

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

SİNEMA VE FELSEFE

Yüksek Lisans Tezi

MERVE ÖZALTUN

İZMİR- 2019

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

SİNEMA VE FELSEFE

Yüksek Lisans Tezi

MERVE ÖZALTUN

Danışman
PROF. DR. AYDIN IŞIK

İZMİR- 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi “**Sinema ve Felsefe**” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

Merve ÖZALTUN

İmza

GÖNDEREN : Felsefe Anabilim Dalı Başkanlığı

GÖNDERİLEN : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalımız Yüksek Lisans Programı öğrencisi Merve ÖZALTUN ile ilgili Tez Sınav Tutanağı aşağıdadır.

Tarih:

Felsefe Anabilim Dalı Başkanı

Sayı :

İmza

SINAV TUTANAĞI

Tez Sınav Jürimiz tarafından incelenen “Sinema ve Felsefe” başlıklı tezli yüksek lisans tezi ile ilgili olarak jürimiz 29.07.2019 tarihinde toplanmış ve adı geçen öğrenciyi Tez Sınavına tabi tutmuştur. Sınav sonucunda adayın tezi hakkında OYBİRLİĞİ/ÇOKLUĞU ile aşağıdaki karar verilmiştir.

KABUL

Kabul Edilen Tezli Yüksek Lisans tezi:

- i) Bilime yenilik getirmiştir
- ii)Yeni bir bilimsel yöntem geliştirmiştir
- iii)Bilinen bir yöntemi yeni bir alana uygulamıştır
- iv) Uygulama yapmıştır (sadece Yüksek Lisans'ta geçerlidir)

RED

DÜZELTME *

Tez Sınav Jürisi	Unvanı ve Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Aydın IŞIK	
Üye	Prof. Dr. Mehmet TÜRKERİ	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Hilal KAHRAMAN	
Üye		
Üye		

Eki : Tez Değerlendirme Formu (Her bir jüri için).

* Tez sınavında düzeltme kararı verilmesi halinde jüri tarafından öngörülen düzeltmelere ilişkin bir jüri raporu eklenmelidir. Düzeltmeler için Ek süre her defasında en fazla yüksek lisans öğrencileri için 3 ay, doktora öğrencileri için 6 aydır.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Sinema ve Felsefe

Merve ÖZALTUN

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Bu çalışmada sinemanın felsefeyle olan ilişkisi ele alınmaktadır. Bunun için bu çalışma öncelikle Dünya Sinema Tarihi'nde etkili olan dört büyük ülkeden bahseder: Fransa, İtalya, Almanya ve Rusya. Ardından bu ülkelerin Türkiye sinemasına etkilerinden söz edilir. Sinema tarihinin sunduğu kavramlar, düşünceler ve sinematografik imgeler aracılığıyla, sinema tarihi ve düşünce arasında bir bağlantı kurulmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinema ve felsefe arasındaki ilişki dört başlık altında değerlendirilmektedir. Sanat olarak sinemanın görme eylemine yaptığı katkı dile getirilmektedir. Bir düşünme çabası olarak sinema ve felsefenin birbirlerini nasıl etkilediklerinden söz edilir. Bu bağlamda Fransız filozof Henri Bergson'un sinema ve felsefeye dair görüşleri esas alınmaktadır. Daha sonra sinemanın bir görsel düşünme çabası olarak gerçeklikle kurduğu bağ izah edilmiştir. Zaman kavramının bir imge olarak filmlerin anlatı yapısında dolaylı bir biçimde kendini nasıl gösterdiği anlatılmaktadır.

Ayrıca bu çalışmada Deleuze'un sunduğu yeni kavramlar ve sinematografik yaklaşımlarla sinemanın kazandığı yeni tanımlar ortaya konmaktadır. Sinemanın bu yeni yüzü Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta (2007) filmi üzerinden açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dünya Sinema Tarihi, Hareket-İmge, Zaman-İmge, Sinema ve Felsefe, Yönetmen

ABSTRACT

Master's Thesis

Cinema and Philosophy

Merve ÖZALTUN

İzmir Kâtip Çelebi University

Graduate School of Social Sciences

Department of Philosophy

In this study, the relation between cinema and philosophy is discussed in the frame of four big countries that are effective in the world's cinema history: France, Italy, German and Russia. Following this, the influence of these countries on Turkey's cinema is mentioned in this study. A connection between the history of cinema and thought is linked by means of notions, ideas and cinematographic images presented by the history of cinema.

The relation between cinema and philosophy is evaluated under the four titles in the second chapter of the study. The contribution of cinema as art to the act of seeing is expressed. As a thinking effort, It is told about how cinema and philosophy affect each other. In this context, French philosopher Henri Bergson's views on cinema and philosophy are based. Then, the connection of cinema with reality as an effort of visual thinking is explained. How the concept of time manifested itself indirectly in the narrative structure of films as an image is explained.

In addition, in this study, the new concepts and cinematographic approaches presented by Deleuze reveal the new definitions gained by cinema. This new face of the cinema was tried to be revealed through Semih Kaplanoğlu's Egg (2007).

Keywords: World cinema history, The movement image, The time image, Philosophy and cinema, Auteur.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	II
TEZ SINAV TUTANAĞI.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
İÇİNDEKİLER	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VIII
KISALTMALAR	IX
ÖNSÖZ.....	X

GİRİŞ	1
-------------	---

1.BÖLÜM

DÜNDEN BUGÜNE SİNEMANIN YOLCULUĞU

1.1 Sinema'nın Dünya Tarihi'ne Katılması	4
1.2. Birinci Dünya Savaşı'nın Sinema Tarihine Etkileri	16
1.3. Yeni Seyirlik ve Yeni Dünya	18
1.3.1. Fransız Sineması	21
1.3.2. 1930-1960'larda Fransız Sineması	23
1.3.3. Yeni Gerçekçilik Ve İtalyan Sineması.....	30
1.3.4. Faşizm 'den Sonra İtalyan Sineması.....	32
1.3.5. Yönetmen Sineması ve İtalya Yeni Gerçekçiliği.....	35
1.3.6. Almanya'da Sinema'nın Seyri.....	36
1.3.7. Nazizm Sonrası Değişen Alman Sineması	38
1.3.8. Yeni Bir Sinema Yaratma Çabası: Alman Sineması	39
1.3.9. Doğu Almanya Sineması	41
1.3.10. Devrim Öncesi Rusya	42
1.3.11. Sovyetler Birliği Ve Rus Göçmenlerin Sinemaya Etkisi.....	45
1.3.12. Türk Sineması	52

2. BÖLÜM

SİNEMA VE FELSEFE

2.1. Sanat Olarak Sinema	58
2.2. Bir Düşünme Çabası: Sinema ve Felsefe	64
2.3. Bir Görme Alanı Olarak Sinema	71
2.4. Sinemanın Anlatı Yapısında Filmsel Zaman.....	81

3.BÖLÜM

SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI'NDA FELSEFE VE SİNEMA: HAREKET VE ZAMAN-İMGE KAVRAMININ İZDÜŞÜMLERİ

3.1. Zaman Kavramının Düşünce Tarihindeki Gelişimi	85
3.2. Deleuze'ün Sinema Anlayışı	92
3.2.1. Hareket İmgesi.....	93
3.2.1.1. Sinemada Montaj Hareketleri	94
3.2.1.2. Hareket-İmgenin Çeşitleri.....	98
3.2.2. Zaman İmgesi	99
3.3.Semih Kaplanoğlu Sinemasına Bir Bakış	102
3.4. Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Yumurta Filmi'nin İz Düşümleri	115
3.4.1. Yumurta Filmi.....	117
3.4.2. Yumurta Film'inde Hareket-İmge	120
3.4.3. Yumurta Filmi'nde Zaman İmgesi	132
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA	141

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Solaris (1972)	44
Şekil 2: Savurgan Oğul'un Dönüşü (1663-1669)	44
Şekil 3: Arkadaşımın Evi Nerede? 1987	80
Şekil 4: Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999	81
Şekil 5: Şefkat Duygusu Ayla'nın Yüzü Aracılığıyla Görünür Hale Gelir	108
Şekil 6: "Kristal İmge" kavramının film dilinde karşılığı	119
Şekil 7: Yusuf'un sahne-dışı, kadının sahne-içi olduğu ortak mekan: sahaf dükkanı	123
Şekil 8: Dünyanın simgesi olarak: Yumurta.....	126
Şekil 9: Ayla'nın uzak plan çekimi	129
Şekil 10: Ayla'nın yakın plan çekimi	129
Şekil 11: Yusuf'un Tire'de kalacağını işaret eden "kurban" ritüeli	131

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
ev.	Çeviren
s.	Sayfa

ÖNSÖZ

Ünlü filozof Gilles Deleuze'ün “sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir.” sözünden hareketle imgelere olan ilgimin ne kadar kıymetli olduğunu fark ettim. Dünyayı seyrederken görme eylemimin, imgeler aracılığıyla farklı deneyimler yaşamasını sevinçle karşıladım. Çünkü her imge göremediğim anlamları içinde saklıyordu. Hayatı, imgelerde saklı olan anlamları keşfederek yaşamaya çalışmak niyeti, beni sinema sanatıyla karşılaştırdı. İzlediğim her film düşünce dünyamın somut düzlemde karşılık bulmasına yardım etti. Yaşayan bir sanattı sinema. Beyaz perdede felsefi düşüncelerimi imgeler aracılığıyla yeniden görmek beni başka bir formda düşünmeye yönlendirdi. İşte tam da bunları en yoğun hissettiğim bir süreçte bu çalışmayı gerçekleştirebildim.

Sinemanın tarihle, felsefeyle, sanatla, zamanla olan bağlantısı sinemaya olan yaklaşımımı daha da derinleştirdi. Sinemanın tarihini okudukça insanın görülemeyen özelliklerini keşfettim. Bu yenilik, benim görme arzumu uyandırdı. Böylece Dünya Sinema Tarihi'nde imgelerin gücünü kullanan her yönetmenin izini sürdüm. Jean Luc Godard'ın imgelere olan tutkusuna hayran kaldım. Türkiye sinemasında bu ilgimi karşılayabilecek yönetmenlerle de karşılaştım. Semih Kaplanoğlu bu yönetmenlerden biri oldu. Onun sinematografik yaklaşımı zorlu tez sürecimi kolaylaştırdı. Filmlerinde insanın hikâyesini anlatması yaşadığım her zorluğun bir anlamı olduğunu bilmemi kolaylaştırdı. Ve bunu imgelerin dünyasında saklı bir dille anlatması, sinemaya olan ilgimi biraz daha arttırdı. Bu tez, derin ve içinden çıkılması oldukça zor olan bir çalışmanın ürünüdür. Yaşamıma dâhil olup beni inşa ettiği için, artık daha da kıymetli benim nazarımda. Umuyorum okuyanlar için de kıymetli olur. Ayrıca bu teze katkısı olan ve yanımda olduğunu hissettiğim insanlara da teşekkür etmek benim için bir görev sayılır. Hayatım boyunca aldığım her kararda desteklerini daima hissettiğim annem Süheyla Özaltun'a, babam Mahmut Özaltun'a ve kız kardeşim Zeynep Özaltun'a, engin bilgisi ve tecrübesiyle bana yol gösteren, beni yüreklendiren, yönlendiren ve yapıcı eleştirilerde bulunan çok değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Aydın Işık'a, özellikle yazdığım her cümleyi özenle dinleyerek bana fikir veren dostum Nilgün Katipoğlu'na çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

Belgeselci Paul Rotha 1930'larda, "Sinema, sanat ve sanayi arasında çözülmemiş büyük bir denklemdir" diye yazmıştı. Sinema, yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki ve belki de en büyüğüdür. Panayır meydanlarındaki mütevazı başlangıcının ardından zaman içinde milyar dolarlık bir endüstri ve en görkemli ve özgün çağdaş sanat biçimi hâline gelmiştir.¹

Bu değişimle bir sanat dalı ve teknoloji olarak sinema, varlığını uzun yıllardır kesintiye uğramadan sürdürmektedir. İlk sinema aygıtları 1890'larda ortaya çıkar. Sonraki yirmi yıl içinde sinema, dünyanın her yerine yayılmış ve büyük kentlerde girişimciler tarafından eğlence aracı olarak kullanılmıştır. Daha sonra ise bilim adamlarının, sanatçıların, politikacıların dikkatini önemli ölçüde çekmeyi başarır.

Sinemanın tarihin sınırları içinde yaşadığı bu gelişmeler onu anlamayı kolaylaştırır. Çünkü sinemayı tarihi güçlerden bağımsız olarak anlamak olanaksızdır. Edebiyat ya da müzik, tarih, baskı ve kayıt teknolojilerine, bunları kullanan endüstrilerine ya da sanatçıların ve izleyicilerinin içinde yaşadıkları ve yaşamaya devam ettikleri dünyaya değinmeden, yazarların ve eserlerinin tarihi olarak yazılabılır.² Sinemanın bu ayrıcalıklı yanı, zaman kavramıyla olan bağıını ortaya çıkarır. Dolayısıyla tarih zamanı sözlü anlatır, sinema da bu anlatıyı imgeye dönüştürür. Böylece tarihi olayların, gelişmelerin izini kameranın her karesinde yansıtır. Kameradan dünyaya bakan göz, yönetmenin kavradığı görüntüler dünyasıdır. Her kare onun zamanından bir imge barındırır. Bu yüzden sinema sanatı söz konusu olunca her düşünce, film ve yönetmen yaşadığı döneme göre değerlendirilir. Böylece sinema, 20. yüzyıla özgü mekanik kitlesel güçleriyle beraber tarihi olayları gözlemler. Sinemanın hem tarihi olaylarla hem de teknolojik gelişmelerle yakınlığı kendi düşünme biçimini oluşturmasına fırsat yaratır.

¹ Nowell- Smith, Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 13

² Nowell- Smith, Geoffrey, *a.g.e.*, s. 13

Bu bağlamda sinema, öznenin gündelik algısına yeni düşünce imgeleri sunar. Sinemanın sunduğu ve insanın algıladığı gerçeklik arasında yaşanan bu boşluk sinemanın araçlarıyla tamamlanır. Sinemanın dönüştürücü gücü, özneyi yeniden düşünmeye sevk eder. Sinema düşüncenin gücünü, imgeleri kullanma yöntemiyle keşfeder. İmgeleri insan gözünün sınırlılığında kurtarır. İnsanın gözden kaçırdıklarını yine 'göz'e sunarak insana anımsatır. Bu anımsatma, insanı felsefi düşünceye yaklaştırır. Düşünceyle yoğrulan zihnin gören gözü, imgeleri dönüştürür. Bu süreç sinemanın dünyasına katılmayı temsil eder. Göz düşüncenin kavramları üzerinden imgelerin dünyasına bir yolculuk gerçekleştirir. Bu süreçte özne görme eylemini sürdürürken kendinden bağımsız bir dünya algısıyla etrafı seyretmeyi deneyimler. Özne için kendinden bağımsız olmak, imgelerin dolaysız zamanına katılmak demektir. Sinema bu zamanı kendi yöntemleriyle özneye sunar. Böylece sinema hem sanat hem de görme alanı olarak felsefeyle olan ilişkisini her dönemde sürdürür.

Bu çalışmanın odak noktasını oluşturan sinema ve felsefe düşünceye yönelen, zihinsel süreçlerle yönetilen bir kameranın anlayışını ifade eder. Felsefe ve sinema hem bir hem de ayrıdırlar. Felsefe kavramlarla konuşur. Sinema bu kavramlara hareket katar. Sinema kavramları nerede, nasıl ve ne zaman kullanacağını bilir. Felsefe bir şeyi okur, sinema o şeyi seyrederek.

Felsefe ve sinema bu bağlamda derinlikten yoksun zannedilen dünyanın saklı yüzünü ifşa eder. Felsefe okura, sinema seyirciye hakikati anlatmaya çalışır. Felsefenin ve sinemanın bir arada oluşu sinemanın gücünü dönüştürür. Bu çalışma, sinemanın gelişiminin neler keşfettiğini açığa çıkarır. Felsefe ve düşünmeyle başlayan sinema, bir görme alanı olarak gelişmeye devam etmektedir. Böylece izleyicinin bedeni ile perdedeki görüntü arasında kurulan ilişki bir aralık oluşturur. Tam da bu aralık Deleuze'de duygulanım-imgeye Pasolini'de ise yarı-öznel imgeye kendini bırakır.

Fiziksel duyuların yanı sıra algı, zamansallık, faillik ve bilinç gibi felsefi konular filmsel anlatıyı etkiler. Filmlerin bu etkiyi gösterdiği yer sinema da zaman kavramıdır. Sinema sanatı zaman kavramını Bergson'un süre kavramını ifade ettiği anlamda sunmaktadır. Bu bağlamda sinemada görsel dünya önce Bergson'la daha sonra Deleuze'le karşılaşır. Deleuze, sinema felsefesini zaman ve hareket

bağlamında ele alır. Düşüncenin sonsuz eylemini bir araya getiren bu kavramlar ana akım sinemanın zaman anlayışını temele alarak yeni bir zaman imgesini ortaya koyar. Bu çerçevede sinemanın yeni bir düşünme tarzı olduğu fikri karşımıza çıkar. Geleneksel sinema anlayışının dışında ilerleyen bu süreç film dilinde anlatısal bir yapı olarak görünür hale gelir.

Sinemanın yeni zaman algısı, zaman kavramının tarihsel sürecine karşı merak uyandırır. Bu bağlamda felsefe tarihinde yer alan zaman kavramının gelişim dönemleri incelenmiş ve bir sonuca varılmıştır. Bunun yanında bu çalışmada sinema ve zaman ilişkisinin nasıl bir araya geldiğine dikkat çekilmiştir. Deleuze'ün keşfettiği sinema felsefesini daha iyi kavramak için bir hedef belirlenmiştir. Bu hedef doğrultusunda Türk yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun sinema anlayışından bahsedilmiş ve Yumurta filmi örnek alınarak incelenmiştir. Bu incelemeyle beraber her kamera hareketi bir düşünceye karşılık gelmektedir. Bu eylemin temelini Bergson'un "her bilinç bir şeydir" ya da Husserl'in "her bilinç bir şeyin bilincidir" felsefesi oluşturur. Böylece düşünme hareketi bu çalışmanın konusunu oluşturarak sinema ve felsefeyi yan yana getirmeyi mümkün kılmaya çalışır. Bu çaba çalışmanın son bölümünde kamerayı hissettirmekten zevk duyan yönetmenin filminin çözümlenmesiyle sona erer.

1.BÖLÜM

DÜNDEN BUGÜNE SİNEMANIN YOLCULUĞU

1.1 . Sinema'nın Dünya Tarihi'ne Katılması

Ortaya çıkışı 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarına tekabül eden sinema sanatı; tarihin, mekânın, çevrenin ve insanın da etkisiyle farklı tanımlar kazanarak varlığını sürdürmüş ve şimdi de sürdürmeye devam etmektedir. Film sanatı düşünme ve görme biçimi üretebildiği ölçüde bir düşünce zemini oluşturur. Çünkü sinema sanatının itici gücü fikirlendir. Sinemada fikirler kendisini görsel şekilde temsil eder. Bu temsil farklı farklı görme biçimleriyle bir araya gelerek ortaya bir tanım havuzu çıkarmaktadır. Kimi tanıma göre kameranın her yerde oluşu gerçeği anlatmak için yalan bir aygıt görevi görmek, kimi düşünceye göre ise anlatılanlarla orada olma hissi yaratmak, kimi görüşe göre de ses, ışık ve gerçekliğin kullanım şekli ile sinemanın hikâyesini anlatmaktır. Sinema görüntüleri daha çok ardışık halde sunmayı amaçlar. Bu tavır sadece sinema olarak kabul edilebilir bir sanatın faaliyetidir. 1890'lardan önce de sinema görüntüleri bir arada sunan, deneyler ve düzeneklerle birlikte başlayan sürerliliği olan bir serüveni tanımlar³. Böylece filmler, sürekli bir hareket yanılması yaratır. İmgelerin, görüntülerin birbirine benzemesi süreklilik algısını daha gerçekmiş gibi seyirciye sunmada yardımcı olmaktadır. Ancak bu tanımlama sinemanın “görme sürerliliği”⁴ni açıklamak için yeterli değildir. Modern psikoloji, sinemanın görme eylemini başka boyutlarda inceler ve beynin işlevleri bakımından ele almayı tercih eder. Ama yine de sinemanın ilk yıllarına ait görüşler 1880'ler de ve 1990'lar da görme sürerliliği denilen şeyi art arda fotoğraflarla yeniden üretmeyi amaçlamakta ve bu da çok sayıda deney içermektedir. Bu üretim, deneye bağlı olan sinemanın ilk yılları için bir arayışı ifade eder. Bu durum oldukça üretken yılları beraberinde getirir. Yönetmenlerin arayışları sinemaya yaklaşım biçimine göre çeşitlilik gösterir. Fakat sinemadaki görüntüde bir bütünlük sağlayabilmek adına art arda perdeye yansıyan fotoğrafların, resimlerin yansıtılırken

³ Cherchi Usai, Paolo, “*Kökenler ve Ayakta Kalanlar*”, s. 22, Nowell- Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

⁴ “Görme Sürerliliği”: Görüntünün retina üzerinde, her görüntünün algısını bir sonraki görüntünün algısıyla kaynaştırma çabası.

“aralı devinim sorunu”⁵nun çözümlenmesi gerekmektedir. Dolayısıyla da sürekliliğin kesintiye uğramaması ve görüntüde anlatılanların boşluklar yüzünden anlam kaybına uğramaması için çözüm yolları üretilir. Sinemanın birçok öncüsü bu sorunu gidermeye çalışır. Daha sonra filmin geçtiği merceklerin önündeki yatakta küçük bir büküm oluşturularak sorun çözülmüştür. Yani kameraya kıvrımlarla yeni bir hareket alanı kazandırılarak görüş açısı genişletilir.

Sinema tarihinde gözün belli bir niteliğe ulaşması oldukça zaman alır. Göz’ün kendini ifade etme biçimleri kullanılan yöntemlere göre değişiklik göstermektedir. Göz kendini kimi zaman ortokramatik⁶ , kimi zaman mutoscope⁷ kimi zaman da kammatograph⁸ ile ifade eder. Burada anlatılmak istenen mavi ve mor ışığa yatan renklerle görüntülerin anlatılmasıdır. Göz, artık çeşitli ışıklandırmalarla ve yöntemlerle sahneyi algılar ve algıladığını aktarmaya başlar. Çünkü sinema, gösterilebilirliği ölçüsünde tarihin içindedir. Sinema tarihinde beyaz perdeye aktarılan bu çeşitli görsel metinler bir dil oluşturur. Sinema bu dili kameranın tekniklerini kullanarak anlatmayı tercih eder.

Kamera mm’lik oranlarını küçültürken daha çok sahne, görüntü, varlık sunar. Farklı perspektiflerden bakış açıları sunan kamera görüntü çeşitliliği ve çok anlamlılığı tercih eder. Sinemayı diğer görsel sanatlardan ayıran en belirgin özellik de burada belirgin hale gelir. Çünkü kamera öznenin farklı olarak mekânların içinde anonim bir bakışla gezinir. Kamera mm’lik açı küçüldükçe büyüyen dünyayı aralıksız devinimlerle göstermeye devam eder. Bir bakıma o devinimi kendi gerçekliğinden ve perspektifinden gösterdiği için her bir imgenin hareketini yansıtabilmektedir. Bu yüzden Deleuze’e göre en önemli olaylardan biri modern sinemanın keşfiydi; imgelerin insan gözünden ve düzenleyici perspektifin ve anlatının sınırlarından kurtulduğu modern sinemanın keşfi. Deleuze bize büsbütün yeni bir düşünme biçimi kazandıran şeyin, sinemanın insana özgü olmayan ve katmerli “görme” gücü olduğunu öne sürmüştür.⁹

⁵ Cherchi Usai, Paolo, “Aralı Devinim Kavramı”’nı meseleyi ifade etmek için kullanmıştır.

⁶ Siyah- beyaz negatif film.

⁷ Sürekli hareket izlenimini vermek için fotoğrafları bir araya getirmek.

⁸ Cam üzerinde film üretme.

⁹ Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, çev: Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2013, s. 16

Dünya 1895 ve 1918’li yıllarda yeni bir sanat formunu keşfetmeye başlar. Thomas Edison sabit duran resimlerin bir araya gelmesiyle oluşan hareketin ışık’a ihtiyacını fark eder. Böylece sinema sanatında görüntüleri yansıtmının önemli bir parçası olan “ışık”ı keşfeder. Bu keşiften sonra ışık imgenin kendi varlığından kaynaklanan hareketi ortaya çıkarır. Dolayısıyla ışık ve hareket bir araya gelerek görüntüler aracılığıyla beyaz perde de yeni bir form kazanırlar.

Günlük yaşamdan aktararak kameraya çekilen görüntülerin bir filme kaydedilmesi olayların ne kadar kısa, basit ve geçici olduğunu hissettirmektedir. Her görüntü kamerada farklı bir üslupla aktarılmaya çalışılmıştır. Kamera kaydettiği her görüntüye bir yenisini daha ekler. Her eklenti geçmiş ile bağıntısını devam ettirir. Böylece kamera zaman kavramının her şeyi kapsadığını göstermiş olur. Özne kamera aracılığıyla siyah bir zemine aktarılan görüntüleri sinemanın zaman kavramından bağımsız olarak seyretmez. Böylece kamera sinemanın kavramıyla özdeşleşebilecek merkezizliği ifade eden özne yaratır.

Tarihler 1915’i gösterdiğinde sinema sanatı endüstri haline dönüşerek varlığını sürdürmeye devam eder. Sinemanın endüstri olarak ilerlemesi filmlerin nerede? , ne zaman? ve nasıl? gösterime gireceği konusunu gündeme getirir. İlk çekilen filmler sadece bir dakika uzunluğunda iken 1905’te çekilenler ise daha uzun sürelidir. Bu farklılık süre kavramını ortaya çıkarır. Daha uzun sürede bir şey anlatabilmek yönetmenler için oldukça zordur. Bu yüzden yönetmenler sinemanın anlatısal yapısını geniş dakikalara yayarlar. Bunun sonucunda kamera görüntülediği dünyanın verili öğelerini artırır. Böylece tarihler 1910’lu yılları gösterdiğinde ilk “uzun” metrajlı film çekilir. Artık bu dönemde sinemada yeni bir gelişme olarak görsel dil oluşmaktadır. Bu gelişmelerle beraber dünyanın her yanına film satan ve kiralayan büyük yapım ve dağıtım şirketleri ortaya çıkar. Sinemanın en önemli merkezi ise artık Paris, Londra ya da New York değil Los Angeles – Hollywood’dur. Bu yüzden 1910’ların ortasına kadar sinema için “Hollywood Öncesi” sinema tabiri kullanılır. Bu bağlamda sinema tarihine bakıldığında sinemanın tarih içinde iki döneme ayrıldığı görülür. İlk dönem sinemasında doğrudan temsil biçimleri -fotoğraf ve tiyatro-kullanılır. Ama sinemanın geçiş döneminde özellikle sinematografik

gelenekler gerçekten gelişmeye başlar ve sinema kendine özgü farklı anlatısal biçimlerini yaratmanın araçlarını keşfeder.¹⁰

Sinemanın endüstrileşmiş olması on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında devinimli görüntüleri bir perdeye yansıtmak için gösterilen çabaların giderek yoğunlaşmasını ifade etmektedir. Birleşik Devletlerde Edison; Fransa'da Lumiere kardeşler, Almanya'da Max Skladanowsky; Büyük Britanya'da William Friese-Greene gibi mucitler “ilk hareketli” resimleri sunarak izleyicileri şaşkınlık içinde bırakır.¹¹ Film yapımı, dağıtımı ve gösterimi üzerine egemenlik kuran ya da kurmaya çalışan pek çok ülke vardır. Ancak sinema tarihinde en çok çabayı Lumiere kardeşler verir. Lumiere kardeşler kendilerine para ödeyen bir izleyici topluluğuna ilk hareketli görüntüleri sunarak sinema endüstrisine öncü olur. Bu başarıda Lumiere kardeşlerin fotoğraf malzemesi fabrikalarının ve Cinematographe adı verdikleri bir kamera tasarlamış olmalarının etkileri vardır.

Thomas Edison'a göre, sinemaya hayat veren şeyin ışıktır. Böylece sinema yeni keşiflerle bir hikâyeye dönüşmeyi başarır. Sinemanın 1894 ile 1907 yıllarının birçok filmi üslup olarak bugünün perspektifinden bakıldığında “gösterme” odaklı olduğu görülür. Bundan dolayı o sinemada görsel metinler aracılığıyla izleyiciye sunulan görüntülerin gerçekliği tarih boyunca sorgulanır. Böylece sinemanın asıl maksadının ne olduğu geçmişte de tartışılmış bugün de tartışılmaya devam etmektedir. Bu tartışmaya verilen cevap sanatçının dünyayla kurmuş olduğu bağın niteliğine göre değişiklik gösterir. Dolayısıyla sinemanın keskin tanımlar içinde yer alması onun var oluşu için mümkün değildir.

