013:126). Film sahneler üzerinden oluşur ve Eisenstein sahneler üzerindeki dinamizmin çatışma ile kurulduğunda izleyicinin film ile bütünlük kurabilmesinin daha doğru olacağına inanır. Eisenstein'in çatışma sonrası üzerinde durduğu bir diğer önemli konu ise çağrışımsal montajdır. Jane Barnwell *Film Yapımının Temelleri* isimli eserinde hareketin film içerisinde olmadığı bölümlerde birbirleriyle bağlantılı olmayan planların yarattığı anlamın çağrışımla ortaya çıktığını belirtir (2011). Örneğin başına silah dayalı bir askerin öldürülmeden önceki görüntüsünden sonra ormanın genel görünümünde duyulan ateş sesi ve kuşların uçuşması, bize gösterilmeyen bölümde silahın ateşlendiğini çağrıştırır. Bu bağlamda tek başına anlam taşımayan çekimler kurguda ard arda eklendiğinde çağrışım yoluyla yeni bir anlama yol açar. Bu anlamı kavramak için parça bütün ilişkisini kurmak gerekir.

Eisenstein'in diğer Sovyet sinemacılar ile kendi görüşlerinin zıtlıştığını görülmektedir. Eisenstein "*Bize sine göz değil sine yumruk lazım (Baker, 2011: 268)!*" sözüyle kendi çağının en büyük isimlerden biri olan Vertov'un geliştirdiği Sine-Göz kuramı yerine Sine-Yumruk'u önerir ve Vertov'a karşı durur. Eisenstein filmin Vertov'un dediği gibi göz aracılığı ile değil düşünce aracılığıyla yapılacağını söyler (Baker, 2011: 339). Eisenstein'in sine yumruğu izleyicinin yüzüne atılmalıdır ve izleyiciyi sersemletip bir şok etkisi yaratıp düşündürmelidir. Eisenstein'in Vertov'un görüşlerine karşı olduğu bir diğer nokta sinemanın diğer sanatlarla olan iç içeliğidir. Eisenstein sinemanın diğer sanatla arasında büyük farklar olduğunu fakat edebiyat, tiyatro, resim ve müzikle ortak yönlerinin olduğunu belirtir (Küçükdoğan ve Yengin 2013: 114). Vertov sinemanın senaryodan kurtulması gerektiğini söyleyerek aslında edebiyatada karşı gelmektedir. Eisenstein ise sinemanın, diğer sanat dallarıyla ortak özellikler taşıdığını belirtir ve anlamın yaratılmasında diğer sanat türlerinden de yardım alınabileceğini düşünür. Sinemada imgesel olarak imajların resim sanatından esinlenebileceğini senaryo noktasında edebi uyarlamalar ile bağ kurulabileceğini ve duygu aktarımı noktasında da müzikten yardım alınarak kolektifliğin oluşturulacağını ifade eder. Birçok yönetmen filmlerinde resim sanatından faydalanarak tabloları sinemaya uyarlamıştır. 2003 yılında çekilen yönetmenliğini Rus yönetmen Andrey Zvyagintsev'in yaptığı *The Return* filminde uzun bir süre görevde olduktan sonra babanın eve dönmesinde çocukların onu yatakta görmesinde kullanılan mizansen Andrea Mantegna'nın İsa tablosundaki görüntü

ile yansıtılmıştır. Bu nokta da yönetmen Zvyagintsev'in mizansenini oluştururken resim sanatından faydalandığını söylemek mümkündür.



İmaj 7. İsa tablosu ve The Return filminden bir kesit

Sinemanın Eisenstein'da diğer sanatlarla ortak özellikleri olduğu düşüncesi yine ressamların kullandıkları aydınlatma şekillerinin sinema üzerinde ki kullanımlarıyla ortak olmuştur. Sinemada Rembrant Aydınlatması olarak bilinen ve kullanılan aydınlatma tekniği ismini Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn'den alır. Bu bakımdan resim ve sinemanın kesiştiği, birbirini tamamladığı ve desteklediği alanlar olarak görmek mümkündür.

Eisenstein sinemadaki renk kullanımıyla alakalı da *Bir Sinemacının Düşünceleri* (1975) isimli eserinde rengin farklı bir evreni olduğu ve bu evrenin de anlatıya hitap etmesi gerektiğine değinir. Bir film sahnesinde duyulmasını istenmeyen seslerin silinileceği gibi gösterilmek istenmeyen renklerde çıkarılması/değiştirilmesi gerektiğini söyler (1975: 84). Sinemada istenmeyen renk çıkarılabileceği gibi tam tersine bir renk üzerinden bir anlatıda oluşturan filmlerde vardır. Polonyalı yönetmenin üç renk üçlemesine bakıldığında yönetmen renkler üzerinden anlatı oluşturmuştur. *Mavi* (1993) filminde özgürlük teması, *Beyaz* (1994) filminde eşitlik teması ve *Kırmızı* (1994) filminde ise kardeşlik temasını işleyerek Fransa bayrağına da atıf yapar.

Eisenstein uzun çekim (plan sekans) yapan yönetmenleri sürekli eleştirmiştir. Uzun çekimlerin hiç birinin olaylara öylesine bir bakmaktan daha etkili olmayacağını düşünmektedir (Andrew, 2007: 56). Bu anlamda Eisenstein tek bir plandan ziyade farklı çekim ölçeklerini de kullanarak hikâyeyi izleyiciye aktarmayı doğru bulmaktadır. Uzun planlarda izleyicinin odağını kaybedeceğini düşünür. Uzun planlarda zamansal olarak bir bütünlük varken farklı planlarla kurgulanan bir sahnede zaman kısaltılabilir. Ya da kurgunun da yardımıyla zamansal geçişler yapılabilir. Eisenstein (Büker 1996, 7), sinemanın görevinin gerçeği olduğu gibi aktarmak olmadığını ve bunun yanında

sinemasal bir dilin oluşturulması için gerçekte olan ilişkisinin kesilmesi gerektiğini ve sinemanın ancak bu şekilde bir sanat olabileceğini düşünmektedir.

1.5. Bela Balazs

Bela Balazs'a göre sinema dili biçimi konu durumu ve teknik açıdan biçim arasında git geller yapan doğal bir üründür (Andrew 2007:101). Sinemasal dilin oluşabilmesi için bu iki unsurun sağlanması gerekmektedir. Balazs *Theory of Film* isimli eserinde sinemanın sanat olarak kabul edilebilmesi için kameranın hareket etmesi gerektiğini, sabit kalması halinde fotoğrafın devamı olacağı ve olayları kayıt eden bir cihaz olarak kalacağını söylemiştir (2012: 46). Bu bağlamda onun kamerayı hareket ettiriyor olması sabit olmayan çekimler yapması bir bakış yönlendirmesi anlamına da gelmektedir. Kameranın hareket ediyor olması dinamizmi getirecek ve bir yönlendirme durumu oluşturacaktır. Balazs kameranın konumlandırılmasıyla ilgili; "*Film kahramanının içine düştüğü durum, bizim ayaklarımız altına açılır, aşmak ve tırmanmak zorunda olduğu dağlar da bizim öümüzde göğe doğru yükselir. Filmdeki görüntü değiştiği zaman bizimde bakışımız değişiyor demektir* (2012: 48)." der. Balazs'ın kameranın konumuna verdiği önem oldukça büyüktür. Tiyatro'nun tek perspektiften izlenmesi sinemanında en çok da tiyatroya yakın görülmesinin ayrımı net olarak kamera aracıyla yapılmaktadır. Bu ayrımı sağlayan şey de kameranın nerede olduğudur. Balazs'ın kameranın konumlandırılmasının yarattığı etkinin daha iyi anlaşılabilmesi için sinemada çok fazla tercih edilen herkes tarafından bilinen alt açı-üst açı tekniğine bakmak gerekir. Karakteri filmin öznesini alt açıdan görmek ona alttan bakmak demektir. Alttan bakmak karakteri yüceltmektir onu büyük göstermektir. Karaktere üst açıdan bakmakta üstten görmek onu küçümsemek anlamına gelmektedir. Kameranın konumlandırılması sadece karakter üzerinde anlam yaratılmasına değil bir perspektif oluşturma noktasında da önem taşımaktadır. Bu perspektif oluşumu sadece kamera ile değil mizansen ile de sağlanmaktadır. Elbette bu mizansenin ekrana taşınması bakımından ayrıca konumlandırılmıştır ve film içinde Balazs'ın dediği gibi *dramatis personae*¹'nin gözlerinden bize duygu aktarımı sağlar.

Balazs sinemada mekân ile ilgili bir filmin sanat eseri olarak görülebilmesi için doğanın stilize edilmesi gerektiğini söyler. Ressam nasıl ki doğayı olduğu gibi değil de

¹ Film içerisinde bulunan karakterler anlamına gelmektedir.

biçimlendirerek ele alıyorsa kameramanın da doğayı olduğu gibi değil atmosferi sağlayabileceği gibi kaydetmesi gerektiğini belirtir (Balazs, 2013:85-86). Balazs sinemacıların bunu yaparken yapay ışık kullanabileceklerini ve stüdyoda doğayı referans alarak çekimler yapabileceklerini düşünür. Onun bu düşüncesinin temelinde stilize edilerek kaydedilmiş bir dünya oluşturma çabası vardır. Sinemanın sanat olup olmamasını Balazs bu şekilde açıklar. Rus biçimci Vertov'un doğanın olduğu gibi kaydedilmesi gerektiğini ve onun kuramına adını veren Sine-göz ün hayatın gerçekliğini kaydetmesi düşüncesine Balazs'ın stilize edilmiş dünya tasviri karşı durmaktadır. Balazs ve Vertov'un bulunduğu ortak nokta ise sinema ve edebiyatın birbirlerinden ayrı olması gerektiği düşüncesidir. Balazs bir yazarın gücünün kendisini ifade ediş şeklinin inceliğinde olduğunu yönetmeninse kendini imgelerin gücünü kullanarak ifade ettiğine değinerek aradaki ayrımı açıklamıştır. Bu noktada Balazs; *“sinemanın edebiyat ile yaratabileceği bir şey yoktur (2013: 35).”* der. Balazs'ın öz sinemacı olarak tanımladığı Chaplin'e büyük saygı duymaktadır. Balazs onun için *“Ölü malzemenin heykeltraşı değil, canlı hayatın bahçıvanıdır(2013:140).”* der. Balazs'ın hayatın bahçıvanıdır sözü sinemada biçime işaret ettiği düşünülmektedir. Chaplin'in filmlerini gerçek hayattan unsurları olduğu gibi değil bir bahçıvan gibi kırparak çektiğini ifade eder.

Balazs, sadece büyük yazarların kelimelerle oluşturabileceği atmosferi sinemada hemen hemen her yönetmenin yapabileceğini düşünür. Alt metni olmayan, seyirciye bir şey anlatmayan, oyunculuğun kötü olduğu Amerikan filmlerinde bile atmosferin kurulabildiğini ve bu sayede izleyicinin ilgisini çekebildiğini ve onları heyecanlandırabildiğini söyler (2013: 40). Bu bağlamda Balazs, sinemanın kurduğu atmosfer sonucunda izleyici üzerinde oluşturacağı hissiyatın diğer türlere göre daha kolay olduğunu düşünür. Sinemada duygu/atmosfer oluştururken yardım alınan diğer bir tür ise müziktir. Balazs sinemada müziklerin kullanılması gerektiğini fakat filmin önüne geçmesi gerektiğini söyler (2013:128). Özellikle daha önce bilinen müziklerin yani filmde önce yapılan müziklerin sinemada kullanımı, izleyicinin o müziği daha önceden dinlediği anımsadığı için onu farklı düşünceler içine sokmaya itecektir. Dolayısıyla izleyici filme olan odağını kaybedecek ve atmosfer oluşturma duygu uyandırma amaçlı kullanılan müzik ters bir etki yaratacaktır.

Sinemada çekim üzerinden de farklı tartışmalar vardır. Biçimciler kurguya önem atfettiği için farklı planlarda çekimleri önerirler. Gerçekçiler ise sahnelerin plan sekans

üzerinden anlatılması gerektiğini düşünürler. Ve plan sekans olduğunda ise kamera genellikle geniş açıda kalır. Balazs ise sinemada yakın çekim üzerinde durmuştur. “*Yakın plan çekim sinemanın şiiridir (2013: 68).*” demektedir. Balazs’ın yakın çekime önem vermesini tiyatro ile karşılaştırarak açıklamak mümkündür. Tiyatroyu izleyen insanlar tek bir açıdan, oyuncuların tamamını bir bütün olarak geniş bir açıdan izlemektedirler. Balazs’ın yakın çekimi öne çıkarmasının nedeni oyuncuların yüzlerindeki ifadeyi gösterebilmesi ve bunu yaparkende tiyatronun önüne geçmesidir. Oyuncuların ne hissettiğini yakın planda gösterildiğinde anlamak mümkündür. Tiyatro şüphesiz bunu sağlayamadığı için abartı oyunculuğa yönelir. Sinemanın imkânı dâhilinde olduğu için Balazs yakın plan çekimi büyüleyici bulur. Balazs hiçbir kelimenin, insanın yüzündeki bir mimik ve bir ifade kadar açıklayıcı olamayacağını düşünür (2013: 62). Bu bakımdan Balazs sinemayı edebiyat ve tiyatro gibi türlerden üstün görmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÇİ EKOL

Sinema akımlarına bakıldığında savaş dönemlerinde Almanya’da Dışavurumcu Alman sineması, 1917’de Rusya devriminden sonra toplumsal gerçekçi Sovyet sineması ve İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya Yeni Gerçekçilik gibi akımların toplumun içinde bulunduğu sosyolojik durumlar sonucu ortaya çıktığı görülür. Sinema bütün sanat türleri içerisinde gerçeklik duygusunu en fazla öne çıkaran türdür (Lotman,1999:26). Bu anlamda araçsal olarak kameranın doğayı kaydetme gücü gerçekliğin yansıtılması noktasında diğer sanat türleriyle karşılaştırıldığında daha etkili olduğu görülür. Sinema; yaşamı olgularla kaydetmesine rağmen insanı kendisinden uzaklaştırma durumundadır ayrıca insanın yaşadığı toplumun problemlerini yansıtır (Armes, 2011: 20). Gerçek ve gerçekçilik aynı gibi görünsede anlamsal olarak birbirlerinden farklıdır. Gülseren Güçhan (1999: 11), gerçeği tüm filmlerin hammaddesini oluşturduğunu, gerçekçiliğin ise özgün bir biçem olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda Güçhan, yönetmenlerin filmlerinin temel malzemesi olan yani hammadde olarak dünyayı kullandıklarını, bu dünyayı şekillendirmek ve farklı tarzlarda işlemelerininde onların biçemi olduğunu düşünmektedir.

Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumdaki mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak “mantıksal” harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Bütün bu veriler arasında bir uyum sağlandığıdaysa filmsel öykünün yürüttüğü akıl, mantıksal bir geçerliğe sahip olacak ve seyirci bu filmdeki gerçeğe-benzerliğe daha bir inanacak, filmi ve öyküyü belki de daha bir sevecektir (Adanır, 2003: 48).

Pascal Bonitzer, sinemanın işinin kameranın ağzında olan bir şeyi, hayalden ibaret

olmayan bir şeyi bünyesine katmak olduğunu vurgular (2005: 43). Buna göre yönetmen, senaryosuna hayatın içindeki gerçekliği, yaşanmış olan bir durumu dahil etmelidir. Bonitzer ayrıca her insanın gerçek olan ve hakikat olan hakkında bir düşüncesi olduğunu, insanın filmi izlerken o dünyaya girmeyi kabul etmekle birlikte bir durumun hakikate uygunluğunu, mekanların gerçekliğini, ve karakterleri canlandıran oyuncularını eleştirdiklerini ya da benimsediklerini söyleyerek sinemada rüya görülemeyeceğini iddia eder. (2005:12). Bonitzer'in burada yapmış olduğu izleyici tasviri tabiki genellenemeyecektir. İnsanlar kendilerini bir film izlemeye hazırlarken orada karşılaçacakları mekanlara ve karakterlere de aslında kendilerini hazırlamaktadır. Örneğin *Spider Man* filmini seyredecek olan bir kişi orada göreceği gerçek üstü dünyaya kendini hazırladığı için bu durumu sorgulamayacaktır. Bonitzer'in görüşleri bu anlamda gerçekçi kuramcılarının sinemayı ifade ediş biçimleriyle yakınlık göstermektedir. Lars Von Trier'in *Dogville* (2003) isimli filminde mekan aslında bir tiyatro sahnesidir. İzleyici ilk plandan itibaren oranın bir tiyatro sahnesi olduğunu bilir fakat bunun bilincinde olduğu için mekanın gerçekliği sorgulanmaz ve tiyatro sahnesi izleyiciye dekore edilmiş bir kasaba şeklinde sunulur. Mekan olgusunun sinema için özellikle gerçekçi yönetmenler için önemi büyüktür. Gerçek olayların ya da gerçek dünyanın en iyi şekilde yansıtılabilmesi için gerçek mekanlar kullanılmalıdır. Bütçesel sorunlardan dolayı gerçekçi mekanın kullanılmadığı durumlarda sanat yönetmenleri dekorlar ile gerçekçi bir dünya tasarlamak zorunda kalır. Burada önemli olan nokta kullanılan dekorların gerçekliğe olan yakınlığıdır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Ağlat Ağacı* filminde ki ev sahnesi aslında bir spor salonuna kurulmuş olan dekordur. İzleyicilerin çoğu bunu anlamamıştır. *Ahlat Ağacı Kamera Arkası* (2019) belgeselinde görüleceği gibi en ufak ayrıntısına kadar düşünülmüş şekilde dekore edilmiştir. Yönetmenin basit ev sahnelerini çekebilmek için gerçek bir ev yerine neden dekordan yapay bir ev oluşturmayı tercih ettiği düşünüldüğünde teknik olarak rahat hareket edebilme dar koridorlarda ki çekimlerin aslında daha rahat yapılabilmesi için dekorun arkasındaki geniş boşlukların kullanıldığı düşünülebilir. Bunun yanında doğal ışık yerine yapay ışık kullanımının olması da işlerin hızlandırılmasına yardımcı olmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere istenilen etkinin alınması noktasında mekan faktörü oldukça önem taşımaktadır.

“Gerçekçi estetiğe göre sinema hem özü hem görüntüyü; gerçek dünyanın hem görünüşünü hem de gerçekliğini verebilen ayrıcalıklı bir biçimdir. Gerçek dünya, gören ve

gösteren görme ustası sanatçının zihnine süzülerek oradan saf bir biçimde çıkar ve izleyiciye iletilir (Wollen, 2004:148)." Wollen'ın gören ve gösterme ustası olarak nitelediği kişi filmin yönetmenidir, yönetmenin zihin süzgecinden geçen olaylar yada olgular kaydedilerek izleyici üzerine yansıtılır. James Clarke sinemasal gerçekliği; gösterilen ya da betimlenen olayların/durumların görsel ve işitsel anlatımının yanında yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliği olarak görmektedir (2012:28). İçsel yaşam gerçekliği Nuri Bilge Ceylan *Ahlat Ağacı Kamera Arkası Belgeselinde (2019)* karakterlerini yönlendirirken, hayatın monotonluğunu yansıtmak için onlara düz oynamaları gerektiğini söyler. Ceylan'ın bunu yapmasının sebebi aktarılan duygunun gerçekçi olması için karakterlerin içsel durumlarını ortaya çıkarması gerektiği düşüncesidir. Sinemadaki gerçekliğin izleyici zihninde kabul görmesinde teknik unsurlar kadar önemli bir şey de filmlerdeki karakterlerdir. Karakter kamera karşısında büründüğü rolün gerçekliğine en yakın performans göstermek zorundadır. İzleyicinin hikayenin gerçekliğini sorgulamaması oyunculuğun olabildiğince yalın olması ile sağlanacaktır. Kamera önü oyunculukta tüm mimiklerin büyük görüneceği varsayıldığından filmde ritmin en yüksek olduğu sahnelerde dahi oyunculuğun abartılı olmaması gerekir (Denizel, 2014:193). *Tepelerin Ardında (2019)*, filminde kesmeler sahne değişiminde yapılmıştır.

Gerçekçi ekole göre yapılan filmlerde teknik bir takım unsurlar farkedilmemelidir. Örneğin dramatik bir sahnede yapılacak ani kamera hareketleri izleyiciyi hikayeye duygusal olarak yabancılaştıracaktır. Bu sebeple bu anlayış ile yapılan filmlerde plan sekans ya da sabit imajlar seçildiği görülmektedir. Yapılacak kamera hareketleri ne kadar çok karakterlerin eylemleriyle birlikte olursa izleyici de o kadar az kamerayı farkedecektir. Kameranın kullanımı aslında içerik ve aktarılmak istenen duygu/hissiyat ile bağlantılıdır. *Argo (2012)* isimli filmde gerçekliğe katkı sağlamak amacıyla kamera sabit kullanım yerine aktüel, sallantılı görüntülere alınarak izleyicide bir belgesel izliyormuş hissiyatı yaratılmaya çalışılmıştır (Medin ve Koyuncu, 2017:840). Bu bağlamda bakıldığında gerçekçi sinemada kamera kullanımı genel olarak sabit olurken bazı durumlarda ise aktüel olarak tercih edildiği sonucuna varılmaktadır. Günümüz teknolojisinin getirdiği yenilikler ve özellikle kuş bakışı çekim yapabilmeyi sağlayan dronelarla çekilen görüntüler gerçekçilik anlayışına uymamaktadır. Kuş bakışı çekim insan gözüyle kıyaslandığında doğal karşılanmamakla birlikte seyircinin konuya yabancılaşmasına

neden olmaktadır. Bela Tarr filmlerindeki plan sekans kullanımıyla ilgili; “*Bunu yapmayı sevmemin sebebi bir dakikalığına herşeyi yaratabilmenizdir. Herkes aynı anda orada olmalıdır. Oyuncular, ekip ve biz... Herkesin en tepede olması gerekir, tüm duyarlılığıyla tüm varlığıyla...*” (Gurbanov, 2008) der. Bela Tarr, plan sekansta kamera kayda girdikten sonra sahne boyunca kayıttan çıkmayacağı için sahne önü ve sahne arkasındaki herkesin birbirleriyle uyum içinde olması gerektiğini ve performans olarak en uç noktalarda olması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda onun sahneyi plan plan çekmek yerine plan sekansı tercih etmesi onun zamanı parçalamadan aktarmaya ve zamanın gerçekliğini yansıtmaya verdiği önemi göstermektedir. Plan sekans sinemada iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Birincisi filmin tamamının tek kayıta kaydedilerek çekilmesi, ikincisi ise filmdeki sahnelerin tek kayıta çekilmesi yönetmenler tarafından tercih edilmektedir. Filmin tamamının plan sekans üzerinden çekilmesi oldukça zordur. Yaklaşık iki saat süren standart bir filmde kamera iki saat boyunca kayıta kalmalıdır ve oyuncuların ya da teknik ekibin hata payı yoktur. Alejandro Gonzalez Inarritu’nun *Birdman* (2014) filmi ve Sebastian Schipper’in *Victoria* (2015) filmleri plan sekans olarak çekilmiştir. Tamamı plan sekans olan filmlerde bir takım kurgu oyunları ile kesmelerin yapıldığı bilinmekte fakat standart bir izleyicinin bunu ayırt edebilmesinin çok mümkün olmadığı düşünülmektedir.

Gerçekçi ekolde teknik olarak bakıldığında ışık kullanımı da önemlidir. Bu geleneğin yönetmenlerinin yaptığı filmlere bakıldığında doğal ışık kullanımı görünmektedir. Doğal ışık kullanımının daha gerçekçi olacağı düşüncesi yatmaktadır. Yapay ışık kullanılsa bile gerçeğe yakınlaşma düşüncesi olduğu için ışık olabildiğince doğal görünmelidir. Alfred Hitchcock rengin tek başına olmadığını hatta insan yüzünün bile olmadığı bunların ancak ışık ile belirdiğini söyler (Truffaut, 1987: 178).

Sinemada doğal sesin de kullanılması izleyicideki gerçeklik hissiyatı oluşmasını artırmıştır. Faure (2006,86), konuyla ilgili olarak fotoğrafın tek başına bir sinema görüntüsünün yanında ne kadar cansız kalırsa sesli sinemanın yanında sesin olmadığı dönemi o kadar cansız görüneceğini söyler. Faure’nin vurgu yaptığı nokta dünyevi alışkanlıktır. İnsan gözü doğada varolanı görür kulakları ise varolanı işitir. Bunun olmadığı bir sinemada ise eksiklik oluşacaktır. Bu bağlamda bakıldığında sessiz dönem sinema filmleri, izleyicide gerçeklik hissiyatı oluşturma noktasında sesli döneme göre eksik kaldığı düşünülmektedir.

Sinemadaki gerçekliğin izleyici zihninde kabul görmesinde teknik unsurlar kadar önemli bir şey de filmlerdeki karakterlerdir. Karakter kamera karşısında büründüğü rolün gerçekliğine en yakın performans göstermek zorundadır. İzleyicinin hikayenin gerçekliğini sorgulamaması oyunculuğun olabildiğince yalın olması ile sağlanacaktır. Kamera önü oyunculukta tüm mimiklerin büyük görüneceği varsayıldığından filmde ritmin en yüksek olduğu sahnelerde dahi oyunculuğun abartılı olmaması gerekir (Denizel, 2014:193). Yoshi Oida ve Lorna Marshall, tiyatroyu kastederek oyuncuların senaryodan kurtulmaları gerektiğini ve hangi sözden sonra “Ne gelecek? Ne söyleyeceğim? Ne yapacağım?” gibi sorulardan zihinlerini arındırmaları gerektiğini söyler (1997: 125). Onların tiyatro için verdikleri oyuncu tavsiyesini elbette sinema üzerinde de tartışabiliriz. Sinemada tamamen senaryoya bağlı kalacak oyuncular, onlara kendilerinden birşey katamayacak ve yapmacıklık oluşturacaktır. İtalyan Gerçekçilerin doğal oyuncu oynatımı düşüncesinin temelinde aslında bu yapmacıklığın önüne geçmesinin olduğu düşünülür. Doğal oyuncu sahne üzerinde doğal tavırlar sergileyebilecek ve sahnede kendisi olacağı için perde üzerinde yapmacıklık görülmecektir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde biçimci yönetmenlerin sinemasına bakıldığında kesmelerin fazla olması oyuncuların performans gösterirken rahat olmasını sağlar. Fakat onların yüzlerindeki duygu kesmeler ile seyirciye aktarılacağı için bir duygu dayatması olacaktır. Bu anlamda plan sekans ile oluşturulacak akış, oyuncu üzerinde zorluk çıkarsa da gerçekliğin aktarımı noktasında kesme kurgusuna göre duygu aktarımının daha iyi olacağı sonuçlar vereceği düşünülür.

İzleyici montajla oluşturulmuş filmde tek bir anlam çıkarabilir (Büker, 1985: 20).. Biçimin kurgu ile anlam yaratma çabası tekdüzeliğe neden olmaktadır. Alan derinliğinin kullanılması izleyicinin bakışını yönlendirmemesi noktasında önemlidir. Yönlenmeyen bakış da izleyiciyi mizansendeki dekordan bile bir anlam çıkarmaya itebilecektir. Bu anlamda plan sekans ve alan derinliğinin birlikte kullanımı tıpkı günlük yaşamda gördüğümüz çoğu olay gibi bir sahnede gerçekleşen bütün olayları/olguları algı çerçevemiz etrafında izlememize olanak sağlamaktadır. Gerçekçi kuramın biçimsel anlamda bu iki tekniği benimsemesinde nedenlerinden birinin de bu olduğu düşünülmektedir.

2.1. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

James Monaco yönetmenlerin, sanki sinemasal araçların içinde barındırdığı gücün suistimal edilmesine karşı çıkmak için kendi deyimiyle “ahlaklı” bir konum arayışına girdiklerini söyler (2001:377). Fransız “gerçekçilik” okulundan sinema göz kuramına, İngiliz “belge-film” anlayışından, Rus edebiyatındaki “toplumcu gerçeklik” hareketine ve İtalyan edebiyatındaki “*Verismo*²” akımına kadar birçok akımdan etkilenen Yeni Gerçekçiler tüm bunları kendilerince yorumlayarak sinemaya yeni bir soluk getirdiler (Kantemir, 1973: 141-142). “Beyaz telefonlu filmler” olarak anılan filmlerden sonra İtalyan Yeni Gerçekçiliği onlara karşı duruş göstermiştir. İktidar propagandası yapan halkı uyutma amacı taşıyan, Vertov’un; “*Drama halk için afyondur!*” sözünün eyleme dökülmüş hali olan bu filmlerden sonra Mussolini iktidarında devrilmesiyle birlikte Yeni Gerçekçilik akımı boy göstermiş ve beyaz telefonlu filmler dönemi kapanmıştır. Federico Fellini İtalyan Yeni Gerçekçilik akımını şu şekilde tanımlamaktadır; “*İtalya’da film malzemesinin ve pratik olarak her şeyin sıkıntısı çekiliyordu. Elektrik varsa bile voltaj inip çıkıyordu. Filmde gösterilerine benzer olaylar kısa bir süre önce sokağın ortasında herkesin gözü önünde cereyan ettiği için gerçekçi olarak algılanan bir melodram söz konusuydu. Yeni Gerçekçilik dünyadaki en doğal yolla oluşan bir sanat biçimiydi (Chandler, 1995: 90).*” Fellini’nin Yeni Gerçekçiliği sinemanın en doğal hali olarak tanımlamasının nedeni bahsettiği teknik şartların yoksunluğudur. Sokağın ortasında gerçekleşen bir olayı filmlerinde göstermeleri onların sokağı sete çevirmelerini sağlamıştır. Sokakta gerçekleşen bir eylemi de o sokağın içindeki doğal kişiler gerçekleştireceği için oyuncu kullanımı da o yönde olmuştur. Fellini’nin düşüncesinden yola çıkarak izleyicinin Yeni Gerçekçi filmleri beğenmesinin nedeninin yönetmenlerin onlara kendi hayatlarını izletmeleri olduğu söylenebilir. Fellini’nin Yeni Gerçekçilik akımına girişi Roberto Rossellini’nin yönetmenliğini yaptığı *Roma Açık Şehir (1945)* isimli filmin senaryo ekibine dâhil olmasıyla başlamıştır. Fellini bu filmde başrol olarak oynayan Aldo Fabrizi ile görüşmesi sonucu, Rossellini’ye onun daha fazla para istediğini söyler ve Rossellini onu filmde oynatabilmek için antika eşyalarını satar ve projeye dâhil eder (1995: 87).

² Gerçeği bütün bayağı yanlarıyla ve özellikle toplumsal meseleleriyle birlikte eksiksiz ortaya koymak gerektiğini savunan edebiyat ve sanat kolu (<http://verismo.nedir.org/>).

Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (1945) isimli filmi İtalya'da Yeni Gerçekçilik Akımının başlangıç filmi olarak bilinmektedir. Rossellini'nin savaşın getirdiği olumsuzluklar, çocuklar üzerinden etkilerinin gösterilmesi ve savaş sonrası oluşacak umutlarla ilgili temaları konu edinen savaş üçlemesinin üçlemesinin ilk filmidir.³ Filmdeki oyuncuların çoğunun amatör olduğu bilinmektedir. Aktif olarak devam eden savaştan görüntülerin kullanılması anlatı filmini aynı zamanda belgesel havasına da sokmuştur. Bu bağlamda yönetmenin amacının savaşın gerçekliğini gözler önüne sürerek oluşturduğu senaryo ile de savaşın insanlar üzerindeki ruh hallerini perdeye yansıtmak olduğu söylenebilir. Bu film İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının öncüsü olması nedeniyle diğer filmlerde yol gösterici olmuş ve amatör oyuncu kullanımında teşvik etmiştir. Ayrıca savaş anlatımının aksiyon şeklinde yansıtmak yerine sıradan insanların üzerindeki etkilerinin gösterilmesi yönetmenin konuya olan yaklaşımında ortaya koymakta ve onun toplumsal bir anlayış içerisinde olduğunu göstermektedir. Fellini amatör oyuncu kullanımının her zaman iyi sonuçlar vereceğini düşünmemektedir. Yazdığı bir epizod da amatör oyuncularla çalıştığını ve onların büyük ölçüde amatör oynamaları sonucu ortaya çıkan iş ile ilgili olarak Fellini; “inandırıcı olmayan bir maske altındaki yeni gerçekçilikti (Chandler, 1995: 98).” demiştir. Buradan yola çıkarak kullanılacak amatör oyuncuların gerçekte meslekte oyunculuk olmadığı için her filme ve her karaktere uyum sağlayamacağı düşünülmektedir. Fellini Yeni Gerçekçi olarak anılmasına rağmen kendisini belli bir ekole ait hissetmediği söyler ve bu akımın içerisinde Rossellini hariç çoğu yönetmenin beceriksizliklerini gizlemek için Yeni Gerçekçilik maskesini kullandığını ve yaratıcılık için çaba göstermek yerine kendilerine bunu kılıf olarak biçtiklerini söyler (Chandler, 1995: 132). Fellini'nin bu görüşü biçimci geleneğin yaptığı eleştirilerle paralellik göstermiştir fakat onun bu eleştirisinin hedefi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği değil bu akım altına saklanan yönetmenlerdir.

Yeni Gerçekçilik akımının kült filmlerden biri ise Cesara Zavatti'nin senaryosunu yazdığı Vittorio De Sica'nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları* (1948)'dir. Film savaş sonrası İtalya'daki işsizlik konusuna odaklanmıştır. Hikâyenin başkarakter konumundaki baba uzun zaman sonra bir iş bulur. Fakat işi yürütebilmesi için bir bisiklete ihtiyaç vardır.

³ Üçlemenin diğer filmleri “Paisa (1946)” ve “Germany, Year Zero (1948)” filmleridir. “Paisa” Türkçeye Hemşehri olarak, Germany, Year Zero filmi ise Almanya, Sıfır Yılı olarak çevrilmiştir. Rossellini bu filmlerde savaş temasını işlediği için savaş üçlemesi olarak bilinir.

Eşinin de desteğiyle bisiklete sahip olan adam işi alır fakat iş günü bisikletini çaldırır. Hırsızlık olaylarının artmış olması sebebiyle polisten destek alamayacağını düşünen baba oğluyla birlikte bisikletini çalan hırsızların peşine düşer. Hırsızları bulduktan sonra bir türlü bisikleti çaldırıldığını anlatamayan baba bisikleti alamaz ve o da bir bisiklet çalarak işine devam etmek ister. Konusundan da anlaşılacağı üzere savaş sonrası bir dönemi ele almış olması onların kameralarını topluma çevirdiğinin bir göstergesidir. Bu filmde ki oyuncular amatör olarak seçilmiştir. Filmin senaristi Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçilikteki amatör oyuncu kullanımı ile ilgili; *“Yaşamlarına doğrudan katılabileceğim, canlı gerçek karakterleri, gerçekçiliği vermek için kullanırsam duygularım moralman daha güçlü, daha etkili ve daha yararlı bir hale gelir.”* der (Kaufmann’dan aktaran Abisel ve Eryılmaz, 2014: 30). Zavatti’nin sözlerinden anlaşılacağı üzere gerçeklik anlayışı içerisinde karakterlerinden de hayatın içinden insanlar olması önemli kılınmış durumdadır. Zavatti yeni gerçekçiliğin amacının toplumu güçlendirmek, güçlü olduklarına ikna ve her birinin insan oldukları bilincini aşılacak olduğunu söyler (1968:383). Gerçeklikten uzak karakterlere karşı kin tuttuğunu söyleyen Zavatti’nin bu düşüncesinin temelinde Yeni Gerçekçiliğin ortaya çıkışındaki sebepler olduğu düşünülmektedir. Paralellik söz konusudur. Toplumun savaştan çıktıktan sonra kötü durumda olması, İtalyan halkının savaşın ardından yaralarını sarma çabası varken gerçeklikten uzak karakterlere tepki göstermeleri normal karşılanmaktadır. Stüdyolardaki kurmaca dekorlar savaşın ardında kalan sokakların gerçeğini ruhunu yansıtmada eksik kalacağı için Yeni Gerçekçiler’in kameralarının yönünü sokağa çevirmeleri yadsınmamaktadır.

Yeni Gerçekçilik teknik ve içeriksel değişiklikleriyle Hollywood sinemasından ayrılmaktadır. Bu ayrımlar bütünlüklü genel planların ve aktüaliteninkine yakın bir kadrajın sık sık kullanımı, stüdyo sisteminde kurgulanmış pahalı efektlerin, belgesel vari görüntülerin, sadece devamlılık amaçlı efektsiz kurgunun, mekan olarak sokakların yada doğal dekorlar ile çevrelenmiş mizansenlerin, star oyuncu sistemine karşı amatör oyuncu kullanımının ve yalın dille oluşturulmuş diyalogların basitliği ile bir araya gelerek akımı Hollywood sinemasının teknik ve içeriksel özelliklerinin karşısında olmuştur (Borde ve Bouissy, 1959). Lotman, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin biçimci anlayışın getirdiği montaj, star oyuncu yada basmakalıp senaryolaran arındırdığını yani "yadsımlar"dan meydana geldiğini söyler (1999:41).

2.2. Şiirsel Gerçekçilik

Gerçekçi akım denildiğinde ilk olarak akla İtalyan yeni gerçekçiliği gelse de aslında onun öncesinde Fransa’da boy göstermiş olan Şiirsel Gerçekçiler vardır. Renoir’ın stüdyoların dışına taşan filmleri aslında sonrasında fenomen hala gelecek toplumcu gerçekçilere ön hazırlık olmuştur. Şiirsel gerçekçi olarak değerlendirilen yönetmenler Jean Renoir, Marcel Carne’in yaptığı filmlere bakıldığında zamanlama olarak ikinci dünya savaşı öncesine denk geldiği görülür. İtalyan yeni gerçekçiler ise savaş sonrası döneme odaklanmışlardır. Esra Biryıldız Sinemada Akımlar isimli kitabında (2012:57), Atilla Dorsay’ın “Şiirsel Gerçekçilik”, Nijat Özön’un “Ozansız Gerçekçilik” ve Alim Şerif Onaran’ın “Şairane Gerçekçilik” adlarıyla andıkları bu akımın 1930’lu yıllarda Fransa’da karşılaşıldığını söyler. Marcel Carné ilk temsilcisi olarak bilinse de, bu akımın kökeninde Jean Vigo, Marcel Lherbier ve Julien Duvivier’nin çalışmalarının da etkisi görülmektedir (Onaran, 1986:138). Fransız Şiirsel Gerçekçiliğini Andre Bazin gerçek dekoru kullananlar ve yapay dekora daha eğilimli yönetmenler olarak ayırmıştır (Lanzoni, 2015:103). Fransız Şiirsel Sinemasında mekânlar gerçek olsa da öykülerde şiirsel bir anlatım görülmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise tamamen gerçeklik içindedir.

Şiirsel gerçekçilik akımının karakterlerine bakıldığında şiirsellik olan kısmını evliliklerinde mutlu olamayan kadınlar, umutsuz özneler ve asker kaçaklarının oluşturduğu görülürken gerçekçilik kısmında ise katı polislerin, gangsterlerin olduğu görülür (Onaran, 1986:138). Marcel Carne’nin yönetmenliğini yaptığı *Sisler Rıhtımı* (1938) isimli film, şiirsel gerçekçilik akımının ilk filmi olarak görülür. Asker kaçağı Jean’ın liman kentine gelişi ve sonrasında gelişen olaylar ile birlikte farklı katmanlarda görülen karakterler üzerinden anlatı kurulmuştur. Filmde yakın planların kullanılmış olması oyuncu sistemi üzerinde de etkilidir. İtalyan yeni gerçekçiliğinde Bisiklet Hırsızları ve Roma Açık Şehir filmlerinde değindiğimiz amatör oyuncu kullanımı Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımı etkisinde çok fazla görülmez. Bu anlamda birçok akımdan etkilenerek ortaya çıkan Yeni Gerçekçiliğin tarih olarak Şiirsel Gerçekçilikten önce olması sebebiyle amatör oyuncu kullanımının Şiirsel Gerçekçilikten aldığı söylenemez. Aksine star oyuncu da çıkarmaktadır. *Sisler Rıhtımı* filminde başrolünde bulunan Jean Gabin bu filmde önce birçok sessiz filmde oynamıştır fakat bu filmde sonra ABD’ye geçmesiyle birlikte birçok ödül kazanmıştır. Karakterlerin ruhani

durumlarına da giren bu akıma ait filmlerden biri de Marcel Pagnol'un *La Femme Du Boulanger* (1938) isimli filmidir. Köyde Fırıncı olarak çalışan Aimable ve eşinin ekmek hazırlaması rutin olarak gösterilir. Daha sonra kendisi fırında ekmek yaparken eşinin köyden bir çoban ile kaçmasıyla birlikte Aimable içine kapanır. Köyün onunla dalga geçmesi hatta köydeki rahibin bile vaazlarda kaçmalarının hayırlı olduğunu ifade eder. Komedi ve dramın harmanlandığı filmde fırıncı karısının kaçması sonrası ekmek yapmamaya karar verince bütün köy kaçan kişilerin peşine düşer. Yakın planların etkisi bu filmde de görülmüştür. Daha çok duygular üzerinden gerçekleştirilen anlatıda müzik kullanımı da duygunun uyandırılmasına hitap etmektedir. Filmdeki mekân kullanımı ise oldukça gerçekçi şekilde yansıtılmıştır. Ani kamera hareketleri yoktur. Kamera karakterler ile birlikte devinim sağlar. Film köy de oluşan bir olay sonrası karakterler arası iletişime odaklanmıştır. Filmin sonunda kadının eve geri dönmesiyle birlikte fırıncı yemek için masa hazırlar. O sırada evden uzakta olan kedinin geri dönmesiyle fırıncı aç kaldığı için geri döndüğünü söyler ve kadının ağladığı görülür. Fırıncının uzun tiradı kesilmeden plan sekans ile gösterilir. Pagnol ve Carne'nin filmlerinden yola çıkarak Şiirsel Gerçekçi filmlerde bireye odaklanıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda akımı benimseyen yönetmenlerin bireylerin sorunlarını işlediği düşünülmektedir.

James Clarke (2012: 33) Renoir'in, filmlerinde toplumsal kesimlerle kurduğu ilişkileri tüm ayrımları ve birliktelikleriyle göstermesini dikkat çekici bulur ve onun asıl hedefinin umutsuzluk sevinç ve travmatik duyguları bir araya getirerek toplumsal yaşam ve birey arasındaki titreşimi sergilemek ve bu yolla duygusal gerçeğe ulaşmak olduğunu vurgular. Sinemada gerçekçi kuramda bahsettiğim alan derinliği kullanımı ilk olarak Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941) filmin de kullanıldığı bilinmektedir. Fakat o filmde 2 yıl önce Renoir'in *Oyunun Kuralı* (1939) isimli filmde bu tekniği kullandığı görülmüştür. *Citizen Kane* filminin sıkça adından söz ettirmesinin sebebinin ise tekniği diğer filmlere göre daha etkili kullanmış olduğu düşünülür. Renoir *Oyunun Kuralı*'nda bir üst sınıf eleştiri yapmıştır. Bu eleştiriye yaparken içsel olarak dışa kapalı karakterlerden yararlanmıştır. Renoir'in filmde ki; "... *Yeryüzünde kötü bir şey varsa o da herkesin kendine göre nedenleri olmasıdır...*" sözünün filme olan bakış açısını yansıttığı varsayılmaktadır. Toplumsal bir eleştiriye bireyler üzerinden ele alması Renoir'in Şiirsel Gerçekçiliğin en önemli temsilcisi olmasını sağlamıştır. Filmde alan

derinliğinin kullanılmış olması sinemada gerçekçilik adına önemli bir gelişme olup İtalyan Yeni Gerçekçilik akımını da etkilediği düşünülmektedir.

Âlim Şerif Onaran (1986: 139), Jean Vigo'nun *L'Atalante* (1934) isimli filmde yapımcı tarafından sansür endişesiyle filmin oldukça kesilmeye uğradığını, sonraları piyasaya kimi bölümleri değiştirilerek tekrar sunulduğunu ve bu şekilde şiirsel bir anarşinin verilerini yansıttığını söyler. Renoir'in 1930'larda çektiği filmlerde bu dönemi simgeleyen idealizm, vatanseverlik ve toplumsal kaygıların karmaşık bir birleşimi gösterilmektedir (Roy, 2011: 65). Bu bakımdan Şiirsel gerçekçiliğin temelinde insanların ve yaşamın gerçeklerini göstermek olduğu için Renoir stüdyolardan ve dekorlardan uzak durmuş, oyuncuların doğallığına ve performanslarına önem vermiştir (2011: 65).

2.3. Andre Bazin

Andre Bazin Gerçekçi kuramın en bilinen temsilcisidir. Biçimci kurama tamamen karşı bir duruş göstermiştir. Andre Bazin *Sinema Nedir?* isimli eserinde biçimcilik ile ilgili olarak; “*Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır (2011:41).*” der. Bu bağlamda Bazin, biçimci anlayış ile üretilen filmlerde içerikten çok içeriğin nasıl yansıtıldığına daha fazla konuşulduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre biçim içerik karşısında daha ön planda tutulmaya başlanmıştır. İçeriğin biçimin arkasında kalması gerçekçi bir kuramcı olan Bazin'in onun karşısında olmasının en temel sebebi olarak görülmektedir.

Andre Bazin sinemada kurgunun görünmez olması gerektiğini söyler (2011:32). Kurgunun görünmez olması izleyiciyi hikaye ile tamamen bağdaştırmasını sağlayacak onun bir montaj olduğu duygusundan uzaklaştırarak gerçeklik hissiyatını artıracaktır. Bu doğrultuda izleyici yönetmenin bakışına sadık kalacaktır. Montaj sadece devamlılığı sağlama amacıyla kullanılacaktır. Biçimcilerin montajı yeni bir anlam inşası amacıyla kullanımına karşı Bazin; Roberto Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı* ve Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filmlerini montajın etkisine karşı bir başkaldırı olarak görmektedir (2011:52). Bu filmlerde montaj devamlılığı sağlama amacıyla kullanılmıştır. Bu nedenle Bazin, biçimcilerin anlam inşası olarak montajı kullanmasına karşı İtalya'da Yeni gerçekçi akımın devreye girmesini onlara karşı bir konumlandırma yapmıştır. Bazin; Eisenstein gibi montajı öne çıkaran yönetmenlerin

olayı yok ettiğini dolayısıyla yok olan olayın yerine de kurmaca olay yerleştirdiklerini söyler (Büker, 1996:18). Olay kavramı dünyevi gerçeklik içerisinde yaşadıklarımız anlamında kullanıldığı düşünülmektedir. Bazin burada montajı öne çıkaran biçimcilerin gerçek olaylar gerçek konular yerine kurmaca hayal ürünü konuları tercih ettiklerine değinmektedir. Bazin'in biçimcilere karşı çıkması montajı yok saydığı ya da önem vermediği anlamına çıkmamakla birlikte o montajın soyut olmasının nedeninin görüntünün arttırdığı gerçeklikten kaynaklandığını düşünür (Bazin, 2011: 54). Bu bağlamda montaj konusuna bakış, biçimciler ve gerçekçiler arasındaki tartışma konusu olmuştur.

Andre Bazin, biçimcilerin söylediği gibi gerçeğin olduğu gibi aktarılmasını sinemasal anlayış olarak görmemekte, onun için sinemasal anlatının gerçeğe olabildiğince yakın olması gerekmektedir. Bazin tarifine en uygun filmleri İtalyan Yeni Gerçekçiler'in yaptığını söyler. Bisiklet Hırsızları filmi üzerinden konuşan Bazin; *“Hiçbir sahne stüdyoda çekilmemiştir. Filmdeki her şey sokaklarda kaydedilmiştir. Oyuncuların hiçbirinin sinema veya tiyatro ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. İşçi Breda fabrikasından getirilmiş; annesi gazete satıcısı olan çocuk sokakta oynarken bulunmuştur (2011: 173-174).”* bu sözleriyle kuramsal kısımda belirttiği oluşturulmak istenen gerçekliğin Yeni Gerçekçilerin filmleride örtüştüğünü vurgular. Gerçeğe yakınlık ile salt gerçeklik arasında fark vardır. Anlatı ve belgesel arasındaki farkda tam olarak budur. Belgesel kavram olarak da belgeden türediği için olduğu gibi gerçek olmalıdır. Anlatı ise içerisinde kurmaca unsurlar bulundurulabilir, içerisinde oyuncular barındırır. Gerçeğe yakınlık konusuna tekrar dönersek, Bazin bunun sağlanması için içerik ve biçimin uyum içerisinde olması gerektiğini savunur.

Bazin, kurgu ve mizansen konusundaki yeni yaklaşımların, özellikle uzun sahnelerin plan sekans ve alan derinliğinin, yönetmenin filmin bütünlüğüne saygı duymasına olanak sağladığını düşünür (Stam 2014:87). Buradan yola çıkarak filmin sekanslardan oluştuğunu sekanslarında planlardan oluştuğu bilindiğinden sahne bütünlüğünü en iyi yansıtabilecek olan planın, plan sekans olacağını söylemek mümkündür. Bazin yönetmenliğini Flaherty'nin yaptığı Nanook of the North filminden bir sahneyi örnek vererek sabit çekimin sıkıcı olmadığını anlatır (1995:48). Nanook filminde avlanma sahnesinde kameranın sabit olarak yerleştirilip av süresi boyunca kesilmeden tek bir açıdan izleyiciye o anın gösterilmesi, sinemasal zaman ile gerçek zamanı eşleyerek

izleyiciyi de bekleyişe ve heyecan içerisine sokmasına değinir. Bu anlamda yönetmenin burada böyle bir tercih yapmasının en az çarpıcı kurgunun yarattığı heyecan katar etkili olduğunun altını çizer. Bazin bu anlamda bu örneğiyle birlikte biçimcilerin gerçekçiliğin yarattığı sıkıcılık vurgularına aslında cevap vermiştir. Avcıların av için beklemeleri izleyiciyi beklemeye ve germeye başlar. Bu gerginlik sadece sabit bir açıdan çekilmiş bir plan sekans ile anlatılır. Buradan yola çıkarak o bekleyişin görüntüsü seyirciyi kurgu ile yaratılabilecek, gerginlik ve heyecan gibi duyguların plan sekans ile de yapılabileceğine vurgu yapar. Plan sekans sadece zamanı izleyicinin yaşadığı zamana eş yaşamalarını değil aynı zamanda bir sahne içerisinde yaşanan duyguların izleyici üzerinde yaşanmasına olanak sağlamaktadır. Plan sekansın yarattığı bir diğer avatantaj da oyuncuların doğaçlama yapabilmelerine fırsat vermesidir. Bazin'in *Sinema Nedir?* isimli eserinde oldukça fazla değindiği İtalyan Yeni Gerçekçiliğindeki oyunculara bakıldığında amatör oyuncu kullanımı olduğu görülür. Amatör oyuncuların özellikle çocuk oyuncuların kontrolünün sinemada çok zor olduğu bilinen bir gerçektir. Amatör oyuncu kullanımı yönetmenlerin plan sekansı tercih etmelerinde de önemli rol oynar. Profesyonel oyuncular, defalarca tekrar alarak farklı açılardan çekimler ile özellikle yüz plan çekimleriyle fark yaratır. Amatör oyunculardansa daha önce böyle bir eylemleri olmadığı için böyle bir beklenti içerisinde olmak zordur. Bu zorluk plan sekans ile kırılır. Plan sekans oyuncuya rahat hareket edebilme imkanı sağlar. Oyuncunun doğaçlama vereceği tepkilerin gerçekliği artıracığı düşünülür.

Andre Bazin, gerçekçi kuramın teknik yönünden alan derinliği ile ilgili görüşlerini 3 temel noktada toplar. Bunlar;

- 1- *Alan derinliği izleyiciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Buna göre, görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçekçidir.*
- 2- *Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir.*
- 3- *Önceki iki durum psikolojik şartlarla ilgiliyken üçüncüsü metafizikse.*

Gerçekliğin analizinde kurgu dramatik olayın anlamının, biriminin doğası betimler. Kuşkusuz başka analiz biçimleri de mevcuttur, fakat bu onun başka bir film haline gelmesine yol açacaktır (Bazin, 1995: 63).

Andre Bazin sessiz sinemanın, sesli sinemadan daha başarılı olduğu görüşüne de karşı çıkmaktadır. Sessiz sinemanın daha başarılı olduğunu düşünenler sinemanın derdini görüntüyle anlatmasını savunmuştur. Bazin; *“Eski filmler ses olmadığı için değil, sesin olmamasına rağmen var olabilmışlerdir (2011:128)”* der. Bazin’in bunu savunmasının en büyük nedeni sesin gerçekliği desteklemesidir. Sinemaya sesin dahil olmasının estetik bir unsur eklenmiş gibi görünmesine kesinlikle karşı çıkmaktadır. Görüntüyü *“canlı bir fotoğraftan”* ayıran şeyi yani onu basitlikten kurtaran bir özellik olarak nihayet dilin geldiğini belirtir (Bazin, 1995:44).

2.4. Siegfried Kracauer

Kracauer sinemayı tanımlarken onun araçsal özelliklerinden faydalanır. Kracauer fotoğrafın ve sinemanın gerçekliğin yeniden üretilmesinde bir araç olarak ortaya çıktığını söyleyerek onun kendi içinde barındırdığı estetikte de bu unsuru yani gerçekliği öne çıkarmak zorunda olduğunu ifade eder (Monaco, 2001:377). Bu bağlamda fotoğrafın gerçekliği kaydetmesi ve sinemanın da fotoğrafın devamı olduğu düşünüldüğünden araçsal olarak gerçekliği kaydetmesinin kaçınılmaz olduğu sonucuna varılmaktadır. Kracauer, *Film Teorisi (2015)* isimli eserinde sinemanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili görüşlerini paylaşmıştır ve sinemayı fotoğrafın devamı olarak görmektedir. Kracauer’in bu görüşü neden onun gerçekçiliği önemseydiğini aslında açıklamaktadır. Fotoğraf doğada var olanı resmettiği için gerçektir ve sinemada onun devamı olduğuna göre bu gerçekliği sağlama noktasında fotoğrafa göre daha etkilidir.

Sinemada temel özelliklerinin teknik özelliklerinden farklı olduğunu düşünen Kracauer, teknik açıdan kusurlu fakat temel özellikleri yani içerik ve gerçeklik ilişkisinin güçlü olduğu filmlerin, teknik olarak kusursuz fakat temel özellikleri bakımından zayıf olan filmlere göre daha üstün olduğunu düşünür (2015: 109). Bu bağlamda anlamın kurguyla oluşturulacağını savunan biçimcilere karşı Kracauer filmin temelini önemli olduğunu vurgular. Temelinin güçlü olabilmesi içinde gerçekliğe bağımlı kalması gerektiğini belirtir.

Kracauer sinemada izleyiciyi büyüleyen şeyin dış dünyanın görüntüsü olduğunu söyler (2015:499). Bu anlamda gündelik hayatın gözden kaçan detayları ve fiziksel olarak gösterilen manzaralar izleyici üzerinde etki bırakmaktadır. Kracauer; “*Sinema bizi ödümüzü koparan şeylerle yüzleştirir. Ve çoğu zaman bizi, gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya getirmek gibi zorlu bir işe girişmeye davet eder (2015:524).*” der. Kracauer’in bu söyleminin eğlence sineması dışında değerlendirilmesi gerektiğidir. Vertov’un deyimiyle halkı uyutan bir sinema anlayışı, Kracauer’in tanımladığı izleyicilerin ödünü koparan onların gerçeklerle yüzleşmesini sağlayacak sinema değildir. Örneklendirecek olursak bir savaş filminde hayali kahramanlıklar yaratmak yerine savaşın verdiği yıkımı göstermek izleyiciye savaşta kazanılan bir şeyin olmadığını gösterecektir. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde değindiğim savaş üçlemesinde Rossellini savaş sırasında çektiği görüntüler ve daha sonra oluşturduğu anlatıyla sıradan insanların hayatlarını çekerek onları göstererek bize savaşın sonucunda çıkan ruh halini göstermiştir.