Sinemanın ilk dönemlerinde çekilen filmlerin zaman ve mekân konusunda farklılık göstermesi sinemada üslup konusunu gündeme getirir. Özellikle 1907 yılından önceki dönemlerde çekilen filmler öykü ve hikâyeden yoksundur. Çünkü 1907'li yıllarda kamera ile olan ilişki o kadar yenidir ki yönetmenler sadece kamerayla görüntü toplamaya çalışır. Onlar kameranın ne çekebileceği ile ilgilenmişlerdir. Bu yüzden kamera bir anlamda her şeyi olduğu gibi aktarma görevi görür. Sadece görüntülerden oluşan ilk sinema dönemi kurgu tekniğinden yararlanmaz. Bu genel çekim tarzı, çoğunlukla tablo çekim ya da bir tiyatronun ön

¹⁰ Pearson, Roberta E., “*Geçiş Sineması*”, s. 42, Nowell-Smith, Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008

¹¹ Pearson, Roberta E., “*Geçiş Sineması*”, a.g.e., s. 42-43.

sırasının ortasında oturan bir izleyicinin perspektifine benzediği için, ön sahne çekimi olarak adlandırılır.¹² Bu nedenle tiyatro ve tablo tarzı gibi çerçevelenmiş bir sanatın yinelenmesi gibi görünen bu dönemin sineması tarafından eleştirilerek teatral olmakla suçlanır. Bu temel seviyede verilen öğelerin seyirci kitlesi tarafından daha kolay algılanması önemlidir. Bu sebeple dönem tiyatrosunun gücünden etkilenir. Böylece gösterilenlerle seyirci arasında bir yakınlaşma oluşur.

1907’li yılların içinde kamera çekimleri başka bir çekimle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda aralıksız/ sürekli doğrusal bir anlatı kurulmaktadır. Böylece seyirci görüntüler arasında bir kopukluk yaşamadan seyretme eylemini sürdürür. Örneğin 1894-1902/3 yılları tek çekim ve belgesel denilen türün yaygın olduğu dönemlerin başında gelir. 1903-7 yılları ise filmlerin zaman ve mekân bağlantısı kurduğu öykülü filmlerin çoğaldığı yıllar olmuştur. Sinemanın tarih içindeki hikâyesini kameranın genişleyen, renklenen kameranın hareketidir.

Edebiyatçıların ve Hollywood sinemasının her şeyi bilen tavrından farklı olarak, sinemanın ilk dönemlerinde anlatı tek bir bakış açısıyla sınırlıdır. Bu nedenle sinema ilk yıllarında öykü anlatmaz. Daha çok görsel bir seyir olarak izleyiciyle temas kurmaya çalışır.¹³ Bu bağlamda sinemanın tarih içinde ki seyri her zaman geleceğe dönüktür. Çünkü sinema önce seyircinin isteklerini ve onun konumunu göz önünde tutar. Kamera karşılıklı iki dünyanın etkileşimini seyirciye aktarmaya çalışır. Bir tarafta kameranın kendine ait hareketini, diğer tarafta koskoca bir evreni kendi deneyimiyle izleyen insan vardır. Böylece insanı ve kamerayı ortaya çıkarmaya çalışan yönetmenler dillerini yavaş yavaş değişime uğratar. Dolayısıyla 1894-1902/3 sineması hareketin daha fazla görünür kılındığı bir dönemi anlatır. Bu dönem daha çok aksiyon sineması olarak isimlendirilir. Lumiere kardeşlerin 1895’te gösterdikleri *Trenin İstasyona Girişi*, *Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler* gibi o dönemin en önemli filmleri izleyici üzerinde büyük etki yaratır. Bu filmlerde izleyiciye bir öykü anlatılmamış, sadece canlı veya cansız nesnelere aktarılmaya çalışılır. Çünkü bu dönem sinemasında kamera önünde olaylar manipüle edilerek yalnızca filmin kahramanının hareketlerine odaklanmaya çalışır. Hem hikâyeyi hem hareketi hem de

¹² Pearson, Roberta E., “Geçiş Sineması”, s. 51-52, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

¹³ Pearson, Roberta E., “Geçiş Sineması”, a.g.e., s. 56-58.

sabit nesnelere varlığını bir arada izleyen kamera burada birçok deneyimin şahididir. 1894 ve 1902/3 sinemasının kamerası dönemin ruhuna uygun olarak hareket etmiş ve anlatılarını sabit çekim üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu nedenle hareketli bir dünyayı anlatmak için kameranın sabit olması önemlidir. Çünkü hareket imgelerin gücünden gelir. Kameranın merkezi konumu ve imgelerle arasında kurduğu mesafe sinemanın anlatısını güçlendirmiş ve gerçek kılmıştır. Sinema ve insan arasındaki ilişki de böyledir. İnsan “gösterilen”i izlerken sabit bir konumdadır. Ancak “gösterilen” zihinsel bir hareketi başlatıyorsa hareket sadece sinemada izlenen olaylar için değil insan için de bir hareketin başlamasına neden olur. Bu sebepten ötürü bu dönemin sinemasında kameranın önünde olup bitenler çok kıymetlidir. Bu tarzın temsilcilerinden biri olan Melies’in¹⁴ filmleri dönemin ruhuna uygun çekimler yakalamış ve bunları insanlara aktarmayı başarabilmiştir. Bunlar “tek resim” yani aktörün kaybolup ya da belirip ortaya çıktığı filmlerdir. Melies’in filmleri fotografik düzenekleri hatırlatan mekânları göstererek tek bir görüntünün bir çekimin diğerinin üzerine eklenmesiyle elde edilen sinematografik görüntüleri içermektedir. *Tek Kişilik Orkestra (L’Homme orchestre, 1900)* veya *Müziksever (Le Melomane, 1903)* gibi filmler Melies’in tarzını yansıtır.

Sonuç olarak Meliese’nin sinema hayatı, yaşamı tekrar tekrar yorumlamayan devinim hâlinde olan dünyaya başka bir hareket katmadan kameranın iki zıt durumu göstermesini amaçlayan bir gözün tarihidir.

Sinema 1902 – 1907 tarihleri arasında kamera çekimlerini birleştirerek bir değer oluşturmaya çalışır. Bu yüzden bu dönemin yönetmenleri dönemin ruhuna uygun ardışık çekimler kullanmayı tercih etmiş ve atraksiyonlar sinemasını ön planda tutmayı seçmişlerdir. Bu dönemde kullanılan kurgu teknikleri sinemanın anlatısal yapısını etkilemiş ve izleyiciye farklı bir sinematografik deneyim yaşatmıştır. Yönetmen hem mekânı koruma hem de film için önemli olan eylemi iki defa göstererek vurgulama isteklerine uygun düşen örtüşmeli devinimi ortaya çıkarır.¹⁵ Bu tarza örnek olarak gösterilebilecek filmlerden belki de en ünlüsü Georgas Melies’nin 1902 yapımı “*Ay’a Yolculuk*” (*Voyage dans la Lune*) filmidir.

¹⁴ Sinemanın ilk döneminde dünyanın önde gelen öykülü film yapıcısı olan ve 1896 ile 1912 yılları arasında Fransa’da film üreten öncü yönetmen.

¹⁵Pearson, Roberta E., “Geçiş Sineması”, s. 37, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

1900'lü yılların kamerası olayları peş peşe anlatmayı tercih ederek seyirciyle belli bir zeminde buluşmayı ister. Çünkü sanatçı yarattığı eseri ürün hâline getirdiğinde o eser yeryüzüne aittir. Eser ortak bir algının “görme biçimi”ni ifade eder. Sinema tarihinde şu bir gerçektir ki ilk dönem sineması yönetmenin kamerayı kullanma sanatıdır. Örneğin “*Ay'a Yolculuk*” filminde anlatılan hikâye gözün hikâyesidir. Yönetmenin neyi nasıl gördüğünü kamerayı kullanma tekniklerinden çıkarmak mümkündür. Nitekim İngiliz sinemacı James Williamson'un 1901'de çektiği “*Hırsız Dur!*” filminde kameranın son karakter çıkıncaya kadar sahnede kalması, kahramanların hareketlerinin kurguyu nasıl yönlendirdiğini açığa vurur. Çünkü hareketli kameranın teatral olması 1907 öncesi sinemasının karakteristik özelliğidir.

1902 ve 1907 dönemlerinde sinema ticari bir araç olarak görülmez. Teknolojik yenilikleri beraberinde getiren sinema bilimsel bir yenilik olarak kabul edilir. Sinemanın bilimsel olarak tanımlanması onun geçerlilik kazanmasında olumlu bir adımdır. Böylece filmlerde ve gösterimlerde artışlar meydana gelir. Film gösterimleri için gezgin gösterimciler ortaya çıkar. Gösterimcilerin filmlerin anlatımıyla ilgilendikleri kadar filmlerin müzikleri ve görseliyle de ilgilenilir. Gezgin gösterimciler gösterdikleri filmler üzerine konferanslar verir ve anlatılanı başka bir şekilde sunma fırsatı yakalar. Sinema ilk dönemde geçirdiği bu değişiklikler ve farklılıklar onun kendisini ispat etmesine yardım eder. Böylece yüzyılın vazgeçilmez bir sanatı olarak gelişmektedir.

Sinemanın ilerleyişi ile dili de gelişir. Dil Avrupa sinemasının ifade biçimini örnek alarak ilerlemeye devam eder. Gezgin gösterimcilerin ve gezici festivallerin göstermiş olduğu filmler izleyicilerin taleplerine göre şekillenmektedir. Bu farklılık sinemanın kitlesel karakteriyle ortak bir zeminde birleştirilir. Usta yönetmen Bela Tarr'ın ifade ettiği gibi: “Film izlerken herkes aynı anda orada olmalıdır. Oyuncular, ekip ve izleyiciler. Her şeyin bir arada olduğu o an.” Bu gelişmelere bağlı olarak sinema kalıcı bir mekân arayışına da girer.

Sinemanın ilerleyişinde bu sektöre hâkim olan stüdyolar ve ülkeler bir anlamda bu yeni sanatın kaderini belirler nitelikte gelişme göstermiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa'ya ithal edilen filmler genellikle Fransız filmleridir. En güçlü Fransız stüdyosu *Pathe* sektörde her dönem hâkimiyetini sürdürmeyi başarır.

Bu bağlamda ABD'nin sektörde söz sahibi olamayışı onu harekete geçirir. Böylece Amerika birçok yeniliğin öncüsü olarak sinemada söz sahibi olur.

Sinema öncelikle herkesin bildiği gibi bir ticari araç değil bilimsel bir yenilik olarak tarihsel sürecinde ilerlemektedir. Sinema verili dünyayı hızla aktarmaya başlamış ve aktarılanları büyük bir hızla popüler olanla bütünleştirmiştir. Filmler öğleden sonra ya da akşam eğlencesine bir miktar para ödeyebilecek, hali vakti yerinde izleyicilere hizmet veren ince kültür mekânlarında gösterilir. Diğer taraftan eğitsel konularda ders veren gezgin sinemacılar projektörleriyle birlikte dolaşarak yerel kiliseler ve opera salonlarında film göstermişlerdir.

Bu dönemde filmleri nerede ve kim gösterirse gösterecek gösterimcinin filmlerin anlatımı üzerinde yapımcılar kadar kontrolü vardı. Gösterimciler tek tek konular üzerinde program oluşturmak için filmleri birbirine eklerler. Filmlerin sadece görsel yanını düzenlemez. Filmlere dışarıdan müzik ilave ederler. Bu yüzden bu dönemde sinema asla sessiz değildir. Orkestra solo piyano ona muhakkak eşlik eder. Gezin gösterimciler gösterdikleri filmler üzerine konferanslar vererek filmleri anlatmaktadırlar. Anlatılanlar görüntüye, yapımcının düşündüğünden farklı anlamlar verebilmektedir. Anlatıcının hikâye üzerinde dilediği şekilde yorum yapmasıdır.

Sinema, ortaya çıkışının ardından birçok farklılıklarıyla kendini ispat eder. Örneğin 1907-1913 yılları arasında, Birleşik Devletler ve Avrupa sineması kapitalist girişimlerin üslubuyla benzerlik gösterir. Daha farklı olarak gezgin gösterimcilerin getirmiş olduğu talepler daha uzun filmlerin çekilmesine, iş bölümlerinin artmasına, sinematografik yaklaşımlarda değişikliklere sebep olur. Böylece gezici festivallerin, gösterimlerin yerini kalıcı olan gösterimler alır. Dolayısıyla da filmler için belli mekânlar inşa edilir.

Geçiş sinemasının çoğunlukla anlatsal yapısında bütünlük kurabilen filmler izleyicinin ilgisini temele almaz. Aksine kendi içinde bir öyküsü ve tutarlılığı olan sinematografik filmler çekilir. Bir bütün olarak anlatsal sinemanın ortaya çıkışı sinemayı kültürel ana akıma yaklaştırır. Ve ilk gerçek kitlesel iletişim aracı olarak film endüstrisinde saygınlık kazanır. Sinemanın geçirmiş olduğu bu değişiklikler sansür yasağının kendisini göstermesine ortam hazırlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa sinema endüstrisi, Fransa, İtalya ve Danimarka gibi ülkelerin egemenliğinde kalır. Avrupa'ya ithal edilen filmlerin çoğu

Fransız filmleridir. En güçlü Fransız stüdyosu *Pathe* piyasaya olan hâkimiyetini korur. ABD'nin sinema endüstrisinde söz sahibi olamaması onu pazara dâhil olma çabalarına yönlendirir. Böylece ABD uluslararası endüstride söz sahibidir. 1907'de *Vitagraph* denizaşırı dağıtım büroları kuran ilk ABD firması olur. Buna bağlı olarak da İngiliz endüstrisi Amerika'nın egemenliğini kabul eder. ABD hemen dağıtım ve gösterim stratejileri keşfetme politikası izler. Alman sineması ise endüstriden yoksun olarak ilk dönemlerini geçirir. Ancak Amerika için kârlı bir pazar olma özelliğini korur.

Yaklaşık olarak 1903'lü yıllarda, sinema sektörünün yükselişi dağıtım konusunda köklü bir değişikliğe uğrar. Kalıcı gösterim mekânları sinema endüstrisini çok daha karlı bir hale dönüştürür. Ancak şöyle bir sorunda ortaya çıkar: Kalıcı mekânların seyircileri sabittir. Onları devamlı kılmak için farklı filmler satın almak, sık sık program değiştirmek gereklidir. Bu satın alma süreci oldukça pahalıdır. Gezgin sinemanın böyle bir sorunu yoktur. Satın almış olduğu bir filmi bir yıl boyunca gösterebilmektedir. Film piyasası bu mâli sorunları almış oldukları filmlere ve gezgin sinemacılara satarak çözmeye çalışmışlardır. Fakat bu gelişme sinema endüstrisinin kargaşa yaşamasına engel olamaz. Dolayısıyla film piyasası endüstriyi yapımcılara kaptırma tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Ayrıca yeni iletişim aracı olan sinemanın hızla büyümesinden, işçiler ve göçmenlerin birleşmesinden korkan otoriteler film sansürü ve nickelodeonların¹⁶ düzene sokulması çağrısında birleşmektedir.

1908'lerin sonlarına gelindiğinde Edison ve Biograph şirketlerinin yönettiği yapımcılar, Motion Picture Patents Company ya da toplum içinde bilinen ismiyle *Tröst'ü* kurarak, sinema endüstrisine istikrar kazandırır. 1915'e kadar yasal varlığını sürdüren *Tröst* yerini Hollywood şirketlerine bırakarak ve endüstri içindeki varlığına son verir. Artık bu sırada farklı bağımsız sinemacılar sektördedir. Mesela Edwin Thanhouser, kendi tiyatrosunun oyuncularını bir araya getirir. Onların oyunculuklarından yararlanarak edebi ve tiyatro uyarlamaları yaptığı Thanhouser Company'yi kurar.

İtalya Sinema endüstrisine diğer ülkelere görece geç girer. İtalyan aristokratlar tarafından kurulan Cines Company ilk inşa edilen stüdyo özelliğini taşır. Cines

¹⁶ Başlangıçtaki nikel 5 sentlik giriş ücreti yüzünden bu isim verilmişti.

Company stüdyosu ilk kostümlü İtalyan filmi *La pres adi Roma*'yı (Roma'nın Düşüşü, 1905) çekerek tüm sinema endüstrisiyle rekabet edebilmeyi başarır. Bu ilerlemeye ya da kırılmaya Roma tarihini ele alan ve İtalyan edebiyatının başyapıtlarını uyarlayan kostümlü drama modası sebep olur. Bu strateji o kadar başarılıdır ki *Pathe* film şirketi kendi kostümlü filmlerini yapmak üzere *Film d'arte Italiano* 'yu kurmuştur.

Geçiş döneminde karakter özelliğiyle bütünleşebilen kurgulama tarzı filmler de varlığını göstermektedir. Yani bir filmde kamera karakterin görüntüsüne odaklanır daha sonra kesme ile kamera anımsadıklarına dönüştürür. Geçiş döneminin uygulamış olduğu bu tarz da bir birliktelik sağlanamaz. Hollywood dönemine kadar yönetmenler karakterlerin gördüklerini “aktarma”nın çok farklı yollarını aramaktadır.

Amerikan filmlerinde eylem, teatralliklerini gizlemeye çalışmadan gösterilen yüzeylerden meydana gelir. Fransız ve İtalyan filmleri, tiyatrodaki gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir derin mekân duygusu yaratmaktadır. Mesela *Romeo ve Juliet* de (Film d'arte İtalyana, 1909) kapıların kullanılması, ışık ve gölgelerin kontrastı, iç çekimlerde derin mekân duygusunu güçlendirir.

Bu dönemde özellikle Amerikan filmlerinde biçimsel öğeler gelişir ve filmlerin konusu da bazı değişimlere uğrar. Haber filmleri, belgesel filmler ve gezi filmleri stüdyoların yeni keşfetmeye çalıştığı türler arasındadır. Gösterimciler bilinçli bir şekilde seyirci kitlesini artırmak için stüdyolarında gösterilen filmlerin sayısını artırırlar. Komedi, westernler, melodramlar, güncel olaylar gibi temalardan oluşan programlar hazırlanır ve izleyicinin dikkatini çekmeye çalışırlar. Bunlar geçiş döneminde az da olsa nitelikli filmlerdir. Böylece edebiyat uyarlamaları, Kutsal Kitap'tan alınan konular ve tarihi dramalara açılan bir dünya ortaya çıkar.

MPPC nitelikli filmler yapılmasını teşvik etmiştir. MPPC üyelerinden olan Vitagraph edebi olandan, tarihsel olana ve Kutsal Kitap'tan esinlenen filmler çeker. 1908-1913 yılları arasında bu bağlamda ve tema da yapılan filmlerden birkaçı şöyledir: ***“Erteleme: Abraham Lincoln'ün Hayatı'nın Bir Bölümü (1908), Hz. Süleyman'ın Hükmü; Oliver Twist, Kardinal Wolsey (1912), Hz. Musa'nın Hayatı (beş makara, 1909).”***

Film yapımının ilk yıllarında belgesel filmlerin sinema dünyasına hâkim olması ve bu filmlerin saygın yerlerde oynatılması mevcut kültürel durum için bir

tehdit niteliği taşır. Ancak belgesel sinemadan öykülü sinemaya geçiş ve nickelodeonların yükselişi durumu farklılaştırır. Devlet görevlileri ve özel reform grupları sinema endüstrisine saldırmaya başlamış ve sansür uygulaması getirmiştir. Sinema endüstrisi bu duruma Kutsal kitaplardan, edebiyat kitaplarından, tarihi dramalardan uyarılma yaparak kültürel statükoyu sakinleştirme yolunu tercih eder.

Geçiş Döneminde sinema izleyicisinin niteliği hakkında kesin bilgiler ulaşamaz. Ancak geçmiş dönemde yaşayan insanların izleri sürüldüğünde bunların işçiler, kadınlar, çocuklar olduğu anlaşılmaktadır. Sinema endüstrisi ve reformcular arasında sinemanın işlevinin ne olduğu konusunda görüş farklılıkları vardır. Endüstri'ye göre sinema insanları oyalayan bir sosyal aktivitedir. Reformcular için ise insanların algısını bulandıran, kutsalıyla alay eden ya da onları yoldan çıkaran bir araçtır. Bu bağlamda hem devlet görevlileri hem de reform grupları yeni iletişim aracının tehlikelerine engel olabilmek için yeni stratejiler geliştirildi. Chicago'da 1907'li yıllarda filmlerde "sakıncalı" olabilecek öğelerin varlığına son vermek için sansür kurulu oluşturulmuştur. Bu kurul okul ya da kiliselere yakın mesafede nickelodeonların çalışmalarına engeldir. Bu yüzden bu mekanlar çerçeveden ayrılma yasası ile uzaklaştırılır. Reformcuların sinemaya karşı bu hamlesine sinema endüstrisi karşı çıkarak sinemanın böyle bir şey olmadığını eğitimciler ve din adamlarına kanıtlamaktadır. Böylece 1903 tarihli New York City yönetmeliği gösterim yerlerini daha saygın bir hale getirmek için "sinema saraylarını" kurma kararı alır.

Bu gelişmelere rağmen öğretmenler ve din adamları sinemanın gençler üzerinde olumsuz etki bırakacaklarını düşünmeye devam eder. Eğer sinemanın bir araç olarak kullanılması gerekiyorsa müsaade edeceklerse bu ancak sinemanın bilimsel film yapmasıyla ilgili olmalıdır. Almanya, Britanya, Fransa gibi ülkeler de bu bağlamda sinemanın, edebiyatın, tiyatronun ve sanatın işlevini, gerçekliğin perdeye yansıtılması olarak görür.

1913 civarında sinemanın daha nitelikli işler yapmasını amaçlayan sansür yasağı amacına ulaşır. 1908'li yıllarda kriz yaratan sinema çağı, bu tarihlerde büyük bir izleyici kitlesine sahiptir. Ve ilk gerçek kitlesele sinema sansür yasağının doğurduğu sonuçları keyifle izler. Böylece farklı biçimsel öğelerin kullanıldığı daha uzun öyküler anlatılır. Sinemacılar daha uzun anlatıların peşinden gider. Farklı

biçimsel öğelerin kullanıldığı bu filmler yeni özellikleri beraberinde getirir. Ancak sinemacılar şartların hep aynı devam edeceğini düşünürler. Tarihin seyri bu beklenilenin tam aksi bir istikamette ilerler. Çünkü Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkması sinema dünyasının tüm dengelerini alt üst etmiştir. Hollywood savaşa rağmen endüstrisi de sağlam bir temeldedir. Bu ayrıcalık Hollywood'a yapımcılık ve dağıtımcılık için norm belirleme yetkisi verir.

İlk çok makaralı Amerikan filmlerini yapma onurunu Vitagraph sürdürmüş ve bu alanda diğer stüdyolara öncülük etmiştir. Makaranın uzun olması anlatılacak hikâyenin içeriğine etki edecek kadar önemlidir. Ancak iyi bir anlatım makaranın uzunluğu ya da kısalığı ile tamamen alakalı değildir. Bir filmde bu durumu belirleyen şey filmin oluşturduğu dildir. Filmin dili kameranın perspektifine göre gelişme gösteren bir aygıt olarak varlığını sürdürür.

Amerikan sinema endüstrisi ise 300 metrelik bir makara ve on ya da on beş dakikalık unsurlardan meydana gelir. Anlatılmak isteneni bu sınırlara sığdırarak anlatmak onlara imkânsız gibi görünür. Ancak sinemaya hâkim olan bu tarz uzun makaralı filmlerin gelişebilmesine pek fırsat vermemiştir. Nickelodeon'un sınırlı oturma yeri, hızlı izleyici dönüşümünü ve kârı güvenceye almak için çeşitli konuları canlandıran kısa programları zorunlu kılmıştır.¹⁷ Bu nedenle uzun metrajlı filmlere olan talebi artıran bu hareketlilik İtalyan filmlerinden gelmiştir. Gösterime girecek olan uzun metrajlı filmler için, teatral bir atraksiyon olarak tiyatrolar ve opera salonları kullanıma açılmıştır. İzleyiciler izlenilecek olan *Kraliçe Elizabeth (Louis Mercanton, 1912)* gibi başka ülkelerden gelen filmleri seyretmektedir. Bu tür filmler uzun makaralı filmlerin bir kural olarak yerleşmesinde etkilidir. *Dante'nin Cehennemi (Milano Films,1909)*, *Truva'nın Yıkılışı (La caduta di troia, 1910, Giovanni Pastrone)* gibi filmler Amerikalı izleyiciyi görsel olarak büyülemiş ve bu filmler Amerika'nın uzun metrajlı filmlerine alt yapı sağlamıştır. David Work Griffith'in *Bir Ulus'un Doğuşu (1915)* Amerika'ya uzunluk ve görkem bakımından önceki bütün uzun metrajlı filmleri geride bırakacak orijinalliği katar. "*Bir Ulusun Doğuşu*" filmi uzun metrajlı filmlerin istisna olmasını ortadan kaldıran film olarak tarihe geçer.

¹⁷ Pearson, Roberta E., "Geçiş Sineması", s. 42, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Bu dönem de yaşanan değişiklikler ilk dönem filmlerin temel öğelerini değiştirmez. Bunların üzerine yeni olan buluşlar eklenir. İnandırıcı karakterler, farklılık, kahraman motivasyonu gibi öğeler daha da önemli hâle gelir. Uzun metrajlı filmler, karakterin gelişimi ve motivasyonunu geliştirmek için kendi biçimsel öğelerini kullanmaktadır. 1911’de diyalog yazılarının ortaya çıkması bu biçimin nasıl işleyeceğini gösterir bir tarzda ilerletilmiştir. Uzun metrajlı filmlere geçiş sinemacıların bu dönemi tecrübe etmeye çalıştıklarını göstererek birçok yeniliği düzenlemelerine yardım eder. Bu yeni düzenlemeler filmlere bütünlüklü bir zaman ve mekân algısı verir.

Uzun süren bir kaostan sonra geçiş döneminin sineması 1917’de yeğinsel bir iletişim gücü olarak varlığını hissettirmeye başlar. Sinemacılar çektikleri filmler için başka metinlere edebiyat, tiyatro, resim vb. iletişim araçlarına olan bağımlılıklarından sıyrılarak kendilerine özgü sinematografik öyküler oluştururlar.

1.2. Birinci Dünya Savaşı’nın Sinema Tarihine Etkileri

1914’te dünya hoş olmayan görüntülere sahne olur. I. Dünya Savaşı birçok krizin çıkmasının da nedenidir. D.W. Griffith’in *Bir Ulus’un Doğuşu* filmi yapım sürecine girer. Bu sırada Dünya Avusturya veliahtı Ferdinand’ın suikastle öldürülmesine tanıklık eder. Bu olayları sinema kendi diliyle yetkin bir biçimde aktarır. Bir bakıma dünya tarihinin seyrine görsel düşüncesiyle müdahale eder. Sinemanın müdahalesi algılar aracılığıyla gerçekleşir.

D.W.Griffith’in filmi sinema tarihinde bir dönüm noktasıdır. Griffith adeta dünya sinema tarihine bir ders verir. Film çekim uygulamaları, dağıtım teknikleri gibi argümanlar ABD’nin diğer ülkeler karşısında zafer kazanmasına sebep olur. Velihtın öldürülmesi ise Birinci Dünya Savaşı’nı tetiklemiştir. Dünya Savaşı İngiltere, Fransa ve İtalya’nın sinema endüstrisinde gerilemesine sebep olur. 1914-1918 yılları arasında toplumsal farklılıklar, bilgi kuramları ve etik sistemler kökten değişir. Einstein’ın yazıları tarafından zaman, mekân ve deneyim kavramları yeniden biçimlenir. Kübizm, Dada ve Dışavurumculuk sinemanın gösteriş biçimlerine yansır. Sinema sektörü Birinci Dünya Savaşı’ndan yüzyılın geri kalan kısmına etki edecek

şekilde etkilenir. Artık sinema yeni dünyanın hem simgesi hem de aracı olarak varlığını gösterir.

Savaş Avrupalı ülkelere ağır bedeller ödemeyi zorunlu kılar. Film üretim sürecinde oldukça önemli olan insan hayatı ağır bir bedel öder. Savaş yüzünden düşen üretim, sinema endüstrisindeki değişiklikler, sektöre devletin doğrudan müdahale etmesi gibi sebepler Amerika'nın sinema sektöründe yol almasına, ilerlemesine ve genişlemesine sebep olur. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı sonrası Amerika hem ülke içinde hem ülke dışında stüdyolarını büyüterek diğer ülkelerle rekabetini azaltmış ve kendi stüdyoların büyümesine katkıda bulunmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere, Fransa, İtalya gibi ülkeler sinema sektöründe Amerika kadar başarılı olamaz. Hollanda, Danimarka ve İsveç gibi ülkeler de savaşın getirmiş olduğu kargaşadan kaçmaya çalışırlar. Tarafsızlıklarını ve üretim düzeyini gösterebilmek için uzak durmaktadırlar. Almanya ise savaş öncesinde başka ülkelere ithal ettiği filmlere bağımlı olmaktan kendisini kurtararak perdelerini kontrol eden bir ülke olmayı başarır.

Rus sineması Alman ekolüne yakın bir duruş sergiler. Savaş öncesinde Rus sineması %90 oranında dışarıya bağımlı bir politika izler. Ancak savaşın getirmiş olduğu plansız şartlar Rusya'nın müttefik hâlinde olduğu piyasanın değer kaybetmesine neden olur. Bunun sonucunda Rusya kendi başının çaresine bakmayı öğrenmiş ve büyük yönetmenler yetiştirmiştir.