Fiziksel gerçekliğin kaydolması Kracauer için önemlidir fakat Kracauer sahnelemeyede karşı çıkmamıştır. Kracauer’in sahnelemeye karşı çıkmaması, yapaylığı savunduğu için değil gerçekliğe sadık kalarak oluşturulmuş sahnelemelere yani olabildiğince gerçekçi sunulan mizanseller ile sahnelemenin kabul edilebileceğini belirtir (2015: 116). Gerçekçi dekorun ya da sahnelemenin oldukça başarılı olduğu filmler bulunmaktadır. Bunlardan biri de Robert Eggers’in yönettiği *The Lighthouse (2019)* filmidir. Dönem filmi olan *The Lighthouse* siyah beyaz ve kare formatta çekilmiştir. Film iki karakterin ada üzerinde bulunan deniz fenerinin idaresi üzerinden birbirlerine karşı kurdukları iktidar mücadelelerini konu edinir. Filmin tamamı deniz feneri ve onun yakınındaki bir evde geçmektedir. Sıfırdan inşaa edilen bu yapılarla birlikte gerçekçi bir deniz feneri görünümü elde edildiği düşünülmektedir. Dönem filmi olduğu için teknik kullanımlar da ait olduğu döneme yakın araçlar tercih edilmiştir. Filmde bolca gren⁴ olması bunun göstergesidir. Kracauer’in gerçekçi sahneleme üzerine söylemlerinin *The Lighthouse* özelinde farklı bir inceleme konusu olabilir. Gerçekçi kuramın Bazin özelinde aldığı çok yoğun eleştiriler, fiziksel gerçekliğin kaydedilmesinin sanat kabul edilemeyeceği söylemleri, Kracauer’in bu görüşleriyle birlikte farklı anlam kazanmıştır. Gerçekçi

⁴ Işığa duyarlı görüntü üzerinde ki noktalara gren denir. Fotoğrafçılıkta sıkça gördüğümüz ISO/ASA düşük tutulduğunda az gren, yüksek tutulduğunda ise görüntü üzerinde istenmeyen kirlilikler noktalar oluşur. *The Lighthouse* filminde dönemi izleyiciye daha iyi yansıtabilmek için grenlerin bilinçli bir şekilde görünür kullanıldığı düşünülmektedir.

filmlerde her şey tamamen gerçek değildir fakat olabildiğince az müdahil olmak, anlatıyı olabildiğince az değiştirmek önemlidir. Kracauer, seyre dalma sinemasında öne çıkan bulunmuş öykü kavramını, Film Teorisi adlı eserinde (2015: 449-450) şöyle örnekler ve açıklar:

“Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esinti veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikâyeler de doğaları itibariyle böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikâyeler, belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşır”.

Kracauer bulunmuş öykü kavramıyla anlatı filmlerinin konusunu doğadan varolan olgulardan edinmesi gerektiğini düşünür. Kracauer salt bir şekilde fiziksel gerçekliğin kaydedilmesi gerektiğini söylemez fakat bir anlatı filminin senaryosunda işleyeceği olayların gündelik gerçeklikten alınması gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda Kracauer’in bu görüşünden yola çıkarak onun toplumcu bir anlayışı savunduğunu söylenebilir.

Biçimci anlayışın kurguya çok büyük anlamlar yüklemesine karşın Kracauer kurguyu sadece çekimlerde sürekliliğin sağlanması amacıyla kullanıldığını söyler (Kracauer, 2015: 107). Eisenstein ve Kuleshov gibi biçimciler çekimleri kurguda anlam yaratmak için mikro bir araç olarak görürken Kracauer çekimin gücüne önem vermiştir. Kurguyu bu çekimlerin birleştiricisi konumuna getirmiştir. Kracauer biçimci ve gerçekçi eğilimlerin filmin estetik geçerliliği içerisinde ele alınması gerektiğini ancak bu şekilde meşru olup olmadığının tartışılabileceğini belirtir (2015: 120-121). Sinemanın ilk ortaya çıktığı andan itibaren birçok sinemasal denemeler yapıldığını ve akımlar türediğini belirten Kracauer bu akımların izleyici ya da eleştirmenler tarafından benimsenmesinin, estetik geçerlilik bağlamında meşru görülmesi sonucuna çıkmayacağını söyler. Özellikle dışavurumcu filmlerin gerçeklikten uzaklaşması onların eleştirmenler ve ait olduğu toplumlar tarafından benimsenmesinin sinemasal olarak meşru kabul edilemeyeceğini düşünür. Kracauer gerçekçilik ve biçimcilik arasında bir denge olması gerektiğine ve biçimcilerin gerçekçiler karşısında kendisini üstün değil onların yolundan gitmeleri gerektiğine onları takip etmeleri gerektiğini belirtir (2015: 120-121). Kracauer’in biçimci eleştirilere yanıtı onların gerçeklikten kopmalarını gerektiği

sonucuna çıkartır. Bulunmuş öykü kavramından ele alacak olursak, filme konu edinilen hikaye gerçek üzerinden yani doğada varolan bir olaydan oluşturulup biçimsel olarak farklı şekillerde yansıtılması izleyici üzerinde gerçekliğin verdiği hissiyatı yerine getireceği, aynı zamanda yönetmenin kendi biçimini yansıtmasına da olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Kracauer sinemada amatör oyuncu kullanımının anlatı filmini belgesele yakınlaştırdığını söyler (2015: 198-199). Onun bu görüşündeki temel etmen senaryodaki tiplerin gerçek hayattaki insanlardan esinlenerek yazılması ve bu karakterleri filmde en iyi şekilde hayata geçirecek olanlarında yine onların olmasıdır. Gerçek dünyadan doğal insanların seçilmesi o kişinin kamera karşısında rol yapmaması ve kendisi olması nedeniyle o insanın hayatının kaydediliyor olması anlatıyı belgesele yakınlaştırmaktadır. Bu bağlamda Kracauer, sinemada doğal oyuncu kullanımının anlatı filmini kurmacalıktan uzaklaştırdığını ve onu belgesele dönüştürdüğünü düşünür. Doğal oyuncu kullanımının anlatı filmini belgesele dönüştürmesi sinemasal estetiğin ihlali sonucuna çıkmamalıdır. Kracauer'in oyunculuğun gerçekçi olması nedeniyle belgesel gerçekliği benzetmesini yaptığı düşünülmektedir.

2.5. Gilles Deleuze – Zaman İmge Kuramı

Deleuze hareket imge dönemini Klasik Amerikan Sineması, Alman Dışavurumculuğu Sovyet sineması gibi biçimin hakim olduğu sinema dönemine indirgerken ikinci dünya savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan gerçekçilik akımında etkisiyle zaman imgenin doğduğunu vurgular (Sütçü, 2005:61). Asumen Suner, *Hayalet Ev* isimli eserinde ikinci dünya savaşı öncesini Hollywood sinemasının bugünkü özelliklerine niteleyen hareket imge sinemasına benzetmiş ve savaş sonrası dönemi de zaman imge içerisinde İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının öncülüğünde geliştiğini vurgulamıştır (2006:120). Ulus Baker ise zaman imgenin ortaya çıkışını şöyle anlatır; “*Yıkım altındaki Avrupa'da, özellikle İtalya'da insanların, solcu filan bile olsalar, insanın kendi eylemiyle dünyayı değiştirebileceğine güveni pek kalmamıştır. İnsani alan artık günlük hayatın laçka, tesadüfi, zaman içinde beliren anlarındadır: bir gezinti, bir tanıklık silsilesi, doğayla ya da sokaklarla bir başbaşalık... (Baker, 2011: 284).*” Savaş sonrası dönem gerçeğin sorgulanmasını sağlamıştır. Bazin, gerçekçi sinemada, kurguyla anlatıya hizmet etmeyen sahnelerde kesilen planların yerine; filmsel zaman, kaydedilen gerçek zamanın

ve filmin izlendiğindeki gerçek zamanın birbirleriyle yaklaştığı bir zaman anlayışıyla birlikte görüntüde ki alan derinliğinin gücünü kullanmayı önerir (Türkgeldi, 2015:121). Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filminde Yusuf karakterinin köyden ayrıldığı sahnede kullanılan plan sekans ile zamanı parçalamadan aktarması bizi o bölünmeyen zaman içerisinde karakterin ruhsal durumunu düşünmeye sevk etmektedir. Suner (2006), Nuri Bilge Ceylan filmlerinde harekete geçen karakterlerin olmadığını ve gören, izleyen karakterler olduğunu ve bu bağlamda Deleuze'ün zaman imge sinmasına yakın olduğunu belirtir.

Deleuze'e göre sinema saf bir zaman sanatıdır (Gönen, 2008:28). Özcan Yılmaz Sütçü, Deleuze'ün zamanın düşünceyle olan ilişkisinin, düşüncelerin yeniden doğma ihtiyacını gidermede eksikliklerin olması ve bunların çözülebilmesi bakımından bu talebi karşılamaya uygun olmasının belirleyeceğini belirtir ve aslında sinemada ki hareket imgeden sonra zaman imgeye olan ihtiyacında buradan geldiği düşünür (2005:61). Zaman imge sinemasını olaylardan çok durumlar üzerine kurulduğu düşünülmektedir. Bunun oluşumuna bakıldığında ise zaman imge sinemasında hareketsizliğin, bekleyişin ve tükenmişliğin olduğu görülür (Suner, 2006).

Deleuze'ün organik rejim ve kristal rejim olarak tanımladığı iki kavram vardır. Organik rejim kavramı hareket imge ile ilişkilendirdiği düşünülürken kristal rejimi ise zaman imge ile ilişkilendirmiştir. Sütçü iki rejim arasındaki farkı şöyle tanımlar;

“Organik rejimde ‘imge’, dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile tanımlanırken, kristal rejimde kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge bir şeyin sunumu değil, bizzat kendisi sunum olan şeydir; yani zamana dayalı, kendine ait ve kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir sunum (2005:66).”

Deleuze zamanın geçmiş şimdi ve geleceğin birlikteliğinden oluştuğunu söyler (Poell, 2004: 14). Deleuze'ün bu sözünü Ömer Kavur'un *Akrebin Yolculuğu* (1997) filmi ile daha iyi anlamış olacağız. Filmin öznesi Kerem bir saat tamircisidir. Kim olduğu bilinmeyen bir kişiden aldığı anahtar ile saat tamiri için bir kasabaya yolu çıkar. Kerem orada saat kulesine hayatını bağlamış, kendisi hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadığımız gizemli kadın Esra'dan etkilenir. Onun peşine düşen Kerem ormanda bir

cinayete tanık olur ve zaman kavramı geçmiş ile şimdiyi birbirine bağlar. Ömer Kavur oradaki sahne ile aslında yaşanmış olan geçmişi şimdiki zaman ile bir araya getirmiştir.

Deleuze, *Zaman İmge* (1989) isimli eserinde, zaman imgenin işlendiği modern sinemadaki montaj anlayışının, devamlılığı sağlama amacıyla kullanıldığını söyler. Bu bağlamda sahneler arası geçiş devamlılığın sağlanması adına montaj ile yapılmalıdır. Deleuze montaja yeni bir anlam yaratma misyonu yüklememiş aksine montaja zamanı aktaran bir araç olarak görmüştür. Macar yönetmen Cristian Mungiu'nin Altın Palmiye ödüllü filmi *4 Ay 3 Hafta 2 Gün* (2007)'de plan sekans ile çekilen sahnelerin montajının, plan sekansları birbirine bağlama amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Anlatıda bir otelde ki kürtaç olayının filmsel zamanda bir gecede işleniyor olması yönetmenin bu tercihi yapmasında etkin rol oynadığı düşünülmektedir. Kameranın her ne kadar aktüel olmuş olması bu düşünceye ters olsada aktüel kamera hareketini filmin öznesinin eylemleri etrafında gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda kamera ve kurgun filmsel zamanın, gerçek zamanmış gibi aktarılmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

Deleuze sinemada bir zaman imge yaratımında sahneyi anlamlandırmak için izleyicinin de çaba göstermesi gerektiğini, hareket imgede ise parçaların birleştirilerek izleyiciye sunulduğu için izleyicinin hayal görmesini engellediğini söyler (Poell, 2004: 19-20). Deleuze; "*Zaman imgesinde zaman ruhla doludur* (Poell, 2004:20)." der. Bu ruhun zaman imge ile birleşimi izleyiciyi de düşünme çabası içine sokacaktır. Serdar Öztürk düşünce yoğun sineması olarak adlandırdığı sinemada yönetmenlerin zaman imge sinemasını tercih ettiği belirtir. Öztürk izleyicinin bu tarz filmlerden düşünce yoğun filmleri izleyen insanların anaakım filmleri izlediğini fakat anaakım sinemayı tercih eden izleyicinin zaman imgelerle örülü düşünce yoğun sinemanın filmlerini izlemekte zorlandığını betimler (2016: 150). Zaman-imge sineması izleyiciyi pasiflikten kurtararak onları seyir içerisinde aktif bir role bürünmesini ve anlam arayışına itmektedir. Bu anlamlandırma kendi içerisinde bir çok özellik barındırır. İzleyici sahnedeki olayları anlamlandırırken kendi kültürel birikiminden yola çıkarak filmde asıl anlatılmak istenenin haricinde anlamlar çıkarabilir ve bu da film nesnesini zenginleştirir. Sinemada yönetmenlere yöneltilen "Film ne anlatıyor?" sorusuna hiç bir yönetmen açık bir şekilde cevap vermez. Bunun nedeninin filmde farklı anlamlar çıkaran seyircinin düşünce yolculuğunu kesmemek olduğu düşünülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GERÇEKÇİ KURAM BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Bela Tarr Sinemasına Bakış

Bela Tarr Macaristan sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak bilinmektedir. 1979 yılında *Családi Tüzfészek (Aile Yuvası)* isimli filmiyle ilk uzun metrajını çekerek sinema dünyasına giriş yapan Tarr, 2011 yılında çektiği *The Turin Horse (Torino Atı)* filmi ile yönetmenlik kariyerini sonlandırmıştır. Bu süre zarfında dokuz uzun metraj film çekerek sinema tarihinde kendisine yer edinmiştir.

Bela Tarr'ın sinemasına bakıldığında öne çıkan en önemli özellik sinemasal biçimidir. Tarr'ın sinematografisine bakıldığında genellikle plan sekansa yöneldiği ve filmlerinde renk olarak siyah-beyazı tercih ettiği görülmektedir. Sinema anlayışında plan sekansa yönelmesi, uzun ve ağır ilerleyen hikayeleri tercih etmesi, onun sinemasını ön plana çıkarmakta ve kendine has bir sinemasal üslup oluşturmasını sağlamaktadır. Tarr'ın filmlerinde göze çarpan diğer bir unsurda film süreleridir. Anlatılarını oluştururken ağır ilerleyen olaylara yönelmesi ve plan sekansı tercih etmesi filmsel zamanı ve gerçek zamanı yakınlaştırmaktadır. Onun sinemasında buna en büyük örnek 1994 yılında çektiği *Satantango (Şeytan Tangosu)* filmidir. Bir roman uyarlaması olarak bilinen Satantango yedi buçuk saatlik süresiyle sinema tarihinde fark yaratan filmler arasındadır.

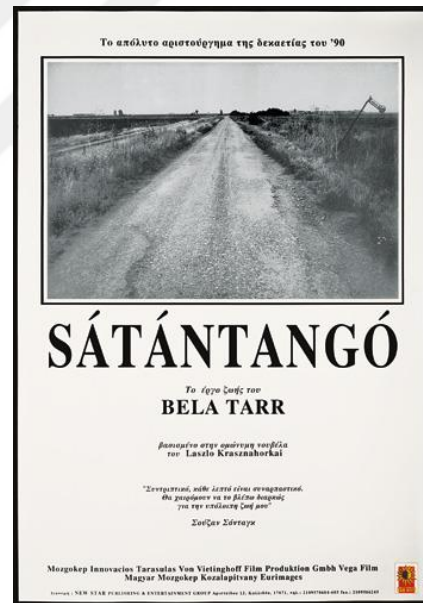
Bela Tarr'ın sinematografisi haricinde sinemasında öne çıkan bir diğer özellikse filmlerinde diyaloglara az yer verip görüntü ile anlamı inşaaı çabası içinde olmasıdır. Çektiği filmlerin tamamında diyaloglar az ve felsefi bir üslup ile işlenmiş, imajların gücünden yararlanmış, metaforlar ve imgesel dili ile kendine has bir anlatı dili/üslup geliştirmiştir. Bu bağlamda diyalogları az tutmuş ve imajlar üzerinde durmuştur.

Görüntüye verdiği önem sebebiyle çoğu filminde sesleri sonradan kaydettiği bilinmektedir. Sinemasında kullandığı diğer bir araç ise müziktir. Besteci Mihaly Vig ile çalışmış ve görsel dil ile kurduğu kompozisyonları müzikle birlikte anlatıyı aktarma ve duygu oluşturma konusunda yardımcı bir araç olarak kullandığı ön plana çıkmaktadır. Ayrıca romancı László Krasznahorkai romanlarından faydalanması ve senaryolarını birlikte oluşturmaları Bela Tarr'ın edebi eseleri perdeye taşıma isteğini ve romanları sinemaya uyarlarlarken diyalog yerine görüntünün gücüne inanması onun sinemaya olan bakışını göstermiştir.

3.2. Satantango Filmi Analizi

Filmin Künyesi

Filmin Adı	Şeytan Tangosu (Satantango)
Yönetmen	Bela Tarr
Senaryo	Bela Tarr, László Krasznahorkai
Yapımcı	György Feher, Ruth Waldburger, Joachim Von Vietinghoff, Bela Tarr
Görüntü Yönetmeni	Gabor Medvigy
Vizyon Tarihi	1994
Süre	450 Dakika
Oyuncular	Putyi Horvath, Mihaly Vig, Laszlo Lugossy.



Filmin Öyküsü

Satantango filmi Laszlo Krasnahorkai'nin romanından sinemaya aktarılmıştır. Issız Macar ovalarında terk edilmişlik ve tekinsizlik hissi uyandıran köyde Tarr'ın diğer filmlerinden görmeye alışkın olduğumuz çamur ve yağmurun oluşturduğu puslu hava filmin genel atmosferini oluşturmuştur. Yedi saat süren film yarım saatlik kesitler üzerinden anlatılmıştır. Filmin açılış sekansında görünen inekler başıboş bir şekilde barakalarından çıkarlar ve düzensiz pis bir görüntü verirler. Çifleşmeye çalışanlar ve boş boş gezinenler bir süre sonra aralarından öne atılan bir ineğin arkasından giderler.

Bu giriş sekansı filmin tamamının bir referansı olarak düşünülmektedir. Kesitlerin birbirlerine olan atıfları parça bütün ilişkisi içerisinde seyretmektedir. Satantango’da köylülerin kendi aralarındaki kıskançlıkları, kendilerince yaptıkları planlar sonrasında öldüğü bilinen Irimias ve Petrina’nın köye dönüş haberiyle birlikte oluşan tedirgin hava ve küçük Estike’nin kedisi üzerine kurduğu güç ilişkisi, film boyunca bir otoritenin insanlar üzerindeki etkisini sorguladır. Filmde yaşanacak olaylar farklı karakterlerin gözlerinden tekrar yaşanır ve onların o durumda nerede ne yaptıkları ve olaylara bakış açıları yansıtılır. *Satantango* Türkçe ismi ile *Şeytan Tangosu* izleyicileri insan ilişkilerini sorgulamaya iter.

3.2.1. Kompozisyon

Satantango filmi plan sekans ile çekilmiştir ve bu plan sekanslar genellikle kameranın geniş açıda kalmasıyla oluşturulmuştur. Tarr aynı zamanda filmde yaşanan olayları karakterlerin perspektiflerinden tekrar canlandırmıştır. Bu tekrar canlandırma aynı kompozisyonların farklı açılardan çekilmesiyle perdeye yansıtılmıştır. Mizansenler karakterlerin eylemlerinin takipleriyle oluşturulurken sadece doktor karakterinde kamera doktorun penceresinde kalmıştır. Filmde pencere etrafında oturan ve içki içip komşularının davranışlarını not eden doktorun perspektifinde kamerada doktorun penceresinde kalmış ve kompozisyonu oluşturmuştur.



İmaj 8-9. Meyhane sahnesi ilk görüldüğünde dolu bir içki bardağı müzisyenin sağ tarafında bulunmaktadır. Perspektifler sonucu gelişen olaylar ile birlikte sekansın kapanışı yine aynı kompozisyonla yapılmıştır.

“Akordeonun tatlı sesiyle birlikte örümcekler son ataklarına başladılar. Ağlarını bardakların, kupaların, kül tablalarının üstüne masa ve sandalye ayaklarının çevresine örmeye başladılar. Gizli emellerini gerçekleştirmeye başladılar. Neredeyse görünmez olan ağları zarar görmedikçe saklandıkları köşelerinden en ufak hareketi ve titremeyi bile fark edebilirler. Ağlarını uyuyanların yüzüne,

ellerine, ayaklarına ördüler. Sonra saklandıkları yere kaçarak ruhani görevlerine tekrar başlamak için beklemeye koyuldular...”

Meyhane sekansının girişinde dolu ve temiz bir şişe görülürken karakterlerin devinimi sonrası sızdıklarında aynı açığa tekrar geçilir. Tarr’ın içki şişesine örümcek ağlarının bulaştığı sekansı göstermesi ve sonrasında anlatının da devreye girmesiyle örümcek ağları üzerinden iktidarın ve onun filmdeki temsilcisi Irimias’ın ağlarını köylülerin üzerine ördüğü anlatılmaktadır. Çağrışımsal bir dil kullanılmıştır. Anlatıcı sesde de belirtildiği üzere karakterlerin uykuya geçişi sonrasında örümcekler ortaya çıkmış ve görevlerini sürdürmüşlerdir. Kompozisyon derinlemesine analiz edildiğinde; günümüzde iktidarların medyayı bir eğlence aracı olarak kullanması ve insanları bunlarla oyalayarak kendi ideolojileri ekseninde meşruiyetlerini sürdürme çabası görülmektedir. Bu bağlamda Tarr’ın örümceklerinin de iktidarı temsil ettiği görülmektedir. Tarr politik eleştirisini örümcek metaforu üzerinden aktarmayı tercih etmiştir. İnsanların uyuşup sağa sola dağılmaları sonrasında ortaya çıkan örümcekler kollayısıyla insanları sarmakta etrafa ağlarını atmaktadırlar. Burada insanları çepeçevre saran örümceğin kolları ile iktidar arasında eğretilmeye dayalı bir benzeşim kurulmaktadır. Doktor’un meyhaneye girmediği ve Estike’nin peşine düştüğü sekansta Irimias ve Petrina’nın köye geldikleri görülmektedir. Tarr’ın örümcekleri Irimias karakterinin temsili olarak kullanıldığı ve anlatıda örümceklerin “*gizli emellerini gerçekleştirme*” söyleminde de Irimias’ın köye gelip paraları topladığındaki sekansa vurgu yaptığı düşünülmektedir.



İmaj 10-11. Satantango filminde karakterlerin önemli kararlar aldıkları bölümlerde üçgen kompozisyonların kurulduğu görülmektedir.

Genellikle geniş açıda kurulan karakter kompozisyonlarının haricinde Tarr, üçgen kompozisyonları da kullanmıştır. Futaki ve Schimit’in Irimias’ın köye dönüşünü öğrendiklerindeki tedirginlikleri ve karar alma durumunda yaşadıkları bütün

karakterlerin aynı kompozisyon içerisinde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. İrimias'ın kaybettiği güveni tekrar kazanmak için blöf yaptığı da üçlü kompozisyon kurulmuştur. Bu kompozisyonlarda karar alan ve güçlü konumda olan karakterler kameraya sırtı çevrili şekilde yerleştirilmiştir. Sinema da karakterlerin güçlü konumlandırılmalarını yönetmenler genellikle alt/üst açılar ile ifade ederken Tarr bu yöntemi burada tercih etmemiştir. Tarr'ın kamerasını karakterlerin arkasına yerleştirilmesiyle izleyici eyleyenin söylediklerini dinleyen karakterlerin yüzlerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda alt/üst açı kullanımını yerine Tarr kamerasını dengede tutarak kurduğu üçlü kompozisyonla anlamı inşa etmiştir.



İmaj 12-13. Meyhanedeki dans sahnesinde kamera önce karakterler etrafında dolaşmış daha sonra geniş açıda kalmıştır. Bu sekans Estike'nin ve doktorun perspektifinden tekrarlanmıştır.

Meyhanedeki kişiler amaçsızca müzik eşliğinde dans etmektedirler. Arzulanan kadın etrafında erkekler dönmekte ve durmadan alkol alıp sağa sola savrulmaktadırlar. Tarr'ın kurduğu kompozisyon da dans edenler ve alkol alanlar etrafında dolanan kamera onların içinde buldukları durumu umursamadıklarını ve alkol alıp eğlendiklerini onlar yorulup bıkmaya kadar izleyiciye göstermiştir. Dans sekansında koreografi yoktur ve karakterler plansız bir şekilde ortalıkta dolanmaktadır. Schmidt'in eşi arzulanan kadın olarak diğer erkekleri etrafında döndürmektedir. Estike'nin dışarıdan izlediği sekans sonrası kasabadan uzaklaşıp kendini zehirlemesi ve doktor içeri girecekken onun girmesini engellemesi sonucu burada dans eden kişilerin İrimias'ın kandırdığı ve peşinde sürüklediği köylüler olduğu anlaşılmaktadır. Buradaki mizansen ayrıca filmin giriş sekansında ineklerin çiftleşmek için şuarsuzca birbirleri etrafında döndüğü planı da izleyiciye hatırlatmaktadır. Tarr bu bağlamda sekanslar arası atıflar yapmıştır. Estike'nin pencereden izleyip oradan uzaklaşması bir umut tükenişi olarak

yorumlanabilmekte ve doktorun bacaklarına sarılmasıyla aslında onların arasına girmesini engellemiştir. Kompozisyon içerisinde bulunan meyhaneci haricinde bütün karakterler paralarını Irimias'a kaptırmıştır. Tarr'ın yarım saatlik bölümlerden oluşturduğu kompozisyonlar arasında imgesel bağlantılar bulunmaktadır.

3.2.2. Görüntü Yönetimi

Bela Tarr'ın sinematografisine bakıldığında yoğun olarak filmlerinde siyah beyaz kontrastından yararlandığı görülmektedir. Satantango filmide de siyah beyaz kontrastının yoğun kullanıldığı, plan sekanslar ile birlikte takip sekansları ve geniş alan derinlikli perspektifler öne çıkmaktadır.



İmaj 14-15. Oldukça uzak bir mesafeye kurulan kamera geniş açıda ineklerin barınaklarından çıkmasıyla film başlar ve kamera ineklerin hareketlerini yan sokaktan slider ile kayarak takip eder.

Filmin ilk planında Bela Tarr geniş açılı bir kadraj tercih etmiştir. Plan sekans olarak çekilen bölümde ineklerin barınaktan çıkmaları ve başıboş bir şekilde ortalıkta dolandıkları görülür. Çiftleşmeye çalışan hayvanlar önden yol alan bir ineğin peşine düşerler. Kamera bu süreç boyunca takipte kalır ve yan sokaktan devinimini sürdürür. Kamera ray üzerinde hareketini sürdürdüğü süreçte ekranda harebe evler ve çamurlu yollar görünür. Filmdeki bu sekansın bu denli uzun olması köy hakkında bir tanıtıcı/ön hazırlayıcı bir plan olarak görülmektedir.



İmaj 16-17. Anlatıcının sesinin bitmesiyle görüntü yavaş yavaş açılır. Sabit planda kalan kamera Schmidt'in eve gelmesiyle karakterler arasında dolaşır.

“Bir ekim sabahı, kavrulan toprağı serinleten, yolları bataklığa çeviren ve kasabayı dünyadan koparan uzun güz yağmurlarının ilk damlaları düşmeden Futaki çan sesleriyle uyanmıştı. Kilise, sekiz kilometre uzaktaydı, çanı yoktu ve kulesi savaşta çökmüştü... Çan seslerini duymak için şehir çok uzaktaydı.”

Anlatıcı dış ses sonrası, karanlık bir pencere çerçevesinde çan sesleri eşliğinde yavaş yavaş görüntü aydınlanmıştır. Kadrajın bu şekilde açılması Tarr'ın buraya tuttuğu bir ışık olarak düşünülmektedir. Sabit kadrajda Futaki pencerenin kıyısına gelir ve dışarıyı gözetler. Bayan Schmidt eşinin eve gelmesiyle Futakiye kaçmasını söyler. Futaki yan odaya saklandığında çerçeve içerisinde çerçeve yöntemi kullanılır. Odada saklanan Futaki duvar dibinden konuşmaları dinlerken kapı camından Schmidt'in paraları alıp kaçma planını eşine anlatması da izleyiciye bu sıkıştırma yöntemi ile gösterilmiştir. Devamında Futaki'nin dışarı çıkıp tekrar eve girmesi ve Bay Schmidt'i suçlaması da bu imajın anlamını bütünleştirmiştir. Küçük bir bölüm içerisinde köylülerin amaçlarını Tarr uzun planlar ile ve kurduğu üçlü kompozisyonlarla izleyiciye aktarmıştır. Irimias'ın ölmediği haberini veren komşu sonrası Futaki ve Schmidt'in tartışması ve buna eşinin de dâhil olması üçlü yakın plan ile çekilmiştir. Irimias'ın dönüşünün karakterleri paniğe sokması yakın planda izleyicinin oyuncuların mimiklerine odaklanmasını sağlamıştır.



İmaj 18-19. Öldüğü söylenen İrimias ve Petrina arka plan takip sekansında görülür. Kanun kaçağı olarak görülen eyleyenler iktidar karşısında üçgen bir kompozisyon da perdeye taşınmıştır.

Tarr Satantago'da çok sık takip sekansları kullanmıştır. Bu sekanslardan ilki İrimias ve Petrina'nın yüzbaşı ile görüşmeye gittiği sahnede görülmüştür. Geniş planda arkadan yapılan takipte İrimias ve Petrina yoğun rüzgâr ve uçuşan kağıtlar içerisinde boş bir yolda yürürler. Boş bir yolda çok fazla kağıdın uçuşması ve eyleyenlerin ayaklarına dolaşması bir metafor olarak değerlendirilmektedir. İrimias ve Petrina'nın ayaklarına dolanan kâğıtlar köylüler ve düzensiz bir şekilde ortalıkta savrulan halk olarak düşünülmektedir. Öte yandan ayakta bekledikleri imajda üçgen kompozisyonun kurulduğu görülmektedir. İrimias ve Petrina üçgenin yan açılarını oluştururken dengeyi kuran ve üçgeni oluşturan uç noktada yüzbaşı konumlandırılmıştır. İrimias ve Petrina'nın düzene uyum sağladıkları ve otoriteye duydukları saygı yüzbaşının odaya girmesiyle ayağa kalkmalarında ve ondan otur talimatını aldıktan sonra oturmalarından anlaşılmaktadır.

“Hiçbir insan hayatı çok değerli değildir. Bu işin otoritesi düzene uymaktır. Ama aslında her şey bundan ibarettir. Düzen. Özgürlük, bir bakıma insancıl değildir. İlahi bir şey ve hayatlarımız onu tam anlamıyla anlayabilmek için çok kısa. Eğer bir bağ arıyorsanız, Pericles'in düşüncesine göre düzen ve özgürlük birbirine tutkuyla bağlıdır. İkisine de inanmak zorundayız, ikisi için de acı çekiyoruz. Düzenden de özgürlükten de. Ama insan hayatı; anlamlı, zengin, güzel ve kirlidir. Her şeyle bağlantılıdır. Sadece özgürlüğü hor kullanır, değersiz bir şeymiş gibi harcar. İnsanlar özgürlükten hoşlanmıyor, özgürlükten korkuyorlar. Burada şaşılacak şey ise özgürlükten korkulacak bir şey olmaması. Diğer taraftan, düzen bazı zamanlar korkutucu olabilir...”

Özgürlük ve düzen hakkında uzun bir konuşma yapan yüzbaşı karakteri otoriter ve ideolojik bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzenden bahseden kişinin yarım giydiği resmi üniforması ve yamuk duran kravatından düzeni sağlayan kişilerin aslında düzene uyum sağlamadığı görülmektedir. Yüzbaşının İrimias ve Petrina'yı işbirliğine

zorlaması ve artık kendisi için çalışacaklarını söylemesi sonrası Irimias ve Petrina oradan ayrılırlar.



İmaj 20-21. Gökyüzü ve çamurun kontrastı arasında Petrina ve Irimias köye doğru yola çıkarlar. Çorak topraklarda ilerleyişi kamera önden takip eder ve sekans boyunca kesme yapılmaz.

Irimias ve Petrina planlarını gerçekleştirebilmek ve köye dönmek için yola koyulurlar. Çamurlu yolda yürüten eyleyenler köydeki karakterler hakkında konuşarak ilerler ve bu süreç tek bir plan sekans ile çekilmiştir. Karakterler kendi aralarında konuşurken kamera önden takip etmektedir. Köye doğru yöneldiklerinde onların döneceğinin haberini alan Sanyi karşılar ve onlara katılır. Irimias ve Petrina köyden ayrıldıklarında Sanyi'den köy halkına öldüklerini söylemesini istemiştir. Sanyi'nin bunu yapmakta ki arzusunun Bayan Schmidt ve Kraner e duyduğu cinsel arzudan kaynaklanmaktadır. Sanyi yol boyunca Irimias ve Petrina'ya köyde yaşayanların hayatlarında hiçbir şeyin değişmediğini söyler. Irimias, Petrina ve Sanyi'nin hareket halinde çekilen boş arazi görselleri ile zaman geçişinin sağlanması sonrası merdivenlerden çıkarak sonradan meyhane olduğunu anladığımız yere girmeleri sonrası anlatıcı ses tekrar devreye girmiş ve bölüm sonlanmıştır.



İmaj 22-23. Doktor perspektifine geçildiğinde, dürbün görünümü verilen bir çerçevede doktorun etrafı gözetlediği görülür. Sonrasında doktorun defterinden başlayan kamera hareketi geriye doğru kayması ile karakterin film içerisindeki konumlandırılışı görülmektedir.

Bir şeyler bilmek isimli bölüm dürbünden oluşan bir çerçeve kadrajıyla açılmıştır. Bu dürbünü kullanan doktor karşıdaki evi gözetlemekte ve notlar almaktadır. Futaki'nin pencerede etrafı gözetlediğini not eden doktorun hem yazıp hem seslendirmesi sonrası izleyicinin zihninde bölüm bölüm oluşan karmaşıklıklar arasında bir bağlantı olduğu anlaşılmaktadır. Tarr anlatısını aynı olayların farklı perspektiflerden tekrar canlandırılması üzerine kurmuştur. Futaki'nin Schmidt'in evinin penceresinden dışarı bakması, sonrasında bay Schmidt'in eve gelmesi doktorun penceresinden tekrar görülür. Kadrajın dürbün görüntüsünden oluşturulmasıyla, doktorun "gözetleyen" konumunu vurgulamak amaçlanmaktadır. Sonrasında evine gelen Kraner'in artık doktorun işlerini yapmayacağını söylemesi ile doktor bir şeylerin değiştiğinden şüphelenmiştir. Sürekli içki içmesi ve pencere kenarında notlar alıp uyuklaması defterden geriye doğru yapılan kamera hareketiyle yansıtılmıştır.

Doktor içkisi bittiği için dışarı çıkmak zorunda kalır ve boş şişesiyle yola koyulur. Yol üzerinde kilitli mahzeni andıran bir yere giren doktor orada yaşayan ve hayat kadını olduklarını anladığımız iki kadından sigara ister ve penceresinden göremediği köylüler hakkında bilgiler edinir. Akşam olduğunda doktor meyhaneye doğru yol alır.



İmaj 24-25. Meyhane önünde kamera slider hareketi ile yana doğru kayar, Estike doktorun içeri girmesini engeller. Estike'nin ne yapmak istediğini anlayamayan doktor peşine düşer ve bir süre sonar ormanda ağaca sarılır. Doktor karanlıklar içerisindeyken Irimias ve Petrina sisler içerisinde siyah bir contrast oluşturarak ilerler.

Hiç ışığın olmadığı ve karanlığın hâkim olduğu köyde doktor karakteri düşük bir ışıkla aydınlatılmış ve az da olsa karanlıktan ayırt edilmiştir. Geniş açıda sağa doğru kayan kamerada doktor meyhaneye doğru ilerler ve pencereden içeriye gözetleyen Estike doktoru görünce üzerine atılır ve girmesini engeller. Doktor Estike'den kurtulmak isterken yere düşer. Doktor'un düştüğünü gören Estike karanlığa doğru kaçar ve

doktor da peşinden gider. Şişman bir karakter olan doktor Estike'nin peşinde uzun uzun yürüdüktan sonra nefesi kesilir ve bir ağaca sarılır. Ağaca sarıldığında yoldan geçen ve silüet olarak görülen Irimias ve Petrina'ya seslenmeye çalışsada sesini duyuramaz ve ağacın dibine yığılır. Irimias ve Petrina kadrajda silüet olarak gösterilmiştir. Aydınlatmanın olmaması ve karakterlerin fark edilebilmesinin sağlanması sis ile içerisinde oluşan karakterlerin silüeti ile sağlanmıştır.



İmaj 26-27. Irimias ve Petrina'nın dönüş haberi meyhaneye ulaşır. Meyhaneci gelen haberi hoş karşılamaz yüzündeki sinir sonrası kamera geriye doğru zoom çıkar ve geniş açıda kalır.

“Örümcek Ağı” isimli bölüm meyhanede başlar. Boş ve sessiz meyhanede saat sesi duyulmaktadır. Tarr'ın geniş planda kurduğu perspektifte meyhanenin orta kısmında boşluk görünmektedir. Alan derinliği geniş tutulmuştur. Bu bağlamda izleyici sekans açıldığında meyhanede göz taraması yapar ve karakterleri inceler. Dışarıdan bir gök gürültüsü eşliğinde içeriye giren Kelemen meyhanecinin yanına gider ve Irimias ile Petrina'nın köye döndüğünü söyler. Geniş açıda açılan sekans, meyhanecinin amorsundan Kelemen'i yakın plana alır ve izleyici Kelemen'in söylediklerine odaklanır. Kelemen'in konuşması sonrası kesme ile meyhanecinin yakın planına geçilir ve sonrasında kamera yavaşça geri çekilir. Meyhanecinin bu haberden hoşnut olmadığı mimiklerine yansımıştır. Depoya yapılan kesme sonrası meyhaneci sakin bir şekilde kapıdan içeri girmiş ve şişe kasalarına saldırmıştır. Köyde ki her şeyin kendisine ait olduğunu söyleyip Irimias ve Petrina'nın onu kendisinden alacağını sesli bir şekilde söylerken öfkesini etrafı dağıtarak çıkarmıştır. Bu planda kamera slider ile sağ tarafa doğru kaymış ve meyhanecinin takibi bu yöntemle sağlanmıştır. Meyhaneci sakinleştikten sonra kamera yavaş bir hareketle meyhanecinin yüzüne doğru zoom girmiştir. Yaşadığı öfke patlaması yapılan bu kamera hareketiyle izleyicinin karakterin

durumuna dikkat çekilmesi sağlanmıştır. Meyhaneye köydeki diğer karakterlerin gelmesi sonrası bölüm sonlanmıştır.



İmaj 28-29. Kamera Estike ve abisine doğru yaklaşır. Bu yaklaşma Estike karakteri ile izleyicinin tanışılması olarak değerlendirilmektedir. Devamındaki sekanslarda kamera Estike ile bütünlüklü bir devinim göstermiştir.

Sanyi ve kardeşi Estike kürek alıp evden ayrılırlar ve bu ayrılma sabit bir açıdan çekilmiştir. Kesme sonrasında yine uzak ve sessiz bir yerden ağaçların arasında Sanyi'nin toprağı kazdığı Estike'nin de yanında olduğu görülür. Kamera onların yanına doğru ilerler burada bir slider yada gimbal kullanılmadığı görülür. Titreyen kameranın yavaşça ilerlemesi izleyici zihninde bir merak oluşturmaktadır. Estike'nin parasını abisi para ağacı çıkacağını söyleyerek toprağa gömer. Estike zengin olacak mıyız? Sorusunu sorduğunda onun oldukça masum ve saf bir kız olduğu düşüncesi oluşmuştur.

Küreği alıp eve dönen Estike eve girmez ve dışarıda oturur. Dışarıdan gelen bir köylü adamı eve alan annesi Estike'nin ortadan kaybolmasını söyler. Kamera Estike'yi takip eder ve Estike evine ek olan boş bir barakaya girer, orada açık olan bir delikten evi gözler. Kedisini fark etmesiyle onu kucağına alır biraz okşar fakat daha sonra kedisine işkence eder gibi oradan oraya fırlatır. Kedi'den güçlü olduğunu söyleyen Estike ona istediğini yapabileceğini söyler ve yerden yere vurur. Annesinin eve gelen adamı yolcu etmesi sonrasında ise eve giderek fare zehrini alır ve zorla kedisine içirir. Estike'nin kedi ile olan sekansı oldukça uzundur. Estike'nin gücünün farkına vardığında kedisi üzerinde hâkimiyet kurması ve ona zarar vermesi filmin temasına bir gönderme olarak görülmektedir. Baskın iktidarın halk üzerinde istediği her şeyi yapabileceği düşüncesi küçük kız Estike ve kedisi üzerinden anlatılmıştır. Estike'nin kediye ondan güçlü olduğunu söylemesi alt açığı çekimiyle yapılmıştır. Kediye zehri içiren Estike'nin geri çekilip izlemesi ile de bundan duyduğu pişmanlık görünmektedir. Ölen kedisini

kucağına alan Estike parayı gömdüğü yere gider ve gömdükleri yerin kazılmış olduğunu görür. Sonrasında abisine sorar ve abisi parayı aldığını söyleyip Estike'yi azarlayıp eve gönderir. Bu süreçte kamera Estike'yi bel planda takipte kalmıştır. Estike'nin ifadesiz ve soğuk yüzü izleyiciyi bir duygu karmaşasına sürüklemiştir. Para ağacı çıkacağını düşünen Estike'nin masumluluğu kedisine yaptığı işkence ile bozulmuştur. Peki Estike gerçekten kötü bir çocuk mu? yoksa onu eve almayan annesi ve onu dolandıran abisi mi suçlu? sorusu ifadesiz suratın arkasında yatan sorular olarak izleyici zihninde düşünmeye itilmiştir. Kesmeden uzun bir sekansta yapılan sekansta izleyiciye bu soruların cevaplarını aramak için başka bir deyişle düşünmesi için pay verildiği düşünülmektedir.



İmaj 30-31. Estike pencere arkasında konumlandırılmış ve pencere çerçevesinden faydalanılarak ekran ikiye bölünmüştür. Pencerenin yarısında Estike diğer yarısında içeride dans eden köylüler görünmektedir.

Uzun bir yürüyüş yapan ve bel plandan takip edilen kucağında ölü kedisi ile ilerleyen Estike meyhaneye ulaşır. Meyhane camından içeriye izleyen Estike köylülerin dans ettiğini görür. Bir süre izledikten sonra ayak seslerini duymasıyla kapıya doğru yönelir ve doktoru görüp onun önüne geçer. Doktor'a yapışan Estike onun yere düşmesiyle kısa bir süre ona baktıktan sonra kaçır. Bu bölüm doktorun perspektifinde karşılaştığımız bölüm ile kesişmektedir. Doktor'un perspektifinde meyhaneye gelip Estike ile karşılaşması ve sonrasında Estike'nin perspektifinde bu sahnenin tekrar gerçekleşmesiyle izleyici zihninde dağınık olan parçaların birleştirilmesini sağlamıştır. Doktor sekansında uzaktan gösterilen olay bu kez Estike'nin takibinde yakından gerçekleştirilmiştir. Estike o gece kaçmasıyla sabaha kadar yürümüş ve harabe ve yıkık bir yer de fare zehrini içerek kedisini öldürdüğü gibi kendisini de aynı yöntemle öldürmüştür. Estike'yi takip ettiğimiz bu bölümde filmin geneline bir atıf yapıldığı görülmektedir. Köylülerin kişisel çıkarları için başkalarını hor görmeleri, Estike'nin

abisi Sanyi karakterinde görülmektedir. Estike’yi görmezden gelen, eve almayan anne karakterinde de sevginin ve değerlerin yitikliğine vurgu yapıldığı ayrıca Estike’nin kedisi üzerinde güçlü olduğu anda ise gücü ele geçirenin güçsüzü ezdiği sisteme yaptığı bir gönderme olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda Estike’nin bölümünde çok fazla takip sekansını görmemiz ve uzun yürüyüşlerin kesme yapılmadan gösterilmesi ile izleyici düşünmeye itilmiştir.

“Evet dedi kendi kendine yavaşça. Melekler bunu görür ve anlar. İçini bir huzur kapladı ve ağaçlara, yola, yağmura, geceye, her yere yayıldı huzur. Olanların hiçbiri kötü değil diye düşündü. Her şey basitleşmeye başlamıştı sonunda. Önceki gün olan olayları anımsadı ve olayların birbiriyle nasıl bağlantılı olduğunu fark edince güldü. Bu bağın şans eseri kurulmadığını hissetti ama ortada sözle anlatılamaz ve çok güzel bir bağ vardı. Her şeye ve herkese rağmen yalnız olmadığını biliyordu, babası yukarıdaydı. Annesi, kardeşleri, doktor, kedi, akasyalar, çamurlu yol, gökyüzü ve gece hepsi ona bağlıydı. Aynen onun da her şeye bağlı olduğu gibi. Endişelenmesi için bir sebep yoktu. Meleklerin onun için yola çıktığını biliyordu...”

Estike’nin ölümü sonrası devreye giren anlatıcı ses izleyicinin zihninde oluşan o sorulara bir cevap olarak değerlendirilebilir. Anlatıcının olaylar arasında ki bağlantılara değinmesi ve yaşanan karmaşanın basitleşmeye başladığından söz etmesi ve devamında Estike için meleklerin yola çıktığından söz etmesiyle Estike ve film hakkında oluşan sorulara cevap verilmiştir. Estike’nin suçlu olarak görülmediği ve bir çocuk olarak gördüklerinden etkilenmesiyle davranışlarının oluştuğu sonucu çıkarılabilmektedir.



İmaj 33. Kamera karakterler etrafında hareket eder sonrasında geniş açığa geçer. Köylülerin sürekli alkol alması ve birbirlerinin eşlerini arzulaması kameranın karakterler etrafındaki devinimiyle yansıtılmıştır.

“Örümcek Ağları 2” isimli bölüm tekrar meyhane sekansı ile açılır. Meyhanede paralar dağıtılır ve köylüler paralarını alır. Kelemen köylülere Irimias ve Petrina’nın döndüğünü sarhoşluğunun etkisiyle sürekli tekrarlayarak anlatır. Sabit plandan açılan

kadraj karakter eylemleriyle hareket etmekte ve geniş açıdan takibini sürdürmektedir. Dışarıdan gelen Estike'nin annesi meyhaneciye kızını görüp görmediğini sorar. Hayır cevabını aldıktan sonra umursamaz ve Halics ile aralarında sorun olduğunu söyler. Odak Estike'nin annesinde kalmıştır ve tıpkı Kelemen'in meyhaneciye dönüş haberini vermesi gibi yakın plandan bu kez Estike'nin annesinin kızını sorması ve içki içmesi yakın plandan çekilmiştir. Bölümler arasındaki bağlantı kamera hareketlerinin de bir bütünlük içerisinde olmasıyla içerik biçim ilişkisinin paralel ilerlediği görülmektedir. Kusmak için dışarıya çıkan Futaki'yi meyhaneci alır ve depoya götürür. Ona tost verdikten sonra meyhaneci Irimias konusunun açılması üzerine onun bir dolandırıcı olduğunu söyler. Futaki'nin boğazına sarılarak Irimias'ın meyhaneci için kendisine borçlu olduğunu söylediğini ve bunun doğru olmadığını söyler. Meyhaneci köydeki her şeyi kendisinin yaptığını ve onu Irimias'ın ellerine kaptırmak istemediğini bunun için Futaki'yi uyandırma çabasını Tarr kesme yapmadan uzun bir sekans halinde çekmiştir. Kamera siyaha doğru kayarken meyhaneci "Bir gün bu ülkeye kanun ve düzen gelecek!" der. Meyhaneci her şeyin farkındadır ve elinde olanları da kaybetmek istemediği için arkadaşını uyardırmaya çalışır. Bir gün kanun ve düzen geleceğini söylemesi ise bir umut arayışında olduğunu göstermektedir. Bu sistemin bir gün değişeceğine inanır. Meyhanecinin filmdeki karakteri olup bitenleri gören ve bir gün her şeyin yoluna gireceğine inanan halkı temsil ettiği düşünülmektedir.

Geniş açıda tekrar meyhaneye geçildiğinde amaçsızca dans eden ve sarhoşluğun etkisiyle sağa sola savrulan köylüler görünmektedir. Filmde eşini Futaki ile aldatan bayan Schmidt'in bu kez Halics ile dans ettiği görülür. Oldukça karmaşık şekilde dans eden köylüler birbirlerinin eşlerini ele geçirmeye çalışmaktadır ve bu dans sekansında görülmektedir. Kamera karakterlerin etrafında dönmekte ve tüm köylülerin sarhoş olup sağa sola savrulduğunu göstermektedir. Ara bir kesme yapılır ve Estike görülür. Bu kesmenin yapılma amacı Estike'nin dışarıdan gözetlediği sahneye yapılan vurgudur. Bu bağlamda pencereye yapılan kesmeyle filmsel zaman izleyiciye gösterilmektedir. Dans sekansı sürerken içeriye okul müdür yardımcısı girer ve bu kez bayan Schmidt ile dans eden o olmuştur. Yakın planda gösterilen müdür yardımcısı Schmidt'e karşı olan duygularını söyler ve diğerlerinin onu hak etmediğini anlatır. Köylülerin birbirlerinin eşlerini arzulamaları, sarhoş olup amaçsızca sağa sola savrulmaları uzun bir dans sekansı ile izleyiciye aktarılmıştır. Köylüler sızmıştır ve müzik çalmaya devam eder.

Kamera yavaşça kayar ve Örümcek Ağı 1 girişinde dolu olan içki şişesine geri döner. Şişe bu kez boştur ve devrilmiştir ayrıca örümcek ağlarını örmüş ve böceklerin ağ örmeye devam ettiği görülür. Anlatıcı ses burada tekrar devreye girer;

“Akordeonun tatlı sesiyle birlikte örümcekler son ataklarına başladılar. Ağlarını bardakların, kupaların, kül tablalarının üstüne masa ve sandalye ayaklarının çevresine örmeye başladılar. Gizli emellerini gerçekleştirmeye başladılar. Neredeyse görünmez olan ağları zarar görmedikçe saklandıkları köşelerinden en ufak hareketi ve titremeyi bile fark edebilirler. Ağlarını uyuyanların yüzüne, ellerine, ayaklarına ördüler. Sonra saklandıkları yere kaçarak ruhani görevlerine tekrar başlamak için beklemeye koyuldular...”

İzleyicinin daha önce gördüğü ve meyhane dışında olan olayları köylüler görmemiştir. Anlatıcı sesin belirttiği örümcekler, kirli amaçları olan yönetici güce ve her şeyden haberi olan iktidara yapılan bir atıf olarak görülmektedir. Köylüler vurdumduymaz bir şekilde eğlenip içki içerken meyhane dışarısında ki kişiler hedeflerine odaklanmıştır. Tarr anlatıyla desteklediği bu sekansta örümcekler üzerinden bir metaforik anlatım dili kurarak bölümü sonlandırmıştır.



İmaj 34-35. Estike'nin ölümü sonrası köylülerin karşısına çıkan İrimias, uzun bir konuşma yapar. İrimias'ın köylülerle ilk kez karşılaşmasında yaptığı konuşmada yakın plan tercih edilmiştir.

Estike'nin ölü bedeni masa üzerindedir ve tüm köylüler onun etrafında durmaktadır. Geniş planda düzenli bir şekilde köylülerin hepsinin yüzü görünmektedir. Derin bir sessizlik hâkimdir ve İrimias'ın yakın planına geçilmesiyle bu sessizlik bozulur. *“İrimias Nutuk Çekiyor”* isimli bölümde İrimias'ın sonunda döndüğü ve köylülerin karşısına çıktığı görülmektedir. İrimias Estike'nin ölümünü değerlendirir ve edebi bir üslup ile köylüleri eleştirir. İrimias'ın konuşması yakın plan çekimde kesme yapılmadan yansıtılmıştır.



İmaj 36-37. Köylüler meydana geride kalan eşyalarını çingenelerin almaması ve kimsenin kullanmaması için parçalarlar. Kadrajda öne çıkan köylüler ve arkada kalan evleriyle alan derinliği geniş tutulmuştur.

Irimias Estike'nin ölümünün ardından yaptığı uzun konuşmasında köye gelmeden önceki durumlarını ve şuan ki durumlarını hatırlatır aynı zamanda da kendi emellerini gerçekleştirebilmek için Estike'yi de kullanarak köylülerin elindeki parayı alır. Köylüler birbirlerinden gizledikleri paylaştırmadan alıp kaçmak istedikleri paralarını Irimias'a vermişlerdir. Irimias bu parayı tasarladığı hayali ada da kullanacağını ve orada bir çiftlik kuracağından bahsederek köylülerin kandırmıştır. Konuşma sona erdiğinde meyhane dışına kesme yapılır ve meyhanecinin arabaya kasa yüklediği gösterilir. Devamında depoya yapılan kesme de Irimias ve Bayan Schmidt giyinirken görülmektedir. Bu sekansın Irimias'ın nutuğunun arkasına eklenmesiyle Irimias'ın ahlak ve vaadler üzerine yaptığı konuşması boşa düşürülmüştür. Köylüleri ahlak üzerinden eleştiren ve onları değiştireceğini söyleyen Irimias Schmidt'in eşiyle birlikte olmuştur.

Meyhaneden ayrılan köylüler evlerine dönüp eşyalarını alıp köy meydanına giderler. Bu süreçte kamera eyleyenler ile birlikte hareket etmiş ve onların hazırlıklarını göstermiştir. Köy meydanında toplanan köylüler geride bıraktıkları eşyaları oraya getirmiş ve parçalamaya başlarlar. Bu sekans geniş açıdan çekilmiştir. Köylülerin geride bir şey bırakmak istememeleri onların bencilliğini açığa çıkarmaktadır. Köylerinden ayrılıp daha güzel bir yere gitmek isteyen köylülerin bu sekansla aslında köyü kötü yapan şeyin kendileri olduğu anlaşılmaktadır. Paylaşıcılık yerine kendi kullanmadıkları eşyaları yok etmelerinin gösterilmesi ardlarında hiçbir şey bırakmak istememeleri izleyiciyi bu düşünceye sevk etmektedir. Felsefi bir bakış açısıyla sekansı ele aldığımızda ise bir arınma bölümü olarak değerlendirilebilir. Köylüler eşyalarını parçalayarak ve ardlarında bir şey bırakmadan ayrılmak isteyerek o köyden kurtulmak ve yeni bir yere kavuşmak

istemektedirler fakat köylülerin kıskançlıkları ve birbirleri üstünde hakimiyet kurma çabaları onların düşüncelerine işlemiştir ve nereye giderlerse gitsinler o düşünce onların peşini bırakmayacaktır. Tarr'ın yoğun şekilde üzerinde durduğu insan ilişkileri temasının kırılma noktalarından biri de bu bölümdür. Köyü kötü yapan insanları yozlaştıran şey köydeki eşyalar mı yoksa köylülerin düşünceleri midir? Tarr, sabit açıdan uzun çekilen bu bölümde, izleyicinin zihninde sorular oluşturmayı amaçlamaktadır.



İmaj 38-39. Köylülerin uyumak ve dinlenmek için girdiği harabe ev geniş açıdan yansıtılmıştır. Tarr parça bütün ilişkisi ekseninde hayvanlardan sıklıkla yararlanmıştır. Kafesini tam çevirebilen Baykuş ile önceki sekanstaki kamera hareketine atıfta bulunulmuştur.

Köylüler uzun bir süre yürüdükten sonra harabe ve karanlık bir eve ulaşırlar. İçeriye girdiklerinde evin içerisinde hiçbir şey olmadığı yatacak bir yer tuvaletin bile olmadığını görmüşlerdir. Köylülerin bakışları yakın plan gösterilir ve devamında kamera siyahtan bir slider hareketi ile çıkarak boş odada Schmidt'in işediğini gösterir. Tarr, Schmidt'in bu eylemini köylülerin geceyi geçirmek için girdiği evi bile işemek için bir tuvalet gibi kullanmalarını, yaşamak istediği yerleri kendilerinin kötüleştirdiğini kamerasını karakterin arkasında onu köşeye sıkıştırarak vurgulamaktadır. Konuşmalar sürerken kameranın baykuşa doğru yaklaşması ve baykuşun kafasını tamamen geriye çevirmesi ile de geride bırakılan bir şey olmadığı, köylülerin gidecekleri yerin güzel olsa bile kendilerinin orayı mahvedeceklerini simgelemektedir. Tarr Satantango'da hayvanları kullanarak da anlatısını desteklemektedir. Bunu ilk sekanstaki inekler üzerinden, meyhanedeki örümcekler, harabe evdeki baykuş ve köy meydanında başıboş koşan at sekanslarında görülmektedir.



İmaj 40-41. İrimias'ın Estike'nin öldüğü harabeye ulaştığında, karşılaştığı sis karşısında diz çöker. Yakın planda İrimias'ın yüzündeki şaşkınlık sonrasında ise arka plandan geniş bir kadraj da yoğun sisin geçişi gösterilir.

“*Cennete mi Kâbuslara mı?*” isimli bölüm daha önce arka plandan gördüğümüz İrimias'ın köylülere yaptığı konuşmanın tekrarlanması ile başlar. Kamera bu kez köylülerin arkasından İrimias'ı çekmektedir. Kadrajlar iki planda da geniş açıda kalırken değişen sadece kameranın konumu olmuştur. Alan derinliği ve kamera açısında bir farklılık yoktur.