Savaştan sonra sinema endüstrisi iki farklı alana evrilir. Avrupalı müttefikler kendilerine ait sinemaların "ulusal" yani özgün kimliğini korumaya özen gösterirler. Ülkeler savaştan dolayı geçmişe daha bağlıdır. Ancak ABD sineması uluslararası bir boyutta perdesini kullanmayı seçer. Fransız çocuklar, işçiler ve entelektüeller için Amerika, Chaplin'in kendi perspektifinden aktarmaya çalıştığı bir dünyayı temsil eder. Amerika Chaplin'in sinemasını kendi sisteminde kullanır. Çünkü ABD savaş sonrası yıkımı anlatan hikâyelerin insanları bir arada tutacağına inanmaktadır.

Sinema endüstrisi Almanya hariç, savaştan sarsılmış olarak çıkmıştır. Mesela Almanya savaştan sonra başarılı film yapma işine girişirken Fransız endüstrisi dağıtım işine yönelir. İtalya kendi kararınca film yapmaya devam eder. Ancak yeniden hareketlenen Avrupa ülkeleri sinema sektöründe Amerikan'ın en güçlü

endüstriye sahip olduğunu fark edemez. Dolayısıyla parçalanıp yoksul düşmüş Avrupa açısından bu değişikliklere ayak uydurmak oldukça imkânsızdır.

Geçmişten kesin olarak kopuş ve modern olanı bilinçli olarak kucaklama, savaş sonrası sinemasının ayırt edici özelliğidir. Fakat “modern”in kendisi çetrefilli bir kategoriye temsil etmektedir. Resim, müzik ve avangard sinemadaki çeşitli “izm”lerin kurumsal tarihinin gösterdiği gibi savaş sonrası Avrupa modernini daha eski, seçkin ve oldukça entelektüelleştirilmiş estetik bir duyarlılık içinde sanatına devam etmiştir.¹⁸

1.3. Yeni Seyirlik ve Yeni Dünya

Dünya Sinema Tarihine yön veren düşünceler beyaz perdede anlatılacak olanları büyük ölçüde etkiler. Bu etkiyi yaratabilenler ancak tarihin seyrinden en çok etkilenen ülkelerdir. Tarih çok geniş bir alanı temsil eder. Sinema tarihi de görme eylemi üzerinden çerçevesini olabildiğince genişletmektedir. Görmenin ve bilmenin iç içe geçtiği bir algıyla kamerasını dünyaya çevirir. Ve bu kamera ile kaydettiklerini tarihin sözlü kültürüne görüntü ya da imge olarak eklemiştir.

Gözün niteliğini her ülke sineması kavrayamamıştır. Siyasi, tarihi ya da diğer nedenlerle ülkeler sinemaya aynı derece de katılım gerçekleştirememiştir. Gerçekleştirmiş olanlar ise öncü ülkelerin izinden gidenlerdir. Bu bağlamda sinemanın felsefesine katkıda bulunmalarından ötürü mevcut tezde birkaç ülkenin sinemasına yer verilecektir. Bunlar: *Fransız Yeni Dalga Sineması, Yeni Gerçekçilik ve İtalyan Sineması, Devrimden Önce ve Sonra Rus sineması ve Alman Sineması*. Bunun ardından *Türkiye Sineması*'nın dünya sinemasına sunmuş olduğu katkılardan bahsedilerek ve tarih bölümü sona erer.

Şiirsel gerçekliğin bir temsili olarak anılan *Fransız Yeni Dalga* sineması görsel dilinin gücünü imgelerden alır. Yoğun imgelerin ve farklı anlamlara açılabilen sözcüklerin karmaşık görünen yapısının ardında her şeye ve herkese yeni sözler söyleyebilen bir sinema dili yaratır. Klasik anlatı sinemasının sınırlarından kendini azat eden Yeni Dalga akımı birçok insanı etkilemiş ve ardından kıymetli eser

¹⁸Uricchio, William “*Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa’da Kriz*”, s.94, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

bırakmıştır. İçinde bulunduğumuz teknoloji çağında, etkisi altında kaldığımız imgelere karşı geliştirdiğimiz korunaklı dünyamız hemen inanma, kabullenme ve hatta normalleştirme eğilimi gösterir. Ancak bunların tamamına karşı bir duruş sergileyen hiçbirinin işlemediği Fransız sineması, bu dünyaya karşı sinemanın dilini kullanmayı tercih eder.

Sanat deyince akla gelen ilk ülkelerden biri elbette İtalya'dır. Bu durum aynı şekilde sinema için de geçerlidir. Sinemanın keşfinden sadece birkaç ay sonra İtalya'da film gösterimleri başlar. *Yeni Gerçekçilik ve İtalyan Sineması*'ni temsil eden yönetmenler, filmlerinde kesin yargılar ortaya koymamış ve kapalı ifadeler kullanmayı tercih ederler. Bu tarzıyla İtalyan sineması görsel metinlerinde zıtlıklarla örülü bir anlatısal yapı geliştirir. Yeni Gerçekçilik akımı geçmişe eleştirel yaklaşır ancak yaşadıkları dönemi de görmezden gelmez. İki farklı zamanın sonuçlarını göz önünde bulundurarak sinematografik dünyalarını geliştirirler. Kamerasını mekanik bir gözden ve stüdyodan kurtarma isteği İtalyan sinemasını özgür kılar. Kamerasını gündelik yaşamın akışına bırakmayı tercih ederek sade bir dilin arayışını sürdürür. İtalyan sineması bu tavrıyla gerçekliğin en sade hâlini yakalamak ister. Dolayısıyla zamanı da bu gerçekliğe uygun olarak kullanmıştır. Yeni Gerçekçilik'in bu doğrultuda izlediği biçim dönemin baskın görüşü tarafından reddedilse de İtalya dünya sinemasında kendine özgün bir yer edinmeyi başarır.

Sinema tarihindeki yeri ve önemi göz önüne alındığında devrimden günümüze kadar *Rus Sineması* sadece nicelik olarak değil nitelik olarak da birçok önemli yapıma öncülük eder. Ve şu bir gerçektir ki Rus Sineması tek bir yönetmene ya da tarza bağlı gelişen bir sinema anlayışını temsil etmez. Sinema tarihindeki en etkili isimlerden biri olan Eisenstein, *Battleship Potemkin*, (1925) filmini çekerek önce Rus sinemasını daha sonra dünya sinemasını etkilemiş ve geliştirmiştir. Hatta imgelerin ne kadar güçlü olduğu bu filmin görsel gücünden anlaşılır. İki devrim geçiren Rusya modernlik saydığı her şeyi karalamaya çalışır. Bu yüzden Rus sineması hayatı büyük bir hızla yeniden kurgulamaya karar verir. Bu kurgulamanın ustası Eisenstein'dır. O sinemanın hikâyesinde en değişik adamlardan birini temsil eder. Bir savaş gemisi çekmek ister. İsyancıların karadaki destekçileri onları selamlamak için gelir. Sonra asker ateş açar. Yönetmen cinayetin dehşetini nasıl anlatacağını düşünür. Anlatılanlara göre yönetmen kiraz yerken çekirdeğinin yere düşmesi onu farklı

tasvirlerle götürmüştür. Merdivenleri bir sahne oluştururcasına öne eğilmiş dünya gibi düşünür. Cinayeti böyle bir sahnede çekmeye karar verir. Öldürülen insanları merdivenlere üst üste yığdırır. İnsanlar o merdivenlerden düşerken panik duygusunu ortaya çıkarmak istemektedir. Perdeden seyircinin üzerine bir duygu seli aktarılır. Yönetmen seyircinin zihnini sabanla sürdüğünü söyler.¹⁹

Eisenstein'in sinema tarihine bu kadar etkili girişi ve bunu Rus sineması üzerinden yapmış olması Rus sinemasına güç katar. Bir kiraz çekirdeğinden düşüncenin görsele dönüşen halini tecrübe eden seyirci ve Rus sanatçılar bu güçlü etkiyi sanat alanında daima kullanmaya çalışır. Dolayısıyla Rusya yaşadığı tarihi kırılmalarıyla dünya sinema tarihinde gören gözün düşünceyle olan bağlantısını kolaylaştırmış ve buna öncülük etmiştir.

Alman Sineması 1910 ve 1920'lerde tüm dünyayı kasıp kavurmuştur. Savaş ve bölünme sonrası Almanya'sında Almanya'nın en büyük stüdyosu olan DEFA'da filmler üretilir. Savaşın seyri içerisinde Almanya'da Berlin Duvarı inşa edilmiştir. Bu kadar kargaşayı ve zorluğu yaşayan Alman sineması gerçek sinema ile ya da kendini oluşturan öğelerle film yapma sürecine geç tarihlerde başlar. Bu süreçte biriktirmiş olduğu tecrübelerle bir sinema dili, anlayışı geliştirir. Eski Almanya'da olduğu gibi, söyleyecek bir şeyi olan önemli filmler yapmak ister. Coğrafi, tarihsel, sınıfsal, cinsiyetsel ve ruhsal farklılıkları, farklı yenilikçi üslupla anlatmaya başlayarak sinema tarihine yön veren ülkeler arasın girebilmeyi başarır.

Dünya Sinema Tarihi'ndeki gelişmelerin *Türkiye Sineması*'na iz düşümleri ise çok yönlüdür. Türkiye'nin kendi tecrübeleri, sıkıntıları, aşamadıkları, aşmaya gayret ettikleri vb. olgular sinema dili üzerinden oluşturulur. Kendi içerisinde birçok döneme ayrılarak gelişim gösteren Türkiye sineması oldukça önemli yönetmenler yetiştirir. Bu toprakların insanı olduğunu anımsatan imgelerle Türkiyeli izleyicilerine tanıdık dünyaları sunar. Ortak hafızanın vermiş olduğu birliktelikten doğan ortak hikâyelerin sinemanın sanal zamanı içinde gerçekçi bir tarzda deneyimleme fırsatı yaratır. Son zamanlarda özgün bir dil yakalamayı da başarabilen Türkiye sineması kendi değerlerinin üzerine evrensel olanı inşa etmeye çalışan bir görsel dünya sunma çabasını başarılı bir şekilde temsil etmeye devam etmektedir.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oT3AtZnEdj4>

1.3.1. Fransız Sineması

Dünya sinema tarihinde 1907 yılı Fransız sineması için bir başlangıç noktasıdır. Fransız sinemasıyla insanlık için tiyatro dışında coşkunluğun başka bir gösteri alanı doğar. Sinemanın endüstri haline gelebilmesi için şirketlerin sinema sektöründe söz sahibi olması gerekmektedir. Fransız sinemasının bugün geldiği noktaya taşıyan en önemli şirket *Pathe-Freres*'tir. *Pathe-Freres*, sinemanın bağımsız yönetmenlerinin yetişmesine ortam hazırlar. Çünkü şirketler yönetmenin neyi göstereceğine karar verir. Bu müdahale de yönetmenin görme biçimini etkilemektedir. Ancak bağımsız sinemacılar bunu kabul etmedikleri için kendi görsel dünyalarını inşa ederler.

Sinemanın dünyadaki seyri incelendiğinde en iyi filmler baskı gören ve savaş mağduru olan ülkelerin filmleridir. Bu bağlamda ilerleyen sinema tarihi görkemli filmlere şahitlik eder. Fransız sinemasının ilk dönem filmleri aksiyon, güncel konulara ilişkin kovalama ve dramatik gerçekçi filmlere kamerasını çevirir. Bu filmlerin kendine özgü bir temsil ve anlatı sistemi vardı. Çekilen filmler *Pathe-Freres*'in kamera için koymuş olduğu sınırlarla çekilmiştir. *Pathe-Freres* yönetmenlerin kamerayı hangi açıda kullanabileceklerine bile karar verir. Bu tavır Bergson'un sinemanın zamanı yapay bir şekilde kullandığı görüşünü güçlendirir niteliktedir. Ancak şunu göz önünde bulundurmak gerekir ki yeni bir sanatın başlangıç süreci her zaman sancılıdır. Kameranın çerçeveleme teknikleri, kesmeleri, kurguları ve dönüşüm biçimleri film dilini etkiler. Kamera bir filmin dilini oluşturabilecek kadar güçlüdür. Bu kamera yönetmenin dünya algısını somut düzlemde gösterebildiği sinemasal dilde kendini var kılabilir.

Zamanın ilerleyişi ile kameranın bu ilerleyişe uyum sağlaması film makaralarının uzunluklarıyla yakından alakalıdır. Fransız sinemasında tarihler 1911'i gösterdiğinde edebiyat uyarlamaları filme aktarılır. Kamera edebiyat uyarlamalarını aktarabilmek için kullandığı makaraları değiştirmek zorunda kalır. Bu teknik ise gelişmelere ayak uydurabilmek beyaz perdede daha fazla hareketin gösterilmesine neden olur. Bunun sonucunda uzun ve kısa makaralı filmler devri başlar.

Tarihler 1914'ü gösterdiğinde Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçları ülkeleri derinden sarsar. Savaş Fransız sinemasını da etkilemiş ve seyrini değiştirmiştir.

Sinema tarihinde insan merkezi öneme sahiptir. Savaşı çıkararak, bitiren, savaştan etkilenen hep insandır. Bu gelişmelerin sonucunda dönüşen insan sinema tarihine yeni bir yön vermeye başlar.

1915 ile 1918 arasında savaşın etkisiyle çekilen Fransız filmleri bir önceki dönemlere göre oldukça farklılık gösterir. Çoğunlukla komedi filmlerinden oluşan filmler yerini ağır melodram filmlere bırakır. Zira Fransız sineması o dönemin insanının yaşadığı hayatın etkilerini yansıtır. Birinci Dünya Savaşı insanın dünyaya başka bir merkezden bakmasına sebep olur. Bakmanın uğradığı merkezi değişme Fransız Sineması'nda yeni bir dönemin habercisidir. Bu dönemin izleyicileri çoğunlukla kadınlardır. Sinemanın uğramış olduğu biçimsel değişimler seyircinin niteliğini de etkiler. Kadınlar ve çocuklardan oluşan izleyici kitlesi bu filmler aracılığıyla ideolojik anlamda eğitilirler. Böylece onların cephe gerisindeki tutumları filmler aracılığıyla yönlendirilmiş olur. Savaşın sonlarına doğru Fransız sinema endüstrisi yeniden canlanır. Savaştan sonra canlanan ülkeler savaştan önce sinema dünyasında etkin olan ülkelerdir. Fransa'nın ünlü film şirketi *Pathe*'nin savaştan önce ve sonra sinemaya vermiş olduğu destek Fransa sinemasını geliştirir. Çünkü şirket sadece kendi ülkesinin sinemasına destek vermez. Başka ülkelerin sinemalarına, küçük bağımsız yapımcıların filmlerine de fırsat tanır. Fransız sinemasının savaş döneminde bile ününü koruması sinemaya göstermiş olduğu yoğun ilgiden kaynaklanır.

Fransız sineması savaştan sonra kamera hareketi ve perde formatında değişikliklere giderek bu yeniliği sinemasının diline de yansıtır. Savaştan sonra bir değer olarak görülen bulvar melodramı²⁰, daha sanatsal eğilimli filmler, izlenimci filmler senaryoda yer almaya başlar. Eliptik -tek bir merkezi almayan, iki tane odak noktası- bakış açısıyla çekilmiş sekanslar, farklı hız da çekilen montajlar vb. yeniliklerle yeni görme biçimleri denenir. Bu yeni üslupları sinemasında kullanan ünlü Fransız yönetmen *Marcel L'Herbier*'dir. *Marcel L'Herbier* 1920'lerde bir dizi sessiz filmde öncü bir teorisyen ve yaratıcı uygulayıcı olarak öne çıkan Fransız sinemacıdır. İspanyol kabare dansçısı Sybilla'nın özel yaşamını canlandırmak için dikkate değer bir çerçeveleme ve kurgulama stratejileri yelpazesi kullanan ve çok

²⁰ 19. yy' ın ilk yarısında Paris'in büyük bulvarlarında melodramlar ve içli komedyalar oynayan tiyatrolara verilen ad.

çekici bir ölüm dansı'yla doruk noktasına ulaşan egzotik *El Dorado* (1921)' su dünya sinema tarihine mirasıdır.²¹

Fransız sineması geleneksel ile modernizm arasında kalmış bir dünyanın hikâyesini anlatmakta ustaca teknikler kullanır. Melodramları bu dönemde popüler olmuş ve bir akımı temsil etmiştir. Özgün kamera hareketleri, kurgulama teknikleri, gerçekliğin dramayla olan bağı dönüşen Fransız Sinemasının yönünü belirleyen etkenlerden birkaçıdır. Bu filmlerin ayırt edici birkaç özelliği daha vardır. Fransa'ya ait özgün mekânları, ortamları kullanmak ve anlatılan karakterlerin “iç dünyasını” Fransa'nın köklerini yansıtarak anlatmaya çalışmaktır. Fransız sinemasında son tür olan komedi filmleri savaş yıllarında da oldukça başarılı işler çıkarır. Örneğin Raymond Bernard'ın yönetmiş olduğu *Le Petit Cafe* (1919) bu dönemde oldukça başarılı bir atılım gerçekleştirir. Ancak bu başarı bu filmle sınırlı kalır ve devamı gelmez.

Fransız sineması ilk yıllarının sonlarına doğru artık yerel filmler yapmayı bırakır. Daha modern daha yenilikçi ve bunun sonucunda tüketime daha yatkın bir sinemanın temsilcisi haline gelir. Sesli filmlerin gelişiyile birlikte, Fransız sineması kendi kültürüne daha fazla yabancılaşmış ve sadece “gerçekçi komedi” filmleriyle ilk yılların oluşturduğu sinema hayatına devam eder.

1.3.1.1. 1930-1960'larda Fransız Sineması

1930-1960 dönemi, tıpkı Hollywood'ta olduğu gibi, Fransız sinemasının klasik çağı yani sinemanın sadece eğlence aracı olarak görüldüğü kısımları kapsar.²² Bu dönem popüler sinemanın yanı sıra sinemanın devam eden krizlerini, siyasal çıkmazlarını ve Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin hâlâ devam ettiğini gösterir. Bu sancılı süreç Fransız sinemasında yeni bir dilin ve türün habercisidir. Böylece Fransız Yeni Dalga akımı doğmuş ve 1950'li yılların sinema dünyasında etkili olmaya başlar. Bu gelişmeler bağlamın da seyirci sayısında önemli azalmalar yaşanır. Çünkü seyirci yeni olanı kabul etmekte zorlanmaktadır. Yeni Dalga akımı

²¹ Abel, Richard, “*Fransız Sessiz Sineması*”, s.152, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

²² Vincendeau, Ginette, “*Fransız Sineması'nın Popüler Sanatı*” a.g.e., s.396.

popüler sinema kadar rağbet görmez. Savaş döneminin ağır havasından kurtulmak isteyen seyirci perdeye yansıtılan dünyanın daha eğlenceli olmasını tercih eder. Böylece sinema sinemayı bir eğlence aracı olarak görülür.

1930'lar boyunca gösterime giren her Fransız filmine karşılık iki ya da daha fazla ABD filmi gösterilir. Bu durum sektörde Amerikalıların söz sahibi olmasına sebep olur. Dolayısıyla Fransa'nın Pazar hâkimiyeti zedelenir. Fransız sinemasının bu dönemki ruhu ideolojik fikirlerin parçalanma yaşadığı, anti-semitizmin yükseldiği ve Fransız muhafazakâr siyasi partilerinin yenilik karşıtı tavırlarının kendini gösterdiği oldukça kozmopolit bir zaman diliminden beslenmektedir. Fakat Fransa bu karmaşık ve katmanlı dönemde sinemasını geliştirmeyi sürdürür. Bunu avantaja dönüştürebilmeyi başarır. Farklı ülkelerin sinema anlayışlarını takip ederek kendi çizgisini oluşturmaya özen gösterir. Bu özen Fransa'da farklı ırk, kültür ve dinden olan sinemacıların sanatlarını faaliyete geçirmesine ortam hazırlar. Nitekim bu çok çeşitlilik beyaz perdede kendine yer bulur. Seyirci sinemada farklı düşüncelerin imgelerle örülü bir dünyada canlılık kazandığını görür. Bu görme hali hem nitelikli seyirci hem yetiştirir hem de film üretir. Kameranın bu çoklu bakış tavrı Yeni Dalga akımının dünyada öncü olmasının en temel nedenlerinden biridir. Nitekim Lazare Meerson (Rus), Macar Alexandere Travner, ünlü Paris dekorlarını yaratarak, ses tasarımında ün sahibi oldular. Ünlü Fransız kameramanlar, Şiirsel Gerçeklik bakışını yerleştiren büyük Alman şirketi UFA (Universum Film AG) eğitmenlerinden oldukça etkilenmişlerdir.²³

Sesin Ulusal Fransız sinemasına dâhil olması birçok değişikliği beraberinde getirir. Sesle birlikte popüler müzikaller ve filmleştirilmiş tiyatrolar ortaya çıkar. Filmleştirilmiş tiyatrolar doğrudan ve sahne uyarlamaları eleştirmenlerin beğenmediği bir türü temsil etmektedir. Filmleştirilmiş tiyatronun izleyici karşısında bu kadar rağbet görmesi bu türün o dönemin büyüleyici bir tanığı olmasından kaynaklanır. Sinema eleştirmenin birçoğu kabul etmese de filmleştirilmiş tiyatro Fransız sinemasına oldukça katkı sağlamaktadır.

Sesin gelişi Fransız sinemasına hareketlilik kazandırır. İzleyiciye daha neşeli, geveze ve kentli bir sinema algısı sunar. Böylesi türlerin gemenliğinin yanında

²³ Vincendeau, Ginette, "*Fransız Sineması'nın Popüler Sanatı*", s. 397, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Fransız sinemasında gerçekçi melodrama dayalı başka akımlarda varlığını sürdürebilmektedir. Ancak 1930'lar Fransız sineması "şiiresel gerçeklik" olarak tanımlanan akımla bütünleşir. Gerçekçi bir bakışı izleyicisine sunan bu akım daha karanlık, kötümser bir görsellikle anlatsal üslubunu geliştirerek sürdürür. Savaşın etkileri Fransız sinemasının görsel dilinde bu şekilde kendini ifade eder.

Dünya tarihinde yaşanan gelişmeler Fransız sinemasını oldukça etkilemektedir. 1940'lı yıllarda Almanya Fransa'yı işgal ederek ve Fransa'nın güneyi özgür bölge olarak bölünür. Yaşanan bu trajedik olaylar Fransız sineması üzerinde derin etkiler bırakır. Bazı sinemacılar ve oyuncular farklı ülkelere kaçar. Kimi sanatçılar Yahudi düşmanı yasalar yüzünden saklanmak zorunda kalır. Ülkede kalan sinemacılar ise baskılara rağmen film çekmeye devam eder. Fransız sineması yaşanan bu tarihsel gelişmelerden oldukça etkilenir. Fransa bu durumu devletten aldığı destekle ve yabancı filmlere uyguladığı sansür yasağı ile atlatmaya çalışır. İngiltere ve Amerika menşei filmlere yasak koyarak piyasa da sadece Fransız filmlerinin egemenliğini artırmayı hedefler.

Fransa işgal döneminin ardından yaşadığı kurtuluş günlerini belgesel ve kurgusal filmlerle anlatır. Dolayısıyla Fransız halkı filmler aracılığıyla tarihsel bilincini inşa etmeye çalışmaktadır.

Fransa, Alman işgalinden kurtulur kurtulmaz yeni bir döneme girer. Dördüncü Cumhuriyet Fransa'da 1946-1948 yılları arasında sinemada bir değişime ortam hazırlar. 1946'da Fransa'da Ulusal Sinema merkezi kurulur. Bu kuruluş devlet kontrolünde ticari olmayan modern Fransız sinemasının temellerini oluşturur. Film kültürü bakımından, belki en etkili Fransız film eleştirmeni Andre Bazin'in koruması altındaki cine-club hareketinin yükselişiyile birlikte Kurtuluş, modern sinemanın tohumlarını eker. Bir Katolik olan Bazin, DHEC'te dersler vermektedir. Sinema birikimini işçi sınıfından insanlara aktardığı *Communist Travail et Culture* grubunda çalıştı ve sinema dergilerinde sert film eleştirileri yazmaktadır. 1951'de arkadaşlarıyla beraber *Les Cahiers de cinemayı* kurar. Bazin, onların görüşlerini her zaman paylaşmasa da dergi hızla, geleceğin Yeni Dalga yönetmenleri François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer ve Jean-Luc Godard için bir form hâline

gelir.²⁴ Böylece Fransız sineması kaybettiği nitelikli sanat akımını tekrar yakalayabilir hem de popülerliğini yeniden kazanır. Buna bağlı olarak Fransa’da film izleme oranı diğer ülkelere göre daha fazla artış gösterir.

Yeni Dalga akımının yönetmenleri ana akım endüstrisinden farklı bir çizgide ilerlediği için endüstriyle yollarını ayırır. Yeni Dalga popüler sinemaya muhalefet edebildiği ve kendi sinematografik yaklaşımını tercih ettiği için sağlam temelleri olan yöntem ve kuramları yaratabilmeyi başarır. 1954’te François Truffaut *Les Cahiers du cinema* adlı dergide yayınlanan eleştirileri ile sinema dünyasına birçok yenilik katar. Fransız eleştirmen Andre Bazin ile tanışması hayatını etkiler. “*Auter Theory*” kuramını ortaya atarak Hollywood’un stüdyo sistemine karşı bir duruş sergiler. *Auter Theory*, bir yönetmenin, film yapım sürecinin ticari araçlarını bir ressamın fırça ve boyasını kullandığı gibi kullanabildiğini iddia eder. Film yapım süreci, yönetmenin kişisel sanatsal dışavurumuna imkân veren bir ortamdır. Film teorisyeni André Bazin, *Auteur Teorisini*, filmden filme geliştiği varsayılan ve sanatsal yaratım sürecindeki kişisel faktörlerin bir referans ve bir standart halinde tercih edilmesinin bir yolu olarak açıklamıştır.²⁵

Jacques Tati’nin özgünlüğü, sinemanın sınırlarını zorlayışı, stüdyo dışı çekimler yapması, sade ve basit ekipmanları kullanması ve kendine has üslubunu ortaya koyarak Fransız sinemasına önemli katkılarda bulunur. Savaş sonrası çok önemli isimler de ortaya çıkar. Agnes Varda, Alain Resnais ve Robert Bresson gibi isimler Yeni Dalga sinemasının vazgeçilmez isimleridir. Her daim yenilikçi bir yaklaşımın peşinden giden usta sanatçı Agnes Varda Fransız Yeni Dalga akımının tek kadın yönetmeni olmayı başarır. Kendisinden sonra gelecek kadın yönetmenlerin sinema dünyasında yer bulmasına öncülük eder.

Bu yönetmenler estetik ve ideolojik anlamda birbirlerinden son derece farklılık göstermektedir. Ancak ana akım sinemaya muhalefetleri onları birbirlerine yaklaştırır ve sinemanın öncüleri kılar. Bağımsızlıkları, kişisel bakışlarını öne çıkarışları ve bazı film uygulamalarındaki sert tutumları *chairs du cinema*’da onların yönetmenliğe hevesli genç eleştirmenlere karşı model sağlayan gerçek auteur’lar olarak

²⁴ Vincendeau, Ginette, “*Fransız Sineması’nın Popüler Sanatı*”, s. 402, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

²⁵ <https://www.gokhanyorgancigil.com/?p=945> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).

tanınmalarını sağlar. Bu anlamda Yeni Dalga'nın öncüleri (Varda, Resnais, Malle) ve modelleri (Bresson, Melville) olarak anılmışlardır.²⁶

Fransız Yeni Dalga akımı sinemanın artık eskisi gibi olmadığını kanıtlamayı başarır. Bu dönemin sinemacıları devrim niteliğinde yenilikler gerçekleştirmiş ve sinemayı daha iyi bir sanata çevirmişlerdir. Ingmar Bergman, Robert Bresson, Jacques Tati ve Federico Fellini gibi isimler daha kişisel ve farkındalığı olan bir sinema anlayışı yaratır. Örneğin Bergman için yüzler birer semboldür. Sahne de veya beyaz perdede sihirli bir fenerden rafine ettiği fikirleri yüzler aracılığıyla yansıtabilmektedir.

Robert Bresson insan yaşamının kaçınması gereken bir hapisane olduğunu düşünür. O'nun sinema anlayışı imgelerin yoğunluğuyla ön plana çıkar. Çünkü anlatacağı görüntüyü kelimelerden arındırarak aktarır. O filmleri için Tanrı'ya giden yolu hatırlattığını düşünmektedir. Çünkü O'nun için sinema Tanrı'nın lütfuna giden bir yolun aracı olarak tanımlanır.

Fransa'da 1940 ve 50'li yönetmenlerin en eğlenceli yönetmeni Jacques Tati'dir. Tati büyük olaylar anlatmak yerine küçük olayları ve ayrıntıları anlatmayı çok sever. Gelenekle modernitenin birbirine olan zıtlığını hoş ve şamatalı bir dille perdeye yansır. Bununla sinemanın moderniteyi ne kadar eleştirdiğini göstermek ister. Kamerada yakın plan kullanmayı tercih etmez. Çünkü Tati'nin kamerası toplumu bir bütün olarak göstermeye, davranışlardaki gülünçlüğü aktarmaya gayret eder. En önemli detayları bazen kameranın en küçük yerinde göstermeyi yöntem hâline getirir.

Federico Fellini'nin filmleri bir sirk sahnesini andıran görüntülerden oluşur. Fellini sirkin renklerine hayran kalır. İnsan elinden çıkma dünyasını çok beğenir. O'na göre sirkin dünyası yaşamdan büyüktür. Fellini'nin dünyası bir çizgi romancıdır ve bunu çizgi roman diliyle sinemasına yansıtmaktadır. Filmleri oldukça gürültülü bir ses dünyasından oluşur. Gürültüden, senaryosuzluktan, plansızlıktan, kaostan ilham alarak filmsel anlatı yapısını kurar.

Yeni Dalga'nın ilk büyük yönetmenlerinden biri olan Agnes Varda, Tati'nin aksine modern kentlerde akan hayattaki gagesizliği ciddi bir tavırla anlatmayı tercih

²⁶ Vincendeau, Ginette, "Fransız Sineması'nın Popüler Sanatı", s. 405, Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

eder. O Yeni Dalga'nın ruhunu *Cléo from 5 to 7* (1961) filminde mükemmel bir şekilde yansıtır. Fransız filozof Henri Bergson'un kendinden önceki filozoflardan ayrılan ve bu bağlamda hem Fransız Yeni Dalga hareketine hem de 1968 sonrası dönüşmeye başlayan sosyal bilim disiplinlerine ilham veren kavramı "süre"yi bu filmde görmek mümkündür. Süreklilik, anılar ve gerçek anlatılarla şimdiyi oluşturmaya çalışır. Böylece sinema düşünme biçimini zaman-imgele kavramıyla nasıl ifade edebildiğini gösterir.

Fransız Yeni Dalga akımının görsel düşünmeye olan katkısı yadsınmaz bir gerçeklik olarak tarihte yerini almıştır. Ancak Yeni Dalga'nın imgelerle örülü sinemasal anlatısına en büyük yeniliği Jean Luc Godard yapmıştır. Godard yalnızlığı seven bir yönetmen olarak sanat hayatına devam eder. Bu yüzden filmlerinde bireyselciliği sıklıkla vurgular. Yakın plan çekimleriyle bunu görsel dile aktarabilmiş ve insanları dünyadan soyutlayabilmiştir. Godard'ın insana bu kadar yakından bakması sinemayı dünyayı seyretmek gibi algısal bir deneyimin parçası olarak tanımlamasından kaynaklanır.

Bergman'ın dünyası bir tiyatrodur. Bresson'un ki ise hapisanedir. Tati'nin ki sahnenin ve anların bir yapbozudur. Fellininki ise bir sirkidir. Agnes Varda'nın ise gerçekçi ve hayat doludur. Godard'ta her şey imgedir. Böylece Fransız Yeni Dalga akımı için her kamera çekimi bir düşünceyi yansıtır. Ve her yönetmen bir düşüncenin temsilini beyaz perdede görünür kılar. Çünkü bu yönetmenler varoluşçu düşünceleri fikirlerle harmanlar. Yeni Dalga sinemaya bu yenilikleri getiren öncü akımdır. Dolayısıyla tüm dünyayı etkilemesi oldukça olağandır.

Fransız sinemasının etkisi 1960'tan 1993'e tüm dünyada etkisini sürdürür. Fransız sinemasının bu denli başarılı olmasının birkaç nedeni vardır. Film yapım sürecine devletin destek vermesi, gelişmelere açık, entelektüel bir izleyici kitlesi olması ve dinamik bir film kültür birikimine sahip olmasıdır.

Fransız sinemasının 1960 ve 1993 arasında göstermiş olduğu hareketlilik üç evreye ayrılır. Bu üç evrenin ilkinin Fransız sinemasının özgün yönetmenleri düşünceleriyle temsil eder. İkinci evre Mayıs 1968²⁷ olaylarının etkisi ile gerçekleşir. Mayıs 1968 olayları Fransız film sektörünün yapımcılık şeklini değiştirir ve yeni

²⁷ 1968 yılının mayıs ayında Fransa'da De Gaulle iktidarına karşı başlayan ve daha sonrasında tüm dünyayı etkileyen öğrenci hareketi.

yönetmenlere fon sağlar. Üçüncü evre 1981 yılında Fransa'da Sosyalist hükümetin söz sahibi olması Fransız sinemacıların gelişimini daha derinden etkilemektedir. Amerikan emperyalizmine karşı olan hükümet Fransa'nın kültür dünyasını korunaklı hâle getirir. Bu durumda Fransız sinemasının köklerini korumuş sonuç olarak sinemanın uluslararası ün kazanmasının yolunu açar.

Bu dönem Fransız sineması kurallara daha kayıtsız, serbest kurgulama tekniği ve esnek senaryo yazımı gibi özellikleriyle dikkatleri çeker. Kimi yönetmenler objektif bir anlatımı, duyguyu, tutkuyu hatta takıntıyı bir ifade biçimi olarak ele alır ve insanın hikâyesini bu dürtülerle anlatır. Dolaylı ya da dolaysız, gerçek ile kurgu arasında kalan serbest çağrışımlı anlamların izlerini sürer. Kimi yönetmen de ana akım sinemayı tercih ederek kamerasıyla çoğunluğun anladığı sembollerin izini sürer.

Fransız sinemasında Yeni Dalga akımını başlatan *cahier* eleştirmeni grubunun en yaşlı üyesi Eric Rohmer bu dönemde dikkatleri üzerine toplayan bir diğer yönetmen olmayı başarır. Rohmer filmlerinde insanların kendilerine ait dünyalarından, zıtlıklarından, şehir ile taşranın, aile ile bireyin arasında karşılıklı diyaloglar sonucu ortaya çıkan ikilemlerden yoğun olarak bahseder. Filmleri konuşmaların çokluğundan ziyade sinematografik oluşlarıyla örgünlüğü kortur.

Fransız sinemasında yeni yönelimler geçmiş ile şimdinin bellek ile imgelem arasındaki ilişkinin seyrini döneminin uzun metrajlı filmlerinde gösterir. Bu filmlerin ortak yanları hem yönetmenin hem de izleyicinin kendisiyle kurmuş olduğu ilişkiyi itiraf ettirmenin incelikli ayrıntısında gizlidir. Yeni yönelimlerinin içinde kendini daha da büyüten Fransız sineması Yeni Dalga'nın etkisiyle filmlerinde anlatmış olduğu fikirleri aşk hikâyeleri kurgusuyla iletmeyi tercih eder.

Tarihler 1968'i gösterdiğinde Fransız sineması hem biçim hem de içerik olarak fazlaca etkileneceği bir dönem içine girer. Yönetmen sineması dünyaya artık Mayıs 1968'in prizmasından bakar. Mayıs 1968 filminin temaları baskı, şiddet, cinsellik ve aşağılama vb. konuları gündeme getirmiştir ve bunları izleyiciye aktarmada Jean-Luc Godard öncü olur. 1968 Mayıs'ında tüm dünyada olan siyasi hareketliliğin etkisiyle Godard'ın daha keskin hale gelen filmleri biçimsel anlamda da daha radikal noktalara uzanır.

Yeni Dalga'nın üçüncü evresini temsil eden 1980'ler ve 1990'lar da film yapımcılığı tasarımına şiddetin, tuhaf gerilimlerin ve korku dolu sahnelerin görüntülerini ekler. Bu dönemin hatırı sayılır yönetmeni Luc Besson'un yönetmiş olduğu gerilim filmi *Nikita* (1990) tasarımcı şiddetin görsel temsilidir. Sinema eleştirmenleri bu dönemin şiddetli yapısını bir görüntü mesajı olarak tanımlar. Sadece genç izleyicilerin gözünde değerli hale geldiğini iddia ederler.

1980'ler sinema tarihine yön vermiş oldukça önemli başka akımların gelişmesine de tanıklık eder. Kuzey Afrikalılar tarafından başlatılan *cinema beur*²⁸ işçi banliyölerindeki yaşamı komedinin kendine has üslubuyla doğal bir biçimde sunar. *Beur* Fransız toplumunu gerçekçi bir üslupla aktardığı için oldukça önemlidir.

Dünya Sinema tarihinde Fransız sinemasının gelişimine bakıldığında zanaatkârlığını her dönemde ispat etmektedir. Çok sayıda yetenekli oyuncularının varlığıyla film kültüründeki canlılığıyla, zengin film seçenekleriyle, uluslararası düzenlenen film festivallerinde oluşturduğu entelektüel ortam Fransız sinemasına önemli bir ivme kazandırır.

1.3.2. Yeni Gerçekçilik ve İtalyan Sineması

İtalya'nın görsel seyirlik geleneği 1905'te ve Birinci Dünya Savaşı'ndan önce ki yıllarda Dünya sinemasında önemli roller edinmiştir. İtalyan film pazarı Fransız sinemasının etkisinden kurtulabilmek için seyirciyi önceleyen bir strateji izler. Böylece İtalyan sineması tarihsel filmler, belgeseller ve komedilerden yararlanır. Doğal mekânlar, doğal afetler ve gerçek yaşam gibi konular uzman sinemacıların ilgi odağı olmuştur. Kurgu ve öykü barındırmayan gerçek hayattan alınmış konuları filme aktarırlar.

Her dönemin ya da her ülkenin sinema ile olan geçmişinde tarihsel motif ve karakterlerin izi sürülmektedir. Bu dönemin -1905 ve sonrası- İtalyan yapımı filmlerinde kültürel görüntüleri, mimariyi görkemli biçimde kullandığını ve alan derinliğine sahip olan mizansenleri görmek mümkündür. Bu dünyaya ait verili öğeler İtalyan izleyicinin en çok tercih ettiği türler arasında yerini almaktadır.

²⁸ Kuzey Afrikalı sinemacıları tanımlamak için kullanılan kavram.

İtalyan sinemacıların dikkatini çeken bu içerik tarihsel filmlerin ve sessiz sinema temelini meydana getirir. Tarihsel gerçekleri görkemli görsellerle destekleyerek anlatması hikâyeleri halka ulaşabilir kılar. Böylece sessiz sinemanın dile ihtiyaç duymadığını ispat eder. Bu filmlerden biri kendini görkemli bir seyirlik olarak tanımlayan Enrico Guazzoni'nin yönettiği *Qou vadis? (1913)* 'dir.

Uzun metrajlı filmlerin ortaya çıkışıyla beraber İtalyan sinemasının uğradığı değişimler izleyici kitlesini de etkiler. İlk etapta işçi sınıfının katılmış olduğu görsel bir seyir olan İtalyan sineması endüstrinin gelişmesiyle beraber orta sınıfın eğlencesi biçimi hâline dönüşür. Dönemin, endüstrinin, yönetmenin vb. olguların değişmesi aktarılan filmin değişmesine de ortam hazırlamaktadır. Çünkü bağımsız sinemanın işlerlik kazanabilmesi için yönetmenin bağımsız olması önemli bir ölçüdür. Bu bağlamda İtalyan sinemasının şartlara bağımlılığı bağımsız İtalyan sinemasının ortaya çıkmasına ortam hazırlar. Dünya Tarihi'nde ve özelde sinema tarihinde bir ülkenin geçirmiş olduğu değişimler aslında zihinsel değişimlerin görsel ifadesidir. Bunun farkındalığıyla izlenen filmler gerçekliği algılamanın yolunu açar.

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve Avrupa sinemasında Amerikan sinemasının söz sahibi olması gibi nedenler İtalyan sinemasının çöküş yaşamasının sebebidir. Çünkü kendi sinemasına çok da hâkim olamayan İtalyan sineması dışa bağımlılığı ile film yapımını sürdürür. Ülkelerin yaşamış olduğu dönem sanatlarını etkilediği için var olanı aktarma düşüncesi İtalyan sinemasında belgesel film türünü yeniden canlandırır. İtalyan sineması sessiz dönemin bitişine kadar baş edemeyeceği dönemler geçirmiş ve kendi anlatı geleneğinin dışına çıkan yeni tarzlar denemeye başlamıştır. Bu tarzlardan biri Diva kültürüne yol açan basit ve abartılı bir türdür.

İtalyan sinemasında simgeciliğin sözlü anlatımın önüne bu denli abartılı bir şekilde geçmesi sözün varlığını arka plana itmektedir. Estetik özelliklerden yoksun, oyuncunun karizmatik duruşuna dayanan bir üslup standart hâle gelir. Divaların oyunculuğu için özel senaryolar yazılmaya başlanmış ve yönetmenin gücü sınırlandırılmıştır. Bu görsel üslup sinemanın en nihayetinde İtalyan sinemasının kendi anlatı geleneğini zayıflatır. Sinema sadece görme edimiyle varlığını devam ettiren bir sanat değildir. Sinema görme ile gösterme odaklı bir sanat olarak varlığını

devam ettirir. İtalyan sineması Diva kültürüyle bu odaklanmanın ötesine geçemediği için başarısızdır.

Divaların çevresinde kurulan anlatı dünyası, üst burjuva ve aristokrat çevrelerdeki aşk ve entrika ilişkileri, cinselliğin ve ölümün egemen olduğu kapalı bir evren oluşturacak kadar gerçeklik duygusundan kopuk, dizginlenemez tutkular ve katı toplumsal göreneklerin damgaladığı bir dünyadır.²⁹

1.3.2.1. Faşizm 'den Sonra İtalyan Sineması

İtalya' da 1920'li yılların sonlarına doğru Mussoli'nin faşist hareketi iktidara gelir. 1925'li yıllarda otoriter bir yönetim kurulur. Sessiz sinemanın gelişme göstermesi bu döneme karşılık gelir. Bu bir tesadüf olmamış aksine dönemin baskıcı tutumu bu yöntemle aktarılmıştır. Bu yüzden İtalya'da sinema siyasal bir gücün merkezine çekilir. Bu güç sinematografik aksiyon üzerinde belirleyici bir role sahiptir.

İtalya'da varlığını devam ettiren faşist rejim için kâr çok önemlidir. Bu yüzden sinema ticari bir amaçtır. Ülkede sinematografik sanatın vergileri tasarlanmış ve bu organizasyonlardan yüklü miktarda kazanç elde edilmiştir. Sinemaya hâkim olmak otoriter bir çehreye bürünür ve Mussolini sinemayı en güçlü silah olarak görmeye başlar. Artık sinema izleyicisi sinema aracılığıyla siyasal ve ideolojik temalarla eğitilerek tarafgirliğe davet edilir. Semboller bambaşka manaları ifade eder. İzleyicinin algısı bu sembollerle yönlendirilir.

Faşist propaganda 1930-1943 arasında yapılan her filme belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Bu dönem dört kategoriye ayrılmaktadır.

1. Yurtsever ve/veya askeri filmler
2. İtalya'nın Afrika misyonu'yla ilgili filmler
3. Kostümlü dramalar
4. Anti -Bolşevik ve anti-Sovyet propaganda filmleri³⁰

²⁹ Cherchi Usai, Paolo, "İtalya: Seyirlik ve Melodram" s. 160., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

³⁰ Morandini, Morando, "Faşizmden Yeni-Gerçekliğe İtalya" a.g.e., s. 408.

Faşist yönetimin bu dönemde etkisi bu filmler etrafında örgütlenmiş ve perdeye aktarılmıştır. Bu dönem sinemasının resmi dili, erkek kahramanların popüler oluşu, devrimci ve kutsayıcı tavırların kabulü gibi görsel geleneği temsil eder. Faşist yönetim karşıtlıklar örgüsüne ortam hazırlar. Burjuva ve halk, aile ve imparatorluk, duygusallık ve şöhret gibi ikiyüzlü bir sinemasal dil oluşturulur. Bu tarzı en iyi yansıtan yönetmenler ise Mario Camerini ve Alessandro Blasettidir. İtalyan sinemasını bir yere taşıyan ya da taşımaya çalışan bu iki yönetmen Hollywood tarzını andıran filmler kadar etkili olamamıştır. Çünkü Hollywood bireysel sinemacılıkta kitlesel bir sinemacılık anlayışını benimsediği için daha popüler olana yönelir. Temel türler arasında olan komedi, melodram ve kostümlü dramalar tarzında İtalya’da yaşanan tarihsel gelişmelerin ağırlığını gözden uzaklaştırmak için filmler çekilmiştir. Bu çaba İtalyan film sektöründe ciddi artışlarla karşılık bulur.

1945’ten sonra yeni-gerçekçi sinemanın savunucuları olarak senaristler, yönetmenler, teknisyenler ve oyuncular kesintisiz bir şekilde çalışmıştır. Savaş sırasında yapılan üç film, derin bir kriz içindeki İtalya’nın gizli yüzünü açığa vurmaktaydı.³¹

İtalya’da yaşanan bu gelişmeler, gerilemeler ve bunlara bağlı olarak yenilenen sinemanın seyri 1945’li yıllarda değiştiğini ve daha da değişeceğini göstermektedir. Bu dönemin izdüşümlerinden etkilenerak Robert Rosselini tarafından çekilen *Roma Açık Şehir*, 1945 filmi İtalyan sinemasının seyrini değiştirir. Bu film İtalyan sinemasının sinema tarihinde ön saflarda yer almasına fırsat tanır. Ve bu filmin ardından İtalya’da “yeni gerçekçilik” kavramı ortaya çıkar. Yeni-gerçekçilik, bir okul veya bir sanat akımı olmaktan çok dönemin sinemasında savaş yorgunu İtalya ve Direniş gerçekliğine bakışın, onu temsil edişin yeni bir yolu ve gerçekçiliğe yönelimin bir parçasıdır.³²

Yeni gerçekçi hareketi sinemada bir değerler hiyerarşisi oluşturmaktan çok çeşitli biçimler deneyerek özgürlüğünü ifade etmeye çalışır. Çünkü İtalyan entelektüel yaşamına dört düşünce akımı hâkimdir: Marksizm, varoluşçuluk, sosyoloji ve psikanaliz.³³ Bu bağlamda yeni-gerçekçiğin başlıca eserleri arasında

³¹ Morandını, Morando, “*Faşizmden Yeni-Gerçekliğe İtalya*” a.g.e., s. 410.

³² Morandını, Morando, “*Faşizmden Yeni-Gerçekliğe İtalya*” a.g.e., s. 411.

³³ Morandını, Morando, “*Faşizmden Yeni-Gerçekliğe İtalya*” a.g.e., s. 411.

De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*, 1948, Visconti'nin *Bellisima*, 1951 filmleri vardır. Ve yeni-gerçekçi hareketin sonunu bu filmler görsel seyirlik olarak seyirciye aktarır.

Yeni-gerçekçilikte Marksizm fikrinin etkisi daha fazla gözlemlenmiştir. Rossellini, Visconti De sica'nın bir arada bulunması birbirlerinden farklı olmalarından kaynaklanmıştır. Yeni-gerçekçilikte hâkim olan Marksizm onları bir arada tutan ortak bir davanın söylemleridir. Bu beraberlik daha sonra savaşın İtalyan halkı üzerinde bırakmış olduğu siyasal, varoluşsal kargaşa gibi diktatör kaygıları demokrasiye, değişime ve umuda dönüştürülebilme için bir araya getirmiştir.

Sonuç olarak yeni-gerçekçi sinema Marksizm'in de etkisiyle gerçekte olduğundan daha fazla muhalif bir sanat olarak görülür. Bu birliktelik ülkeye hâkim olan egemen sınıf tarafından tehdit olarak algılama ihtimalini barındırır. Yeni gerçekçi sinema kültürel ve sanatsal özelliklerinden çok ideolojik bir yöne evrilir. Yeni gerçekçiliğin sinemanın merkezinde tuttuğu ideolojik söylemler sanatlarının gelişmesini engelleme tehlikesi taşır.

Savaş sonrası yani 1950'li yıllar ve sonrası İtalyan sineması için "kolay yıllar" olarak tanımlanmıştır. Çünkü sinemanın yanında alternatif olarak "televizyonlu yıllar" yerli pazara egemen olur. Ancak bu durum İtalyan sineması için çok da kötü olmaz. Zira televizyonlu yıllar İtalyan sinemasının yaşamış olduğu baskı, sansür gibi zorlu süreçleri biraz olsun hafifletir. Buna karşılık "yüksek sanat sineması" olarak gelişen İtalyan sineması iki önemli yönetmenin doğmasına fırsat yaratır. Michelangelo Antoini ile Federico Fellini 1950'lerde ortaya çıkmış en önemli iki *auteur* olarak isimlerini duyurur. Bu yönetmenler 1940'lı yıllarda popüler olan Rossellini-De Sica'nın izinden giderek kameralarını beslemeyi başarır. Ancak anlatsal olarak bu yönetmenlerden farklılık gösterirler. Farklılıklar yönetmenlerin yaşadığı çağın ruhundan ne ölçüde etkilendiğiyle alakalıdır. Örneğin Michelangelo Antonioni mizaç bakımından yeni-gerçekçilikten uzak durur. O daha Avrupalı, burjuva psikolojisine oldukça duyarlı; yalnızlık, varoluşsal yabancılaşma gibi konulara ilgi duyar. Federico Fellini tam tersine yoğun bir biçimde taşralı, toplumsal içeriği daha ön planda olan sinemayla ilgilenir. Bu farklılıklarıyla beraber İtalyan sineması kendine özgü temeli sağlam bir üslup geliştirmeyi başarır.

1.3.2.2. Yönetmen Sineması ve İtalya Yeni Gerçekçiliği

1960 yılı, İtalyan sineması için önemli bir yıla karşılık gelir. 1945 yılı öncesinde İtalyan Sineması, İtalya sınırlarının dışına neredeyse hiç çıkmaz. İlk kez 1946'dan itibaren İtalyan filmleri iç pazarda Hollywood filmlerinin önüne geçerek yurtdışında önemli başarılar kazanır.

1960'lar ve 1970'ler İtalyan sineması için yeni yönelimlerin habercisidir. Bu yeni yönelimlerin temelini İtalya faşizmine karşı gösterilen tavır oluşturur. Bu tavrın öncüsü dönemin aykırı iki sinemacısı Pier Paolo Pasolini ile Marco Ferreri'dir. İki sinemacının da kamerayı hayatın içine taşıması farklı yollarla gerçekleşir. Pasolini'ye göre sinema, şiir, roman, eleştiri, tiyatro ve gazetecilikte zaten ayrıntılandırılırken, skandal yaratıp kendi şahsını riske atmaya yönelik güçlü bir iradeyle birlikte karşı konulmaz bir kendi kendini geliştirme gereksinimiyle uygulanan edebi ve siyasal bir söylemin devamıdır.³⁴ Marco Ferreri'nin filmleri ise yıkım, olumsuzluk ve ölüm gibi temalara yoğunlaşarak gerçek ile ironi arasında asılı kalır.

1960'lı yıllar birbirinden farklı yönetmenlerin farklı duruşlar sergilediği bir dönemi temsil eder. Yönetmenlerin sinematik dilini 1960'lı yılların duygu yüklü aşk, ihanet, melankoli, hırs, kayıtsızlık gibi duygu geçişleri etkiler. Yeni gerçekçilik mirasını her biri kendine özgü farklı perspektifte olan yönetmenler yetiştirir. Yalın üslup, sıradan dünyaların öyküleri, hiç anlatılmamış tarzda ele alınır. Savaş sonrası gelen sakinlik film diline yansiyarak yönetmenlerin kamerasını ve film dilini biçimlendirmeyi olanaklı hâle getirir.

İtalya'da yeni bir biçime dönüşen komedi, 1950'lerde ve 1960'larda yeni gerçekçiliğin etkisiyle daha da canlanır. Komedi yapımcıları, oldukça bilinçli bir biçimde, toplum davranışlarının, değer ve geleneklerinin değişen yüzünü kaydetmeyi ulusun zaaflarına eleştirel, ama eğlendirici bir ayna tutmayı amaçlamışlardır.³⁵

İtalya sineması 1945'li yıllardan başlayarak 1970'li yıllara kadar ülke içinde yaşanan tüm olayları ve ardından gelen duygu durumlarını İtalya kimliğini yansıtabileceği görsel dili ustalıkla kullanır. Bu dil sinemanın görsel bilgileriyle

³⁴ Morandini, Morando, "Faşizmden Yeni-Gerçekliğe İtalya" a.g.e., s.663.

³⁵ Morandini, Morando, "Faşizmden Yeni-Gerçekliğe İtalya" a.g.e., s. 667.

donanımlı hale getirilir. İtalya sineması görüntüleri bir araya getirerek onların birleşmesinden doğan bilgileri bir görüntü şölenine dönüştürür. Kendisinden sonra gelen sinemacılara bu görüntüleri keşfetmeyi miras olarak bırakarak sinema tarihinde yerini alır.

1.3.3. Almanya’da Sinema’nın Seyri

“Alman Sineması” dışavurumculuğu, Weimar kültürünü ve Berlin’in Avrupa’nın kültür merkezi olduğu zamanları akla getirir. Sinema tarihçilerine göre bu dönem D.W Griffith, Ralph Ince, Cecil B. DeMille ve Maurice Tourner gibi 1910’lardaki Amerikalı yönetmenlerin öncü eserleriyle, 1920’lerin sonundaki Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin’in Sovyet montaj sineması arasındaki dönemdir.³⁶ Alman sinemasının üslubu dışavurumcu bir tarz benimser. Alman sineması için dekor, hareket, ışıklandırma gibi görüntüyü netleştirecek araçlar oldukça önemlidir.

Birinci Dünya Savaşı her ülkeyi farklı tarzlarda etkileyebilmiştir. Bu yüzden Alman sineması savaş patlak verdiği sırada kendine ait bir tarz geliştiremeyerek kendinden önceki sinemacıların izini sürmeye karar verir. Bu tavır Alman sinemasının beyaz perdede canlandırma, hileli ve komedi film türlerini tercih etmesine sebep olur. Sinema tarihinde bazı tarihler ülkeler için yeni başlangıçlar yaratır. Alman sineması için de 1913 yılı bu başlangıcı temsil eder. Alman film üretimi bu durumu farklı türde filmlerin varlığıyla ispat eder.

Birinci Dünya Savaşı başladığında Alman film yapımcılığı olduğu için epey yol alır. Savaşın sinema üzerinde doğrudan bir etkisi olduğu için bu örgü Alman sinemasını kökten etkiler. Savaş sırasında film yapım şirketlerine el konulur. Alman halkına sinemaya gitme yasağı getirilir. Bu olaylar Almanya’da yeni arayışlara sebep olur. Böylece Alman sinemasının kilit yapımcıları gelecek dönemler için şirketler kurulmasına öncülük eder.

³⁶ Elsaesser, Thomas, “*Almanya: Weimar Yılları*”, s. 169., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Savaş yıllarına ait Alman film türleri belli bir tarzı özümseyene kadar çeşitlilik gösterir. Bunlar; savaşı konu alan filmler, yurtsever propaganda filmleri ya da sosyal sınıflar arasında biçimsel farklılıkları anlatan filmlerden oluşur.

Bu gelişmelerle birlikte Almanya sinema tarihinde film yapım şirketlerinin varlığı da oldukça önemli bir yere sahiptir. UFA, DECLA ve WEİMAR Alman sinemasının öncüleridir. UFA, Aralık 1917'de kurulur. UFA'nın kurulmuş olması kendinden küçük birçok şirketin UFA'ya bağlanmasına sebep olur. UFA, film yapım sürecindeyken Almanya Birinci Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğrar. Savaş amacını Alman sinemasının sinema endüstrisinde söz sahibi kılmak ülküsüne dönüştürür. Ancak UFA'nın taşınamayacak kadar yerleşik olması onun amacını uluslararası faaliyette etkisiz kılar.

Birinci Dünya Savaşı ve Berlin Duvarı inşasından sonra Almanya Defa Doğu'da filmler yapmaya başlamıştır. O günlerde Alman sinemasının kimlikle ve tarihle ilgilenmesi olağan bir durum olarak karşılanır. Bu dönemde Wim Wenders, "Yeni Alman Sineması" yaratmak isteyen genç bir sinemacı neslini temsil eder. Bunu ortak bir amaç uğruna yapmak ister. Bu gelişmelerin etkisiyle Yeni Alman Sineması güçlü bir birlik kurmak isteyen yönetmenlerin dayanışmasından doğar. Werner Fassbinder, amaçlarını açıkça belirtir: "Eskisi gibi, söyleyecek bir şeyi olan önemli filmler yapmaktır. Ve bu filmler, kendi yaşamımız ve deneyimlerimizden doğmalıdır." diyerek film faaliyetlerini sürdürür.

Batı Almanya'da ise sinema ekonomik patlama ve soykırımdan duyulan suçluluğu uyuşturmak için büyülenmiş özne topluluğu yaratır. Basın Almanya'da yaşanan her gelişmeden övgüyle bahsederek gerçeği çarpıtmaya çalışır. Yeni Alman Sinemasının doğuşuna katkı yapan yönetmenler ülkenin içinde parçalanmış fikirlerden sıyrılarak yeni oluşumlara öncülük eder. Bu sinemacıların en üretkeni Werner Fassbinder'dir. Kamerasının önünde yalın bir biçimde kendi hayatını perdeye aktır. Böylece beyazperdenin her şeyi manipüle edebilecek gücüne muhalefet eder. Fassbinder film çekerken idealinin Amerika'dakiler kadar güzel filmler çekmek ama bağlamı başka alanlara taşımak olduğunu söyler. Bu anlamda daha ihtişamsız ve güzel olan 1974 yapımı *Korku Ruhü Kemirir (Angst Essen Seele Auf)* filmini çeker. Onun filmleri insan kimliğinin karanlık yönlerini, cinsiyet ve kölelik gibi kavramlar üzerinden düşüncelerini görünür kılmayı hedefler.