İrimias konuşmasını yaptıktan sonra kamera bu kez köylüler yerine İrimias'ın yolculuğuna odaklanmıştır. Geniş perspektifte sabit açıdan alınan çekimde İrimias, Petrina ve Sanyi'nin yolculuğu başlar. İrimias artık zamanlarının geldiğini söyler ve yol boyu kamera onları takip eder. Estike'nin kendisini zehirlediği yere geldiklerinde ise yoğun bir sis bulutunun harebeyi kapladığı görülür. Burada kamera önce karakterlerin önlerinden sabit bir konumdan karakterleri üçlü göstermiş daha sonra İrimias kameranın önünde diz çökerek harabe eve bakmıştır. Bu eylem de kamera İrimias'ın yüzüne odaklanmıştır. İrimias'ın bu şaşkınlığının ne olduğu sorusu Tarr'ın kesme ile arka plana geçmesiyle cevaplanmıştır. Arka planda yapılan çekimde Sanyi ve Petrina'nın ayakta olduğu İrimias'ın ise sis bulutu karşısında diz çöktüğü görülmüştür. Petrina'nın tekrar yola çıkarken “*Daha önce hiç sis görmedin mi?*” sorusuna İrimias cevap vermemiştir. İrimias'ın sis karşısında diz çökmesi gücün kendisinde olmadığı ve doğada olduğunu, doğanın bu gücü karşısında diz çöktüğü düşünülmektedir.



İmaj 42-43. Şehir merkezinde başı boş şekilde koşturan atlar görülür. Kamera aşağı doğru tilt hareketi ile iner. Kamera aşağı indiğinde kadrajda İrimias ve arkadaşları görülür.

İrimias, Petrina ve Sanyi yürümeye devam ederken tepe bir yerden şehir meydanı boş bir şekilde gösterilmektedir. Ara caddeden koşturan atlar meydanda bir tur döndükten sonra koşturmaya devam etmişlerdir. O sırada kamera tilt hareketi yapar ve aşağı doğru iner. Aşağı indiğinde İrimias Petrina ve Sanyi görünür. Atları izleyen üçlü onlar çıktuktan sonra atların geldiği yöne doğru ilerler. Sanyi atların mezbadan kaçtığını söyler. Petrina İrimias'a kimi desteklediğini sorar İrimias da kendimi diye yanıt verir. Sekansta atların kesilmekten kurtulmak için kaçmaları fakat kaçacakları yerin neresi olduğunu bilmeden ortalıkta koşturmaları yine köylüler ile bağdaştırılmaktadır. Köylüler köydeki zor durumlarından kurtulmak istemiş ve köyden ayrılmışlardır fakat gidecekleri yer hakkında tıpkı atlar gibi en ufak fikirleri yoktur. Bu bağlamda İrimias ve Petrina'nın atlar sonrası farklı bir konu konuşması atları umursamadıkları gibi köylüleride umursamadıklarını göstermektedir. Kadrajdan çıkan karakterler sonrası meydana tekrar atların döndüğünü ve hepsinin farklı noktalara dağıldığı görülür.



İmaj 44-45. İrimias köylüleri farklı yerlere göndermek için istasyona getirir.

Irimias lokantaya gider ve Sanyi'ye Payer'i verdiği adresten çağırmasını ister sonrasında lokantacıdan kendileri için bir araba ayarlamasını ister ve yemek yemek için masaya otururlar. O sırada Irimias bir kalem kağıt getirir ve Petrina'ya yüzbaşı için mektup yazdırır. Yemeğin gelmesiyle mektup kalkar ve Payer içeriye gelir. Yüzbaşı ile görüşmesinden sonra her yeri havaya uçuracağından söz eden Irimias emellerini gerçekleştirmek için Payer ile görüşür. Irimias Payer'den bol miktarda patlayıcı ister. Kesme yapılarak tekrardan köylülerin bulunduğu harabeye geçilir. Harabede köylüler Irimias'ın kendilerini dolandırdığını düşünmeye başlar ve Irimias'ı savunan Futakiye saldırırlar. O sırada içeriye Irimias gelir ve kendisine güvenmedikleri için köylüleri suçlar ve onlara parasını iade eder. Köylülere o sırada bir konuşma yapar ve köylüler tekrardan Irimias'a güvenirler parayı geri iade ederler. Burada Tarr üçgen kompozisyon kurmuştur. Karakterlerin Irimias'a olan tekrar inançları yakın planda görünmektedir. Irimias köylüleri alıp istasyona getirir ve hepsine gitmeleri gereken adresleri söyler. Bu bölümde kameranın karakterleri takibe alarak Irimias'ın köylülere konuştuğu bölümlerde geniş plana çıkmıştır. Bu bağlamda Tarr kamerasını tek bir noktaya sabitleyerek değil etkin kullanarak gereksiz kesmelerden kurtararak anlatısını oluşturmuştur.



İmaj 46-47. Irimias ve arkadaşları köylülerden ayrıldıktan sonra tekrar yola düşer. Yüzbaşı ile görüşmeden önceki kadraj ile paralel bir kadraj kurulmuştur.

Irimias köylülerden kurtardıktan sonra Petrina ve Sanyi ile tekrar yola çıkar. Kamera arkadan onları takip ederken tıpkı ilk bölümdeki gibi rüzgâr ve yapraklar karakterlerin ayaklarına dolanmaktadır. Burada Tarr'ın yüzbaşının yanına giden karakterleri bu şekilde göstermesi yaprakların, kâğıtların karakterlerin ayaklarına dolanmaları köylülerin bir ayak bağı olarak gördüklerini simgelemektedir. Komünist rejimin insanları kontrol altında tutma uğraşını yüzbaşının Irimias ile konuştuğu sahnede artık benim için çalışacaksınız dediğinde ekrana yansımıştır. İki memurun yazılan yazıları

okumaya başlamasıyla Irimias'ın köylüler hakkında yazdıkları hatırlatılmaktadır. Meyhane sahnesinde örümceklerin ağ örmelerini iktidarın insanlar üzerindeki kontrol mekanizmasıyla bağlayan Tarr burada memurların köylüler hakkında okudukları kısımlardan yola çıkarak Irimias üzerinden köylülerin davranışlarının kaydedildiğini göstermektedir. Memurların yazıları okudukları bölümlerde kamera eyleyenlerin etrafında sürekli bir devinim halinde olmuştur.



İmaj 48-49. Doktor eve döner ve pencerelerine tahta çakarak kapatır. Filmin girişinde başlayan anlatı bu kez pencereye çakılan tahtalar ile kararan görüntü üzerine tekrar gelir ve perde kapanır.

Doktor duyduğu çan sesi üzerine evinden ayrılır. Kiliseye gidip hayalet olduğunu düşünülen bir kişinin "*Türkler Geliyor!*" söylemini gördükten sonra eve geri döner. Doktorun pencerelerine tahta çakmasıyla görüntü siyaha düşer ve filmin başındaki anlatı tekrarlanır. Tarr'ın filmi görüntüyü karartarak sonlandırması umudunda tükenişini göstermektedir. Köylülerin vaad edilmiş topraklara asla ulaşamayacağı, doktorun gözetleyecek kimsesinin kalmamasını, yönetmenin bu şekilde aktarmak istediği düşünülmektedir. Film sonu ışığın sönmesini Bela Tarr *Satantango*'dan yaklaşık 15 sene sonra çektiği ve kariyerini sonlandığı *Torino Atı* filminde de uygulamıştır. Pencereye tahta çakarak kapatılan ışık *Torino Atı*'nda mumların sönmesiyle tasvir edilmiştir. İki filmin temasına bakıldığında paralel bir son görülmektedir.

Satantango'da kamera genellikle karakterlerin eylemleriyle paralel hareket ederken bazı noktalarda sabit kalmıştır. Köylülerin birlikte görüldüğü kompozisyonlarda geniş alan derinliği kullanılmıştır. Karakterlerin yaptığı uzun konuşmalarda ise Tarr yakın planlar kullanmış ve alan derinliğini azaltmıştır.

3.2.3. Kurgu

Satantango filminde kurgu Bela Tarr'ın diğer filmlerinde olduğu gibi sahneleri birbirine bağlama amaçlı kullanılmıştır. Özellikle plan sekansların hâkiminde olan çekimlerin sahne geçişlerinde ya da mekân değişimlerinde Tarr kesme yaparak geçişi sağlamıştır. Diyalog sahnelerinde Tarr'ın kamerasını karakterlerin etrafında hareket ettirmesi daha fazla plan çekilmesinin önüne geçmiş ve kurguda genellikle sekans değişimlerinde kesmeye gitmesine sebep olmuştur.

Tarr'ın Satantango filminde tercih ettiği bir diğer kurgu stili ise siyaha düşerek yani görüntüyü karartarak yaptığı geçiştir. Bu geçişin sinemada en yaygın kullanımı zamansal atlamalardır. Örneğin bir sahne gece çekilmişse gündüz çekilen bir sahneye geçerken siyaha düşme kullanılır. Bu bağlamda Bela Tarr'da zamansal geçişleri sağlamak amacıyla filmde bu yöntemi kullanmıştır.

Tarr'ın filmdeki kurgusu onun anlatıyı kurmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlam biçimcilerin kurguda yarattığı anlamdan tamamen farklıdır. Satantango'da gerçekşen olaylar filmdeki bazı karakterler etrafında tekrar gerçekleşmekte ve onların gözünden de izleyici aynı olaylara tekrar tanık olmaktadır. Örneğin Schmidt'in evine dönüp parayı alıp kaçmayı planladığı sekans daha sonrasında Doktor'un bakış açısından tekrar gösterilmiştir. Bu bağlamda kesmeler karakter değişiminde yaşanmıştır. Tarr'ın bu yöntemi kullanışı son filmi olan Torino Atı'nda tekrar karşımıza çıkmıştır. Torino Atı'nda Tarr olayları tekrarlamak yerine filmsel zamanı akışına bırakmış ve aynı olayın hergün tekrarlanışını baba ve kız üzerinden anlatmıştır. İki film arasında ki farka baktığımızda Tarr'ın olaylara müdahale etmediği gerçekleşen olaylarda aslında karakterlerin de aynı durumda olduklarını göstermiştir. Biçimsel sinemanın ana unsuru olan kurgu Tarr'ın sinemasında sekansların birbirine bağlantısında bir araç işlevi görmektedir.

3.2.4. Sanat Yönetimi

Satantango başıboş ineklerin olduğu, bitmeyen fırtına ve sürekli yağmur yağan küçük bir kasaba ortamı oluşturulmuştur. Fırtına ve yağmurun etkisiyle oluşan çamur yolları kaplamıştır ve bu bağlamda kasabada hayat durma noktasına gelmiştir. Harabeye benzeyen ve tuvaleti bile olmayan köy evlerinde yaşayan insanlar buradan şehire ve

Irimias'ın vaad ettiği topraklara gitme isteği içerisindeyler. Bu bağlamda köyde yaşanılmayacak durum ilk sekanstan son sekansa kadar kendisini göstermektedir. Filmde kasvetli bir ortam oluşturabilmek ve plan sekansın geniş açılarda tercih edilmesi sebebiyle doğal ışık tercih edildiği düşünülmektedir. Özellikle gece sahnelerinde çok fazla ışık olmaması bozuk ve grenli görüntülerin oluşmasına sebep olmuştur. Bu bozulmaların bilinçli olarak tercih edildiği ve anlatıyı desteklediği düşünülmektedir. Issız kasabada sokak lambalarının olmaması ve ışığında sadece ev içlerinde olması tipik bir köy modelini ortaya çıkarmaktadır.

Filmin sesçil evrenine baktığımızda ise diegetik olmayan seslerin hâkimiyeti görülmektedir. Yönetmenin plan sekansı tercih etmesinin de etkisinin büyük olduğu düşünülmektedir. Plan sekansın olması ve kameranın çoğunlukla geniş açılarda tercih edilmesi imaj/ses ikilisinden sesin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Sesin eş zamanlı alınmadığı özellikle köylülerin meyhanede dans ettiği sekansta ortaya çıkmaktadır. Meyhanede bir müzik çalar ve orada müzik çalan bir adam vardır fakat ritimler ile müzik çalan karakterin sesleri birbiri üzerine oturmamaktadır. Bu bağlamda müzik görüntü senkronizasyonunda bir hata olduğu görülmektedir. Tarr bu problemi çok fazla yansıtmamak adına kamerasını dans eden kişilerin etrafında hareket ettirerek aşmaya çalışmıştır. Filmin müzisyeni Mihaly Vig aynı zamanda filmin başkarakteri Irimias rolündedir. Diegetik olmayan seslere bir parantezde filmde bir anlatıcı sesin varlığıdır. Bu sesin kim olduğu sorusunun film içerisinde bir cevabı olmadığı için alan dışı ses kullanımını olarak görülmektedir.

Satantango László Krasznahorkai'nin bir romanıdır ve buradan uyarlanmıştır. Filmde her şeyi not eden doktor karakterinin yazar olduğu düşünülmektedir. Tarr sürekli içen ve köylülerin tüm hareketlerini eylemlerini edebi bir üslupla kâğıda aktaran doktor karakteri üzerinden yazara bir atıf yaptığı düşüncesini oluşturmaktadır.

3.2.5. Anlatı

Bela Tarr'ın süre olarak en uzun anlatısını kurduğu film Satantango'dur. Yedi saat süren ve olayların döngüsü farklı kişilerin perspektifinden yansıtılmaktadır. Satantango yaklaşık yarım saatlik süre dilimlerinden on iki bölüme ayrılmıştır. Her bir bölüm aynı temayı anlatan bir kısa film niteliğindedir. Bölümlerin isimleri; “*Geliyorlar*”, “*Biz Ölümden Doğacağız*”, “*Bir şeyler Bilmek*”, “*Örümcek Ağı- 1*”, “*Sökük Geliyor*”,

“Örümcek Ağı-2 İblisin Göğüsleri Şeytan Tangosu”, “Irimias Nutuk Atıyor”, “Önden Bakış”, “Cennete mi? Kâbuslara mı?”, “Arka Perspektif”, “Sadece Sorun ve Çalışma”, “Perde Kapanyor”.

Bu bölümlerden en dikkat çekenini ise girişteki ineklerin olduğu sekanstır. Bir barınaktan çıkan ineklerin başında kimse yoktur. Serbest olan inekler başıboş ve amaçsızca birbirleriyle çiftleşmeye çalışmakta ve ortalıkta dolaşmaktadırlar. Önden giden bir ineği takip ederler ve arkasına düşerler. Filmin devamına bakıldığında birbirlerinin eşlerini arzulayan köylüleri çiftleşmeye çalışan inekler arasında bağ kurmak mümkündür. Irimias’ın vaad edilen topraklar hayaline kendini kaptıran köylüler nolacağını bilmeden ona paralarını vermişler ve onun peşine düşmüşlerdir. Uzun yol sekansında ilerleyen ve nereye gittiklerini bilmeyen köylüler, yine giriş sekansında ineklerin başıboş bir şekilde yol aldıkları, en önden gidenin peşine düştükleri sekans ile karşılaştırıldığında bir paralellik söz konusu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda filmin girişindeki hayvanlar üzerinden kurulan anlatı filmin genel özeti olmuştur.

Satantango’da dikkat çeken bir diğer husus ise küçük kız Estikedir. Estike’nin bozuk paralarını abisinin yardımıyla gömmesi ve para ağacının çıkacağını düşünmesi ayrıca eve döndüğünde annesinin kendisini eve almayınca kedisi üzerinde kurduğu baskı sekansları, filmin bütününe atıfta bulunmaktadır. Estike abisi ile para ağacının çıkacağını düşünüp bozuk paralarını toprağa gömdüğünde çok para kazanıp köyden kurtulacağını ve köyün insanlarının onu kıskanacağını düşünür. Küçük kızın bu düşüncesi kendiliğinden değil içerisinde bulunduğu köyün insanlarının düşünceleri etrafında şekillenmiştir. Kooperatifte biriken paraları alıp kaçmak isteyen Futaki ve Schmidt’in sekansında paraları alıp köyden kaçma arzusu görülmektedir. Vaad edilen toprakların gerçek olduğunu düşünüp parasını Irimias’a veren köylüler gibi Estike’de para ağacı çıkacağını düşünüp parasını abisine kaptırmıştır. Estike, eve döndüğünde kedisine işkence yapar ve kedisinden güçlü olduğunu vurgulayarak kendisine bir şey yapamayacağını belirtip onu yerden yere vurur. Bununla yetinmeyen Estike evden fare zehri alır ve kedisinin kafasına baskı uygulayarak ona zorla zehiri içirir. Estike’nin kedisinden güçlü olduğunu anladığında onu yerden yere vurması ve üzerinde baskı kurması, ideolojik gücün halk üzerinde kurduğu baskıyı ve güçlü olanın güçsüzü ezdiği sistemi temsil etmektedir. Bu bağlamda Estike’nin içinde bulunduğu sekanslarda tıpkı ilk bölümdeki inek sekansında olduğu gibi filmin geneline atıf yapan bir kısa film

niteliği taşıdığı düşüncesi oluşmaktadır. Bir roman uyarlaması olan Satantango’da bir anlatıcıda mevcuttur. Bu anlatıcı bölüm aralarında devreye girerek edebi cümleler ile karakterlerin yaşadığı hissiyat hakkında izleyiciye bilgiler vermektedir.



İmaj 50. İrimias ve Petrina yüzbaşı ile görüşmek için koridorda beklemektedirler. Geniş alan derinlikli kompozisyonda koridorun sonundaki saat dikkat çekmektedir.

Köyde yaşayan on karakter etrafında şekillenen birkaç olayının farklı perspektiflerden bu şekilde sunuluşu anlatıyı zenginleştirmiştir. Farklı perspektiflerden olayların tekrarlanması filmdeki temsilleri de öne çıkarmaktadır.

“İki saat farklı zamanı gösteriyor. İkisi de yanlış, elbette. Şuradaki çok yavaş. Öteki ise zamanı söylemek yerine umutsuz durumumuza dikkat çekiyor. Fırtınadaki kuru dallar gibiyiz. Kendimizi savunamıyoruz...”

İrimias’ın bahsettiği iki farklı zaman filmsel zamana gönderme yapmaktadır. Anlatı aynı olayların aynı zaman içerisinde farklı karakterler üzerinden tekrar canlandırılmasıyla oluşturulmuştur.

Ölmediği kimilerine göre dirildiği söylenen İrimias’ın köye döneceği söylentileri çıkması anlatıyı önemli bir noktaya sürükler. Burada İrimias’ın dirildiğini belirtenler, onu kutsallaştırmış ve kafalarında merkezi bir otorite olarak konumlandırmışlardır. Kaçak olarak yaşayan İrimias ve yandaşı Petrina’nın köye döndüğünde köylülere vaad edilen topraklara kavuşacaklarını söylemesi ve köylülerin ona inanıp paralarını teslim etmeleri ona duydukları saygı ve güveni göstermektedir. İrimias’tan nefret eden ve onu satan yani şeytan olarak gören tek kişi ise meyhanecidir. İrimias’ın meyhaneciye parasını ödememesi ve köyden kaçması meyhanecinin onun gerçek yüzünü görmesini sağlamıştır. Bu bağlamda filmin isminin *Satantango* (*Şeytan Tangosu*) olmasının nedeninin İrimias’ın köylülerin etrafında çevirdiği oyunlar olduğu düşünülmektedir.

3.2.6. Still

Satantango filmi Tarr'ın diğer filmleri gibi siyah beyazdır. Filmlerinde yitirilen insan ilişkileri temasını işleyen Tarr sinematografisini kurarken ilk olarak siyah beyazı ve onun yarattığı kasvetliği soğuk tonları tercih eder. Siyah beyaz tonların sinematografisini artıran en önemli detaylardan biri de mevsimsel olarak filmin sonbahar kış mevsimlerinde çekilmiş olmasıdır. Sürekli yağan yağmur ve yağmurun toprağa teması ile oluşan çamur film boyunca etkisini izleyici üzerinde etkin kılar. Bu bağlamda yönetmenin diğer filmlerinde de gördüğümüz rüzgâr ve kış etkisi Satantangoda da görülmektedir.

Tarr'ın sinematografisinin vazgeçilmezi olan köyler ve ıssız çorak topraklar Satantango'da da görülmektedir. Şehirden bir hayli uzak olduğu belirtilen bir Macar köyünde karakterlerin eve kapanmaları ve evleri içinden düşündükleri kötülükler ve bekleyiş yaşanan olayların anlatısının kurulmasında önemli bir yer edinmiştir. Tarr anlatı stilini kurarken yedi saatlik filmin ilk on dakikasında başıboş inekleri göstererek aslında hayvanlar üzerinden filmin özetini vermiştir. Çamur içinde başıboş gezinen inekler köylülerin bir temsili gibidir. Bu bağlamda çamurun rüzgârın ve ıssızlık ile yaratılan kasvetli hava filmin genel teması ile paralellik göstermektedir.

3.3. Karanlık Armoniler Filmi Analizi

Filmin Künyesi

Filmin Adı	Karanlık Armoniler (Les Harmonies Werckmeister)
Yönetmen	Bela Tarr
Senaryo	Béla Tarr, Péter Dobai, Gyuri Dósa Kiss, György Fehér
Yapımcı	Joachim Von Vietinghoff, Miklós Szita
Görüntü Yönetmeni	Gabor Medvigy, Patric de Ranter
Vizyon Tarihi	2000
Süre	145 Dakika
Oyuncular	Lars Rudolph, Peter Fitz, Hanna Schygulla, Mihaly Kormos, Djoko Rosic.



Filmin Öyküsü

Karanlık Armoniler filmi bir gencin meyhaneye girip orada ki yaşlılar ile güneşin dünya etrafındaki hareketini, ay ve güneş tutulmalarını kareografi oluşturarak dans etmesiyle başlar. Kasabaya bir sirk geleceği haberi yayılır. Normalde sessiz, ıssız görünen kasaba da bir an da bir tedirginlik ortamı oluşmuştur. Kasabanın ortasına getirilen balina ile birlikte halk oranın etrafında toplanır ve bir tırın içinde balina ayrıca prens olduğu söylentisi yayılır. Prens oradaki rejimi devirip kendi ideolojisini getirmek istemekte ve halkı yanına çekmeye çalışmaktadır fakat ortaya çıkmaz. Valuska olacakları farkeder fakat kimseye anlatamaz. Devamında kasabalılar amaçsız bir şekilde her yeri yağmalar ve yok eder. Sessizliğin ve ıssızlığın hüküm sürdüğü kasaba, bütün bu olanlar sonucunda kaosun merkezi haline gelir.

3.3.1. Kompozisyon

Bela Tarr'ın tüm filmlerinde olduğu gibi Karanlık Armoniler filminde de dekor ve karakterler tamamen anlatı içerisinde bir plan dâhilinde hareket etmektedirler. Biçim ve eylem ilişkisinin gücü sinematografinin etkin kullanımıyla her sekansta kurulan kompozisyonların anlamını öne çıkarmaktadır.

Filmin kompozisyon başlığında öne çıkan en önemli detay kasabaya gelen büyük bir konteynır içerisindeki ölü balınadır. Afişlerde eğlence amacıyla getirildiği ve bir sirk ortamı yaratıldığı düşüncesi varken gerçekte görünmeyen bir prensin kasaba halkını meydana toplamada kullanma simgesi olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda kasabanın meydanına sirkin kurulması ve kalabalığın oraya toplanması prensin halkı isyana teşvikine yardım etmiştir. İzleyici prens ve balınayı Valuska karakteri ile görmektedir. Prensın temsili gölge ile olmuştur ve sadece sesi duyulmaktadır.

Tarr'ın filmde tercih ettiği aydınlatma da parçalı ve doğal gibi görünsede aktarılmak istenen konu ve görülmesi istenen karakterler üzerine yapılmıştır. Biçimci anlayış da kesmelerle gösterilen ve parçaların ard arda eklenmesiyle anlamın oluşması, Karanlık Armoniler filminde sekansların uzun tutularak alan derinliğinin geniş ve aydınlatmanında bakışı yönlendirmeyecek şekilde olması ile izleyici düşünmeye sevk edilmiştir.

Filmde görüntü estetiğinin yanında öne çıkan diğer bir unsur da diyaloglardır. Filmin açılış sekansında Valuska'nın meyhanedekileri bir koreografi etrafında dans ettirirken kullandığı cümleler ve prens karakterinin isyanı teşvik ettiği konuşmasında edebi bir dil hâkimdir. Bu dil şiirselliği oluşturmuş ve Tarr'ın kamerasının da o şiirsellik etrafındaki hareketiyle etkili bir anlatım dili oluşturduğu düşünülmektedir.

3.3.2. Görüntü Yönetimi

Bela Tarr *Karanlık Armoniler*'i (*Werckmeister Harmonick*) 2000 yılında Macaristan'da çekmiştir. *Karanlık Armoniler*, László Krasznahorkai'nin *The Melancholy of Resistance* isimli kitabından uyarlanmıştır.



İmaj 51-52. Valuska meyhanedekilere güneş ay ve dünyanın devinimlerini oluşturduğu gösteri ile anlatmaktadır. Geniş açı da kurulan mizansende özne diğer karakterleri konumlandırır.

Film meyhanedeki sobanın içindeki ateş görüntüsüyle açılır. Meyhaneci gelir, bir bardak su döker ateşi söndürür ve daha sonra oradakilere çıkmaları gerektiğini kapatacağını söyler. Müşterilerden biri Valuska'nın gösterisinden sonra çıkacaklarını söyler ve Valuska'nın yanına gider. Valuska oradaki herkese bir misyon yükler ve ne yapacaklarını anlatır:

“Sen Güneş’sin. Güneş hareket etmez. Yaptığı budur. Sen de Dünya’sın. Dünya başlangıç için burada, sonra Güneş etrafında hareket eder. Şimdi de bizim gibi basit insanlar için bir açıklamamız olacak. Ölümsüzlüğü dahi anlayabileceğiz. Sizden tek isteğim; benimle sabitliğin, sessizliğin, barışın ve sonsuz boşluğun egemen olduğu uçsuzluğa adım atmanız. Hayal edin, bu sınırsız gürültülü sessizliği, her yer zifiri karanlık. Burada sadece genel devinimi yaşayacağız. İlk olarak; şahidi olduğumuz olayları önemsemeyeceğiz. Güneşin en parlak ışınları, Dünya’nın hep bu tarafını ısıtır ve aydınlatır ki az önce de tam bu tarafa döndü. Biz de parlaklığında

dururuz, burada. Bu da Ay. Ay, Dünya'nın etrafında döner. Ne oluyor? Aniden Ay'ın yörüngesinin, Ay'ın yörüngesinin, Güneş'in yanan topunun üstüne girinti yaptığını görürüz. Bu girinti, karanlık gölge giderek büyür, büyür. Daha da örtüyor, daha da, yavaşça sadece Güneş'in ufak hilal parçası kalıyor, göz kamaştıran hilal. Bir sonraki esnada, bir sonraki esnada; öğleden sonra bir civarında diyelim, en dramatik oluşum meydana geliyor. O anda hava aniden soğuyor. Hissedebiliyor musunuz? Gök kararıyor, sonra her şey karanlığa batıyor. Köpekler uluyor, tavşanlar çömeliyor, geyikler telaş içinde kaçıyor, kaçıyor, dehşet içinde koşuyor. Bu akıl sır ermez tozda, kuşların bile, evet kuşların bile kafası karışıyor ve tünüyorlar. Sonra...ve sonra derin sessizlik. Her şeyin içinde hâlâ yaşam var. Tepeler çökecek mi? Cennet üzerimize mi düşecek? Dünya altımızdan açılacak mı? Bilmiyoruz. Bilmiyoruz, bize hücum eden tam tutulmayı. Ama yersizdir korkmak. Bitmedi. Güneş'in yanan kütlelerinde Ay yavaşça süzülüp geçer. Ve Güneş tekrardan, Dünya'ya doğru patlar ve parıltı tekrar ulaşır. Sellere karşı Dünya'yı ısıtarak kurtarır. Derin duygu herkesin içine işler. Karanlığın ağırlığından kaçarlar.”

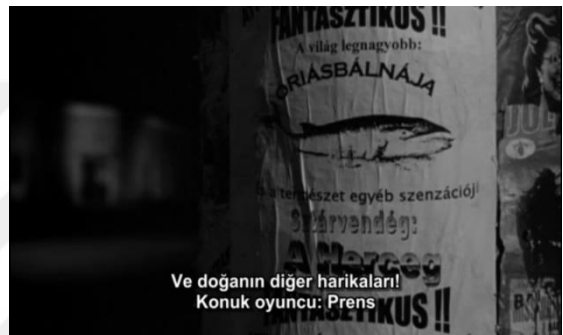
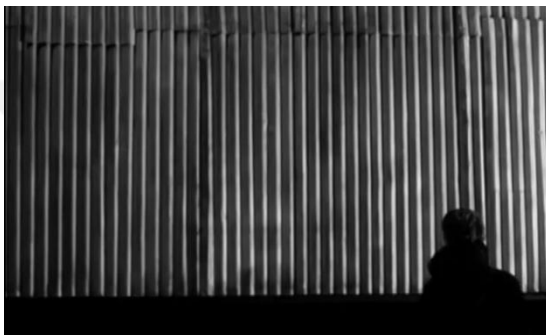
Gösteri, meyhanecinin kapıyı açıp içerdekilere çıkın demesiyle sonlanır. Valuska meyhaneciye doğru gidip daha bitmedi der ve çıkar. Açılış sekansı sekiz dakika sürmüştür. Kameranın sürekli hareket halinde olması izleyiciyi de aktif duruma sokar. Karakterler arasındaki hareketiyle kesme yapılmadan aksiyon verilir. Alan derinliğinin fazla olması ile birlikte izleyici yönlendirilmez. Bakış yönlendirmesi kamera ile yapılmıştır.