Bu gelişmeler ışığında Yeni Alman Sineması'nın temellerini atan yönetmenlerinden biri olan Fassbinder, sistem içinde her açıdan sıra dışı ve marjinal bir kişiliğe sahiptir. Alman milliyetçiliğinden kapitalizme ama oradan da komünizm düşüncesine, burjuva ahlak normlarından düzenli ve disiplinli bir yaşama, herhangi bir sanat eserine yönelik değerlendirme ölçütlerinden yüzeysel başkaldırcılık eylemlerine dek hemen hemen her şeye karşı olan tutumu; varoluşunun özünü oluşturur. Fassbinder şöyle düşünür: “Sınıf savaşına inanmıyorum ve güçlünün zayıf ezişinin neredeyse dünyanın değişmez yargısı olduğunu düşünüyorum.”³⁷ Bu bağlamda Alman sineması dünya sinema tarihinde benzersiz sinematografik yaklaşımlar edinir. Böylece kendi kimliğini yaratarak dünya sahnesinde özgün görüntülerin hatırlatıcısı olur.

1.3.3.1. Nazizm Sonrası Değişen Alman Sineması

Almanya tarihi en karanlık dönemlerini Nasyonal Sosyalist yaşam tarzının hâkim olduğu yıllarda yaşadığını düşünür. Adolf Hitler ve takipçileri bu yıllarda sinemanın izleyicinin duygularını harekete geçiren, zihnini durağanlaştıran ve tutsak hâle dönüştüren potansiyele sahip olduğunu fark eder.

Alman sineması, Adolf Hitlerin ölümünden yarım yüzyıl sonra bile bu tavrı, diktatörlüğü, baskının izlerini filmlerinde yansıtır. Nasyonal sosyalizmin müdahalesi altında yapılan bu dönemin Alman sineması, belgesel ve diğer görsel bilgiler sinema için en karanlık dönemi temsil eder. Sinema tarihçileri Nazi sinemasını yönetmenliğini Fritz Lang'ın yaptığı *Dr. Mabuse the Gambler* (1922)'in dünyasına benzettir. Film dört saatlik bir epik anlatı sunan, sinema tarihinin bir suç liderine odaklanan ilk filmlerden olma özelliğini taşır. Dr. Mabuse karakteriyle Adolf Hitler arasında bağlantı kuran yönetmen Nazizmin yükselişine yardım eden toplumsal duruma yaptığı güçlü bir vurguyla dikkat çeker. Goebbeles, Adolf Hitler'in en yakın arkadaşlarından biri olduğu için Alman sinemasının ruhunu temelden ıslah eden ve ona yeniden biçim veren isimdir. Goebbels ilk programatik bildirilerinde sinemadan bir beden, bir toprak yüzeyi diye söz eder. Bu bağlamda kendisini, cerrahlığıyla

³⁷ <https://www.filmloverss.com/bana-bir-fassbinder-biyografisi-cek/> (Erişim Tarihi. 09.07.2019).

organizmayı zararlı yabancı öğelerden temizleyecek bir hekim ilan ederek doğal ve askeri metaforları karıştırıyor, “yeni bir dünyanın en derindeki amacına, oluşumuna hayat vermek hayal gücünü gerektirir.” diye açıklayarak sinemanın tarihine yön verir.³⁸ Böylece Alman sineması için filmler hem popüler bir sanat hem de devletin insanlar üzerinde kontrol sağlayan bir gözetleme kulesi olarak işlev görür. Alman sinemasının bu işlevi sadık bir izleyici kitlesi oluşturur. İzleyicinin gözünü gerçekleri örten bir kamera kurgusuyla perdeler.

Nazi sineması Almanya'nın dışında yaşamayı da bir sorun olarak gösterir. Bundan dolayı kamerasını refah ve istikrarın tüm kaynaklarından uzak olan ülkelere çevirir. Bu gösterme şekli izleyiciye Almanya'dan başka her ülkenin sorunlu olduğu algısını yaratır. Bu yüzden Almanya sınırları dışında bulunan ve ülkesine geri dönmek için dış güçlerle mücadele eden kahraman insan prototipi oluşturmaya çalışır. Böylece Alman sineması halkı uyutmak için onun değerlerini siyasallaştırmış ve büyülenmiş, gözü dönmüş bir özne yaratmakta öncü olur. Bu durumda, insanlar nasyonal sosyalizmi sinemayla beraber kendilerine kolektif bir kimlik özel yaşam alanı sunduğu için tereddütsüz kabul etmek zorunda kalır.

Savaş sonrası yıllarda Nazilerin teslim olmasıyla birlikte devlet otoritesi altında olan Alman sineması bir düşüş yaşar. Bu dönemde Alman sinemacılar yeni bir Alman sineması yaratmak istediklerini belirten çalışmalar başlatır. Bunun sonucunda Nasyonal sosyalizm karşıtı filmler sinemaya aktararak seyirciyle buluşur. Bu girişimler Alman sinemasında savaştan sonra ikinci bir girişim 1950'lerin sonunda belgesel sinema ile kurgu sinemasını karıştırarak katmanlı bir anlatımı tercih eden yönetmenler ortaya çıkarır. Alman sinemasındaki hareketlilikler Nazi sinemasının iflasına ortam hazırlayarak Alman sineması için son çabayı temsil eder.

1.3.3.2. Yeni Bir Sinema Yaratma Çabası: Alman Sineması

Yeni Alman Sineması temsil ettiği ülkenin karanlık geçmişiyle başa çıkmaya ve yeni bir sinema dili oluşturmaya çalışan dönemi görünür kılar. Çünkü Nasyonal

³⁸ Rentschler, Eric, “*Almanya: Nazizm ve Sonrası*”, s. 430., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

sosyalist sinema Alman sinemasının görüntülerine ideolojisini örtük bir şekilde yerleştirmiştir. Bundan dolayı yeni Alman sinemacılar filmler üzerinde görsel imgeleri yeniden kurma ve anlamlandırma çalışmalarına başlamışlardır. Bu süreç 1960'lı yıllarda yeni Alman sinemasının kimliğini oluşturmaya imkân verir. Almanya'daki genç sinemacılar geçmiş algıyı temizlemek ve bu yeniliğe alternatif bakışlar üretmek gibi nedenlerle deneysel film yapım çalışmalarına başlarlar. Bu girişim Alman yönetmen ve eleştirmenlerce de desteklenerek Avrupa'da gelişmekte olan sanat sineması ile bağlantılı hâle gelir.

Yeni Alman sineması tarihi ve geleneği olumsuzlayarak sinema dilini yakalamaya çalışır. Aynı zamanda özgün sistemiyle ve sanatıyla sinemasını dünyaya sunmayı hedefler. Bu dünya genç yönetmenlerin çektiği deneysel filmlerin içeriğinde tepkiyle karışık bir şekilde olarak kendini gösterir. Bu karşı çıkışın sebebi Nasyonal sosyalizm düşüncesinin hâkim olduğu Almanya'da Yahudiler 'in uğramış olduğu işkencelere Alman entelektüellerin ses çıkarmayı oluşturur. Genç yönetmenlere göre film gerçeği aktardığı için özgün bir anlatımdan uzaklaşmamaya özen gösterirler. Hollywood'a ve geleneğe ait olan her görsel, işitsel imgeyi değiştirirler. Bu yüzden Genç Alman sineması için, Nazi dönemi ve 1950'lerin kitlesel eğlence endüstrisine, savurganca yapımların görsel hazzına ve ekonomik mucize yıllarında gelişen konformizm ideolojisine karşı bir direniş sineması oluş.³⁹ Bu bağlamda Yeni Alman Sineması'nı destekleyen dokuz sinemacı bir araya gelir. Bu sinemacılar Alman tarihini özgün bir biçimde anlatarak ve Almanya'ya ait imgeleri sinema diline aktarma çalışmalarına girişirler. Filmlerde kullanılan görüntülerin ve öykülerin dilini yeniden inşa etme süreci yönetmen Edgar Reitz'in çekmiş olduğu bir tv dizisi olan Heimat'ta kendini gösterir. Heimat, Yeni Alman Sineması'nın tanınması için önemli bir adım atar. Almanya'nın siyasi tarihini ayrıntılandırırken ince bir duyarlılık gösterir. Bu sayede daha önce çekilen Alman filmlerine benzemez. Kendi ulusunu aydınlatan imgelerle örülü film tarihte özgünlüğü ile anılır hâle gelir.

Yeni Alman Sineması Nazi döneminden sonra her şeyi yeniden yapılandırmaya çalışır. Geçmişe ait tarihi karakterleri ya taklit eder ya da yeniden yaratır. Örneğin Hitler'i savunarak anlatmaz. Hitlerle bütünleşen, ona ait olan nesnelere göstererek bir

³⁹ Kaes, Anton, "Yeni Alman Sineması", s. 695., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

anlatım geleneği oluşturur. Bir bakıma filmler aracılığıyla Hitler'i mitleştirerek sunmayı tercih eder.

Alman ulusunun yaşamış olduğu bu dönüşümler Almanya'da bağımsız sinemacıları ve sıra dışı yönetmenleri ortaya çıkarır. Bu bağlamda kadın sinemacılar kadınlara özgü ayrımcılık ve eşitsizlik uygulamalarına karşı koymak için dayanışma yaratır. Kadınlar tarafından çekilen belgesel-filmler erkekler tarafından çekilen kadın filmlerine karşı bir tepki oluşturur. Çünkü bu tarzda çekilen feminist filmler bir direniş/karşı koymayı temsil eder. Feminist bakış açısı geleneksel Alman tarihi düşüncesine meydan okumayı hedefler. Alman kadın yönetmen Helma-Sanders-Brahms özellikle cinsiyete özgü anlatısal yapıyı ortaya çıkaran filmler çeker. Bu bağlamda kadınların hayatlarında erkek olmadan deneyimledikleri hayatları filme kaydetmeye başlar. Bu kadınlar savaş boyunca deneyim sürecinde güçlenmiş, keşfetmiş ve bir birey hâline gelmiştir. Ancak erkeklerin savaştan dönmesiyle birlikte yaşanan bu süreçler değersizleştirir. Helman tam da bu kırılmayı kavramsallaştırdığı için düşünce örgülerini görsel imge olarak sinemada betimler.

Yeni Alman Sineması'nın öncüsü olarak Rainer Werner Fassbinder kabul edilir. Fassbinder'in Alman sineması adına yapmış olduğu çalışmalar ardından gelen birçok yönetmeni eğitir. Fassbinder Almanya'yı bağımsız sinemacıların çalışabileceği bir ülke hâline getirir. Bu yüzden 1980'lerde Almanya'da çekilen filmler çok-kültürlü deneyimi vurgulamaya başlar ve bu görüntüleri kullanmaya imkân verir. Farklı ırklardan oluşan ancak aynı dertleri farklı perspektiflerle sunmayı ilke edinen yönetmenler bu vesileyle bir arada çalışabilmişlerdir.

Alman sineması Nazi döneminde yaşanan işgalci geçmişten uzaklaştıkça sinemasını daha fazla geliştirir. Kameronun merceğini ulusal kimlikten uzaklaştırıp çok-kültürlülüğe yaklaştırdıkça incelikli bir göz'e sahip olur. Bunun sonucunda da daha yenilikçi, daha tutarlı ve daha insancıl bir sanatla yoluna devam eder. Dünyaya tek bir düzlemden bakmayı bırakıp varlığın görünüşündeki çokluktan beslenerek kameronun yaşadığı deneyimlerle sinemasını zenginleştirir.

1.3.3.3. Doğu Almanya Sineması

Doğu Almanya’da sinema tarihi askeri bir film organizasyonun kurulmasıyla kendini gösterir. DEFA’nın kuruluşu Almanya’daki Sovyet askeri yönetiminin emriyle gerçekleşir. Doğu Almanya’da uzun yıllar film yapan tek şirket olarak varlığını sürdürür. DEFA stüdyolarından çıkan filmler, senaryolar siyasetçilerin, polis ve devlet tarafından görevlendirilen öykü editörlerinin uzun bir incelemesine takılır. DEFA’nın bu dönemi 1950 Soğuk Savaş yıllarıyla birlikte sona erer.

1950’den birkaç yıl sonra sinemacılar bir araya gelerek ve yeni bir girişim için bir arada bulunurlar. Bu çalışmalar Alman işçi sınıfının sorunlarını merkeze alır. Böylece daha gerçekçi bakma eylemi geliştirir. Doğu Alman sinemasında yaşanan bu başkaldırı devletin dikkatini çeker. Devlet önlem almak istercesine Doğu Alman polisi ve ordusu 13 Ağustos 1961’de Berlin Duvarı’nı inşa eder.

Doğu Almanya’da yaşanan bu tarihi kırılmadan sonra yeni sinemacılar kuşağı özgün fikirlerle birlikte DEFA stüdyolarıyla çalışmaya karar verir. Yeni-gerçekçilik akımına dönüş yapan sinemacılar geçmişte yaşanan baskıları yaşamak istemez. Bu yüzden günlük hayatın öykülerini kurgusal ve belgesel öğelerle anlatmayı tercih ederler. Böylece Alman Sineması’nın öncüsü olan tüm yönetmenler daha ihtiyatlı olmak için çalışmalarını edebi klasiklere ve sanatçı biyografilerine yönlendirir. Yeni bir sinema dilinin imkânına sığınarak görüntünün güvenilmez bilgisinden kaçmayı yeğlerler. Bu dil, iyi bir sinematografiyle desteklenmiş, diyaloglara bağlı usta bir üslup olarak ilerler.

1980’li yıllara gelindiğinde DEFA batıdan film ithal etmektedir. Batı Alman televizyonlarına film satışı yapar. Batı Almanya’dan renkli filmler satın alır. Böylece Batı ile Doğu Almanya arasında aşılamayan Berlin Duvarı sinema aracılığıyla aşılarak duvar 1991’de yıkılır. DEFA, bu yıkımdan sonra eleştirel filmler yapmaya çalışır. Ancak izleyici tarafından talep görmez. Çünkü yaşanan tarihsel gelişmeler insanı değiştirerek insanın ilgisini başka bir yöne çeker.

1.3.4. Devrim Öncesi Rusya

Rusya’da film hem tarz hem de konu olarak uluslararası anlamda sinemanın değer görmesiyle birlikte hızla gelişme gösterir. Rusya’da sinema endüstrisi Batı’ya

göre farklı şekilde ilerler. Çünkü Rusya’da ne kamera ne de ham film üretilir. Bu durum Rusya’da dağıtıcılık sektörünün yerleşik bir hale gelmesiyle ters yüz olur. Böylece Rus sineması kendi türünü, o sırada kendi türünü estetik algısını, eleştirilerini, siyasi ve sosyal dokusunu yansıtmaya başlar. Üslup bakımından ikiye ayrılır. Bu ayrışma Devrim öncesi Rusya ve sonrası olmak üzere Rus sinemasının üsluplarını ve sinemalarını başlı başına etkiler. 1913’e kadar Rusya’da her türlü yabancı yapımcılık kısıtlanır. Bu kısıtlama Rusya’ya kendi kültürlerini ve üsluplarını bulma, aktarma ve yansıtma konusunda oldukça yardım eder. Bununla Rus filmleri sinemada insanı insana temas edecek şekilde anlatır. Böylece insan sinemada kendini deneyimleyeceği kendini deneyimleyeceği hayatın örnekleriyle karşı karşıya kalır.

Rus sineması uluslararası anlamda kabul görmüş filmlerin temalarını işlemekten uzak durmayı tercih eder. O, bu dönemi *film d’art’ın* başarılarını takip etmekte geçirir. Rus sinemasının ilk dönemine bu üslup oldukça etki eder. Rus sineması kültürel olarak özgün sanat filmleri, tarihsel dramalar ve köy yaşamından alıntılanan temsili hayatların izini sürmeye devam eder.

Rus sineması üslup bakımından ikinci döneme geldiğinde ise *film d’art* akımının Rus sinemacılığı üzerindeki etkisinden sıyrılmaya başlar. Bu dönemin başlangıcına hâkim olan ve birçok yönetmeni de etkileyen “durma ekolü” kendini gösterir. Rus tarzı olarak adlandırılan “duraklama- duraklama- duraklama” oyunculuk üslubunu başlatmıştır.⁴⁰ Bu tarz filmler etkisi altına aldığı Rus sinemasını melankolik bir tarza dönüştürür.

Birinci Dünya Savaşı Rusya için sınırların kapanması sonucunu ortaya çıkarır. Rusya’nın ülke olarak böyle bir kısıtlamayla karşı karşıya gelmesi sineması için verimli yılların habercisi olur. Birinci Dünya Savaşı’nın ağır havasını Rus sineması benimsediği durma ve duraklama ekolleriyle harmanlar. İçe dönük ve ağır bir tarz, Rus yönetmenler tarafından bilinçli bir şekilde geliştirilir. Sinema endüstrisi ve sektör basını tarafından ulusal bir estetik olarak kabul edilir. Bu tarz tipik karakterler, kurban kadın, nevrotik erkek ve tipik bir mizansen -derin düşüncelere dalmış karakterlerle hareketsiz tablo geliştiren stüdyolar belirgin hâle gelir. Tablo imgesi,

⁴⁰ Tsivian, Yuri, “*Devrim Öncesi Rusya*”, s. 196., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

olay örgüsü geliştirmekten daha önemli hâle gelmiştir.⁴¹ Örneğin Andrei Tarkovsky *Solaris* (1972) filminin son sahnesinde Rembrandt'ın 1663-1669 yılları arasında oluşturduğu “*Savurgan Oğul'un Dönüşü*” isimli tablosunu canlandırır.

Şekil 1: Solaris (1972)



Şekil 2: Savurgan Oğul'un Dönüşü (1663-1669)



⁴¹ Tsivian, Yuri, “*Devrim Öncesi Rusya*”, s. 196., Nowell-Smith, Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Andrei Tarkovski'nin yenilikçiliği şudur: Ülkenin materyalist toplumu içinde materyalist olmayan şeyler hakkında filmler yapar. İnsan ruhunun yüceltilmesi, üstünleştirilmesi gibi konuları derinden inceler. Filmlerine şiirsel ve felsefi yönü son derece baskın görsel metinler hâkimdir. Bireyin anlam arayışını, aşk, metafizik, maddiyet, epistemoloji ve tabii inanç; Tarkovski filmlerinin temelini oluşturan kavramlardır. Bu kavramların, yönetmenin filmleri üzerinden incelendiği ve filmlerinin felsefi dayanakları Rus sinemasının öncüsüdür.⁴² Rus sineması Sovyet Rusya'da ilerlemekte olan bu yeni üslup, kültürel kodların varlığına uygun olarak, sağlam kurulmuş olay örgüsü ve anlatı hem edebiyat alanında hem de sinema da önemli hâle gelir.

1.3.4.1. Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenlerin Sinemaya Etkisi

Sovyetler Birliği ve Rus göçmenlerin iş birliği ile sinema işçileri Rus sinemasının devrimden sonraki durumunun yeniden biçimlenmesine katkı sağlar. 1924'te Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov'un öncülüğünde bir grup sinemacı bir araya gelerek değişen Rus sinemasının gideceği yönü tayin eder. Sovyetler birliği Dünya Sinema Tarihi'nde ender görülen bir grup teorisyen ve eylemci sinemacı ile yepyeni, deneysel bir kurgu ve anlatı geliştirmekle meşguldür. Bu akıma Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Aleksander Dovzhenko gibi isimler de katılır. Bu isimler Rus sinemasını etkileyerek sanat hayatına devrim niteliğinde yenilikler getirir.

Rus devrimiyle birlikte, Rus sineması iki ayrı kutba ayrılır. Bir kesim geçmişten koparak modern sanatın işlevini yerine getirerek SSCB'de kalmayı tercih eder. Bir diğer kesimi oluşturan sinemacılar sürgüne gönderilir ve devrim öncesi hâkim olan sinema anlayışını gittikleri yerde korumaya çalışmaya gayret ederler. Rus göçü 1918 yılında film çekmek için Kırım'a giden bir grup sinemacı tarafından başlatılır. Bu sinemacılara göre Kırım'da devrime katılmak olanaksızdır. Bu yüzden Batı'ya göçerler. Bu göç çok zahmetlidir. Ancak bu zahmet Rus sinemasını o kadar etkilemiştir ki şiirsel anlatı geleneğinin görsel temsilcisi haline gelir.

⁴² <https://www.filmloverss.com/andrei-tarkovski-filmlerinin-felsefi-dayanaklari/> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).

Rus sinemacıların göç merkezleri arasında Almanya, Çekoslovakya ve Hollywood yer alır. Bu dönem 1920'li yıllara karşılık gelir. Özellikle bu tarihlerde film yapımcılığı bu gibi merkezlerde Rus sinemacıların etkisi altındadır. Ancak Hollywood sineması Rus kültürünü kendi kültür potasında eritmek ister. Ülkenin kendi sinemasını gerçekleştirmesine çok fırsat tanımaz. Hollywood acımasızca Rus sinemasına kendi kültürünü dayatır. Rus filmleri varlığını Fransa'da kurulan Albatros Film tarafından göçmen gruplara ulaştırır. Ancak şu bir gerçektir ki Fransa'da karşılık bulan Rus sineması geleneklerini korumaya çalışır. Batı'ya meyleden bir tavırda da olsa geleneğini bozmadan statik bir durum sergilemeyi başarır.

Göçmen sinemacıların aksine Sovyet yönetmenler geçmişleriyle miraslarını tamamen koparır. Çünkü bu yıllarda sinema yapmanın koşulu geçmişi karalama yolundan geçer. Sovyet Rusya'da sinemada gerçeklik algısı montaj kullanımının yoluyla sinematografik bir dönüşüme uğrar. Sinema için gelişmenin tek yolu bu dönüşümdür. Eski film negatiflerinin üzerine yeniden kurguların eklenmesiyle bu değişiklik gerçekleşir.

1920'lerde yeni türler yaratmak Sovyet sinemacıların başlıca hedefidir. Bu tarihlerde Kuleshov'un, Vertov'un bulunduğu bir grup sinemacı *Kino Göz* kavramını keşfeder. Buradaki amaç, farkında olmadan yaşanan hayatı, gerçeğin edebileşmesi fikrine dayanarak, sine-gerçek haber filmleriyle devrimi yakalamaktır. Bununla birlikte sinemacılar gerçekliğin perdeye aktarılmasında sinemanın yeni bir dile dönüştürülmesini savunarak kino göze zamanı ve mekânı yönlendirme yeteneği bahşeder.⁴³ Böylece sinemanın kendi içinde, zamanında ve gerçekliğinde aktarma gücü olduğuna inanan kino-göz sinemacılar sinemada gerçeklik algısına yeni bir bakış açısı getirir.

Sovyet sineması 1926'lı yıllara geldiğinde, Eisenstein'in tabiriyle ikinci edebi dönemi yaşar. Bu yaşamı görsel hafızasından kamerasına aktarır. 1926'lı yıllar Sovyet sineması için yeni arayışları ve bu arayışlarda gerçekliği yakalama arzusunu hissettirir. Sovyet sinemasında dikkat çeken diğer isim Osip Brik'tir. Film senaryoları ile ilgili yoğun tartışmaları, Vertov'un oynanmış film düşüncesini reddeden tavrı, film kameraya kaydedildikten sonra senaryonun yazılması gibi

⁴³ Nussimova, Natalia, "*Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler*", s. 203., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

fikirleriyle aykırı bir sesi temsil eder. Bunların dışında her çekimin önceden planlanıp numaralandığı “demir senryo” savunucuları vardır. Demir senaryoya karşı başka sinemacılar da Eisenstein’in “duygusal senaryo”yu, düşüncenin görsel canlanışını bulmada yönetmene yardımcı olacak “dürtünün stenografik kaydı”ni öneriyordu.⁴⁴

Bunların yanı sıra sinema endüstrisini ele geçiren ve sinema izleyicisini saran gerçekliğin ayrıntılarına yönelen günlük tür Sovyet sinemasına egemen olmaya çalışır.

Sovyet sinemasında on yılın sonuna gelindiğinde bazı tezatlıklar kendini gösterir. Sovyet sinemasında önemli olan montaj sineması farklı eğilimler göstererek sıra dışı bir değişime uğrar. Bu değişim Eisenstein’in geliştirdiği, “Sinemada Dördüncü Boyut” yazısıyla montaja kesin bir biçim verir. Avangard sinemayı önemli ölçüde etkileyen bu sinema teorisini öne sürmüş olur. Bu kadar farklılığı bir arada bulduran Sovyet sinemasının karışıklığa sebep verdiği ileri sürülerek 1928 yılında Sovyetler Parti Konferansı toplanır. Toplantıda bir filmi değerlendirmenin ölçütü olarak herkesin anlayabileceği bir üslup olması gerektiği kararına varılır. Böylece 1929 yılından sonra Sovyet sinemasında ilerlemenin durduğu ve yerini ardılına bıraktığı sinema tarihinin bilindik bir gerçeği olarak görsel düş’e kaydedilir.

Rus sineması sinema tarihinde sinema teorisyenlerinin geliştirmiş olduğu “Rus montajı” ile tarihe geçer. Ancak sinemaya sesin gelişi filmlerde yakalamaya çalışılan bütünlük montaj-dışı unsurlarla sağlanır. Ses, görüntüye anlamlı bir bütünlük oluşturması için büyük kolaylıklar sunar. Çünkü basit düşüncelerin ses ile halka daha kolay ulaşabileceğine inanılır.

Sovyet sinemasında Stalinist bir tavırla ortaya çıkan sanatsal ürünler desteklenir. Başka çizgide gitmek isteyen sanatçılara ise baskı uygulanır. Stalin pervasızca farklı sesleri, görüşleri bastırarak çoğunluğun sesini doğru olarak kabul eder. Sanatçılar da bu duruma uymakta oldukça zorlanır. Ancak Sovyet sineması devletin bu tutumu karşısında kendini geliştirerek sinemada devrim niteliğinde yenilikler yapar. Sanatçılar, sinemayı kendi mesajlarını iletmek için bir araç olarak kullanmış ve görüntülerle yeni sosyalist insan algısı yaratır. Bu filmler halk için

⁴⁴ Nussimova, Natalia, “Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler”, s. 206., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

değil, devlet desteği görmemiş bağımsız sinemacılar ve izleyiciler için ortaya konulur.

1934'te sosyalist gerçekçilik SSCB'nin resmi sanatsal programını oluşturmaktadır. Bu program Sovyet gelişimini destekleyen bir sanat politikasına dönüşür. Bu bağlamda Sovyet sistemi artık topluma siyasi içerikli mesajlar veren eserleri filme alır kısa zamanda sosyalist gerçekçilik adıyla sinemada bir sistem kurar.⁴⁵

Sovyet sineması bunca yaşanan gelişmenin yanında sansür uygulaması adı altında gerilemeye başlar. Dönemin siyasi havası yazarları, senarist ve yönetmen özgürlüğünü kısıtlamaktadır. 1930'ların sonundan 1953'e kadar Stalin çekilen her filmi izleyerek ya onay ya da verir. Nazi Almanyası'ndaki gibi onayladığı oyuncuları destekler ve sinema sanatına olabildiğince az değer verir. Bu tavır büyük sanatçıların yeteneklerini yok eder. Bu uygulamada en çok zararı solcu ve devrimci sanatçılar hisseder. Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Alexander Dovzhenko gibi sanatçılar tavırlarını sınırlamak zorunda kalır. Ancak Stalin'in uygulamış olduğu sansür sanatçıları kısıtladığı kadar onların gelişmesine de katkı sağlar. Çünkü zorluklar yaratıcılığın ortaya çıkması için itici bir güce dönüşür.

Kuşkusuz ki Sovyet sineması için çok önemli isimlerden biri Lev Kuleshovdur. Sovyet teorisyen ve sinemacılar arasında adı en çok anılan kişi Kuleshov'dur. Ünlü "Kuleshov Etkisi" ve "yaratıcı coğrafyalar deneyleri" ile "montaj teorisini" ortaya atan sinemacılardan biridir. Kuleshov ardıl çekimlerin farklı sonuçlar doğurabilecek şekilde yapılabileceğini, yani kurgunun gücünü kanıtlamak için, aynı yüz yakın çekimini, farklı görüntüler ile ardı arkasına kurgulamış ve seyircilerde farklı hissiyatlar yarattığını gözlemler. Aynı şekilde bir aksiyonu farklı mekânlarda çekip kurgulayarak hepsi aynı yerde oluyormuş izlenimini yarattığı deneyiyle de ünlüdür.⁴⁶

Sert bir savaşın içinden geçen Sovyet sineması bu ağır şartlardan etkilenir. Bağımsız sinemacılar savaşın bu etkisini insanın merkezde olduğu, kurgu ve gerçeklik arasında dengenin sağlandığı bir bakış sergileyen biçimle filme aktarır.

⁴⁵ Kenez, Peter, "Stalin Dönemi Sovyet Sineması", s. 446., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

⁴⁶ <https://www.filmloverss.com/lev-kuleshov/> (erişim tarihi: 08.02.2019).

Stalin'in son dönemlerinde Sovyet sineması en umutsuz dönemlerini yaşamaktadır. Sinemaya bürokratik müdahaleler, tek boyutlu siyasal mesajlar, bireysel üslubun bastırılması sinemanın örtülü bir senaryoyu benimsemesine neden olur.⁴⁷ Ancak Stalin'in ölümünden sonra Sovyet sinemasında köklü değişimler meydana gelir. Bu değişimler yavaş yavaş ülkede etkisini gösterince ülke sineması canlanmaya başlar. Üretim etkileyici bir biçimde artar. Yetenekli ve yeni yönetmenler ortaya çıkar. Böylece sanatçılar kendilerini büyük bir coşkuyla ifade edebilir ve sinemanın heterojen bir sanat olduğunu üsluplarında gösterirler.