İmaj 53. Anlatının karakter ile birlikte seyretmesi, Valuska'nın karanlığa doğru ilerlemesi ile gösterilmiştir. Karanlığa ilerleyiş izleyici özelinde bir ön hazırlık olarak değerlendirilmektedir.

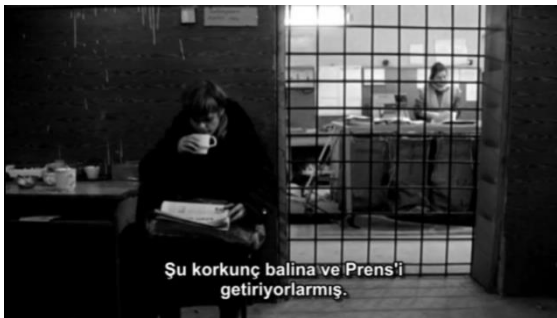
Valuska'nın meyhaneden çıktuktan sonra ki yürüyüşü tek plan olarak verilmiştir. Kamera yavaş yavaş yürüdüğü yönde öne doğru açılmıştır ve yakinken ışıklı olan görüntü kameranın açılmasıyla karanlığa doğru çekilmiştir.

Müzik eşliğinde ıssız yolda karanlığa doğru yürümesi ile filmin girişinde ki tekinsizlik durumu izleyiciye aktarılmaktadır. Valuska Bay Ezster isimli kişinin evine gelir onun koltukta uyuduğunu görür uyandırır ve yerine yatırır. Daha sonra evi toparlar, perdeleri kapatır ve çıkar.



İmaj 54-55. Kasabaya büyük bir konteynır gelir. Valuska'nın onun karşısındaki konumlandırışı gelen tehlike karşısında ki durumunu ifade etmektedir.

Sonraki sahnede uzaktan bir traktör geldiği görünür. Arkasında büyükçe bir konteynır görünür. Valuska bu devasa konteynıra şaşkın bir şekilde bakar. Daha sonra kamera onu takip ederken duvardaki afişte kalır. Afişte büyük bir balina geleceği ve prens isimli bir konuk oyuncunun olacağı yazmaktadır. Kontrastlı bir görsellik vardır. İmaj 54 de siyah ve beyaz çizgili görselde görülmektedir. Ayrıca traktör kadrage ilk girdiğinde duvara devasa bir gölge yansımaktadır. Gölgenin duvarları bir bütün olarak kaplaması karanlığın çökeceğini göstermektedir. Kasabadaki sessizlik, gelen konteynırın sesi ile bozulmuştur.



İmaj 56-57. Valuska matbaada kahve içip gazetesini okurken kameranın zoom girmesi ile içerdeki kadının konuşmalarına dikkat çekilir.

Valuska matbaa ya gider ve oradan gazeteleri alır biraz oturur. Kahvesini içerken içeride çalışan kadının konuşmasına dikkat çekilir. Kadın dünyanın çivisinin çıktığından bahseder ve konuyu balınaya getirir. Balina ile birlikte gelecek tehlikelerden şüphelenir. Altında bir neden olduğunu düşüğünü söyler. Kameranın ilk konumunda kadraj iki parça halinde bölünmüştür. Bir tarafta gazetesini okuyan Valuska diğer tarafta içeride çalışan kadın. Alan derinliğinin fazla olması ve içeride kullanılan aydınlatma ile güçlü bir kompozisyon oluşturulmuştur. Kameranın içeriye doğru devinimiyle kadının söylediklerine odaklanılması sağlanmıştır. Valuska gazeteleri alıp çıktıktan sonra bir otele gider ve oraya gazeteleri bırakır. Otel çalışanı Valuska'ya tehlikenin geldiğini, tren ile birlikte yabancı kişilerin kasabaya indiğini söyler. Kasabada bir tedirginlik baş göstermiştir. Önce matbaa daki kadın daha sonra otel çalışanın söylemleri bunu göstermektedir.



İmaj 58-59. Valuska kasabasının ortasındaki konteynırın etrafında toplanan halkın yanına gider.

Sabah olduğunda Valuska kasabanın ortasında toplanan halkın yanına gider. Hepsinin yüzünde ifadesizlik vardır. Kasabalılar gruplar halinde konumlanmıştır. Kimse nolduğunu bilmediği için etrafa bakmaktadır. Valuska onların arasında dolaşır ve konteynırın kapağının açılması ile dikkat oraya çekilir. Valuska bilet alıp içine girer. İçeri girmesiyle birlikte filmin müziği çalar. İçeride devasa bir balina olduğunu görür ve etrafında dolaşarak onu inceler daha sonra oradan çıkar. Çıktığında yanına Argyelan diyerek seslendiği bir kişi gelir ve içeride ne olup bittiğini kasabalının merak ettiğini sorar. Valuska'da bir balina olduğunu mutlaka görmesi gerektiğini söyler ve oradan uzaklaşır. Kamera hep takipteyken Valuska'nın konteynırdan çıkmasıyla sabit kalır. Hava sisli ve soğuktur. Konteynırın içi karanlıktır. Çok az şekilde balinanın gözleri görünmektedir.



İmaj 60-61. Valuska'nın evine gelen kadın bir hareketin başladığını ve bu hareketin başına eski eşinin (Bay Ezster) geçmesini istediklerini söyler.

Valuska eve gelip etrafı topladıktan sonra yemeğe oturur ve konservesini yer. Bu sırada eve bir Valuska'nın Tünde teyze diye seslendiği bir kadın gelir. Bay Ezster'in eski eşidir. Eve bir süre baktıktan sonra Valuska'ya bir hareketin başladığını ve bu hareketin başına eski eşinin geçmesini istediklerini söyler. Eşinden ayrıldıktan sonra statüsünü kaybettiğini şimdi sırada onunda özverili olması gerektiğini belirtir. Valuska çok yorgun olduğunu yapamacağını söyler. Alan derinliği sadece burada azdır. Kadın odak noktasıdır. Hareketin temsilcisi olarak gösterilmiştir. Kadın Valuska'yı ikna etmeye çalışır, eğer eski eşi durumu kabul etmezse onun yanına taşınacağını söyler.



İmaj 62-63. Bu plan sekansta kamera Lajos'u takip eder. Valuska ve kadının kadrajtan çıkmalarıyla duvardaki tabelada sonlanır.

Kesme yapılır bahçedeki Lajos amcanın odun kırdığı görünür. Daha sonra içeriden çıkan Valuska ve kadın Lajos'a selam verirler fakat Lajos'un ne haber sorusunu cevapsız bırakırlar ve giderler. Lajos'ta arkalarından giderek kapının yanından onlara bakar. Valuska Bay Ezster'in evine gelir. Hizmetçi dışarıda olup biteni anlatmasını ister ve ona kendi duyduklarını anlatır. Valuska panik yapmamasını rahat bir şekilde eve gidebileceğini belirtir.



İmaj 64-65. Valuska Bay Ezster'e karısının söylediklerini iletir. Yakın plan kullanımı ile Bay Ezster'in yüzündeki duygu değişimi gösterilir.

Valuska piyano başındaki Bay Ezster'e eşinin söylediklerini ve yapması gerekenleri söyler. Ezster ilk başta başkanlık teklifine kesinlikle karşı olduğunu hiçbir şey yapmayacağını söylese de Valuska'nın durumun ne kadar ciddi olduğunu anlatması üzerine söylenen imzaları attırmak için hazırlanır ve dışarı çıkarlar. Kameranın Bay Ezster'e yakın plan girmesi ve uzunca süre orada kalması dikkat çekicidir. Tarr kesme ile yapabileceği hareketleri plan sekansı tercih etmesi nedeniyle kamera ile yapmaktadır. İmaj 65'de kameranın kapıların arasında kaldığı çekim ile birlikte sıkışmışlığı ve harekete geçmek zorunda olduğu sekans bu çekim ile sonlanır.



İmaj 66-67. Valuska ve Bay Ezster yaklaşık iki dakika boyunca yürürler ve kamera onları takip eder ve izleyici düşünmeye sevk edilir.

Kasabalılar Bay Ezster'e yaşadıkları sıkıntıları anlatırlar. Ayrıca kasabaya gelen sirkten ve prensten yakınırılar. Prensın kasabalıları harekete geçmeleri için kışkırttığını söylerler ve bir şeyler yapmasını isterler. Bay Ezster onları dinledikten sonra onlardan imza alıp bu işi sonlandıracağını söyler. Kameranın Valuska ve Ezster'i uzun süre yürürken aynı açıda takip etmesiyle izleyiciye olanlar karşısında düşünme fırsatı verilmiştir. Aktif olmaya sürüklemiştir. Kasabalılar ile konuştuğunda kameranın Ezster'e yakın devinimi ile onun kendisine anlatılanlar karşısında yüzündeki duygu aktarılmaya çalışılmıştır.



İmaj 68. Ezster kasabalılardan imza aldıktan sonra görevini yaptığını iletmesi için Valuska'yı Tünde Teyze'nin yanına gönderir. Vinç kullanımı ile geniş sokaklardaki sessizlik kaosun habercisi olduğunu gösterir.

Valuska önce sirk alanına gider orada bir kişi Valuska'nın yakasına yapışır ve orada naptığını sorar. Valuska korktuğu için doğru düzgün konuşamaz. Tam anlatmaya çalışırken sirk görevlisi o günkü gösterinin iptal olduğunu ve prensin çıkamayacağını söyler. Bunun üzerine adam Valuska'yı bırakır. Valuska korktuğu için hemen oradan uzaklaşır ve Tünde'nin evine gider.



İmaj 69. Valuska Tünde'nin evine gelir Ezster'in istediklerini yaptığını söyler. Sıkıştırılmış çekim ile hareketin arkasında olanların zaferi gösterilmektedir.

Valuska Tünde'nin evine gelir ve kendisinin Ezster'den istediklerini yerine getirdiğini söyler. Tünde bunun üzerine onu önce polis şefinin evine gidip çocukları uyutmasını ardından da sirk alanına gidip oradakilerin ağzını yoklamasını ister.

Tünde, Valuska gittikten sonra Radetzky Marşı⁵ eşliğinde polis şefiyle dans eder ve bunu kutlar. Kamera kapı arası sıkışık bir alanda onları görüntüler. Alan derinliğinin fazla olduğu ve sadece dans ettikleri bölgede ışık olduğu görülür.

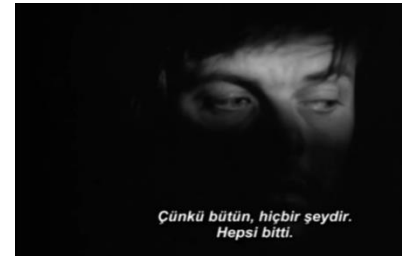
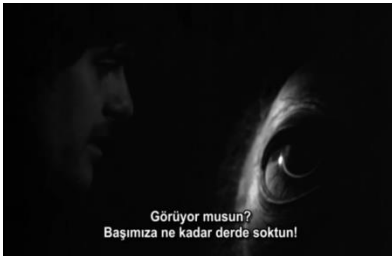
⁵ Johan Strauss'un 1848 yılında general Joseph Radetzky Von Radetz'in anısına bestelediği marş. Kutlama ve zafer marşı olarak bilinmektedir. Hikayesinde Avusturya Macaristan imparatorluğunun durdurulamayan çöküşünü anlatır. (edebiyathaber.net, 26.05.2019)

Valuska polis şefinin evine gider fakat çocukları uyutamaz. Çocuklar evin heryerine saldırır ellerindeki oyuncaklarla ses çıkarır. Bunun üzerine Valuska oradan ayrılır ve sirk alanına gider.



İmaj 70. Valuska sirk alanına gelir ve oradaki kalabalığın arasına girerek bir şeyler öğrenmeye çalışır. Genel arka plan görüntüsü ile sirk meydanının içindeki durum gösterilir.

Valuska Tünde'nin kendisinden bir şeyler öğrenmesini istediği için sirk alanına gelir. Kamera takiptedir. Kalabalığın arasına girer fakat onu terslerler. Kimseden bir şeyler öğrenemez. Toplulukların arasında dolaşırken kamerada onunla dolaşır. İzleyicinin aktif bir role bürünmesi ve mekan içinde bir eyleyen olarak gezdirilmesi amaçlanmıştır.



İmaj 71-72-73. Valuska olan biteni anlamak için konteynıra girer ve balina ile konuşurken sirk müdürünün sesini duyar.

Etrafta olan bitenle ilgili bilgi alamayan Valuska konteynıra girer ve Balina'ya bakar. Bütün bunların onun suçu olduğunu söylerken müdürün sesini duyar.

Müdür, Prens'in haddini aştığını ortalığı karıştırdığını ve bu yüzden onu işten çıkaracağını söyler. Çevirmen ona bunu söylemeyeceğini belirtir. Çevirmen prensin manyetik bir gücü olduğunu ve insanları yanına çektiğini söyler. Müdür, Prens ismini ona kendisinin verdiğini ve bu olanları durdurmazsa imajını bitireceğini söyler. Çevirmen artık çok geç olduğunu, dışarıdaki yandaşların

kendileri tarafında olduğu anlatır. Prens yıkıma başlayacaklarını söyler. Her yeri yakacaklarını anlatır. Bunları duyan Valuska koşarak oradan uzaklaşır.

Prens filmde görünmez. Konuşmaları gölge ile gösterilir. Valuska onları dinlerken sadece gözlerinde ışık vardır. Ve tedirginliğini ifade etmek için gözleri gösterilmiştir. Prensın gölgesi aslında var olmadığını kitlelerin onu görmeden bile gölgesiyle harekete geçeceklerini göstermekte kullanılmıştır. Prens temsili gölge ile ifade edilmiştir ve görünmeyen gücün simgesidir.



İmaj 74. Valuska Prensın katliam sözleri sonrası korkuyla kaçır, kamera yakın planda yüzünü takip eder.

Valuska duydukları sonrası panikle kaçır. Arkasından patlama sesleri ve bağışmalar duyulmaktadır. Valuska yakılan yere doğru koşır. Yüzünün bir aydınlanıp bir kararması ile gözlerindeki korku yakın çekim ile gösterilmiştir. Kesme ile yürüyüş yapan halka geçilir.



İmaj 75. Halk ayaklanır ve kararlı bir şekilde yürümektedir. Kamera onları takip eder.

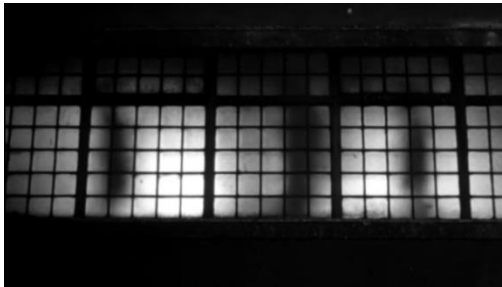
Kasabalılar ayaklanmışır. Prensın yakıp yıkma sözlerinden sonra bütün kasabalılar kararlı bir şekilde yürümektedirler. Fakat yürürken herhangi bir slogan ya da ne için yürüdükleri ile ilgili bir ses duyulmaz. Kimse konuşmamaktadır.

Herkesin yüzünde konteynırın ilk geldiği günde ki gibi ifadesizlik hâkimdir. Saldırırlar fakat ne için saldırdıkları bilinmemektedir. Kamera da bu ifadesizliği onları takip ederek gösterir. Bir aydınlanıp bir kararın yoğun kontrastlı yüzlerde o ifadesizlik görünmektedir.



İmaj 76-77. Hastaneyi yağmalayan grup küvetteki yaşlı adamı gördükten sonra boyunları bükük bir şekilde buna son verip geri dönerler.

Her yeri yağmalayan ve yıkarak ilerleyen grup son olarak duş perdesini çektiğinde küvet içerisinde yaşlı bitkin bir adamı görür. Kısa bir süre baktıktan sonra boyunları bükük bir şekilde oradan çıkarlar. Ve sakin bir şekilde geri dönerler. Yaşlı adam gidilebilecek son nokta olmuştur. Başka bir yer kalmamıştır. Onun çaresizliği belki de onlara ne için saldırdıklarını düşündürmüştür. Yaşlı adam görüldüğünde çalan müzik de izleyiciyi de onlarla birlikte o düşünceye dâhil etme amacıyla kullanılmıştır. Grubu takip eden kamera onlarla birlikte yaşlı adamı görür. Dolayısıyla izleyici de aynı tepki oluşturmak istenilmiştir. Ayrıca görüntüdeki siyah beyaz kontrastı yine dengeli kullanılmıştır. Yağmalarken hep karanlık olarak görünen yüzler burada aydınlık bir şekilde görülmektedir.



İmaj 78-79. Gölge li suretler yavaş yavaş geri dönerler. Prens in gölgesini çağrıştırmaktadır. Sert kontrastlı görüntüler ile kasvetli bir atmosfer oluşturulmuştur.

Hastanedeki yaşlı adam ile karşılaşmadan sonra hepsi gidilecek başka yer olmadığını anlayıp geri dönerler. Geldiklerindeki o kararlı yürüyüşleri ve

amaçsızca saldırıları gidişlerinde yerini sakinliğe bırakır. Yoğun kontrastlı görüntü kullanımı ile kasvetin derecesi gösterilmiştir. Sabah olduğunda her şeyin yıkıldığı görülmektedir.



İmaj 80-81. Devrimin gerçekleşmesinin sabahında Bayan Ezster polislere yer belirtmektedir. Plan sekansın afişte sonlanması, afişin yırtık ve zarar görmüş olması ile yıkımın nedeni gösterilmiştir.

Valuska şehre gider ve gizlice polislere bakarken bir araba yanaşır. İçinden Tünde teyze iner ve polis ona Bayan Ezster ismiyle hitap eder. Ona yer danışır ve arabaya binip giderler. Valuska bu olanları gördükten sonra oradan uzaklaşır ve evine doğru gider. Kasabanın sessiz ve sakinliğinin terk edilmesinin en iyi betimleyicisi olarak İmaj 81 deki görüntü gösterilebilir. Kadraj burada da ikiye bölünmüştür. Yarısında afişler görünürken diğer yarısında ise askerler ateş başında beklemektedir. Sirk afişinin parçalanmışlığı ve ardındaki sisli ve askerlerin olduğu imaj kasabanın rutinini kaybettiğinin ve kaosu geldiğinin göstergesidir. Valuska eve geldiğinde Harrer teyze ile karşılaşır. Harrer ona kaçması gerektiğini saldırganların onu asacaklarını söyler ve kaçacak yer olarak da tren yoluna gitmesini söyler. Valuska koşarak oradan uzaklaşır ve tren yoluna gider.



İmaj 82-83. Valuska tren yolunda koşar. Kamera önden takip eder. Daha sonra helikopter sesi ile duraksayan Valuska'nın arkasına konumlanır ve helikopter görünür.

Valuska Harrer teyzenin kendisine söyledikleri sonrasında kasabadan kaçmak için tren yolunda koşar. Kamera önden onu takip eder. Valuska'nın helikopteri görmesiyle birlikte kamerada arkasına geçer ve bize onun baktığı yönü gösterir. Helikopter onun daha fazla kaçmasına izin vermez ve onu durdurur.



İmaj 84-85. Ezster akıl hastanesinde kalan Valuska'yı ziyaret eder ve ne durumda olduğunu anlatır. Sonraki sekansta kasaba meydanında kalan balinaya bakar. Kamera Ezsteri takip eder.

Helikopterin gitmesine izin vermemesinden sonra kesme ile akıl hastanesine geçilir. Bay Ezster Valuska'ya şuan ki durumunu anlatır ve eski karısının evini bile elinden aldığını söyler. Mutfak gibi bir yerde yaşadığını şuan ki durumuna şükrettiğini söyler. Valuska tepkisizdir. Sonraki kesme de ise Ezster'in balinaya doğru gittiğini görürüz. Ezster balinaya bakar etrafında gezer ve oradan uzaklaşır. Ezster'in Valuska ile konuştuğu sahnede siyah beyaz zıtlığı görünmektedir. Bu zıtlık Valuska'nın şuan ki durumunu da bize göstermektedir. Ezster konuşurken Valuska hiçbir tepki vermemektedir. Ezster balinaya doğru giderken kamera onu arkadan takip eder. Balina'nın etrafında kimse yoktur. Kasaba meydanı harabe haline gelmiş sis çökmüştür.

3.3.3. Kurgu

Bela Tarr'ın sinemasında kurgu sahneleri bağlama amaçlı kullanıldığından montaja ekstra bir anlam yüklenilmez ve genellikle kesme kurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda Karanlık Armoniler filminde de kesme kurgu öne çıkmaktadır. Sahnelerin takip sekanslarından oluşması kurguyu da bu takiplerin sonunda farklı sahnelere geçmede yardımcı bir araç olarak tercih edildiği görülmektedir. Tarr'ın anlam inşasında kurgu yerine imajlardan yararlanması onu biçimcilere karşı bir noktada konumlandırmaktadır.

Devinimin kesmelerle ile değil kamera ile yapılmasıyla Bazin'in bütünlüklü sekans yani uzun plan anlayışı ile de paralellik görülmektedir.

3.3.4. Sanat Yönetimi

Karanlık Armoniler'de karakterlerin kıyafetlerinde koyu renkler göze çarpar. Mevsim şartlarında gerektirdiği gibi kazak ve kabanlardan oluşan siyah tonlu kıyafetler filmde gittikçe artan baskınında getirdiği karanlık duygusunu yansıtmada önemli bir etken olduğu düşünülmektedir. Kıyafet seçimi tek başına bu duyguyu yansıtmaz fakat ışık ve renkler ile oluşturulan karanlık görüntülerin içerisinde bir dekor görevi görmektedir.

Mevsimsel olarak Tarr'ın filmi sonbahar kış aylarında çekilmiştir. Şehrin ortasına gelen balinanın yarattığı tedirginlik ve git gide sirkin etrafında artan insan toplulukları bu ıssız ve soğuk kasabanın yarattığı o dinginliğinin bozulacağına işaret etmektedir. Filmin öznesi Valuska'nın yürüme sekanslarının uzun uzun gösterilmesi ve onun yürümesiyle kasabanın görünen sessizliği de bu durumun uzun sürmeyeceğini göstermektedir.



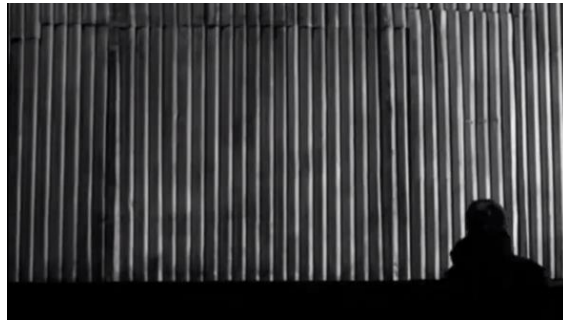
İmaj 86. Hastanenin yağmalandığı kompozisyonda siyah beyaz kontrastı oluşturulmuştur.

Uzun bir süre karanlık içerisinde ilerleyen kalabalık ve öfkeli suretlerin yürüyüşü sonrası hastane kapısına kesme yapılmıştır. Hastane kapısından bakıldığında beyaz ışık altında bir boşluk görünmektedir. Bu boşluğun oraya doğru yürüyen isyancıların oluşturduğu siyah kontrastlar ile bozulduğu görülmektedir. İsyancıların hastaneye girer girmez sağa sola saldırmaları ve bilinçsizce etrafı dağıtmaları onların yaptıkları şeyin farkında olmadıklarını göstermektedir. Siyasi bir isyanda dahi hastaneye saldırmak mantık dışı bir durumdur. Tarr'ın daha önce bu isyanı uzun yürüyüş ile göstermesi hastanenin gidilecek son yer olduğu oradan başka dağıtılacak bir yer olmadığını yansıtır.

İmaj 78-79 da görüldüğü üzere hastanede ki yıkımın ulaştığı son yer önünde toplanan kalabalık duvar önündeki çıplak ve yaşlı bir adama bakmaktadır. Bu imajda adamın çıplak ve hastane beyazlığı içerisinde bir dekor gibi durmakta ve isyancıların karşısında beklemektedir. Bu çıplak yaşlı adam yıkımın son noktası olduğunun metaforudur. İsyancılar o noktaya ulaştıklarında sona geldiğini ve gidilecek başka bir yer olmadığını anlayıp geri dönmüşlerdir. Siyah beyaz kontrastının en etkin kullanıldığı bu sahnede siyahlar baskın güce ideolojiye hizmet ederken beyaz renk ise hastaneye yani hayata yaşama tutunma yerini temsil etmektedir. Yaşlı çıplak adamı karşılarında görmeleri onların ulaşabileceği son noktayı simgelemektedir. Bu bağlamda kasabadaki o düzenin ve tedirginliğin getirdiği sessiz durum isyanın başlamasıyla bu iki plan sekans ile ifade edilmiştir. Yağma ve isyan sadece hastane üzerinden anlatılmış ve hastane üzerinden sonlanmıştır. Oradaki yıkım hâkim ideolojinin yıkımı olarak görülmektedir.

3.3.5. Anlatı

Filmde anlatı Valuska karakteri üzerinden anlatılmaktadır. Valuska'nın takip sekanslarıyla içlerine dâhil olduğumuz mizansenler izleyicinin kasaba ve orada olup bitenler ile ilgili fikir sahibi olmasını sağlar.



İmaj 87. Valuska'nın kasabaya gelen dev konteynır karşısındaki konumlandırılışı filmin devamında çıkacak isyan karşısında köşeye sıkışma karşı bir ön hazırlık olarak düşünülmektedir.

Valuska'nın kasabaya gelen dev konteynırı fark etmesiyle birlikte filmde değişimin nedeni büyük olacağının ve o değişim içerisinde Valuska'nın yapabileceklerinin etkisi bu kadraj ile anlatıldığı düşünülmektedir. Bu bağlamda anlatıda isyana karşılık veremeyen ve bir uyarıcı olamayan Valuska'nın konteynırın sağ tarafında sıkıştırılmasıyla filmin devamına bir hazırlık teşkil ettiği düşünülmektedir.

Anlatıda öne çıkan bir diğer etmen ise görünmeyen ideolojik güç olan prens karakteridir. Prens filmde gölgesi ile vücut bulur. Kimsenin görmediği prensin insanları bir araya getirerek devrime ayaklandırılmasının nasıl olabileceği sorusu da sirk ile cevaplanmaktadır. Kasabanın meydanına getirilen dev balina, insanları bir araya getirmiştir. Prens de o sirk etrafındakilere görüşleri aracılar kullanarak aktarmıştır ve isyana teşvik etmiştir. Dev konteynır etrafında toplanan halkın arasında dolaşan Valuska ile birlikte izleyici de o kalabalığın hiçbir şeyin farkında olmadığını görür. Tarr Karanlık Armoniler de sinematografik imajlarının gücünü kullanmış ve diyaloglar ile de anlatıyı desteklemiştir. Bu bağlamda görüntü ve ses iç içedir fakat Torino Atı'ndan önce çekildiği de göz önüne alındığında Tarr'ın sinemasının anlatıyı kurarken görüntünün gücüne daha fazla önem verdiği görülmektedir.

3.3.6. Still

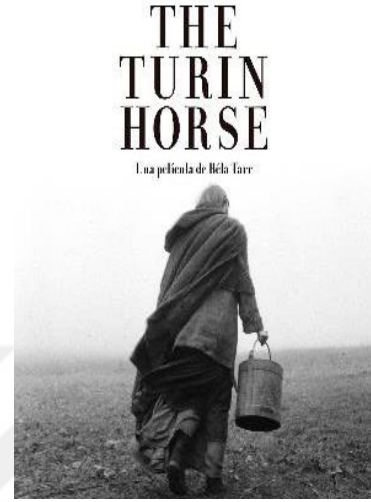
Karanlık Armoniler filminde de Bela Tarr siyah beyaz renk kullanımını tercih etmiştir. Bu tercihin film içerisinde önemli bir rolü vardır. Kasaba da yayılan darbe söylentisi ve gündün güne artan ayaklanma hareketlerini siyah beyaz renk kullanımında desteklemiştir. Filmde ki baskın kontrastların siyah beyaz ile pekiştirilmesi karakterlerin duygularını yansıtmada öne çıkmaktadır. Siyah beyaz tonları, düşük aydınlatma ile oluşturulan karanlık atmosfer desteklemektedir. Kasabanın isyana ve yıkıma sürüklenmesini oluşturulan bu karanlık imajlar yansıttığı düşünülmektedir.

Karanlık Armoniler'de uzun plan sekanslar ve geniş alan derinlikli kadrajlar ile gerçekçilik ön plana çıkarken diyaloglarda ise bir şiirsellik görülmektedir. Filmin ilk sekansında Valuska'nın bir meyhane ortamına girmesi ve oradakilere güneş sisteminin hareketini göstermesi filmin dilini göstermektedir. Güneş sistemi hareketini bir dans koreografisi eşliğinde vermesi ve kameranında o sistem içindeki devinimiyle izleyicide anlatı içerisine dâhil edilmiştir.

3.4.Torino Atı Filmi Analizi

Filmin Künyesi

Filmin Adı	Torino Atı (The Turin Horse)
Yönetmen	Béla Tarr, Ágnes Hranitzky
Senaryo	Béla Tarr, László Krasznahorkai
Yapımcı	Ruth Waldburger, Martin Hagemann
Görüntü Yönetmeni	Fred Kelemen
Vizyon Tarihi	2011
Süre	146'
Oyuncular	Erika Bók, János Derzsi, Mihály Kormos



Filmin Öyküsü

Torino Atı filmi, Nietzsche'ye dair bir alıntı ile başlar ve Bela Tarr sinemasal zamanı ve mekânı Nietzsche'nin hayatından bir kesite atıfta bulunarak inşa eder. Bela Tarr'ın yönetmenliğini yaptığı Torino Atı filmi, Nietzsche'nin İtalya'da Torino Atı ile karşılaşmasından sonrasını konu alır. Yönetmen, baba Ohlsdorfer, babanın kızı ve zayıf at temelinde siyah beyaz ve tekinsiz bir evren kurar. Uçsuz bucaksız Macar bozkırlarında atın sahibi baba Ohlsdorfer ve kızı, derme çatma bir evde yaşar. Altı gün boyunca baba, kızı ve at ekseninde tekrar eden imajlar ve edimler ekrana yansır. Hayatlarını at üzerinden geçindiren bu küçük aile, atın hareket etmeyi reddetmesiyle birlikte eldeki kaynaklarını tüketmeye başlar ve birbirini tekrar eden günler bu aileyi karanlığa ve yok oluşa sürükler. Bela Tarr, atın hareket etmeyi reddettiği andan itibaren izleyiciye altı gün üzerinden bir *anti-genesis* hikâyesi anlatır.

3.4.1. Kompozisyon

Torino Atı filminde Bela Tarr çekim tekniği olarak diğer filmlerinde olduğu gibi plan sekans tekniğini kullanmıştır. Bu teknikle ilgili kullanımları görüntü yönetimi bölümünde detaylandırılmıştır fakat kompozisyonunda bu tekniğe göre biçimlenmesi

nedeniyle bu bölüm içerisinde değinmekte fayda olacaktır. Bu bağlamda kompozisyon başlığı içerisinde üzerinde duracağımız ilk konu çerçevelemedir. Filmde plan sekansın tercih edilmesi nedeniyle kameranın sürekli hareket halinde olması, sabit planlar üzerinden de plan sekansların olması fakat daha çok karakterlerin hareketleriyle kameranın hareket etmesiyle çerçevelemelerde değişikliklerin olduğu görünmektedir. Tarr'ın geniş plan kurduğu kadrajlarda kamera eyleyenlerin devinimiyle birlikte yakın plana geçebilmektedir.

3.4.2. Görüntü Yönetimi

Bela Tarr Torino Atı filminde toplam 30 plan sekans kullanmıştır. Film altı dakikalık uzun bir plan sekans ile başlar.



İmaj 88-89. Açılış plan sekansında, güçlü bir rüzgar içinde ilerlemeye çalışan çalışan at ve atın sahibi Baba Ohlsdorfer'in güçlükle atı yönlendirme görüntüsü ile başlar.İki ayrı imaj tek plandaki kameranın hareketiyle birlikte görülen karelerden alınmıştır.

İmaj girişte ki plan filmin açılış planıdır. Kamera yoğun fırtına ve tozun içerisinde atın etrafında devinim sağlar. Ohlsdorfer'de bu plan içerisinde görünmektedir. Zorlu şartlarda olabildiğince atın üzerindeki hâkimiyetini sağlamaya ve onu yönlendirmeye çalışmaktadır. Kameranın atın etrafındaki hareketiyle atın yorgunluğunu, gövdesindeki deformeler ve bitkin durumu görülmektedir. Altı dakika boyunca herhangi bir kesme yapılmadan fırtına içerisinde atın ilerlemesi gösterilmiştir. Bu bağlamda yakın planlar ile gösterilmeyip uzun plan sekansın tercihi ile zorlu şartlar ve bitkinlik durumu yansıtılmıştır. Kesmeler ile de gösterilebilecek bu durumdan gerçek zamanın bölünmesiyle gerçekçiliğin bozulacak olmasından dolayı kaçınıldığı düşünülmektedir. Filmde net alan derinliği gözü manipüle etme amacıyla değil, genel itibariyle izleyicinin bakışını genel planlarında yardımıyla, uzak çekimlerle özgür bırakılmıştır.



İmaj 90. Bu planda kamera hareketli bir şekilde kullanılmış ve kıızı takip etmiştir. Kızın yoğun rüzgâr ve toz içinde su kuyusundan zorla su çekmesi kesilmeden gösterilmiştir.

Kızın sabah kuyudan su çekmeye gitmesi, zamanı ve mekânı kesmeden bir bütün içerisinde karakterin içerisinde bulunduğu durum bu sahnede görünmektedir. Kızın sabah kalkıp evin rutin işlerini yapması plan sekans halinde kameranın onun eylemini takip etmesiyle gerçekleşmektedir. Karakterin babasıyla birlikte içerisinde bulunduğu ev, gündelik rutinleri ve yaşamak için ihtiyaç duyulan suyun kuyudan sağlanması bu plan sekans içerisinde yansıtılmıştır. Bitmek bilmeyen fırtınanın Macar ovasındaki ıssız bir evde yaşayan ailenin yaşam biçimini olumsuz bir şekilde etkilediği görülmektedir.



İmaj 91. Ohsdorfer ve kıızı atı hazırlarlar. Plan sekans olarak çekilen bu sahnede atın hazırlanışı, şiddetli fırtınanın etkisi ve atın işe çıkmayı reddetmesi görünür.

İzleyici filmin girişinde Nietzsche'nin Torino Atı hikâyesine siyah bir ekran üzerinde sadece dış ses ile tanık olurken, babanın atı çıkarmak için uğraştığı sahnede olaylara üçüncü göz olarak tanık olur ve Nietzsche'nin Torino Atı ile olan deneyimini tahayyül edebilir hale gelir. Daha sonra bütünlüklü çekime kız dâhil olur ve atı barakasına geri götürür. Burada Tarr'ın uzun plan sekansının gerçekliği yansıtma ne derece etkili

olduğu açıkça görülür. Gerçekçilik ve biçimci dil arasındaki ilişkiyi burada daha iyi anlamak adına “*atın gitmeyi reddetmesi kesmelerle anlatılsaydı bu kadar gerçekçi olur muydu?*” sorusu sorulmalı ve bu soru üzerine düşünülmelidir. Bazin’in plan sekansın gerçeği yansıtmada doğru ve anlamlı bir tercih olduğu görüşü bu sekansta somutlaşır.



İmaj 92. Değişimden bahseden adam, insanoğlunun içinde bulunduğu duruma yönelik uyarıcı bir özne olarak işlev görür. Bu sahnede ağaç bir görsel metafor olarak kullanılır. Bir gösterge olarak işlev gören ağaç, gidilecek ve aranacak yeni yerlere, yeni umutlara işaret eder.

Filmde etkin kullanılan plan sekans sadece karakter takibi ile değil aynı zamanda eylemle bütünleşen kameranın görüntü estetiğine dikkat edilerek sabit imajlarında oluşturduğu görülmektedir. İmaj 92 de filmde değişimden bahseden karakter uzun bir konuşma yapar. Konuşması sonrasında evden çıkar ve dışarıda tozun ve sisin içersinde uzakta bulunan bir ağaca doğru yönelir. Bu yönelime kadar plan sekansta adamı görürüz. Dışarı çıkmasıyla birlikte kamera onunla dışarı çıkmaz pencereye doğru yönelir. Pencere içerisinde konumlanma ise İmaj 92 de görülmektedir Pencere çerçevesi görüntüyü ikiye ayırmaktadır. Ekranın yarısında boş imaj vardır. Diğer yarısında ise tepede bir ağaç ve o ağaca doğru yönelenen adam bulunmaktadır. Çerçeve içerisinde evin içerisindeki karakterlerin içine bulunduğu hiçlik durumu pencerenin sol tarafında bırakılan boşlukla, dışarıdan gelen değişimden söz eden adamsa bir ağaca doğru yönelmekte ve bir umut arayışında olduğu pencerenin sağ tarafında gösterilmektedir. Plan sekans kullanımının sabit ve hareketli kullanımı bu imajda oldukça iyi bir şekilde yansıtıldığı düşünülmektedir. Plan sekansın kullanıldığı filmlerde genellikle iki şekilde kamera hareketi olduğu görülmektedir. Birincisi karakterlerle birlikte hareket eden yani kameranın bir eylem etrafında evinim sağlamasıyla oluşturulan plan sekans, diğeryise kameranın sabit konumlanması ve karakterlerin çerçeve içerisinde eylemde

bulunmasıdır. Kamera hem karakterin eylemi ile evinim sağlamış hem de evinim sonrası sabit kalarak karakterin eylemini izlemiştir.



İmaj 93-94-95. Baba Ohlsdorfer ve kızı evde kaldıkları altı gün boyunca hergün patates yer. Patates yeme sahnelerinde ilk gün baba gösterilir ikinci gün kızı üçüncü gün ve sonraki günlerde ise genel planda görülürler.

Filmde gösterilen altı gün boyunca birçok sekans birbirini takip eder. Bu tekrar eden eylemlerden biri de patates yeme sahneleridir. Masada patates yedikleri ilk gün kamera Baba Ohlsdorfer'i gösterirken ikinci günde ise kızın patates yemesi ekrana yansır. Sonraki günde ise genel planda ikisini birden izleriz. Yönetmen burada ilk gün babanın yemek yemesini gösterirken izleyicide oluşacak peki diğer tarafta durum ne sorusuna ertesi gün sadece kızın yemek yemesini gösterirken cevap vermekte ve sonraki yemek sahnelerinde ise kamerasını genel planda bırakmaktadır.

Plan sekans kullanmanın önemli bir noktasıda ekranda ne görüleceğinin iyi hesaplanmasıdır. Kesme ile oluşturulan sekanslarda karşılıklı olarak iki tarafında ne yaptığı görülebilirken plan sekansta kameranın gösterdiği plan haricinde bir şey görülememekte ve dolayısıyla merak unsuruda oluşabilmektedir. Tarr bunun önüne geçmek ve saf zaman korunurken görünmeyen planda ne olduğunu göstermek amacıyla kamerasını ilk gün babada, ikinci gün kızda ve sonraki gün ise genel planda konumlandırmıştır. Bu teknik yönetmenin plan sekansı etkin kullanımını, eylemi yapan

kişilerin neler yaptığına odaklanmak için sadece genel planda kalmadan da izleyiciye aktarabileceğini göstermiştir.



İmaj 96. Çingenerin tepedeki ağacın arkasından evdeki kuyuya gelmeleri, kuyudan su çekmeleri ve Ohlsdorfer ve kızı tarafından kovalanmaları pencereden sabit bir şekilde gösterilmiştir.

Pencereden ilk olarak tepede ağacın yanından at arabasının geldiği görülür. Kamera onları takip ederken geriye doğru zoom çıkar ve pencere çerçevesi kadrajı ikiye böler. Bu ikiye bölme kadrajı daha önce palinka istemeye gelen kişide de aynı şekilde kullanılmıştır. Yönetmen dışarıdan gelen kişilerin gösterildiği sekanslarda pencere çerçevesini ekrana ikiye ayıracak şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Çingenerler kuyunun yanına gelip indikten sonra kamera ekranın sağ kısmına zoom girer ve kadrajın tamamında Çingenerler görülür. Kuyudan su çektikten sonra kızıda yanlarına almak isterler çekiştirirler fakat Ohlsdorfer'in evden bıçakla çıkıp onları kovalamasıyla aralarından yaşlı olan kıza bir kitap verir ve oradan ayrılırlar. Bu sahnede izleyici, su üzerinden yaşanan sahiplik çatışmasına uzaktan bakar. Kamera izleyiciyi pencere önüne sabitler. Bela Tarr, izleyiciyi uzakta bırakarak olaylara sadece bakan/izleyen insanların konumunu da sorunsallaştırır. Bu uzaktan bakış, izleyici tarafından düşünülmelidir. Alan derinliğinin geniş tutulması çerçevesinde bütün karakterleri kapsayacak şekilde olması izleyicinin bakışını yönlendirmemekte ve dolayısıyla bakış eylemi yapan kişilerin üzerinde kalmaktadır.



İmaj 97-98. Kızın kuyudan su çekmek için kovalar ile dışarı çıkar kamera kapıda kalır. Kuyuda su olmadığını görüp eve koşar ve babasına seslendikten sonra kamerada onları takip ederek kuyuya ilerler ve kuyunun kuruduğu görülür.

Kız rutin olarak evde kullanmak için su çekmek üzere kuyuya doğru yönelir. Bu sırada kamera kızı takip etmek yerine kapıda kalır. Bu bağlamda daha önce kameranın kızı takip ederken bu sahnede kapıda kalması izleyiciye bir olumsuzluk olduğunu çağrıştırmaktadır. Plan sekans olarak çekilen bu sahnede kameranın sekansla bir bütün içerisinde olduğu ve hareket ettiği görülmektedir. Kız kuyuda su olmadığını görünce kapıya doğru koşar ve kapıdan(kameranin yanından) babasına seslenir. Ohlsdorfer de çıkıp kuyuya doğru yönelirken kamerada onların arkasından gider ve izleyici ile birlikte kuyuya bakar. Kuyunun kuruduğu görülmektedir. Tarr, kuyunun kuruduğunu izleyiciye kız yerine baba ile birlikte göstermeyi tercih etmiştir. Kuyudan yükselen kamera bu sefer arkadan takip etmek yerine öne geçer ve merkeze Ohlsdorfer'i alarak önden geriye doğru hareket eder. Ohlsdorfer'in ifadesiz yüzüne odaklanan kamera arkada kuyuyu kapatan kızı ve bitmek bilmeyen fırtına ve oluşturduğu rüzgâr ile biçimlenen kompozisyon sonrası eve girilir. Burada özellikle kuyunun kuruması sonrası kameranın odağı Ohlsdorfer'in yüzünde kalmıştır çünkü suyun kuruması hayatın da biteceğine yol açacaktır. Tarr'ın ona odaklanması izleyicide de aynı duyguları ve etkiyi yaratma çabası olarak yorumlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kameranın eve girildikten sonra uzun bir süre Ohlsdorfer'i düşünceli bir şekilde göstermesi aynı zamanda izleyiciyede düşünmesi için bir pay vermektedir.



İmaj 99-100. Kamera pencerede sabit kalmış olup tepede ki ağacın arkasına yönelen Ohlsdorfer, kızı ve at beyaz gökyüzünün önünde siyah kontur ile (siyah beyazın etkisiyle birlikte) keskin bir şekilde görünmektedir.

Kuyunun kurumasıyla birlikte onları o ev içerisinde tutacak bir şey kalmamıştır. Atın işe çıkamaz oluşu onların elini kolunu bağlamış üzerine gelen su kuyusunun da kuruması onları farklı bir arayışa çıkarmaktan başka bir şans bırakmamıştır. Ohlsdorfer ve kızı hazırlık yaptıktan sonra evden ayrılmalarında ve tepedeki ağaca doğru yönelmelerinde yönetmen kamerayı pencereye sabitlemiş ve izleyicinin onları evin içerisinden her zaman baktıkları penceresinden izlemelerini sağlamıştır. Bu bağlamda baba kız ve atın birbirlerine bağlı oldukları yaşam içerisinde evde kaldıkları sıkışmışlık durumuna seyirci de dâhil edilmiştir. Onlar oradan kısa süreliğine ayrılışları dahi izleyici pencerede kalıp olayları seyir etmiştir.

Ekrandan çıktıktan bir süre sonra aynı şekilde gittikleri yönden geri dönerler. Geri döndükten sonra baba ve kızı eşyaları indirmeye başlar. Bir süre sonra kız pencereye oturur ve dışarıyı izler. Genel plandaki kamera yavaş yavaş pencereye yaklaşır. Dışarıya bakan kızın çaresizliği yakın plan ile perdeye aktarılır. Bu kamera hareketi, çaresizliğin ve umutsuzluğun aktarılmasında tercih edilir. Bela Tarr'ın kamerası kesitler ilerledikçe eyleyenlerin içinde bulunduğu çaresizliği ve umutsuzluğu daha yakından (yakın plan) göstermeye başlar. Yönetmen kamerasını diğer karakterlerin içinde bulunduğu durumu daha ayrıntılı göstermek adına nasıl yakınlaştırıyorsa, aynı yavaşlıkla atın yakın planında ekranı kaplayacak şekilde beşinci günde görünmektedir. Daha önceki çekimlerde atın yakın planı yerine geniş açıda ya da karakter takipleri sırasında yakınlaşılmasıyla yapılan çekimler, yokoluşun derinden hissedildiği beşinci günde yakına geçerek bir içselleştirme oluşturulması söz konusudur. Atın boynu bükük durumda gözlerini bile açacak gücü olmadığı görülür. Bu bağlamda izleyicinin de eyleyenlere yani karakterlere olan uzaktan bakışı da yavaş yavaş içselleşmeye başladığı düşünülmektedir.

İçinde buldukları çıkmaz durum plan sekansın sağladığı eş zamanlılık ile izleyiciyi de onlarla birlikte düşünmeye sevk etmiştir.



İmaj 101-102. Pencerede başlayan sahnede dışarıdaki toz ve fırtınanın etkisi görülmektedir. Kamera yavaş yavaş geri çekilir ve pencerenin yanında oturan Ohlsdorfer'de kısa bir süre beklenir. Biraz daha geri açıldığında ise masada örgü yapan kız görünür.

Kız ata son umut baktıktan sonra kapıları kapatır ve orada kesilen sahne pencerede açılır. Pencerede daha önce ileride görülen ağaç bile artan fırtına ve tozun arasında yok olmuştur. Burada netlik boşlukta kalmış ve bulanık bir görüntü ortaya çıkmıştır. Kameranın geriye doğru gelmesiyle pencerenin yanında boynu bükük bir şekilde oturan Ohlsdorfer görünür. Kamera hareketi geriye geldikçe netlik Ohlsdorfer üzerine geçer. Kamera biraz daha geriye doğru açılır ve örgü yapan kıza görünür. İmaj da görülen planda netlik kıza geçmiştir. Işık yoğunluğu masa üzerinde fazladır. Kısa bir süre bu kadrajda kaldıktan sonra kız masadan kalkar ve kamera sağa doğru kayar. Kızın masaya tabakları koyması ile birlikte baba pencere kenarından kalkar ve masaya oturur. Ohlsdorfer patatesten biraz yedikten sonra masadan kalkar ve pencerenin yanına tekrar oturur. Kamera tekrar sola kayar ve bir süre kadraj sabit kaldıktan sonra yavaş yavaş kararak sahne sonlanır.

Bu sekansta kameranın sabit ve hareketli etkin bir kullanımı yaklaşık beş dakikalık bir sürede Ohlsdorfer ve kızının içinde buldukları psikolojik durumu sadece geriye doğru zoom çıkararak ve sağa doğru bir kayma hareketi ile basit bir şekilde anlatmaya yardımcı olmuştur. Bu sekans pencereden dışarıdaki fırtınanın bitmek bilmeyen toz bulutunun gösterilmesiyle birlikte kızın örgü örmesi, yemek yemek için patates hazırlaması ve babasının da pencerenin kenarında oturup beklemesi ile aslında filmin genel bir özeti olarak da düşünülebilir.



İmaj 103. Son günde kamera masaya sabitlenmiştir. Aydınlatma tepeye kurulmuş olup sadece baba ve kız üzerinde kalmış evin diğer kısımları karanlıkta bırakılmıştır.

Yokoluşun altıncı gününde ışık yavaş yavaş açılır ve masada oturan Ohlsdorfer ile kızı belirir. İştahlı bir şekilde patates soyan Ohlsdorfer bu kez ruhsuz bir şekilde patatesini soymaya çalışırken kızı ise masada oturmaktadır. Neredeyse tüm sahnelerde aydınlatma ortamı genel olarak aydınlatmak üzere tasarlanmıştır fakat bu sahnede aydınlatma sadece karakterlerin üzerine ve masaya yapılmış olup, diğer taraflar karanlıkta bırakılmıştır. Karakterlerin boyunlarının bükük olması yok oluşa karşı bir şey yapamamanın ve çaresizliğin göstergesidir. Bu sahne içinde bulunan şartlara karşı taktik ve strateji üretemeyen, içinde bulunan karanlık durumu içselleştiren eyleyenlerin son halini simgesel bir dil ile gözler önüne serer. Bela Tarr'ın filmde toplamda otuz plan sekans kullandığı bilinmektedir. Bu sekansların altı gün üzerine bölünen anlatıda dengeli bir şekilde dağıldığı görülmektedir. Son günde ise sadece tek plan kullanılmıştır. Eyleyenleri takip eden kamera onların hareketsizliği ile paralel gitmiş ve sabit bir şekilde masada kalmıştır. İzleyicide bu bağlamda merkeze sabitlenmiştir.

3.4.3. Kurgu

Torino Atı filminde sahneler arası geçişte kesme yöntemi kullanılmıştır. Bela Tarr sahne çekimlerini tek plan üzerinden ilerlettiği için kurgu sadece devamlılığı sağlamak ve öyküyü ilerletme amaçlı uygulanmıştır. Bu bağlamda en uygun yöntemin kesme geçişi olduğu düşünülmektedir.

Filmde Bela Tarr'ın da deyimiyle kurgu "*kamerada*" yapılmıştır. Geleneksel sinemada oldukça yoğun şekilde gördüğümüz genellikle tanıtıcı genel plan ardından yakın plan çekimlerin kullanılmasını Bela Tarr, kamerasını karakterlerin etrafında dolaşarak

yansıtmıştır. İlk sekansta Tarr öncelikle atı gösterir daha sonra kamerasını filmdeki baba karakterine (Ohsdolfer'e) yönlendirir ve bize filmdeki asıl iki karakteri altı dakikalık süre zarfında kamerada kesme yapmadan izletir. Böylelikle zamansal bütünlüğü sağlar ve izleyicinin hikâyeye odaklanmasını ve filmdeki gerçeklik hissiyatını artırmasını sağlar. Aynı sekansı kesmelerle de anlatabilecek olan Bela Tarr bu yöntemi bilinçli olarak hiçbir filminde tercih etmemiştir.

Genellikle diyalogların yoğun olduğu filmlerde kesme yöntemini uygulanmaktadır. Bu tür filmlerde üç farklı açıdan açı/karşıaçı ve genel plan çekimleri alınır ve sahne kurguda ilk olarak genel plan daha sonra konuşmacı kişilere yapılan kesmelerle işlenir. Torino atı filminde ise bu anlayışta yönetmenin kamerasını iki karakteri gösterecek şekilde yani genel planda konumlandırması beklenmektedir fakat filmde Çingenerin kuyudan su almaya gelmeleri ve palinka almaya gelen adamın sahnesi haricinde diyalog olmadığı görülmektedir. Bu sahnelerde de kameranın hareketli olduğu ve genel planda kaldığı görülmüştür. Bu bağlamda açı değişiklikleri kurguda kesme yöntemi ile değil kamera hareketi ile sağlanmıştır. Kurguda kesme yapılmaması izleyicinin uzun bir süre karakterlerle baş başa kalmasını ve onların içinde oldukları durum ile bir bağ kurabilmesini sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda da yönetmenlerin plan sekansı tercih ettiği görülür. Kurgusal müdahalenin yapılmadığı sahnelerde filmsel zaman ile gerçek zamanın birbirini yakaladığı görülmektedir.

Filmde kurgunun sahneleri birleştirme amaçlı kullanılmıştır ve sahneler arası geçişler genellikle “cut/kesme” geçiş yöntemi ile yapılmıştır. Ayrıca filmin altı güne bölünmesinde geçişlerde siyaha düşerek ekranda hangi günde bulunduğu belirtilmiştir. Bunun haricinde kullanılan diğer geçiş ise siyaha düşerek ya da siyahtan açılarak yapılan geçiş yöntemidir. Bu geçişlerin sinemadaki en yoğun kullanımını zamansal atlamalardır. Örneğin filmde eyleyenin bir şehirden başka bir şehire gidişini göstermek yerine öznenin kapıdan çıkışından sonra siyaha düşülmesi ve ulaşılan mekânda siyahtan açılmasıyla bağlanan bir sahnede aradaki zaman geçişi siyaha düşülerek sağlanır. Bu geçiş filmsel zamanda kısaltmaya gidilebilmesine olanak sağlar. Bela Tarr'ın da bu geçişi kullandığı özellikle filmin son sahnelerinde günlük rutinleri göstermek yerine siyaha düşülerek o kısmın atlatılabilmesini sağlamış ve asıl gösterilmek istenen sahneye bağlantının yapılabilmesine olanak sağlamıştır.

3.4.4. Sanat Yönetimi

Torino Atı baba, kız ve at üçlüsünün birbirlerine bağlı olarak sürdürdükleri yaşamı anlatmaktadır. Baba Ohsldorfer yaşlı beyaz saçlı ve sakallı bir kolu felçli bir karakterdir. Kızının en dikkat çeken özelliği ise yüzündeki ifadesiz durumudur. İfadesiz bir yüz biçiminin olması sıradanlığın ve rutinliğin kızın yüzüne yansıdığı ve bu sebepten tercih edildiği düşünülmektedir. Filmin üçüncü karakteri Nietzsche'nin hikâyesinden yola çıkarak filme ismini veren Torino Atı'dır. Torino Atı'nın özellikle giriş sekansında yapılan çekimde yaşlı ve bitkin bir durumda olduğu görülmektedir. Gövdesinde yaralar vardır ve zar zor yol almaktadır. Atın üzerindeki yaraların Nietzsche'nin hikâyesinden de bileceği üzere sahibinin ona attığı kırbaçlardan kaynaklandığı düşünülmekte ve bu hoyratca vurulan kırbaçlarında atın işe çıkmayı reddetmesine yol açmasıyla filmin bundan sonrasında odaklanmasına sebep olmaktadır. Filmdeki ilk günde karakterlerin bütün özelliklerinin görüldüğü söylenebilir. Babanın görevi işe çıkmak, kızın görevi ise ev işlerini halletmek ve babasına yardımcı olmaktır. Birbirlerine bağlı karakterlerin birinde oluşan sorun diğerlerini de etkilemiş ve karakterleri yokoluşa götürmüştür.

Film ev ve evin çevresinde (kuyu ve atın barakası) yani neredeyse tek mekânda geçtiği için mekân tasarımı konusunda olması gerekenden daha fazla önemli duruma gelmiştir. İssiz bir bozkır içerisinde harabeyi andıran süssüz bir ev tasarlanmıştır. Evde dekor olarak kullanım dışı bir ürün yerleştirmesinin olmadığı görülmektedir.



İmaj 104-105. Ev içerisinde çekimlerin yapıldığı iki oda... Babanın üzerini değiştirdiği ve uyumak için kullandığı oda, salonu ise pencereden dışarıyı seyretmek ve yemek yemek için kullanmaktadırlar.

Ev imajlarında sıklıkla kullanılan iki oda görülmektedir. Filmin büyük bir kısmı birinci imajda görülen salonda gerçekleşmektedir. Kızın gün içerisinde ısınmak ve yemek pişirmek için kuzine yakması, ortalığı toplaması, babanın evde yaptığı tek aktivite olan

pencereden dışarıyı seyir etmesi bu ortamda gerçekleşmektedir. İkinci imajda ise sağ kolu felçli olan babanın kızının yardımıyla üzerini değiştirdiği ve uyumak için kullandığı odadır. Bu odanın sabah uyanırken ve işten geldiğinde yattığı sekanslarda kullanıldığı görülmektedir. Ev içerisinde alanı bu kadar küçük hale getirmenin baba ve kızı o ev içerisine sıkıştırarak içinde oldukları çıkmaz durumu daha da baskın bir şekilde göstermek amaçlı oluşturulduğu düşünülmektedir. Gün içerisinde sık sık yapılan rutinlerle de bu hissiyat güçlendirilmiştir.