Sovyet sineması bu gelişmelerden sonra sahip olabileceği en iyi imaja sahiptir. Ardından gelen birçok yönetmeni, senaristi ve hatta izleyiciyi etkiler. Bu etki sinema tarihine olumlu katkılarda bulunmaktadır. Günümüz sinemasında da halen bu etki devam eder.

1930'lardan 1950'li yıllara değin Sovyet sinemasında Stalin'in olumsuz etkileri görülür. Devletin sinemaya verdiği destekle bu etki ortadan kaldırılır. Bunun sunucunda Sovyet sineması büyük ölçekli bir endüstriye dönüşür.

Rusya Stalin döneminde Stalin'in sinemaya bağlılığı sayesinde birçok yetenekli yönetmen, senaryo yazarı ve görüntü yönetmeninin eğitim alması için olanaklar geliştirir. Bu eğitimi alan kitle Stalin'in ölümünden sonra Sovyet sinemasına uluslararası festivallerde ödüller kazandırmaya başlar.

Stalin'in ölümünü izleyen yıllarda Rusya'da Thaw dönemi -yumuşama dönemi- esas alınarak sanatsal faaliyetler sürdürülür. Thaw dönemi birçok Rus sanatçının çalışmalarına öncülük eder. Andrey Tarkovski, Andrei Konchalovsky bu yönetmenlerin yetenekli filmlerine fırsat tanır. Bununla birlikte bu dönemde ulusal filmler ve yerel stüdyolar kaldıkları yerden işlerine devam etmeyi sürdürür. Thaw dönemi Stalin'den sonra Sovyet sinemasına iyileştirici etkilerde bulunur. Bu dönemde Yeni- Alman sinemasında olduğu gibi geçmişin önyargılı tarihsel anlatısından sıyrılmaya çalışan bir sinema dili oluşturulur. Sovyet tarihini yeniden anlatan imgeler yaratılır. Bu dönem filmlerinin anlatısı insani duyguları beyaz perdeye taşır. Psikolojik durumların ifadesini, farklı ruh eğilimlerini çözümleyen psikianaliz temelli öyküler seyirciye aktarılır.

⁴⁷ Kenez, Peter, "Stalin Dönemi Sovyet Sineması", s. 456., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Filmler, İkinci Dünya Savaşı'nın acı kayıplarını seyirciyle paylaşarak ortak bir tecrübenin etkisini oluşturur. Böylece filmlerbirli ve beraberlik duygusunu yaşatmayı amaçlar. Bu türün en iyi filmleri arasında Andrey Tarkovski'nin ilk uzun metrajlı filmi Ivan'ın Çocukluğu gösterilir. Ivan'ın Çocukluğu'nun ayırt edici özelliği, İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman işgali esnasında Ivan isimli bir yetimin savaşı değiştiren kahramanlığını, o dönem Sovyetler Birliği'nde pek görülmeyen savaş karşıtı bir biçimde anlatmaya çalışır.

Thaw dönemi, tüm sanatlarda Batı'yla alışveriş içindedir. İtalya Yeni- Gerçekçilik, Fransız Yeni-Dalga akımları, Ingmar Bergman ve Kurosawa gibi yönetmenler örnek alınır. Ancak Thaw'dan sonra Rusya'ya hâkim olmaya başlayan sansür yasağı bu süreçte gelişen yeni oluşumlara son verir. Bunun yerine yönetmenler güncel ve siyasal olmayan konulara yönelmeyi tercih eder. Artan sansürle birlikte, sinemacılar söyleyemedikleri, anlatamadıklarını ifade edebilmek için metaforik bir dil kullanmayı seçer. Sonuçta imgelerin yorumlanması konusunda filmler aracılığıyla eğitilmiş bir izleyici kitlesi yetişir.

Rus sinemasını etkileyen sansür yasağı filmlerin içeriğini dönüşüme uğratar. Bu dönüşüm Rus sinemasında kendi kültür kodlarına dönüşü simgelemektedir. Ortak bir belleğe dönüş teması her dönemde ustalıkla işlenir.

1970 ve 1980'li yıllara yaklaşan Rus sineması artık yaşam inancıyla tutkulu bireyleri ele alan hayattan görüntülerle beyaz perdeye filmler üretir. Bu döneme kadın sinemacılarda katkıda bulunur. Kadın sinemacılar çağdaş Rus sinemasını ve beyaz perdedeki kadın karakterini derinden etkiler. Rus sinemasının her dönemde ara vermeden başarılı bir sinema hayatına sahip olması sanatçıların sinemayla olan tutarlı birlikteliğinden kaynaklanır.

Rus sineması 1980'den itibaren kendi içerisinde üç döneme ayrılır. Bu ayrımla birlikte sinema dünyasında ilerler. Sinemanın özgürleştiği dönem Glasnost (1986-88), yeniden yapılanması Perestroyka (1988-91) ve yeniden yapılanma sonrasını anlatan Perestroyka Sonrası dönem (1991-94).

Glasnost dönemi sanatsal zenginliğin en yoğun, ise anlatının en açık biçimde geliştiği dönemdir. Perestroyka evresinde ise sansür döneminde yasaklanan her şey tüm çıplaklığıyla ifade edilir. Post- perestroika döneminde izleyicilerin filmlerinde

gösterilen karakterle kolayca özdeşleşebileceği temalar işlenerek beyazperdeye aktarılır.

Bu süreçlerden sonra Sovyet sineması kendi içinde dalgalanmalar yaşayarak devam eder. Ancak sansür öncesinde yaşanan üretkenlik sansür sonrasında gerçekleşmez. Çünkü sansürlerin olduğu dönemde yönetmenler baskılar yüzünden yeni bir dil oluşturma gayretine girerler. Bunu ince ince filmlere aktarmayı başarırlar. Baskı Rus sinemasını aslında ilerleterek geliştirir. Hâlen Rus sinemasının yaşayan efsanevi yönetmenleri ortak hafızadan beslenerek sanatlarını devam ettirir.

Stalin'in ölümü Rus sinemasını etkilediği gibi Sovyetler Birliği'nin güney cumhuriyetinde bulunan ülkelerin sinemalarını da canlandırmıştır. Birçok ülkenin başkentinde yeni stüdyolar kurulur. Küçük, basit filmler çekilir.

1955 ile 1965 arasında Moskova'da verimli kültürel bir atmosfer vardır. Burada birçok genç sinema sanatçısı yetişir. Moskova'da yetişen bu yetenekli sanatçılar bu cumhuriyetlerde bulunan birçok sanatçıya ilham kaynağı olur.

Gürcistan ve Ermenistan Moskova'da başlayan bu akımdan etkilenen ülkelerdendir. Ulusal sinemanın geleneklerini canlandırırlar. Gerçekçi bir temel atarak simgesel bir sinematografik dil oluştururlar. Modernleşmenin eşiğinde olan, ortak köklerden ayrılmayı reddeden toplumun ızdırabı pek çok filmin alt metnini oluşturur.

Orta Asya cumhuriyetinde ise 1969'lar ve 1970'ler yükselme döneminin başlangıcını tanımlar. Orta Asya çoğunlukla Yeni- Dalga sinemasının biçimini kullanır. Belgesellere benzeyen görsel çekimlerle metaforik bir dil kullanmak tercihidir. Western'ler, Doğu hikâyeleri ve müzikal filmler icra edilerek dönemin siyasal yapısına uygun hareket eder.

Sovyet Cumhuriyetleri'nde sansürün kalkmasıyla beraber özgür stüdyoların açılmasına imkân verir. Bu ortamda yetişen genç ve bağımsız sinemacılar küçük çaplı deneysel çalışmalarını ortaya çıkarır. Belki ortaya bir tür olabilecek kadar uluslararası filmler üretmediler. Ancak kendilerinden sonra gelecek nesillere güzel görsel hatıralar bıraktılar.

1.3.5. Türk Sineması

Sinema, Osmanlı Türkiye'si'ne Batı'yla neredeyse aynı yıl gelmiştir. Pathe Freres'nin Türkiye temsilcisi olan Romanyalı Sigmund ilk film gösterimini 1897'nin başında, İstanbul'un kozmopolit semti Beyoğlundaki Sponeck Restoranı'nda yaptı ve birkaç yıl içinde film gösterimleri Osmanlı imparatorluğunun tüm büyük kentlerine yayılmıştı.⁴⁸

Türkiye Sineması'nı altı dönemde incelemek mümkündür. Türkiye Cumhuriyeti tek partili dönemde çok çeşitli kültürel bir hayatın içinde yaşar. Tiyatro, opera, türk müziği ilgi alanlarını oluşturur. Türkiye 1923'lü yıllarda sinemayı bu kültürel çeşitliliğinin içine dâhil etmez. Bu duruma dünyada uygulanan sansür yasağı etkili olur. Bundan dolayı Türkiye sineması film endüstrisine geç dâhil olur. Yaşanan gelişmeler Türkiye sinemasının geçiş döneminden oluşum yıllarına geçeceği zemini sağlamlaştırır. Türkiye 1950 ve 1960 yıllarında çok partili döneme geçer. Toplumsal yapılanmalarında büyük dönüşümler yaşar.

Oluşum döneminin en iyi çıkışını Ömer Lütfi Akad ilk uzun metrajlı filmi olan *Vurun Kahpe*'yi ortaya çıkararak gerçekleştirmiştir. Film, Halide Edip Adıvar'ın 1923'te yazdığı romanından beyazperdeye aktarılır. Akad sinemanın bir dil olduğunu ve bu dille kendini ifade edebileceğini keşfeder. Ömer Lütfi Akad'ın peşinden, başka önemli isimler de yükselir. Bunlardan bazıları Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Osman Seden gibi isimlerdir. Bu dönemin yönetmenleri, melodramları, köy destanları, kent filmleri gibi türlerin ortaya çıkışına öncülük ederler. Ayrıca Türkiye sinemasında yıldızlık sistemini geliştirirler.

1960-1970 yıllarında Türkiye sineması 1960'taki askeri müdahalenin ardından büyük kırılmalar yaşar. Dönemin siyasi ruhu Türkiye toplumunu yaşadığı çatışmalı günlerden dolayı ulusal bir sinema arayışına yönlendirir. Böylece birçok farklı bakış açılarının bulunduğu akımlar oluşmaya başlar. Bu akımların en önemlisi Metin Erksan'ın öncülüğünü yaptığı toplumsal gerçekçilik akımıdır. Akımın örnek filmlerinden olan *Susuz Yaz* (1963) Berlin Film Festivali'nde altın ayı ödülü kazanır. Bir diğer önemli film akımı İslami düşüncüyü temel alan Milli sinema akımıdır. Bu

⁴⁸ Kaplan, Yusuf, "Türk Sineması", s. 740., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

akımın temsilcileri arasında Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan gibi yönetmenler yer alır. Bu yönetmenler Türk sinemasının çeşitlenmesinde ve büyümesinde oldukça etkilidir.

Türkiye sineması 1970'li yıllarda zor dönemler geçirmektedir. Film üretebilmek için yeni arayışlara yönelir. Bu yeni yönelimlerin öncüsü Yılmaz Güney'in Türkiye'de başlattığı Yeni Dalga akımı ile hayata geçirilir. Akımla birlikte Türkiye sinemasında yeni bir dönemin başlar. Yılmaz Güney, yeni Dalga'dan beslenerek Türkiye kültürüne uygun ve özgün formlarda yeni bir dil yaratır. Yılmaz Güney'i, Zeki Ökten, Şerif Gönen, Erden Kıral, Ömer Kavur gibi yönetmenler takip eder.

Türkiye sineması 1970'li ve 1990'lı yılların sonuna kadar ülkenin geleneksel anlatı biçimlerinden, görsel ve sanatsal imgelerinden yararlanır. Ülke insanını izleyiciye başarılı bir şekilde aktarır.

Dünya sinema tarihine baktığımız zaman ülkelerin kendi sinemalarına ait bir dil yaratabilmesi ancak geleceklerine ve hafızalarına sahip çıkmasıyla mümkün olur. Türkiye Sineması'nın bu yönelişle 1970 ile 1984 arası gerçekleştirdiği atılımlar Türkiye sinemasını ulusal bir boyuta çıkarır.

Tarihler 12 Eylül 1980'i gösterdiğinde Türk Silahlı Kuvvetler Türkiye'deki yönetime el koyar. Her şeye hâkim ve her şeyi kontrol eden bir mekanizma Türkiye sinemasının üzerinde etkili olmaya başlar.

Türkiye tarihinde siyasi hayatın tüm veçheleri görülür. Sansür en sert biçimiyle sanat dünyasında etkisini gösterir. Sansür dönemi Türkiye sinemasını tarihinin en büyük başarılarından birine imza atmasında itici güç oluşturur. Ülke sinemasının en önemli figürlerinden biri olan yönetmen-oyuncu Yılmaz Güney hapisteyken kaleme aldığı bir öyküyü, Yönetmen Şerif Gönen aracılığıyla filme çeker. Yol (1982) filmi Cannes Fil Festivali'nde Altın Palmiye ödülü kazanır.⁴⁹

Türkiye'nin ekonomik koşulları oldukça zor dönemler geçirir. Zor dönemin içinde sinemanın değer görmesi olanaksızlaşır. Türkiye sineması için imkânsızlıkların yaşandığı dönemlerdir. Türkiye sineması kamerasını taşralı ve şehrili olmak arasında sıkışıp kalan bireyin deneyimlediği hayatı gözler önüne sunar.

⁴⁹ Vardan, Uğur, "1980'lerden Sonra Türk Sineması", s. 745., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Fakat dönemin sinemasını beslediği duygular tema Türkiye izleyicisi tarafından kabul görmez. Çünkü ülkenin deneyimlemiş olduğu sıkıntılı günler Türkiye halkının ilgisini çekmez. Dönemin ruhu toplum olarak hayatta kalma mücadelesi verir. Böyle bir ortamda Türkiye sinemasını öne çıkarmak dönemin yönetmenlerini oldukça zorlar.

Türkiye ve sineması 1980 darbesinden sonra toparlanma sürecine girer. Deneysel film yapım yöntemleriyle özgün çalışmalar elde etmeyi sürdürür. Yönetmenlerin bir kısmı filmlerinde psikolojik derinliği olan insanları anlatmaya çalışır. Filmlerin konusunu dramatik örgülerle kurar. Bu geçişler Türkiye sinemasının tür olarak dramatik bir yere yöneldiğinin ilk işaretidir. Ancak tür Türk sinemasının ortak hafızasından kopuk olduğu için özgün bir çıkış yapamaz.

Türkiye sineması tarihsel süreçte iyi film yapma kaygısı taşımaktadır. Bu kaygı 1980 darbesinden sonra niteliğini kaybeder. İzleyicinin film seyretme eyleminde uğradığı anlam kaybı yönetmenleri de etkiler. Dertsiz bir Türkiye sineması doğmaktadır. Lakin Türkiye sinemasının geçmişte ve şimdide deneyimlediği zorluklar yönetmenler için yeni üretim alanları yaratır. Yönetmenler olan biten olaylar üzerinden imgelere hatırlatma görevi biçer. Türkiye sineması bu bağı sürdürerek kendinden sonraki dönemler içinde öncü olur.

1980'lerin ilgi çeken başka atılımları da dikkat çeker. Yönetmen Nesli Çölgeçen yaşamış olduğu coğrafyayı çok iyi gözlemleyen ve bunu filme aktarmayı başarabilen nadir yönetmenlerden biridir. Türkiye gerçeğini "Züğürt Ağa, 1985" filmi üzerinden traji-komik dille istediği anlatıyı yakalar.

Şerif Gönen, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz, Nisan Akman, Tunç Başaran gibi isimler 1980'ler Türk sinemasına damgasını vuran isimlerdir. Bu isimler Türkiye sinemasının gelecek kuşağa ulaşabilmesi için oldukça üretken davranır.

Yukarıda saydığımız yönetmenlerin dışında kamerasını Batı entelektüel dünyasına çeviren yönetmenler de vardır. Türkiye'ye ve insanına oldukça yabancı gelen filmler üretirler. Antonioni, Tarkovski, Bergman gibi yönetmenler taklit etmeye çalışır. Yönetmenler yaşadığı coğrafyanın kaderinden uzaklaşıp biçime önem verir. Bu tavır Türkiye sineması ile Türkiye'de çekilen sinema farkını ortaya çıkarır. Özden uzak bir sinema anlayışının egemenliğini getirir. Bu yaklaşım seyircinin deneyimlemiş olduğu hayatı imgelerin dillile aktaran filmlerin sayısını çoğaltır.

Ancak bu çizgiyi takip eden yönetmenler başarısız olur. Çünkü ortak hafızadan ve gelenekten koparak başarmayı denerler. Bunun sonucunda seyirci ait hissetmediği seyirlik dünyayı anlamaz. Sadece izleyen göz sayısı çoğalır. Zira sinema seyircisini eğiten, gözünü estetik bir seviyeye çıkaran canlı bir sanattır. Yönetmenlerin biçime verdikleri önem Türkiye sinemasının derinliğini zedeler.

Türkiye sineması 1990'lara geldiğinde filmlerinde işlediği temalar ve yönetmenlerin tutumu değişikliğe uğrar. Çünkü tarihsel süreçte insanın algıladığı Türkiye değişikliğe uğrar. Artık filmler de aydın sorunlarını anlatır haldedir. Türkiye sineması bu dönemde arada kalmış insan tiplerini dilini oluşturmaktadır. Bu anlatı Türkiye coğrafyasının bulunduğu konumla da alakalı bir gerçekliktir.

Türkiye coğrafi olarak bulunduğu konumdan ötürü renkliliğe, farklılığa açık bir ülkedir. Bu yüzden farklı kültürlerin ve toplumların filmlerine de şahitlik eder. Bu bağlamda Türkiye sineması Kürt destanının sinema uyarlaması olan, Ümit Elçin'in *Mem-u Zin*'i gösterime çıkardığı 1922 dönemi için başarılı bir gişe rakamına ulaşır. *Yapıt*, Kürt olgusunun ilk kez Türk sinemasına dâhil eden film olarak akıllar da kalır.⁵⁰

Türkiye sineması özünü arayan bir sinema kimliği oluşturur. Bu arayışta her türü bünyesinde barındırır. Bunlara imkân da yaratır. Popüler sinema akımının kendini gösterdiği zamanları deneyimler. Mustafa Altıoklar, Sinan Çetin, Ertem Eğilmez, Yavuz Turgul gibi yönetmenler yoğun ilgiyle karşılanır.

2000'li yıllara yaklaşan Türkiye sineması bu çeşitliliğin ulaşılması gereken bir yer olduğunu ispatlarcasına yeni yönetmenlerin varlığına tanıklık eder. Reha Erdem, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Semih Kaplanoğlu gibi birçok isim usta yönetmen olarak anılır.

Türkiye sinema tarihinin yaşamış olduğu uzun soluklu çaba bir yere varır. Ancak sonlanmaz. Türkiye sineması sektör olamamanın bedelini öder. Küçük atılımlarla çabalamayı da sürdürür. Geçmiş ile şimdiki zaman arasında ortaya çıkan farklılıkları göz önünde bulundurur. Artık yönetmenler yerli filmler üzerinden dertlerini anlatmayı ve bunu izleyiciyle buluşturmayı gerçekleştirir. Kendi köklerinden doğamayan bir sanatın yaşayamayacağını anlar Türkiye sineması.

⁵⁰ Vardan, Uğur, "1980'lerden Sonra Türk Sineması", s. 751., Nowell-Smith, Geoffrey, Dünya Sinema Tarihi, Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Sinema tarihi, yenilikçilik, tutku ve kalıpları kırmanın hikâyesi ise geleceği nedir? Belki 2046'da sinema, katman katman gerçeklik dolu yenilikçi bir bilim-kurgu olacaktır. Belki de sinemanın geleceği hakkında bir metafordur. Belki sinema, insanların birlikte yaşayıp öldüğü oyunlar olarak hayatına devam edecektir.

Sayısal ya da ideolojik bir fırtına, tüm sinemayı silse veya yasaklasa ve film seyretmek mümkün olmasa? Sadece tüm hazinelerin saklandığı böyle gizli sığınaklarda seyredilebilse? Böyle olursa, sinema tutkunları; onları hatırlamak, onlar hakkında konuşmak, onların hikâyesini anlatmak zorunda kalacaktır. O filmleri yapan insanları, çekildikleri yerleri, karelerde yer alan objeleri hatta muhteşem sinemacıların oturup düşündükleri yerleri bile. Belki de sinema yaşamımızın önemli bir parçası olur.

2. BÖLÜM

SİNEMA VE FELSEFE

Felsefe, Antik Yunan'da sözle başlar. Sıradan insanlar için sözün kendisi felsefenin alacağı tarzı da belirler. Sokrates, yazının öğretmen-öğrenci arasındaki diyalojiyi yok edeceği; yaratıcılığı, üreticiliği ve akışkanlığı önleyebileceği endişesiyle sözü merkeze alarak yazıya karşı çıkar. Ona göre yazılı felsefe donmuşluğu ve sınırlılığıyla felsefedeki yaratıcılığı yok edecektir. Ancak yazı giderek felsefenin yapıldığı başlıca iletişim şekli olduğunda artık felsefenin asıl olarak yazılı yapılacağı düşünülür. 1890'larda sinema toplum hayatına katıldığında, yazılı dünya içine dâhil olan entelektüeller sinematik imajlara mesafeli baktılar. Çünkü sıradan insanlar için sinema, onlara göre sadece eğlence ve hoşça vakit geçirme demektir. Sinemanın entelektüel bir faaliyetle, düşünceyle ilintisi yoktur. Hatta Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Adorno ve Horkheimer dâhil pek çok filozof klasik estetik teorilerine bağlı teorisyenler bile sinemayı bu düzlemde ele alır. Oysa felsefe sinemayla birlikte yeni bir ifadeye kavuşur. Sinematik deneyim, sinefilozofik deneyim. Felsefe artık sinematik dünyanın içerisinde kitaplardaki tahayyülden yeryüzüne, sokaktaki insanın dünyasına iner. Kısaca felsefe artık bir bakıma yeniden pazaryerinin dünyasındadır. Yeni felsefenin adı da sinematik felsefe ya da sinefilozofidir.⁵¹

Deleuze, sinemanın üzerinde durulması gereken yönünün, hareket ve zaman imgeleriyle düşünce tarihine getirdiği şeyler olduğunu söyler. Felsefe ve sinema, kavram ve imge üzerine kuruludur. Bu da düşünceye göndermede bulunur. Deleuze, aralarındaki farkın felsefenin aklın ilkeleriyle, sinemanın ise görselliğin gücüyle çalışması olduğunu belirtir. Felsefe kavramları içkinlik düzleminden çıkarırken, sinema ise bunun yerine seyirciyi doğrudan doğruya düşüncenin düzlemiyle baş başa bırakır.⁵²

Deleuze, düşünmenin önemini verili öğelerin görünürlüğünde aramaz. Onun için düşünme işlevsel ve yapılabılır bir şeyler olduğunda kıymetli olur. Genelleme

⁵¹ Öztürk, Serdar, *Sinema Felsefesine Giriş-Fim-Yapımı Felsefe*, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2018.s.7-8.

⁵² Hülya Akan, *Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında "Sinema Etik"*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, s. 10.

yapılarak düşünme eylemi gerçekleştirilemez. Bu genelleyici tavır şeylerin tikel farklılıklarını ortadan kaldırmış olur. Sanat bu tikelerin varlığına sığınır. Dünyanın verili düzeninden kaçmak ve farklılığın kargaşasına yüzünü çevirmektir. Bu farklılıkları fark etmek ya da gözü nitelikli bir alana kavuşturmak bir mücadelenin sonunda gerçekleşebilir. Bu özgün tavır gerçekleşmesi güç durumlardandır. Deleuze bu yüzden sinemanın ne olduğuyla ilgilenmez. O sinemanın neyi görünür kıldığıyla yani işlevselliğiyle ilgilenir.⁵³

Sinema felsefe ile kurduğu bağı genişlettiği ölçüde yeni görme tecrübeleri elde edebilecektir. Zihin düşünme işleminin temellerini kavramlarla oluşturduğu için felsefeyle olan temasını hep sürdürür. Sinema düşüncenin gözle temasını imajlar üzerinden gerçekleştirir. Felsefe kavramlar ile gözün estetiğini artırmaktadır. Çünkü görmenin arka planı düşünme eyleminin alanına işaret eder. Gören göz ancak tefekküre dayalı bir gözün temsilidir. Felsefe insan zihnine bu katkıyı sağlarken sinema da görme eylemine aynı katkıyı sağlar.

2.1. Sanat Olarak Sinema

Sinema ilk yıllarında bir eğlence aracı olarak görülür. Dünya tarihine de bu gayeyle girer. Sinema sanat olarak ilerleyen yıllarda ifade aracı olarak kabul görür. Sinemanın içeriğini önemli ölçüde değiştirecek görevler üstlenir. Sinema, insanın doğuştan getirdiği bilgileri görsel imajlarla özneye/insana hatırlatır. Böylece sinema aracılığıyla keşfeden bir göz'ün varlığını idrak eder.

Diğer bir deyişle gözün işaret edilenin ardında yatan bilgiyi bulma macerası sinemanın görme pratiğidir. Bunu gerçekleştirirken de bir olayı, bir insanı, bir hikâyeyi veya gerçeği konu edinir. Görsel öğeleri göz'ün ana bilgisi hâline getirir. Sinema izleyiciye bu öğeleri sunarken birbirinden kopuk görünen bir algı yaratır. Ancak daha sonra verili öğelerin özneye sunulmasıyla sağlanan özdeşlik, kameranın kurgulanması gerçeğe dönüştürebilme yeteneğiyle bütünlüğü yakalar. Görsel imajları düşünen bir varlık gibi gösteren kamera, montajın incelikleriyle görünümün ya da arkasındaki bütünlüğü sağlar.

⁵³ Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı yayınları, Ankara, 2009, s. 55-57.

Sinema insanın alıştığı görselleri ters yüz ederek alışılmamış görüntüleri yakalamanın peşindedir. Bu kararlılığından ödün vermeden kamerayla topladığı görüntüleri sahip olduğunu düşündüğü anlamlara bürümektedir. Böylece sinema özneye düşünebilen bir göz tarzını sunar. Ve bunu kendine özgü estetikle geliştirir. Çünkü filmler genel olarak keşfetme, temas etme, karşı durma ve aydınlatma gayesi taşırlar.⁵⁴

Sinemanın hem gerçeklikle hem de kameraya kaydedilen gerçeklikle bağlantısı vardır. Sesler, sözcükler, insan yaşamının amacı gibi dünyaya aktarılan görüntüler sinemanın kamerayla kendi diline dönüştürdüğü gerçekliklerdir. Çünkü görünür olandan alınan bilgiyle kameranın deneyimlediği kurgusal dünya, sinemanın görme eylemine dönüşür.

Sinema geçmişten geleceğe uzanan tarihsel deneyimlerini, kamerasının rotasını imkânlar dünyasına çevirir. Kurduğu kurgu dünyasıyla varlığın görünüşünü çoğaltır. Böylesi bir iletişim sinemayı diğer görsel sanatlardan ayrıcalıklı kılar. Sinema görüntülere hareketlilik kazandırmak için kurgu, montaj ve kameranın inceliklerini kullanarak başka bir dil oluşturur.

Sinema sanatı, dünyayı kapsamlı bir şekilde ele alarak dünyaya irade, duygu ve coşku katmaktadır. İnsana gör(e)mediği bir dünyanın kapısını aralamaktadır. Böylesi bir dünya beyaz perdenin sınırlarını genişletir. Sinema sanatı benimsediği bu yaklaşımla sinemasal imkânlardan yeterince yararlanabilmektedir. Özneye sinema aracılığıyla fark edebileceği bir görme biçimi sunar. İnsan hayatı nasıl duyumsuyor, nasıl görüyorsa sinema sanatı da bu düzlemde başlayarak kameranın gördüklerini aktarır. Sinema tarihinde bir mistik olarak anılan Andrey Tarkovski bunu şöyle izah eder:

“Kuşkusuz, hayata ilişkin bu türden duyumsayıları birebir aktarmak kendi başına bir amaç değildir. Ama öte yandan duyumsayılarımızı aktarabilmenin mümkün olması, birtakım derinlikli düşünsel genellemelerimizi beyazperdede canlandırırken yararlanacağımız estetik yorumlar yapma imkânı sunar bize.

⁵⁴ Andrew, Dudley, *Sinema Nedir! Bazın'ın Arayışı*, Çev. Melih Tu-men, Küre Yayınları, İstanbul, 2018.s.13.

Benim gözümde gerçeğe benzerlik ve iç gerçeklik, olayların olduğu hâliyle yansıtılmasından ziyade, duyguların olduğu gibi aktarılmasıyla sağlanır.’⁵⁵

Sinema görüntülerle düşünce arasında birlik sağlamak için duyguların yalın bir şekilde aktarılmasını kameraya yüklediği görevle gerçekleştirmeye çalışır. Kamera yeteneği ölçüsünde beyazperdeye bu dünyayı sunabilme becerisi gösterir. Bu yeni görsel buluşlar insan zihninde dünyaya dair yeni imgeler olarak yerini alır.