Filmin merkezinde bulunan iki karakterin kıyafetleri filmin siyah-beyaz olmasından dolayı çok fazla dikkat çekmemektedir. Ohlsdorfer atı ile işten geldiğinde üzerinde beyaz gömlek üzerinde düğmeli bir yelek, askılı pantolon ve siyah bir hırka bulunmaktadır. Kıyafet değişimlerini bir kolu felçli olduğu için kızının yardımıyla yapar. Kızı üzerini değiştirir ve tekrardan gömlek ile üzerine bir kazak ve pantolon giydirdikten oradan ayrılır. Kızın babasının kıyafetlerini giydirmesi ve çıkarması oldukça düzenli bir şekilde kesme yapılmadan uzun uzun gösterilir. Burada öne çıkan husussa dışarıdaki fırtınadan kaynaklı kıyafet üzerine kıyafet giydirilmesi ve bunun oldukça düzenli bir şekilde yapılmasıdır. Kızın üzerinde bulunan kıyafetler ise bir etek, kazak ve hırkasıyla birlikte üzerine attığı şal vardır. Kızın üzerindeki kıyafetler su çekme sahnelerinde geriye doğru savrulduğu için dikkat çekmektedir.

Genel olarak bakıldığında evde gereksiz bir eşyanın olmadığı görülmektedir. Sade kerpiç bir ev içerisinde bulunan kuzine yemek pişmesini ve evin ısınmasını sağlar. Aydınlatma gaz lambaları ile sağlanır. Yemek yenilen masa ve kuzinenin yanındaki pencere ev içerisinde en çok görülen iki bölümdür.

3.4.5. Anlatı

Film anlatısı siyah ekran üzerine dış sesin, sesçil evreni kaplamasıyla başlar. Karanlık üzerine dış ses Nietzsche'nin Torino'da deneyimlediği bir olayı yani Torino Atı hikâyesini anlatır:

Friedrich Nietzsche, 3 Ocak 1889'da Torino'da, Via Carlo Alberto'daki 6 numaralı kapıdan sokağa adımını atar. Belki yürüyüş yapmak, belki de postaneden mektuplarını almaktır amacı. Kendisine uzak olmayan ya da fazlasıyla uzakta kalan bir fayton sürücüsü inatçı atına söz dinletemiyordur.

Faytoncunun tüm baskılarına rağmen, hareket etmeyi reddediyordur at. Sonra, ismi muhtemelen Giuseppe Carlo Ettore olan faytoncunun sabrı taşar ve kırbacını eline alır. Nietzsche, kalabalığın yanına gelir ve o ana dek öfkeyle köpüren sürücünün acımasız sahnesini sona erdirir. Sağlam yapılı ve gür bıyıklı Nietzsche, birden faytona atlar ve kollarını atın boynuna dolayıp hıçkırarak ağlamaya başlar. Olaya şahit olan diğerleri, Nietzsche'yi evine bırakır. İki gün boyunca bir divanda hareketsiz ve sessizce dinlenir Nietzsche. Ta ki son sözlerini mırıldanıncaya dek: Anne, ne aptalım. Ve yaşamının kalan son on yılını, uysal ve delirmiş bir şekilde annesinin ve kız kardeşlerinin himayesi altında geçirir. Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz...

Nietzsche'nin deneyimlediği kendi yaşamını olumsuzlayıcı hikâyesi, dış sesin “Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz” demesiyle sona erer. Macar Yönetmen Bela Tarr'ın bu film anlatısında asıl anlatmak istediği atın boynuna sarılıp gözyaşlarına boğulan filozof Nietzsche değildir, asıl cevaplamak istediği Nietzsche üzerinden kırbaçlanan atın akıbetinin ne olduğu sorusudur. Atın başına ne geldiği sorusu karanlık görüntünün tekinsiz bir müzikle açılmasıyla cevap bulmaya başlar. Anlatı bu soru etrafında kurgulanır ve sonrasında atın işe çıkamaz duruma gelmesiyle birlikte baba, kız ve at üçlüsü etrafında altı gün üzerinden yokoluşa odaklanır.

Filmde Nietzsche'nin esintisi sadece girişte ki hikâyede değil filmde baba kız ve at üçlüsünün sürüklediği hikâyeye kısa bir süre dâhil olan ve uzun bir monolog ile konuşmasını yapan karakterde görülmektedir. Dışarıdan gelen ve palinka isteyen adam yokoluş, değişim ve yozlaşma üzerine uzun bir konuşma yapar:

“Her şey mahvoluyor. Her şey değersizleşti. Fakat şunu söyleyebilirim ki, onlar mahvetti ve değersizleştirdi. Çünkü sözde masumane insani yardımla gelen bir çeşit afet değil bu. Tam tersine insanın kendi kararlarıyla ilgili bu, kendi kararlarının kendisinin önüne geçmesiyle. Tabii ki bunda Tanrı'nın da eli var. Hatta bana kalırsa, büyük bir payı var. Ve bu pay ne olursa olsun, hayal edebileceğin en korkunç yaratılışa sahip. Çünkü görüyorsun sen de, dünya bayağılaştı. Benim ne söylediğimin bir önemi de yok, çünkü her şey satın alınarak değersizleştirildi. Sinsi, alçakça bir savaşla ele

geçirdiklerinden beri, her şeyi adileştirdiler. Her neye dokundularsa ki her şeye dokundular, onu değersizleştirdiler. İşte bu nihai zafere kadar giden yoldu. Muzaffer bir sona doğru giden. Ele geçir, değersizleştir. Değersizleştir, ele geçir. Ya da istersen farklı şekilde de ifade edeyim: dokun, değersizleştir ve dolayısıyla ele geçir. Ya da, dokun, ele geçir ve dolayısıyla değersizleştir. Durum bu şekilde yüzyıllardır devam ediyor. Yüzyıldan yüzyıla, her çağda. Bazen sinsice, bazen kabaca, bazen kibarca, bazen acımasızca ama durmaksızın devam ediyor. Değişmeyen tek şey ise şekli, pusudaki bir sıçan saldırısı gibi. Çünkü bu mükemmel zafer, diğer taraf için de aynı şekilde gerekiyordu. Mükemmel, bir şekilde önemli ve asil olan her şey, böylesi bir savaştan kaçınmalı. Herhangi bir mücadeleye girmemeli, bu sadece bir tarafın aniden mükemmelliğini, büyüklüğünü ve asilliğini kaybetmesi demek. Şimdi kurdukları pusudan yönettikleri dünyaya saldırıyor bu kazanan galipler ve birilerinin onlardan bir şey saklayabileceği küçük bir köşe dahi yok. Ellerini attıkları her şey zaten onların çünkü. Ulaşamayacaklarını düşündüğümüz şeyler bile ki onlar her yere ulaşır. Çünkü gökyüzü şimdiden onların, düşlerimizin olduğu gibi. Onların zaman, doğa ve sonsuz sessizlik. Hatta ahlaksızlık bile onların, anladın mı? Her şey ama her şey sonsuza dek kayboldu! Ve o asil, önemli ve mükemmel pek çok şey orada kaldı, bilmem izah edebildim mi? Bu noktada çark ettiler, durup anlamaya başladılar ve kabul etmek zorunda kaldılar, ne tanrının ne de tanrılarının olmadığını. Mükemmel, önemli ve asil olanın ise bu doğruyu en başından beri anlayıp kabul etmesi gerekiyordu. Tabii onlar bunu anlamaktan oldukça yoksundu. İnanmış ve kabul etmişlerse de, bunu anlamamışlardı. Şaşkın ama boyun eğmemiş bir şekilde orada dururlarken bir şey oldu ve beyinlerinde çakan bir kıvılcım, sonunda onları aydınlattı. Ve birden ne tanrının ne de tanrılarının olmadığını fark ettiler. Birden ne iyinin ne de kötünün olmadığını gördüler. Akabinde görüp anladılar ki, eğer öyleyse aslında kendileri de yoktular! Söndüler, yanıp kül oldular dediğimiz an bunlar olmuş olabilir sanıyorum. Çayırdan çayır çayır yanmaya bırakılan bir ateş gibi söndü ve yanıp kül oldu. Biri daimi kaybedendi, diğeri doğuştan kazanan. Mağlubiyet, galibiyet. Mağlubiyet, galibiyet ve bir gün yine bu civarlarda fark etmek zorunda kaldığım ve sonunda fark ettiğim bir

şey oldu, ben hatalıydım. Şu dünyada herhangi bir değişimin asla olmamış olduğunu ve asla olamayacak oluşunu düşünürken gerçekten de hatalıydım. Çünkü inan bana, artık biliyorum ki bu değişim aslında gerçekleşti”.

Konuşmasının sonunda baba Ohsdorlfer tarafından bütün bu anlattıklarını “saçmalık” olarak nitelendirmesi sonucu adam palinkasını alır ve evden ayrılır. Dışarıdan filme dâhil olan bu karakterin yaptığı konuşmaya bakıldığında Nietzsche’nin “Böyle Buyurdu Zerdüş” isimli eserine atıf yaptığı ve özellikle Tanrı’nın öldüğü ve dünyayı kaderine terk ettiği sonucu çıkmaktadır. Bu bağlamda Bela Tarr’ın filme dâhil ettiği karakter ile anlatıyı sadece Nietzsche’nin hikâyesinden yola çıkarak oluşturmakla kalmayıp, onun görüşlerinde filme dâhil edildiği düşünülmektedir.

3.4.6. Stil

Torino Atı filmi siyah beyaz çekilmiştir. Filmde anti-genesis hikâyesi işlenmiştir. Altı günde dünyanın yavaş yavaş yokoluşuna tanık oluruz. Bela Tarr bu yokoluşu üç karakter üzerinden kurgulamıştır. Baba kız ve at üçlüsünün yaşamları birbirine bağlıdır. Bu bağlılık atın hastalanması ve işe çıkamaz duruma gelmesiyle dağılır. At işe çıkamadığı için baba da işe gidememekte dolayısıyla temel ihtiyaçların karşılanması noktasında sıkıntı yaşanmaktadır. Filmin siyah beyaz olması bilinçli olarak bu ailenin altı günde yokoluşunun yarattığı baskıyı ve dramı perdeye taşıma noktasında önemli bir rol oynamaktadır. Yönetmenin filmi siyah beyaz yapmanın yanında aynı zamanda gündelik olarak yapılan hayat ritüellerinin tekrarını, hayatın tek düzeliğini filmdeki altı gün boyunca gösterir ve seyirciyide ıssız Macar topraklarında yaşayan ailenin yanına dâhil ederek içinde bulunulan durumu hissettirmeyi amaçladığı düşünülmektedir. İssızlık ve tekinsizlik filmde çok sık duyduğumuz ve özellikle giriş planında gördüğümüz sert fırtına sesleri ve rüzgârın sürüklediği toz ile perdeye yansıtılmıştır.

SONUÇ

Gerçekçi kuram bağlamında Bela Tarr sineması üç film çerçevesinde incelenmiştir. Bela Tarr'ın Satantango filmi yedi buçuk saatlik süresi ile sinema tarihi açısından önemli bir konumdadır. Anlatının yedi buçuk saat olması Tarr'ın olayları karakterlerinin gözlerinden tekrar canlandırması sonucunda oluşmaktadır. Bu bağlamda Tarr'ın farklı bir anlatı stili denemiş olması süresel olarak filmi diğer filmlerden farklı bir zamansal uzunluğa sürüklemiştir. Oldukça karmaşık gibi görünen sekanslar bir noktada diğer sekanslar ile yani diğer karakterlerin perspektifleriyle karşılaşarak izleyici zihninde olayların kolay bir şekilde çözümlenmesine yardımcı olmuştur. Tarr izleyiciyi dinlendirmek adına aynı zamanda filmde iki kez ara vermiştir. Aynı zamanda on iki bölümden oluşan filmde her bir bölüm uzunluğu yaklaşık yarım saatlik parçalardan oluşmuştur. Her yarım saatlik parça aynı temanın farklı karakterler gözünden tekrar işlendiği bir kısa film olarak görülmektedir.

Tarr on ikiye böldüğü filmde bölümler arası göndermeler yapmaktadır. Bu göndermelerden ilki filmin açılış sekansında gördüğümüz ineklerin barınaktan çıkış sekansıdır. İneklerin barınaktan çıkar çıkmaz birbirleriyle çiftleşmeye çalışmaları ve ortalığa başıboş bir şekilde dağılmaları diğer bölümlerde gördüğümüz köylülere atıf yapmaktadır. Bayan Schmidt'in bir çok kişiyle beraber olduğu filmde görülmüştür. Meyhane sahnesinde ise köylü erkeklerin bayan Schmidt'i arzulamaları oldukça uzun bir dans sekansı ile aktarılmıştır. Tarr'ın anlatıyı kurarken hayvanlardan yararlandığı görülmektedir. Giriş planında inekler üzerinden kurulan sekans, köylülerin köyden ayrıldıktan sonra harabe eve sığınmalarında görünen kafasını 360 derece döndürebilen baykuş ve şehir meydanında başıboş koşuran atlar imgesel olarak film içerisindeki anlatıyı oluşturmasına yardım etmektedir.

Satantango'da sinematografik açıdan bakıldığında plan sekanslar ile oluşturulan takip sahneleri ve geniş alan derinlikli siyah beyaz kompozisyonlar ön plandadır. Tarr

kompozisyonlarında yoğun kontrastlı imajlar tercih etmiştir. Doğal ışık kullanımı ve düşük aydınlatma tercihi ile de kasvetli bir ortam oluşturulmuştur.

Bela Tarr, Karanlık Armoniler filmini diğer filmlerinde olduğu gibi siyah beyaz çekmiştir. Anlatının dramatik yapısına uygun bu renk tonlaması hikâyenin atmosferini oluşturmada önemli rol oynamaktadır. Araştırma nesnesi olarak seçilen filmdeki kasvetli sahnelerde yüksek kontrastlı görüntüler tercih edilmiştir. Realist ve minimalist anlatı tarzını benimseyen Tarr'ın Karanlık Armonilerde de bu unsurlara yer verdiği sıkça görülmüştür.

Alan derinliği, plan sekans gibi gerçekçi kuramın iki önemli teknik, araçsal kullanımı film boyunca tercih edilmiştir. Filmde bir takım edimlerden sonra yürüme takip sekanslarıyla birlikte Tarr izleyiciye düşünceleri için fırsat vermektedir. Tarr izleyiciyi duygusal bir katılım içine değil, olaylar üzerinde düşünmeye sevk eder. Film boyunca kamera sürekli hareket halinde kullanılmıştır. Bazı sahnelerde kameranın sürekli özneyi takip ettiği görülürken örneğin kasaba meydanındaki sahnelerde kamera özerk bir şekilde hareket edip daha sonra eyleyen ile buluşmaktadır. Tarr izleyicide ki mekân algısını bu şekilde oluşturmaktadır. Film boyunca bunun örnekleri sıkça görülür. Son sahnede ilk olarak kamera havadan balınayı gösterir daha sonra vinç hareketiyle aşağı doğru inerek Bay Ezster'i takip eder onunla birlikte ortadaki balınayı inceler. Bazin'in gerçekçilik için bahsettiği alan derinliği ile oluşturulan mizansenin zaman ve mekânı kurmaca olacak bir şekilde aktarılmasını Karanlık Armoniler filminde birçok sahnede görülmektedir. Hastane yağmalanması sahnesinde kamera mekânın içinde hareket ederken oluşturulan alan derinliği ile mekân kusursuz bir şekilde gösterilirken plan sekans ile de zaman parçalanmadan aktarılmıştır.

Mekânsal olarak filmdeki sokakların sessiz, tekinsiz, sisli oluşu Onaran'ın şairane gerçekçilik olarak tarif ettiği akımın mekânlarında görünen unsurlarla bağdaşmaktadır. Karakterlerin özellikle Bay Ezster ve Valuska'nın söylemlerinde şiirsel bir dil vardır. Valuska'nın filmin açılış sahnesinde dünya, güneş ve ayın devinimlerini anlattığı sahnede bu anlatım dili görünmektedir. Tarr müzik kullanarak karakterlerin karanlık içinde yürüdükleri sahnede izleyiciye de düşünmeye sevk edecek onları karakterlerin durumunu anlamak ve hissettirmek amacıyla Mihaly Vig'in bestelediği Valuska isimli

müzik filmin karar anlarında ve karşılaşılan güç durumlarda birkaç kez tekrar ederek kullanıldığı görülmüştür.

Tarr'ın Karanlık Armoniler filmi alan derinliği ve plan sekans kullanımının gerçekçi, karakterlerin edebi diyaloglarını içine almasıyla ve mekân kullanımında birleşmesiyle şiirsel gerçekçi sinemanın unsurlarını taşıyan bir film olduğu tespiti yapılmıştır. Ayrıca filmde balina, gölge, prens gibi metaforik unsurların kullanımı ile de filmin deri felsefi bir alt metni bulunmaktadır. Bu alt metin göstergebilimsel ve söylem olarak ayrı bir makale konusunda çözümlenebilir.

Ele alınan Torino Atı filminde neredeyse her plan sekansta tekrar sahneleri söz konusudur. Kızın Baba Ohlsdorfer'a kıyafetlerini giymesine yardım ettiği, her gün patates yedikleri, kuyudan su çektikleri ve pencereden dışarı baktıkları sahnelerde bu tekrar edimleri karşımıza çıkar. Rutin olarak gerçekleştirilen her eylem, gerçek zaman ve mekân içinde edimselleşir.

Baba, kız ve at üçlüsünün birbirlerine bağlı olan yaşamları, müzik ve rüzgâr sesleri ile kurulan atmosferle birlikte rutinlerini kesmeden yani zamanı ve mekânı parçalamadan yansıtan plan sekanslar ile seyirciye aktarılır. Torino Atı filmi toplamda otuz plan sekanstan oluşur. Yok oluşun altı gününü anlatan filmde ortalama her gün tekrar eden patates yeme sahnesi farklı açılardan ve planlardan ele alınarak yansıtılır. İlk gün sadece Ohlsdorfer gösterilirken ikinci gün yalnızca kızı gösterilir. Diğer günlerde ise kamera geniş açıda kalır. Böylelikle seyirciye görülmeyen açılardaki tekrarlanan işleyişler de gösterilir. Her gün bir öncekinin tekrarı olarak görüldüğü için seyircinin karakterlerin ne yaptığı hakkında fikir sahibi olması arzu edilir. İmajsal ve edimsel tekrarlar söz konusu olduğunda Bela Tarr için kadrajlar ne kadar önemli ise dekadrajlar da bir o kadar önemlidir. Çünkü bu tekrarlar, bir sonraki günlerde farklı açılarda ve planlarda eksiltilerek/seyirciye gösterilmeyerek sunulur. Yani eyleyenin o anki edimi tekrarsal bir döngü içinde daha önceki günlerde ayrıntılı verildiği için, sonraki günlerdeki eylemin dekadrajda kalması sorun teşkil etmez; çünkü izleyici o an için eyleyenin ne yaptığı hakkında fikir sahibidir.

Filmde teknik anlamda iki temel unsur ön plana çıkar: Alan derinliği ve plan sekans. Alan derinliğinin gerçekçi bağlamda kullanımı, izleyiciye durum hakkında yorum yapmaları ve durum üzerine düşünceleri için sıklıkla fırsat verir. Filmde otuz kez

uygulanan plan sekansları seyirciyi de olaya dâhil etmek amacıyla kullanır. Kamera filmin genelinde eyleyenler ile birlikte hareket eder. Bu da anlatıdaki eyleyenlerle birlikte izleyicinin de eyleme dâhil olmasına olanak tanır.

Bela Tarr'ın üç filmine bakıldığında duygusal bir katılım içinde kalan pasif bir izleyici talep etmediği, aksine izleyiciyi aktif bir katılıma davet ederek olaylar üzerine düşüncelerini istediği görülmektedir. Bu bağlamda uzun plan sekanslar kurarak ağır ilerleyen hikayeler tercih etmiştir. Hikayeler ağır ilerlerken seyirciye sorular sordurmayı amaçlamış ve olaylar hakkında düşünmeye sevk etmiştir. Satantangoda ki Estike karakteri, Karanlık Armonilerde ki Valuska ve Torino Atındaki kızın ifadesiz yüzleri izleyicinin karakterler ile özdeşlik kurmasını engellemiştir. Ayrıca odaklı çekimler yapmak yerine alan derinliğinin güçlü olduğu çekimleri kullanarak izleyiciyi manipüle etmemiş ve yönlendirmemiştir. Gerçekçi sinemada genellikle izleyiciyi düşünsel bir serüvene davet eden, kurgu ile bakışlarını yönlendirmeyen ve zamanı, mekânı parçalamadan anlatıda bütünlük sağlayan plan sekans yani uzun çekim kullanımı oldukça önem taşır. Bu bağlamda Bela Tarr'ın alan derinliğine yönelik bu kullanımı ile Bazin'in gerçekçi kuram içerisinde değerlendirdiği alan derinliği ve plan sekans hakkındaki görüşleriyle örtüştüğü görülmüştür.

Alana katkı sağlaması amacıyla Bela Tarr, auter bir yönetmen olarak ayrıca ele alınabilir. Bela Tarr'ın neredeyse tüm filmlerinde bitmek bilmeyen fırtına, yağmur ve çamurlu kompozisyonlar kullandığı görülmektedir. Nihilist bir perspektiften sinema icra ettiği varsayılan yönetmenin filmlerinde bu motifleri kullanması ayrıca ifadesiz karakterlerin ve zamansal olarak perdede görünen ve görünmeyenleri farklı anlatım stilleriyle yansıtması onun sinemasının kendine has bir üslubu olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Bela Tarr'ın sinema dili ayrı bir çalışma içerisinde incelenebilir.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Abisel, N. Ve Eryılmaz, T. (2014). *Sinema Araştırmaları içerisinde Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*. (Der: Murat İri). İstanbul: Derin Yayınları.
- Andrew J. Dudley (2007). *Sinema Kuramları*, (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Asiltürk T.C. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. Beykent Üniversitesi Yayınları, No. 53 Sinema Dizisi 1.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (Çev. Z.Ö. Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayın.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (Der: Ege Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Balazs, B. (2012). *Theory of Film*. California: Ulan Press.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. (Çev: Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* ,(Çev: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- Bazin, A (2011). *Sinema Nedir?*, (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları
- Baygaliyeva, A. (2003). *Sovyet Sineması ve Çok Uluslu Sovyet Sinemasından Bir Yönetmen: Tölömüş Okeyev*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Biryıldız, E. (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Borde, Raymon ve Bouissy, Andre (1959). Clairefontaine, Lausanne (ed.). *Le Néoréalism Italien*.
- Bonitzer, P. (2005). *Bakış ve Ses*. (Çev: İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. (Çev: Gülelgül Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerinde Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, S. (1996). *Film Dili – Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi
- Chandler, C. (1995). *Ben, Fellini*. (Çev: İlknur İgan). İstanbul: Afa Yayınları.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları “Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler”*. (Çev: Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Denizel, D . (2014). *Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik İle Duyumculuğun Karşılaştırılması*. Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi , (23), 185-204.
- Erkman-Akerson, Fatma. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Eisenstein S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (Çev: Azmi Arna). İstanbul: Yol Yayınları.
- Eisenstein S. (1985) *Film Biçimi*. (Çev: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Faure, E. (2006). *Sinema Sanatı*. (Çev: Metin Gönen). İstanbul: Es Yayınları.
- Gök, C. (2007). *Sinema ve Gerçekçilik*. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (2).
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Gürata, A. (2008). *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* içinde, ed. Seçil Büker, Gürhan Topçu. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Kitap.
- Griffith, D.W. (1968). *Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi*. (Çev: Nijat ÖZÖN). Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1(196), 391-395.
- Kılıç, L. (1981). *Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı*. Kurgu Dergisi, Eskişehir: İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları (4).

- Kovacs, Andras. (2015). *Bela Tarr Sineması Çember Kapanyor* (Çev. M.İbiş), Hayalperest Yayın Evi
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev: Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları
- Küçükerdoğan, B. ve Yengin, D. (2013). Sergei Mikhailovich Eisenstein, 122-123. İçinde: *Sinema Kuramları 1* (Ed: Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınevi.
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*. (Ertan Yılmaz Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Lotman, M.Y. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş*. (Çev.: Oğuz Özügül), Ankara: Öteki Yayınları.
- Medin, B. ve Koyuncu, S. (2017). *Cinema as a soft power instrument: Hollywood cinema case*. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 3 (3) , 836-844
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (Ertan Yılmaz Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Oida, Y. ve Marshall, L. (1997). *The Invisible Actor*. New York: Routledge.
- Özön, N. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özarslaz, Z. (2013). *Sinema Kuramları 1 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* İstanbul: Su Yayınları.
- Öztürk, S. (2016). *SineFilozofi'nin Günümüz Dünyasında Düşünceye Katkıları Üzerine...* İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi - Sayı 42 / Bahar 2016 Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Parkan, M. (2015). *Brecht Estetiği ve Sinema*, İstanbul: Yazılama Yayınevi
- Sivas, A. (2004). *İtalyan Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şentürk, R. (2008). *Film, Gerçeklik ve Bilinç*, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı:13
- Türkgeldi, K. (2015). *Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda "21 Gram"a Bir Bakış*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi , (24) , 114-131
- Ulusoy, S. (2019). *Bela Tarr Sinemasının Varoluşçu Felsefe Bağlamında İncelenmesi*

- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm*. (Çev: Güzin Yamaner). Ankara: Öteki Matbaası.
- Pudovkin, V.I. (1958). *Film Technique And Film Acting- Memorial Edition*. (Çev: I. Montagu). Londra: VisionPress.
- Pudovkin, V.I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çev: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Poell, T. (2004) *Movement and Time in Cinema*, J. Bloois, F.W. Korsten and S.Houppermans (eds), *Discernements: Deleuzian Aesthetics*, Rodopi Publications, Amsterdam 1-21.
- Ranciere, Jacques. (2014). *Ertesi Zaman* (E.Karakaya Çev.). İstanbul: Lemis Yayın.
- Rada, T. (2019). *Ekim Devriminin İlk Yıllarında Demiryolu Organizasyonu ve İmajların Organizasyonu Arasındaki İlişki: Dziga Vertov'un Politik Estetiği*. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 207-240.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev: Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayınevi
- Roy A. (2011). *Sinema ve Gerçekçilik*, (Zeynep Özen Barkot Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Saunders, D. (2014), *Belgesel*. (Çev: Nejat Kanıyaş). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*, (Çev: İlyas Hızlı) İstanbul: AFA Yayınları.
- Çiğdem, H. (1999). *Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi*. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 0(1)
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. (Çev: Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

Zavatti, C. (1968). *Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler*. (Çev: Nijat Özön). Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1(196), 380-384.

İnternet Kaynakları

Alfred Hitchcock: Kuleşov Efekti'ni Anlatıyor (2019). Erişim tarihi (23.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=N9UVTst7uSk>

Alfred Hitchcock Sinema Üzerine (2019). Erişim tarihi (24.12.2019).

www.youtube.com/watch?v=sAO9a8aLcdY

Bela Tarr: Sinema Üzerine (2018). Erişim Tarihi (26.12.2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=cu0psGrOjKU>

Filmler:

Tarr, B. ve Hranitzky, A. (2011). Torino Atı.

Tarr, B. (2001). Karanlık Armoniler.

Tarr, B. (1994). Şeytan Tangosu.

Ceylan, B.N. (2019). Ahlat Ağacı Kamera Arkası Belgeseli.

Ceylan, B.N. (2002). Uzak.

Eggers, Robert. (2019). The Lighthouse

Kavur, Ö. (1997). Akrebin Yolculuğu.

Ken Loach. (2016). Ben, Daniel Blake.

Krzysztof Kieślowski (1993) Üç Renk: Mavi

Krzysztof Kieślowski (1994) Üç Renk: Kırmızı

Krzysztof Kieślowski (1994) Üç Renk: Beyaz

Kubrick, S. (2001). Bir Uzay Macerası.

Cristian Mungiu. (2007). 4 Ay 3 Hafta 2 Gün.

Trier, V.L. (2003). Dogville.

Sica De, V. (1948). Bisiklet Hırsızları.

Pagnol, M. (1938). La Femme Du Boulanger .

Rossellini, R. (1945). Roma, Açık Şehir.

Robert Joseph Flaherty. (1922). Nanook of the North.

Stanley Kubrick. (1980). Cinnnet.

Dziga Vertov. (1929). Film Kameralı Adam.

Zvyagintsev, A. (2003). The Return.

Carne, M. (1938). Sisler Rıhtımı



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Osman ÇAKIR
Uyruğu: T.C.
Doğum Tarihi ve Yeri: 01.07.1995- İhsaniye
Medeni Durum: Bekar
e-mail: osmaanckr@gmail.com
Yazışma Adresi: İçmeler Mah. Ayfer Sok. No: 1-2 Tuzla/İSTANBUL

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	ERÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü	2020
Lisans	ERÜ İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü	2018
Lise	Tuzla Endüstri Meslek Lisesi	2013

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
-----	-------	-------

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR

Medin, B., Çakır, O., 2019; Bela Tarr Sinemasında Plan Sekans Kullanımı: Torino Atı Filmi Örneği, VI. International Symposium on Academic Studies in Educational and social Sciences, Ankara 13-15 Haziran.