“Şayet bir bekleyişse her şeyin ötesi, orada her zaman bir de kapı olmalı. Bir taraftan öbür tarafa girilip çıkılan bir kapı olabilir bu. Girip çıkanların bir şey yapan, sadece onlar için var olan bir eşik. Ya da bir tarafın yasak olduğu bir kapı. Tamamen açılmadığı gibi tamamen de kapatılmayan bir kapı. Sinema perdesi tam da böyle bir kapı olsa gerek.’⁵⁶

Sinema sanatı hayatta olup bitenleri yani hayatın temsil ettiği dünyaları bırakıp sadece kendi dünyasından gözetlemeyi tercih ederse yeryüzünden bağımsız soyut bir sanat icra etmiş olur. Zira sinema bizzat görünen bir dünya olduğu için vardır. Sinema sanatı kameraya hem doğanın zamanını hem de gündelik zamanı bir arada sunabilme ayrıcalığını verir. 1951 yılından beri yayımlanmakta olan Fransız sinema dergisi olan *Chaiers*'in aksiyomuyla: “Sinemanın gerçekle kökten bir bağlantısı bulunmaktadır ve anlatılan gerçek değildir.”⁵⁷

Sinema filmler aracılığıyla dünyayı ilk defa görüyormuşçasına kendi felsefesi ve düşüyle gerçeği yeniden kurgulamayı amaç edinir. Sinemanın gerçekliği ise her bir imajın ardında saklı olan ortak duygu dünyasını özneye aktarabilme gücünde saklıdır. İzleyici tüm farklılıklara rağmen görüntülerin karmaşık bütünlüğü içinde kendisiyle bir özdeşlik kurabiliyorsa sinema sanat olarak görünenin ötesine geçmeyi başarır.

Sinema filmler aracılığıyla seyirciye çoğu zaman kaçamak dünyalar sunar. Bu özelliğiyle kendini yanlış anlayan ya da tanımayan büyülenmiş özneye kendi büyüünden kurtulmayı vaat eden bir sanat olur. O bir bakıma ıskalanmış hayatın kaçırılmış görüntülerini bir araya getirmeye çalışır. Gerçek sinema, gözlemci

⁵⁵ Tarkovsky, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Mazlum Beyhan, Agora Kitaplığı, 2017.s.11.

⁵⁶ Arslan, Umut Tümay, *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.s.43.

⁵⁷ Andrew, Dudley, *Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*, a.g.e., 2018.s.30.

sinemanın ötesinde özneye kendi çocukluğu, gençliği ve yaşlılığıyla karşılıklı oturmayı ve ona geleceğine nasıl bakabileceğini öğretir.

Sinemanın özneye sunduğu bu dünya hayatın akışını birçok farklı düzlemden gösterir. En büyük ve en küçük ayrıntıları bir çerçevede aktarmayı başararak insanı düşsel bir dünyayla karşı karşıya bırakır.

Sinema, anlatısıyla izleyicinin yaşamını bir kez daha gözden geçirmesini amaçlar. O, izleyiciye dayatılmış bir kurgulama sunmaz. Düşünen kamera yaratmış olduğu filmler aracılığıyla izleyiciyi sinemanın kendi gerçeklik atmosferine davet etmeye çalışır. Kamera bunu renklerle, sesle, montajla, kurguyla yoğunlaştırılmış bir biçimde kullanarak yapar. Böylece sinemaya olağanüstü bir güç katmış ve izleyiciyi istediği yöne götürebilmiştir. Ancak bu durum sinemanın izleyiciyi nefessiz bıraktığı anlamına gelmemelidir. Öznenin filmler aracılığıyla önüne koyulan hikâyeler özneyi sinemanın dünyasına, uçsuz bucaksız iklimlerine, fark edilmemiş, hayali kurulmamış dünyalara götürür. Aslında bunların yaşanmasında kameranın ışık tutması anlamına gelir. Böylesi bir durumun yaşanması sinemanın derinlikten yoksun olmadığına kanıttır.

Sinema böylesi durumları, görüntülerin derinliğinde saklı olan anlamı birçok başyapıtla görünür kılar. Chaplin'in *Altına Hücum* filmi söz konusu düşünceler ve tahliller açısından unutulmaz örnekler içerir. Şarlon'un aç kalmış bir maden arayıcısı olarak pis ve yağlı botlarını pişirip yediği bir sahne vardır. Zarifçe ve mükemmel bir sofrada adabıyla sıra dışı yemeğini dilimlere üst kısmı kaldırır, böylece üzerinde kalan çivilerle birlikte taban eti sıyrılmış bir balık kılıcı gibi kalır; çivileri sanki tavuk kemiğiymişler gibi dikkatlice emer ve bağcıkları çatala spagetti gibi dolar. Bu sahnede zengin ve fakir arasındaki karşıtlık ve ayırım özgün, dikkat çekici ve çarpıcı bir tarzda eşsiz bir biçimde sembolize edilir.⁵⁸

Sinemanın görsel gücü -filmde olduğu gibi- üst ve alt sınıf ilişkisini ayakkabı metaforu üzerinden anlatabilmesinden kaynaklanır. Ayakkabı görünür dünya da temsili olan bir ögedir. Buradan yola çıkan kamera gücünü yine temsilden alır. Böylece sinema yaratmaya çalıştığı dünyayı görüntüleri kullanarak elde eder.

⁵⁸ Arnheim, Rudolf, *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yayın, 2010.s.119.

Her bilgiyi bütünlüğü içine yerleştiren kamera, görüntünün ardındaki bilgileri eşit ve özgün biçimde sunarak sinemanın gücüne estetik bir duruş kazandırmaktadır. Bu durumda özne somut olaylar diziminde sinemayla aidiyet kurmayı başarabilir.

Bir sanat eserinin birkaç katmanı bulunur. Bu katmanlardan birincisi, eserin görünürdeki gerçeklik boyutudur. Bu boyutuyla her eser bir “gerçek hikâye”ye sahiptir.⁵⁹ Bir sanat eserinin ikinci katmanı, o sanat eserinin, genellikle okuyucu ya da izleyici tarafından semboller olarak değerlendirilen şeylerin ardına gizlenmiş alegorik anlam katmanıdır. Alegorik anlamlar, sanatçının ya rasyonel yöntemlerle akıl süzgecinden geçirerek eserin içerisine yerleştirdiği, ya da daha üst katmanlardan geldiği için bilinç-üstünden seslenerek oluşturduğu sembollerin arkasına gizlenen anlamlarıdır.⁶⁰

Sanat eserlerinin üçüncü katmanı Ananda Coomaraswamy'nin ruhsallık dediği, Orta çağ Skolastik düşüncenin tinsel olarak tanımladığı katmandır. Bir sanat eseri, ister bir roman, şiir, ister bir film olsun, bu üçüncü katmana açılabilirdiği oranda ve bu üçüncü katmanın, ikinci katmanı sembollerinden soyup saf bir şiirselliğe ulaştırabilirdiği oranda başyapıt değeri kazanır ve zamandan, mekândan, kültürden bağımsız bir halde “hayat”ını sürdürebilir.⁶¹

Bir sanat olarak sinema böylesi katmanlı yapıyı kameranın aracılığıyla çoklu görüntünün karmaşasından kurtararak görüntülerin izini sürer. Sinemanın sanatla kurduğu bu ilişkinin amacı izleyiciyi “büyülenmiş özne” hâlinde kurtarıp gerçekle karşı karşıya getirmektir. Çünkü sinema insan ile mekân ilişkisini perdede bir bütün olarak yansıtabilme imkânına sahiptir. Bu yüzden insanın eşyayla kurduğu bağı güçlü bir biçimde kullanır. Bu bağın ardında gizlenmiş olan izleri insandan saklamayı değil, insana göstermeyi tercih eder. Böylece sinema gerçeğin görsel savunucusu olur. Başka bir deyişle, sinema varlığın ardındaki soyut hikâyeleri ancak görmeyi arzulayan özne için yeniden kurar.

Sinemanın sanat olarak niyeti görüntünün ardında olan güzeli ya da çirkinini görebilme arzusuna hizmet edebilmekten oluşur. O görüntüler dünyasının hızla değişen varlık biçimlerinin anlam kaybına uğramadığını ispat etmeye çalışır.

⁵⁹ Gülşen, Enver, *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat Yayınları, İstanbul, 2011.s.57.

⁶⁰ Gülşen, Enver, *a.g.e.*, s.57.

⁶¹ Gülşen, Enver, *a.g.e.*, s.58.

Dolayısıyla da sinemanın düşünce dünyasında yaratmış olduğu bu atmosfer özneyi aktif bir konuma getirir.

Sinema ruhun derinliklerini öznenin anlayabileceği şekilde imgeye dönüştürür. İmgesel düşünmenin anlam örüntülerini görebilmesini kolaylaştırır. Bu durum sinemanın dünyanın görünür gerçekliğini olduğu gibi kabul etmesinin işaretidir. Sinema özneye şeyleri kendi gözleriyle görme fırsatı verir. Sinema yol gösterici düşüncelerini özneye dayatmaya çalışmaz. Heidegger'in de belirttiği üzere sinema bize “*tefekküre dayalı*”⁶² bir düşünceyi önerir.

Tefekküre dayalı düşünme “*her şeyden önce şeyleri kendilerinde oldukları halleriyle kabullenme ve onlara bu şekilde saygı gösterme*” olarak anlaşılabilir bir sükûnet haline de gönderme yapar.⁶³ Bu yüzden sinema sistematik yapılar içerisinde düşünce üretmez. Kalıpların dışında, özgür ruh hâliyle başyapıtlar ortaya çıkar. Çünkü sinema düşüncenin irrasyonel kısmının temsilidir.

Felsefenin genel olarak kavramlar üreterek düşünce yeteneklerinin bilgisini sunduğu düşünülür. Sinema ise kendi düşünce kuvvetlerini belirli bir konumda dolaylı bir biçimde gösterir. Felsefe kavramları içkinlik düzleminden mantıksal süreçler aracılığıyla çıkarırken, sinema bunu yapmaz. Onun yerine görsel-ışitsel yöntemle, yani dolaysız olarak yapar. Bu aşamada Deleuze, Tarkovski gibi sinemanın bizi dolaysız bir şekilde düşünce ile karşı karşıya getirdiğini düşünür.⁶⁴

Sinema düşünce üretebilme özelliğinden dolayı felsefe ile yakından ilişkilidir. Ancak sinema bu üretebilme özelliğini kendi imkânlarıyla gerçekleştirir. Sinema bir bakıma insana ikinci bir dünya da yaşama hakkı verir. İnsan görünür dünyada gördüklerini beyazperdede ansızın görmeye davet edilir. Bu perde herhangi bir perde değildir. İnsan toplumsal bir dünyada çokluk içinde yaşar. Sinema bu çokluğu seyretme anında birliğe dönüştürme gücüne sahiptir. Dış dünyada göz'e değen imgelerle sinema perdesinde karşılaşan insan düşünmeye başlar. Sinema kendine özgü bir şekilde bu imgelere canlılık katarak filmleri insana yaklaştırır. Ve insan bu yaklaşmanın yakınlığına göre anlatılan hikâye örgüleriyle bir bağ kurar. Bu bağ ancak duygulara aşına olmakla mümkündür. Sinema tanıdık bir mekândan, iç

⁶² Gülşen, Enver, *a.g.e.*, s.253.

⁶³ Gülşen, Enver, *a.g.e.*, s.253.

⁶⁴ Gülşen, Enver, *a.g.e.*, s.265.

mekânın tanıdık duygularından oluşmuş ve insana aşkın bir dünyayı kendi ontolojisiyle sunmayı başarmıştır. Böylece sinemanın tuvali, bir hakikatin işaretleriyle bir anlamın ön bildirimiyle ya da gelecek mevcudiyetin teminatlarıyla yüklü olduğu bir dünya ve orada kendi dalgın apaçıklığının gerçekleştiği bir içini oyma (işlem)inden itibaren kendi mevcudiyeti üzerine açılan bir başka dünya arasına gerilir ve asılır.⁶⁵

Sinema, çağdaş sanatlar arasında toplumsal ve bireysel özellikleri barındıran bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmektedir. Beyazperdede anlatılanları duyular yoluyla aktararak görsel dünyanın dilini kullanabilmiştir. Böylece sinemada dönüşebileni, oluşabileni ve tarihi olan şeyleri kolektif düzlemde ele alır. Dolayısıyla sinemanın perdeye aktardıklarını yine kolektif bir zihin tarafından algılamak karşılıklı bakmanın ya da seyretmenin bir sonucu olur.

2.2. Bir Düşünme Çabası: Sinema ve Felsefe

İnsanlığın sinema ile tanıştığı 20. Yüzyıl sinemayı ve sinemanın felsefe ile kurduğu ilişkiyi anlama çabalarının da ortaya çıktığı bir dönemdir. Ayrıca bu dönem söz konusu çabayla birlikte sinemanın felsefe ve sanat ilişkisinin tartışılmaya başlandığı bir dönemdir. Sinema sanatının ortaya çıkışıyla beraber kendi ontolojisine yönelik eleştiriler de gün yüzüne çıkar. Bu amaçla, sinema sanatı kendi temel öğelerini keşfetmeye çalışarak temsil ettiği düşüncenin görsel gücünü oluşturmaya gayret eder. Bu vesileyle dünyadaki olağan akışın benzerini sinema, görüntülerle yapmış ve sinemada imgesel düşünmeyi ortaya koymuştur. Böylece imgelerle düşünen bir sanat olarak sinema felsefesinin varlığı tartışmalar, kabuller ve reddedilişlerle beraber kendi rüştünü ispat eder.

Felsefenin sinemayı ciddi bir akademik saha olarak kabul etmesi Henri Bergson'a kadar geri gider. Bergson'un "Madde ve Bellek" (2015)'de sinematik bir evren tablosu çizer. "Yaratıcı Tekâmül" (2017)'de farklı bir çerçevede de olsa sinemaya yer verir. Yaratıcı Tekâmül'de Bergson insan zihninin alışkanlık yönelimli algılamasına örnek olarak sinemayı verir. Ona göre sinema, hareketsiz parçaların yan

⁶⁵ Nancy, Jean-Luc, *Filmin Apaçıklığı*, Çev. Tacettin Ertuğrul, Küre Yayınları, İstanbul,2013, s. 45.

yana gelmesinin tipik bir örneğidir. Normal bir insan algısı da zaten bu tarz da çalışır.⁶⁶

Sinema sanatının ortaya çıkmasıyla beraber insanın görüş alanı birçok nesneyle temas eder. Bu alan sabit bir noktadan görülen varlıkların çoklu yüzünün mekânıdır. İnsanın görüş ağına takılan bu ögeler çoklukları ile birbirlerine bağlanmaktadır. Bu anlamlı birliktelik varlıkların hareketli görüntüsüne sebep olur. İnsan zihninin alışık olduğu bu yapının sinemanın imgelerle kurmuş olduğu ilişkiyle benzer olduğu fark edilir. Bu benzerlik yeni bir düşünce yapısının doğuşuna neden olur. Böylece felsefe sinemayla bir bağ kurar. Dolayısıyla sinemanın sadece bir eğlence aracı olmadığı felsefe tarafından fark edilir.

Bu bağlamda sinema ve felsefe ilişkisine dair araştırmalar yapan Sevcan Güğümcü Bergson'un düşüncelerini şu şekilde aktarır:

“Başlangıçta tanıklık etmiş biri olarak, sinemanın bir felsefeciye yeni şeyler önerebileceğini fark ettim. Sinema, belleğin ve hatta düşünme sürecinin sentezine katkıda bulunabilir. Nasıl ki bir dairenin çevresi noktalardan oluşmuşsa bellek de sinema gibi imgelerden oluşmuştur. Durağanken doğal halinin, hareketli olduğunda ise yaşamın kendisidir.”⁶⁷

Söz konusu yaklaşım felsefe ve sinemanın düşünceyle birleşerek özellikle sinemanın eylem alanında neler yapabileceğini bize gösterir. Burada felsefi hakikat, insan hayatının içsel kavrayışına bağlanmaktadır. Evrende, âlim-cahil, büyük-küçük, genç-yaşlı, kadın-erkek her kim olursa olsun herkesin kendi hayatını anladığı kadarıyla bir felsefeye sahiptir. Sinema insanın evrenle olan bu denli girift ilişkisini imgeye dönüştürmeyi amaç edinir. Bunu görsel tefekkür olarak insanın içsel kavrayışına sunar. Çünkü insan görünen bir varlık olarak yaşamını sürdürür. Sinema bu “görüneni” i kendi gerçekliği ile kavrayarak kendi felsefesini üretir.

Bugün dünyada sinema ve felsefe ilişkileri üzerine düşünen insan sayısında önemli oranda artışlar gözlemlenmektedir. Sinemanın felsefe ile ilişkisinin dikkat çekmeye başlamasının nedenlerinden biri onun tarihle olan güçlü bağından kaynaklanır. İnsanın dünyayla olan münasebeti mümkünler dünyasının nedenleri ve

⁶⁶ Öztürk, Serdar, *Sinema Felsefesine Giriş-Fim-Yapımı Felsefe*, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2018, s. 25.

⁶⁷ Güğümcü, Sevcan, “21. Yüzyıl Film Kuramı tartışmalarında Film-Felsefe İlişkisine Dair İki Tez: Sinematik Felsefe Mi Felsefi Sinema mı?” *Sinecine Sinema Araştırma Dergisi*, Sayı: 5(2), Güz, 2014, s. 62.

sonuçları çevresinde gerçekleşir. Neden ve sonuç insanın zihinsel dünyası üzerinde sorular meydana getirir. Soru sormak ve cevap vermek zihnin emek harcamasını gerektirir. İnsan zihninin bu evrede yaşadığı kırılma onu düşünmeye yaklaştırır. Düşünceye yaklaşan insan düşünceyle yoğrulmuş bir zihinle dünyaya bakar. İnsan artık kendini ve imgelerle örülü dünyayı güçlü bir şekilde düşünmeye başlayarak imgelerin izini sürer. İnsanın felsefeyle üretmeye başladığı kendine özgü bu düşünce tarzı sinema ve felsefeyi birbirine daha da yaklaştırır. Ancak her iki alanın da felsefe yapma usulleri farklılık gösterir. Andrei Tarkovski, sinemanın kendine özgü bir sanatı ve felsefesi olması ile ilgili şunları söyler:

“Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül parçasını dünyanın henüz kavranmamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir tarzını yansıtmak üzere doğmuştur.”⁶⁸

Sinema, gerçekliğin birebir aktarımı olarak sanatını icra etmez. Arı haliyle sinema kendi hakikatini öykü anlatıcılığı ile insana taşımaktadır. Sinema imgelerle hayatın kendi gerçekliğini en yalın biçimde kameranin gözüyle yeniden biçimlendirir. Başka bir deyişle biçim ve renk, ses ve sözcükler, insanın yaşadığı mekânsal düzlem kamerayla mekanik olarak yeniden üretilerek yaşama aktarılır. Bu amaçla, sinematik dünya ile insanın algıladığı ögeler uyum sağlar. Sinemanın kendi kavramlarıyla kurmuş olduğu felsefe insan zihninde karşılaşmalara neden olur. Böylece gerçeklik sinemayla birlikte yeni anlamlar kazanır. Sinemada kullanılan kamera açısı görsel dünyanın farklı katmanlarını gösterir. Varlık düzlemindeki ögelerin gerçekliğe olan temasını insana hatırlatır. Bu ögelerin ancak yetkin bir sanatçı tarafından algılanıp aktarabilmesiyle insana temas edebileceğini Enver Gülşen şöyle aktarmaktadır:

“Hakiki sanatçı, en büyük mücadelesini, üzerindeki yükün verdiği acıya karşı verir ve bu açıdan hareketle insanlara, kendisine güvenen kadarıyla hakikati aktarmaya çalışır. Yük, ona hizmet etmesi için yüklenmiştir ve o yükün farkında olup tevazu ile hizmet etmeyi kabul edebilmek, sanatçıyı büyük sanatçı haline dönüştürür.”⁶⁹

⁶⁸ Tarkovsky, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsun Ant, İstanbul, Afa Yayınları, 1986, s. 88.

⁶⁹ Gülşen, Enver, *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat Yayınları, İstanbul, 2011, s.78.

Sinema sanatçısı bu mücadelesini düşünmenin verdiği düşsel dünyanın aralığından kamerayla seyrettiği dünyayı insana felsefi bir alt yapıyla ulaştırır. Sanatçı kendi tecrübelerinden yola çıkarak bu yapıyı oluşturabilir. Bu deneyim sanatçıyı felsefe ile yakınlaştırarak yeni kavramlar yaratmasına yardım eder. Deleuze ve Guattari, *Felsefe Nedir?* sorusunun cevabını verirken aslında sinemayla onun arasındaki ilişki şeklini ve farkı da ortaya koyarlar:

‘Filozof kavram dostudur, kavram üretme gücünü içinde taşır. Bu, felsefenin basit bir kavram oluşturma keşfetme, üretme sanatı olmadığını söylemek demektir, çünkü kavramlar ile de birtakım formlar, ürünler ya da keşifler değildir. Daha zorlu bir tanımla felsefe, kavramlar yaratmayı içeren bir disiplindir.’⁷⁰

İnsan zihni kavram yaratmaya başladığı zaman pratik dünyada zihni çabanın iz düşümlerini görmek ister. Dış dünyada kavramların izdüşümünü sinema sanatı insana en benzersiz şekilde anlatmaya gayret eder. Kant, “eski bağılıklardan kopmak acısız olmaz⁷¹” derken insan zihninin eski düşünme alışkanlıklarından kopuşunun kolay olmayacağını ifade etmeye çalışır. Sinemanın bu bağlamda düşünceyi ve insanın düşünceden kopuşunu görsel imajlarda beyazperdeye aktarması düşüncede *filmozofik*⁷² bir gayreti temsil eder. Öyle görünüyor ki bir düşüncenin insan hayatında bırakmış olduğu etkiyi anlatabilmenin yolu sinemadan geçebilir. Böylece gündelik yaşamda göremeyen göz, sinemanın kendi kavramlarıyla yaratmış olduğu aşkın dünyayı anlamlı bir yapıda bulmaya çalışır.

Deneyimlenmiş ya da deneyimlenmemiş hayata ait varlık düzlemini sinemaya aktarmak, düşsel bir evrenin izini süren kameranın kendi felsefesini ortaya koymaktadır. İnsan ancak bu dünyayı sinema aracılığıyla görebilir. Sinemanın kendine ait imajlarla kendini ifade etme çabası felsefenin kavramlarla yaptığı düşünme çabasına benzer. Felsefe kavramlarla düşünme eylemini gerçekleştirirken, sinema görsel imajlarla tefekkür eder. Sinema varlığını bu tefekkürün sonucunda somut dünyada bulur. Sinemayla düşünebilmeyi başarabilen yönetmenler sinemanın

⁷⁰ Deleuze, Gilles-Guattari, Felix: *Felsefe Nedir?* Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 14.

⁷¹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 2006, s. 221.

⁷² Frampton, “imajda bir doğum söz konusudur ve seyircide de bir yeniden doğum şoku— bu düşünülemez düşüncenin hemen arkasında gizleniyordur” demektir. Daniel, Frampton, *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 118.

görüntüden daha fazlası olduğunu düşündükleri için düşüncenin izini görsel imajlarda arar.

Bela Balazs kelimelerle ifade edemediklerimizi sinemayla ifade edebileceğimizi şu sözleriyle açığa vurur:

‘Söz insanın canını yakmış gibi görünüyor. Temsili kavramlar, bugün dahi kaybettiğimiz bir sürü şeyi göz ardı eder durumda ve bunları bize geri verebilmek için müzik ne yazık ki tek başına yetersiz kalıyor. Sözcüklerin kültürü, insan bedenini salt biyolojik bir organizmaya indirgeyen, maddesizleştirilmiş, soyut entelektüelleştirilmiş bir kültür. Oysa yaklaşmakta olan bu yeni jest dili, tepeden turnağa kadar tüm bedenimizle kendimiz olmanın, insanın (sadece sözcüklerimizle değil) kendi vücudumuzu yabancı bir cisim gibi, pratik herhangi bir alet gibi taşımak zorunda kalmanın hasretinden doğuyor. Sağırlaşmış, unutulmuş, görünmez hale gelmiş, bedenleşmiş insanın özleminden kaynaklanır.’⁷³

İnsan bedeni zihni ile her zaman bir uyum içinde değildir. Bu yüzden kendini tam olarak ifade edemez. Kavramların oluşturduğu ile sinemanın kurmaya çalıştığı çerçeve aynı imkânları taşımaz. Kavramların sözcüklerle oluşturduğu tanımlama süreci her zaman daha keskin bir alana işaret eder. Sinemanın çerçevesi ise kameranın hareket ederek kaydettiği bir alandır. Kavramlar daha statik iken sinema daha dinamik pencereden dünyayı izler. Sinema dairesel bir alanın içinde ve etrafında dönen dünyanın gözle görülemeyen kısımlarını insana aktarır. Bergson’un ifadesine göre:

“Felsefe yapmak, düşüncenin olağan istikametine müdahale etmek”⁷⁴se, sinema da merkezine imajları alarak görüntüleri ters yüz eder. Bu durumda benzer bir tarzda, sinema ve felsefe ilişkisini kurarken, karşımıza iki yön çıkmaktadır. 1) Sinema da, insan-dünya-varoluş-yaşam-erdem-gerçek-zaman-güzellik gibi bağları kuran, felsefi soru(n)ların ele alınması ile oluşturulan içeriğe yönelik bağ ve 2) sinemanın bir sanat olmasının yanında felsefe olarak ele alınıp çözümlenmesini öneren bakış açısı. İkinci yaklaşım, sinemayı felsefi kavramlarla birlikte düşünmenin yerine, onu bizzat felsefenin kendisi olarak konumlandırmaktadır.⁷⁵

⁷³ Balazs, Bela, *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*, Çev. Oya Kasap, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 26.

⁷⁴ Bergson, Henri, *Metafiziğe Giriş*, Çev. Atakan Altınörs, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2015.s.77.

⁷⁵ Kabadayı, Lale: “Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı: 72, Şubat-Mart-Nisan 2015, s. 91.

Felsefe ve sinemanın, duyulur dünya ile duyulur-üstü dünyayı anlama çabası farklılıklar gösterir. Bazen, her iki alanın süreçleri farklılık gösterir. Bazen de iki dünyanın varmış olduğu anlam dünyası ortak sonuçları beraberinde getirebilir.

Bahsedildiği üzere sinema dünyayı görüntülerle yeniden ele alarak yorumlama çabasıdır. Seyirci daima hem hazır olduğu hem de kendini hazır hissetmediği şeyi bekler. İcatların kitleler üzerindeki büyüünün bir nedeni budur: beklenmeyi beklemek.⁷⁶ Bunun en güzel örneklerinden biri Japon yönetmen Kenji Mizoguchi yazar Veda Akinari'nin aynı adlı eserinden *Ayışığı ve Yağmur Hikâyesi*, 1953 (Tales of Moonlight Rain) filmidir. Film 16.yüzyılda Japon sivil savaşları döneminde geçen bir hikâyeyi merkezine konu edinir. Hikâyenin başkarakterleri (*Genjuro ve Miyagi*) kıyı köyünde yaşayan bir aile ve bu ailelerin yakın arkadaşlarıdır. Genjuro ve Miyagi, Genjuro'nun yaptığı çömlerle hayatlarını geçindiren bir ailedir. Genjuro'nun tek amacı ya da beklentisi yaptığı çömleri şehirde satıp maddi anlamda rahata kavuşabilmektir. Bu esnada Miyagi, yakın bir zamanda köye saldırı olacağını duyar ve kocasına bu duruma hazırlıklı olmasını söyler. Nitekim beklenen durum gerçekleşir ve iki ailenin de hayatını değiştirecek zorlu bir yolculuk başlar.

Bu durumda Kenji Mizoguchi sinemasında yolculuk metaforuyla modernizm ile geleneğin arasında yaşanan çatışmaya işaret etmektedir. Bu çatışma Deleuze'ün *detrterritorialisation* dediği, türkçeye “yersiz, yurtsuzlaşma” olarak çevrilen kavramı gün yüzüne çıkarır. Deleuze'ün yersiz-yurtsuzlaşma üzerinden kastettiği şey mekânda ve kültürde göçebe haline gelen birey için kültür artık arkasında kalmış olan antikadan başka bir şey değildir.⁷⁷

Mizoguchi filmlerinde modernizm ve gelenek çatışmasını Deleuze'ün “yersiz-yurtsuzlaşma” kavramı üzerinden anlatmıştır. Bu çatışmayı Mizoguchi'ye göre kültür oluşturur. Tarihsel süreçte gelenekler kültüre işaret ederken, sürekli daha değerlisini arzulayan modernizmi işaret eder. Aralarında bitmek bilmeyen bir mücadele vardır. Mizoguchi'yi bu kısımda Deleuze ile buluşturan tavır; yönetmenin modernizmin kültürü yok eden tavrı ile geleneğin de kültürü destekleyen tavrı arasında bir farklılık görmemesidir. İki tavır da yönetmene göre varoluşsalıdır. Yani Mizoguchi

⁷⁶ <https://t24.com.tr/k24/yazi/sinema-modernizm-ve-yeni-baslangiclar,1477> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).

⁷⁷ <https://www.filmloverss.com/kenji-mizoguchi-ve-sevginin-antikalistirdigi-kultur/> (erişim tarihi: 17.06.2019).

filmlerinde modernizm gelenek çatışması ve sevgi kavramı; Deleuze'ün ortaya koyduğu şekliyle hem kültürden kopuşu hem de onu bir antika olarak ele alıp korumayı salık verir.

Tam burada vurgulanmak istenen kısım kendini gösterir: Deleuze, kültüre dair kavramları 1970'ler ve sonrasında geliştirirken, Mizoguchi bunu 1900'lerin başında yapar.⁷⁸ Mizoguchi gündelik yaşamı kamerasıyla deneyimleyerek, kameranın topladığı imajlarla felsefesini gerçekleştirir. Sinemanın felsefesi tam bu noktada kameraya sağladığı ayrıcalıklı yani hakiki bir dünyayı bağlamından koparmadan parçaları birleştirerek sinema perdesinde aktarmasında saklıdır. Mizoguchi Deleuze'den bile önce seyirciye sunduğu felsefi zemini imgelerle temellendirmeye çalışır. Başka bir deyişle görsel düşünmeyi seyirciyle gerçekleştirmek ister.

Sinema bizim dünya görüşümüzü, tabiatı algılayışımızı ve insana dair düşüncelerimizi değiştirmemize imkân verir. Sinema görünür dünyanın ardındaki gerçekliğin izini sürerek varlıkların neler söyleyebileceğini görmemizi sağlar. Bu düşünme ve görme biçimi sinemanın kendi estetik ilkeleri ışığında olur. Sinema varlığın çoklu görüntüsünü bizzat kendi ontolojisiyle ifade ederek sinemayı bir okuma eylemi olarak görmemize katkı sağlar.

Sinema sanatını meydana getiren araçlar vardır. Bu araçlar duygulara hareketlilik kazandırma, günlük yaşamın içinde gezinti yapma, varlık dünyasının görünüşünü sunma gibi ayrıcalıklara sahiptirler. Sinema araçların sunmuş olduğu bu ayrıcalıklı materyalleri bir bütün olarak sanatında kullanır. Böylece sinema üzerinden anlatılan düşünceler ile özne dünyayı bir bütün olarak algılar. Bu bütünlüğü çözümleyebilmek için verili olan şeyler üzerinde fikir üretir.

Sinema kelimeler, sesler, görüntülerden oluşur. Bunları önemli kılan ise ardında sakladıkları anlam dünyası yani onların tinsel varlıklarıdır. Bu yüzden sinema kompleks bir yapı olarak varlığını genişletmektedir. Bize duyulur ve duyulur-üstü dünya gibi iki varlık alanının görüntülerini sunar.

İşte bu bağlamda belirsiz bir merkezizlikten bakışını dünyaya çeviren sinema, deneyimlenen hayatın içinden belli imgeleri seçip parçalar hâlinde sunarak sonsuzluk kavramının izdüşümlerini perdede yansıtmaya çalışır. Kısacası sinema özneye belli

⁷⁸ <https://www.filmloverss.com/kenji-mizoguchi-ve-sevginin-antikalastirdigi-kultur/> (erişim tarihi: 17.06.2019).

bir bakışını dayatmak istemez. Sinemanın beyaz perdede çerçevelemiş olduğu görüntüler film bittikten sonra öznenin kendi zamanında da devam etmeyi sürdürür.

2.3. Bir Anlama Alanı Olarak Sinema

Sinema seyircisinin bedeni ile izledikleri arasında kurduğu ilişki hem gördüklerinden hem de kendisinden kaynaklanan birçok değişkene bağlıdır. Bunlar sinema salonunun biçimi, izlemeye gelen insanların varlığı, sayısı, salonda bulunan eşyaların özellikleri gibi değişebilen parçalardan meydana gelir.

Sinema fiziksel özelliklerin yanı sıra izleyicinin film çerçevesinde anlatılan hikâyeleri nasıl algıladığı, zamanın neresinde olduğu, farkındalığı gibi felsefi konularda da ilişkilidir. Böylece filmde görülen eylem sadece perdede gerçekleşmez. Aynı zamanda düşünülen bir fikir olarak da gelişir. Beyazperde izleyicinin somut ve soyut dünyayı aynı zamanda deneyimlemesine izin vermektedir. Böylece izleyici hem zihin melekelerine hem de bedensel güçlerine aynı mekânda işlerlik kazandırır. Bunu da filmler aracılığıyla gerçekleştirir.

Film seyretme hâli öznenin bir basamaktan başka bir basamağa geçişini temsil eder. Seyretme süreci beden ile başlamış zihin ile devam eden sonsuz bir yolculuğa benzetilir. Seyirci hayal perdesinin kendisine sunduğu çerçeveye odaklanarak onla bütünleşerek film dünyasına girmeyi başarır. Bu süreç kapı metaforuyla daha iyi anlaşılacaktır. Umut Tümay Arslan'ın Türkiye Sineması'nı anlattığı "*Bir Kapıdan Gireceksin*" adlı deneme eseri filmler dünyasının yaratmış olduğu atmosfere geçişin nasıllığını göstermeye çalışır. Kapı imgesi izleyicinin bedensel gücünü kullanarak harekete geçirdiği bir hareket-imge kavramına denk düşer. Bunun ardından açılan dünya ise izleyicinin zihni ile algılayabileceği bir zaman-imge tasarımıyla karşılaştığı mekânı sembolize eder.

Böylesi bir yaklaşımla bir filme bakış açısı ile sinema seyircisinin deneyimi arasında çok güçlü bağlar kurulmaktadır. Yönetmen kasıtlı olarak izleyiciyi beyazperdede ayrıcalıklı bir konuma getirir. Serdar Öztürk bu deneyimi şu sözleriyle izah etmektedir:

“Sinema deneyiminde oyuncuların kameraya ve dolayısıyla bizlere doğrudan bakması ender görülür.”⁷⁹ Spinoza’nın dediği gibi farklı karşılaşmalar bizlerde ya güç artışı sağlar ya da güçlerimizi azaltır.”⁸⁰

İzleyici bu bakışı yaşadığı ânı kendi tecrübesiyle özdeşleştirebildiği ölçüde güç dengesi değişmiş olacaktır. İnsan sadece görünen bedeninden ya da ifadelerinden ibaret bir varlık değildir. Aşkın bir dünyası, korkuları, duyguları, kendi başınlığı da varlığının bir parçasıdır. İnsan pek çok katmandan oluşan mümkünler dünyasını tüm özneliliği ile deneyimleyebilen bir varoluşa sahiptir. Bu durumda filmler öznenin yaşadığı karşılaşmalarla izleyicinin beyazperde karşısında duygular aralığında varlık kazanır.

Sinemayı sınırlandırılmış görsel bir metin düzleminde görmek seyirciyi özel ve uzak bir merkeze yerleştirmektedir. İzleyicinin görüntülerle arasında oluşan bu uzaklık merak duygusunu harekete geçirir. Böylece bu duygu öznenin kamerayla deneyimlemeye davet edildiği dünya ile arasında oluşan ayrılık, kuşku, korku gibi duygularını kontrol altına almasını kolaylaştırır. Bu durum da seyirci anlatılanlara karşı bir sorumluluk duygusu hissetmez.

Bu durum Deleuze’e göre zamanın dolaylı imgesini sunduğu için Hollywood sinemasına ait bir sunuş biçimidir. Hareket, bir imgeden diğerine aktığı için burada Hollywood- zaman, dolaylı olarak sunulmuştur. Deleuze’e göre Hollywood sineması, bir hareket-imge sinemasıdır ve zaman süreci, eylem aracılığıyla ilerler.⁸¹ Böylece seyirci bir filmi sadece seyretme arzusunu talep eder ve beyaz perdenin karşısındaki yerini sağlama almaya çalışır. Sınırlandırılmış görsel gerçekliğin izini süren kamera ancak gördüğüyle yetinir. Hollywood sistemi film yapım çalışmaları da bu düzeneği kendi yarattığı sinemasal dünya ile destekler.

Hollywood sineması günlük yaşamın sıradan dünyasında gezinti yapan insan deneyiminden farklı olarak gerçeği montaj, kamera ve çerçeveleme yöntemleriyle dönüştürmektedir. Böylece insan algısını yönlendirmeye odaklanır. Felsefe gibi kendi usulleriyle kavramlar üreten bir sinemanın varlığı ise çıplak bir gözle görülemeyecek varlıkların görüntülerini kaydederek yeni bir gerçekliğin peşine

⁷⁹ Öztürk, Serdar, *Sinema Felsefesine Giriş-Fim-Yapımı Felsefe*, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2018, s. 266.

⁸⁰ Öztürk, Serdar, *a.g.e.*, s. 275.

⁸¹ Bükler Seçil ve Hasan Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009, s.49.

düŖer. Bu sinema izleyicinin duymadığı, görmediğı ve işitmediğı bir yolculuğı anlatmaya çaba sarf eder. Hayal perdesinde yaŖanan sonla izleyicinin bedeniyle sinema salonunda yaŖadığı son özdeŖleştirilir. Bu aŖamadan sonra, “son” ile baŖlayan bir eŖik atlama süreci kendini gösterir. Böylece sinemada filmin derinliğini fark eden izleyici sonsuz bir dünyanın betimlemeleriyle karşı karşıya gelir. Sınırları belli olan bir film izleyicinin gözünde tek bir düzlemi tanımlarken sınırları genişletilmiş film varlıkların çoklu görüntüsünü izleyicinin gözünün ardına ait dünyasına işaret eder.

Hollywood sineması ya da popüler sinema öznenin görsel algısını bir faaliyetler zincirine bağılı kılarak bunun ötesine geçmesine izin vermez. Bu süreç izleyiciyi dar kapsamlı bir alana dâhil ederek pasif bir duruma getirir. Dolayısıyla izleyici sinemada etkin değıil edilgin olarak seyretme eylemini sürdürür.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğı, Fransız Yeni Dalga Akımı, Avangart Sinema gibi akımlar görsel düşünme ile algılamanın birbirinden ayıramayacağını düşünür. Bundan dolayı seyirci pasif bir konumda değıildir. Seyircinin hem algısı hem de görme biçimi etkindir. Bu filmler izleyicinin gözünde bir iz bırakabilecek şekilde yeniden üretilmektedir. Sinema perdesinde gösterilen bir sonla sonsuzluğu ima eder.

Seyreden, gözetleyen, gören izleyici ile filmler arasında belli sınırlar vardır. İzleyicinin sinema perdesinde filmler aracılığıyla gerçekleştirdiğı okumayı anlayabilmesi için belli bir seviyeye ulaşması arzu edilir. Filmler görsel dünyanın farklı imgelerini birleştirek bir bütünlük sunmuş ve öznenin bu bütünlüğü gör(e)bilmesini hedeflerler.

İnsanın bilme melekesinin en faal olduğı yer görme duyusudur. Görme eyleminin dış dünyadan topladığı duyu malzemelerini zihin düşünerek işleme geçirir. Görme ve zihin arasında gerçekleşen bu alışveriş işleminin sonucunda seyreden insan bir dönüşüme uğramaktadır. Böylece insan zihni algıda ikincil bir süreç başlatır ve gördükleriyle kavramlar taratma, bilgi biriktirme⁸² bağlantı kurma, ayırma ve çıkarım yapma işlevini gerçekleştirir. Öznenin bu akıl yürütme faaliyetiyle dönüştürmüş olduğı dünya filmin sonsuz ve gerçek dünyasına kapı aralar. Bu basamaktan sonra sinemanın öznesi film izlemeyi bir okuma faaliyeti olarak görür. Böylece filmlerin yaratmış olduğı dünya ile izleyici arasında oluşan anlam dünyası önündeki sınır aşılır hale gelir.

⁸² Arnheim, Rudolf, *Görsel Düşünme*, çev: Rahmi Ögdül, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s.1 6.

Sinem sanatının bu eğitsel tavrı izleyiciyi eşsiz ve özgün bir biçimde görsel imajların ardında saklı olan hikâyeleri anlamaya hazırlar. Bir filmin hazırlık sürecini şu basamaklar oluşturur:

“Sinemaya gitmek, aynı zamanda fiziksel olarak bazı sınırları ve eşikleri geçmek gibidir. Sinema binasının ön cephesi, o cephenin cadde ile arasında oluşan farklılaşma, lobiyi geçtikten yani bir sınır daha aşıldıktan sonra sınırları belirlenmiş bir çerçeve, bazı sinema salonlarında başlama gongunun çalması, gösterime girecek filmlerin fragmanlarının ve reklamların gösterilmesi, bütün bunlar bir filmi sinemada izlemeye başlamadan önce izleyicinin içinden geçtiği hem fiziksel hem de zihinsel eşik görevi görmüşlerdir. Bunların dışında, filmin adı, o adın vadettiği hazlar ya da duygular, filmin kapı formatında olan afişi, filmin mottosu ve ayrıca filmin jeneriği izleyicinin algısını yöneten ve izleyiciyi filme hazırlayan birçok açılış noktalarından bazılarıdır.”⁸³

Film izleyicisi bu basamakları geçtikten sonra filme aktif bir biçimde katılmaktadır. Sanatlar algıya dayandıkları için⁸⁴ izleyicinin hazır bulunurluğunu filmde anlatılan olay örgüsünü anlama açık hâle getirir. Bunun sonucunda gözün niteliği artar. Sinema sanatı algıda bir temele dayandırıldığı için ve bu bağlamda duyuların bilgisi göz ardı edilmez. Böylece sinema sadece görme duyusunun aktif olduğu bir alanı temsil etmektedir. Filmlerin içinde izleyicinin algı biçimini de dikkate alan bir görme biçimi oluşturulmaktadır. Örneğin rüya imgeleri ve sanatta yaratılan imgelerle düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imgeler arasında paralellikler vardır; ama benzerliğe dikkat ederek, farklılıkların da ayırımına varırız ve bu farklılıklar, düşünce imgelerini daha keskin biçimde nitelenebilir. ⁸⁵

Platon duyulara karşı (güvenilir olup olmaması) iki yaklaşım arasındaki doğru görüşü aşağıdaki pasajda şu şekilde ifade eder:

“Ve ruh göz gibidir: Ruhun doğruluğun ve varlığın aydınlattığı şeye dayanırsa algular, anlar ve zekâyla ısl ısl olur, ama oluş ve yok oluşun

⁸³ <http://www.cinerituel.com/2017/09/duyular-yoluyla-film-kuramlari-kapi-olarak-sinema.html> (Erişim Tarihi: 17.06.2019).

⁸⁴ Arnheim Rudolf, *a.g.e.*, s. 17.

⁸⁵ Arnheim, Rudolf, *a.g.e.*, s. 269.

alacakaranlığına doğru dönerse, sadece kanaat sahibi olur ve gözlerini gerçeğe kapatar, önce bir kanaate varır, sonra bir başkasına ve hiçbir zekâsı yok gibidir.”⁸⁶

Böylece özne sinema perdesindeki filmler aracılığıyla aktarılan görsel imajlar doğru görüyle algılayıp farklı çağrışımların olabileceği ön kabulüyle seyretme eylemine katılır. Bunlara örnek olarak, Hitchcock’un, *Sapık* (Psycho,1960), *Vertigo* (1958) filmleri ile *Panik Odası* (Panic Room, 2002) filmi örnek olarak verilebilir. Bu filmlerde kapı yalnızca bir fiziksel mekândan diğerine geçişi işaret etmez; zamansal bir âlemde ötekine taşınma fikrini de çağrıştırır.”⁸⁷

Bu örnekler kapının bir örgü olarak farklı çağrışımlar yapabileceğini gösterir. Aynı zamanda her örnekte benzer bir metaforla neyin ifade edilmeye çalışıldığı belirginleşir. Böylece değişmez varlıkların değişebilen anlamlarıyla kurulu sinematografik dünya kendini izah edebilir hale gelir. Filmlerin oluşturmuş olduğu bu verili imgeler dünyasını Rudolf Arnheim şu şekilde çözümler:

“Dikkatli bir göz, en keskin bakışının dar görüş alanını önce bir noktaya, ardından bir başkasına odaklayarak, söz gelimi uzaktaki bir martının uçuşunu izleyerek ya da bir ağacı gözden geçirip biçimini inceleyerek bu dünyanın küçük bir parçasına ya da şu anda görülen tüm nesnelerin konumlandıkları uzamın görsel çerçevesine gönderme yapabilir. Bu algısal inceleme sonucunda ortaya çıkan dünya doğrudan verili değildir. Bu dünyanın kimi veçheleri hızla, kimileri ise yavaşça inşa edilir; ama hepsi de sürekli teyit edilmeye, yeniden değerlendirilmeye, değiştirilmeye, tamamlanmaya, düzeltilmeye ve anlayışın derinleştirilmesine tâbi olacaktır.”⁸⁸

Balazs’a göre film kuramının temel yönü insanı ve onun dünyasını bir kez daha görünür kılmaktır.⁸⁹ Bu tutum kamera aracılığıyla yakın çekim yapılarak sergilenir. Sinema perdesinde gerçekleştirilen yakın çekimler bir başka açıdan izleyicinin görsel algısına imgelerin farklı taraflarını görmesini sağlar. Bu şekilde düzenlenen algı düzenekleri zihnin karanlık yerlerini aydınlatır. Kamera yönünü izleyiciye çevirir. Kameranın takip ettiği bu yaklaşım öznenin siyah ekrana bakışını hareketlendirmektedir. Onu perdede gösterilen ya da görülen imgelerin ardındaki zihni gizliden gizliye anlamaya davet eder. Burada kameranın merceği ile görsel deneyim arasında bir odak noktası kurulmaktadır. Bunun üzerinden ortak bir zemin

⁸⁶ Arnheim, Rudolf, *a.g.e.*, s. 23.

⁸⁷ <http://www.cinerituel.com>. (Erişim Tarihi: 17.06.2019).

⁸⁸ Arnheim Rudolf, *a.g.e.*, s.29-30.

⁸⁹ <http://www.cinerituel.com>. (Erişim Tarihi: 17.06.2019).

oluşturulur. Bu zemin sinemasal dünyanın kendi düşünme biçiminden yola çıkarak var olan kavramlar üzerine özgün imgeler bulmasına olanak tanır. Ayna bu sinemasal düşüncenin çok tanıdık ancak çeşitli varyasyonları bulunan bir imgesi hâline dönüşür. Aynaya bakmanın kişinin kendi iç benliğine açılan bir pencere olarak kendi yüzüyle karşılaşmasını zorunlu kıldığını; yine de kişinin aynada kendine bakmasının, aynı zamanda dışarıdan bir bakış olduğunu; artık bana ait olmayan, beni yargılayan veya affeden, beni eleştiren veya pohpohlayan, her halükârda “öteki”nin bakışı olduğunu iddia eden⁹⁰ görüşler mevcuttur.

Bu bağlamda Andrei Tarkovski'nin Ayna (1974) filminde gerçekliği tek bir düzeyde değil dört ayrı düzeyde ele alır. İlk katmanı Tarkovski'nin şimdiki anı; ikincisini anıları ve anımsadıkları, üçüncüsünü çocuk olarak düşleri ve karabasanları son katmanı da anlatılan dönemlere ilişkin haber filmleri oluşturur.⁹¹ Bu şekilde kurgulanmış görüntüler birbirini takip eder. Aynanın hem film hem de imge olarak kullanımını seyirci ve perde ilişkisini karmaşık hâle getirir. Seyirci için aynaya bakmak yani sinema perdesiyle karşı karşıya kalmak seyircinin iç dünyasına açılan farklı çerçeveleri keşfetmesini zorunlu kılar. Sinema perdesinin bu katmanlı yapısı izleyici için filmin apaçıklığına ulaşmada önemli bir itki olur. Göz, film seyretme sürecinde ruhun organı gibi hareket eder ve gerçek ile sahte arasında bir ayrımın peşine düşer.

Sinema insanın kendiyle karşılaşmalar yaşadığı bir mekân haline dönüşür. Amaçsızca seyreden göz filmler aracılığıyla perdede güçlü bir etki yaratır. Bu göz, Thomas Elsaesser ve Malte Hagener'a göre artık bedene bağlı olmayan, özgürce seyahat eden, hatta *Melies'in Aya Seyahat'inde* olduğu gibi zaman yolculuğunu da mümkün kılan bir sinema deneyimine dönüşen işlevsel göz hâline bürünür.⁹²

Göz, sinemanın merkezinde yer alan, sinemada imgeleri ön plana çıkaran, ruhun bir parçasıymış gibi hareket eder. Dünyayı ve onun hakikatini sinematografik bir bakışın keskinliği ve belirginliğiyle algılar. Göz görünür dünyadan seyircinin gözlerinin içine tecrübe etmediği virtüel bir dünyanın yaşam biçimlerini sinema perdesine aktarmaya çalışır. Bu vesileyle sinema öznenin değer ve yaşam biçimlerinden biri haline dönüşür. Böylece sinemanın kendi temsili üzerinden ortaya çıkardığı bir bakış gelişir. Bu durumda kameranın oluşturduğu bakışla seyircinin

⁹⁰ <http://www.cinerituel.com/2017/09/ayna-ve-yuz-olarak-sinema.html> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).

⁹¹ İsmail Ertürk... *Ve Sinema Dergisi*, sayı:5, İstanbul, Hil Yayınları, 1987.s.25.

⁹² <http://www.cinerituel.com/2017/09/ayna-ve-yuz-olarak-sinema.html> . (Erişim Tarihi: 18.06.2019).

bakışı özdeşleşir. Birbirleriyle ilişkili ortak bir görüş ortaya çıkarır. Dolayısıyla özdeşleşen iki bakış için yönetmenin nezdinde bir dönüşümlülükten ya da bakış ve imge üzerine bir tasavvurdan söz edemeyiz. Açıkçası böyle bir durumda ne (sembolik dediğimiz) görüş formalizmi ne de görüş narsizmi söz konusu değildir. Burada söz konusu olan- geleceği gören ya da gizlice gözetleyen, fantezi kuran ya da hezeyan sayıklayan, düşünsel ya da sezgisel- görüş değildir, burada gerçeğin önüne kadar giden ve böylelikle gerçeğin de kendisine kadar gelmesine olanak sağlayan bir görme açıklığının bakışı söz konusudur.⁹³

Bu tablodan yola çıkarak seyircinin sahneye hâkim olmadığı ve her şeyi göremediği anlaşılmaktadır. Göz, yönetmenin ve seyircinin imgenin gerçekliğini karşılıklı bir şekilde kavradığı zaman bizzat gerçeğe erişebilir hale gelir. Göz, tutsak bir bakışın içine hapsedilmiş değildir. Gözün bu karşılıklı etkileşimi bakışı hareketlendirmektedir. Hareketle buluşmak gözü film çerçevesinin dışına çıkarır. Bu hareket her şeyden önce eşsiz ve özgün bir biçimde ister aşağıda olsun ister yukarıda olsun var olan her şeye dikkatlice bakmasını sağlar. Yönetmen de kamerasını gökyüzüne çevirerek bu bakışa karşılık verir. Bu bakış sinemada seyirciyi uyanık hale getirmek ve gözleri açmak için buradadır.⁹⁴

Sinema herkesin deneyimlediği bir alanı imgelerle örerek farklı bir bakma eylemi yaratır. Burada, sinema yalnızca, imgeler üzerinden gerçekliğin değişik düzeylerini açığa çıkarır. Dolayısıyla göz, Vertov'un Kameralı Adam filmindeki gibi dünyayı ilk kez görüyormuşçasına her şeyi yeniden keşfetmeye çalışan bir göz tasavvuru oluşturur. Çünkü sinema imgelerin ardında açığa çıkarılmayı bekleyen çoklu anlam yapısını ortaya çıkartacak gözle buluşmayı arzu eder.

Burada sanatın mevzusu ve duruşunun değişmesi söz konusudur. Uyandırılmış bir ilginin ve bir eğitimin hareketi bir yapıtın temaşası yerini alır. Bu eğitim, dünyaya bakacak bakışın eğitimidir. Elle tutulan bir bakıştır bu, seyr-i süluk nev'inden olmayan, hiçbir gize götürmeyen bir seyahat içinde taşınan bir bakış. Bu seyahat her şeyden önce bakışı kimildatmaya, sallamaya hatta sarsmaya, daha uzağa daha yakına, daha uyguna ve nihayetinde "ilave sanat" fikrini meydana getirebilecek şeyin çok uzağına götürmeye gelen bir seyahattir. Burada, bütün sanatların seferber oluşu

⁹³ Nancy, Jean-Luc, *Filmin Apaçıklığı Abbas Kiyarüstemi*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul, Küre yayınları, 2013, s. 15.

⁹⁴ Nancy, Jean-Luc, *a.g.e*, s. 14.

içinde buluruz kendimizi, dünyayla olan ilişkinin tamamını ortaya koyan bir sinematek içinde.⁹⁵

Yukarıda bahsedilen sinemanın bütüncül yapısı düşüncenin imgelere ve bu imgelerin görsel sanatlarda nasıl hareketlilik kazandığını ifade eder. Filmlerde bir düşünceyi görülebilir kılmak, aynı zamanda düşüncenin temel niteliklerini kavrayabilmek anlamına gelir.

Sinemanın verili dünyada metaforlar üzerinden görsel düşünme yaratma çabası dünyaya bakacak gözün eğitilmesi için oldukça önemlidir. Burada dünyadan kasıt filmler aracılığıyla sinema perdesinde yansıtılan görüntülerdir. Yönetmen Derviş Zaim *Cenneti Beklerken* filminde geleneksel sanatlar ile sinema dilini bir araya getirmeyi hedefler. Hat, ebru, resim sanatını düşüncenin imgeleri olarak gösterir. Böylece izleyici gözlerinin perdelerinden güzelliği tecrübe ederek sıyrılır. Ruhun bir organı olduğu düşünülen gözün bu görüntüleri kavrayabilme yeteneği görme estetiğini etkiler.

Filmler aracılığıyla beyaz perdeye yansıyan parçalı-bütünlü imgeler göz 'ün ustalığına/estetik algısına göre yeniden biçimlendirilmeye çalışılır. Göz simetriden yoksun olursa görüntüyü daha dramatik hâle getirir.⁹⁶ Dolayısıyla sinema sanatında sinema perdesinin çerçevelediği ekran bir metafor olarak simetrik bir alan oluşturur. İmgelerin duyulur dünyada somut bir düzlemde sunulması onların belli bir düzenden yoksun olmadığının işaretleridir. Buradan hareketle Rudolf Arnheim sanat eserinin derinlikli olabilmesi için şu tespitleri yapar:

“Bu başlangıç noktalarından hareketle, kesintisiz bir gelişim, büyük sanatsal başarıları beraberinde getirir. Algısal olarak olgun bir yapıt, imgenin çeşitli bileşenlerini kapsamlı bir kompozisyon düzeni içinde örgütleyebilen hayli farklılaşmış bir biçim duygusu yaratır.”⁹⁷

Sinema bu bağlamda imajlar aracılığıyla kullandığı görüntüler dünyasının çeşitliliğini kameranın bakışıyla biçimlendirmektedir. Dolayısıyla bakışın merkezi olan özne algısını sonsuz evrenin çok katmanlı yapısına hazırlama kameranın görevidir. Koca Dünya⁹⁸ hareket ve zaman bölümlerini bir arada bulundurduğu için

⁹⁵Nancy, Jean-Luc, *a.g.e.*, s. 21,22.

⁹⁶ Arnheim, Rudolf, *Görsel Düşünme*, Çev: Rahmi Ögdül, İstanbul, Metis Yayınları,2018.s.298.

⁹⁷ Arnheim, Rudolf, *a.g.e.*, s.298.

⁹⁸ Reha Erdem'in 2016 yılında çekmiş olduğu filmin adıdır.

sinemada anlam tabakalarını bu dünyadan alımlar. Sinema doğru bilginin kaynağını önce yaşadığı evrenin varlığıyla ifade eder.

Görsel sanatlar bir gerçekliğe dayanır. Ancak bu eserler gerçekliği aşan durumları ifade etmek durumundadır. Sanat eserinin realitesi hiçbir zaman bir taşın, bir ağacın sahip olduğu realite gibi bir realite değildir. Sanat eserinin realitesi daha az bir realitedir, o, bir realiteye katılma, ondan pay almadır.⁹⁹ Sinema bir sanat eseri olarak realiteden aldığı payı seyirciyle bölüşerek ortak bir bakışın merkezinde buluşur. Bu merkezde kameranın kavraması gereken ilk tabaka/katman işlevini yerine getirir. Bu buluşmanın ardından o verili “koca dünya” üzerinden verili olmayan dünyanın anlamlarını keşfetmeye çalışır.

Böylece sinema sanatı somut bir evrenden tinsel bir evrenin dünyasına giriş yapar. Bu sonuca sinemasal dünya kendi imkânlarını kullanarak oluşturmuş olduğu görsel dil aracılığıyla ulaşır. Bu dilin geliştirdiği görüntüler dünyası özneyi estetik bir algıyla buluşturur. Film dilinin verilerini oluşturan öğelerin aktarımı insanın estetik algısını eğiterek onu duru bir bakışın faili konumuna getirir. Dolayısıyla özneye sinemasal gerçekliği anlama arzusu ortaya çıkar. Böylece, filmler seyirciyle her buluşmasında seyircinin farklı imgeler üzerinden görme biçimleri sunar. Bir metafor olarak inceltilem perde somut dünyadan uzaklaşmış sinemanın yaratmış olduğu virtüel dünya ile öznenin buluşmasını gerçekleştirir.

Sinema kendisinin de bütünleyici bir parçası olduğu dünya üzerine bir bakış yoğunluğu sunar, yani paylaştırır, iletir. Sinema bu dünyanın bir parçasıdır. Sinema tam da bu dünyayı var olduğu haliyle, yani gerçek üzerine bakışın her türden görüşün, öngörünün ve falcılığın (geleceği görmenin) yerini kesin olarak aldığı bir dünya olarak yapılandırmaya katkıda bulunur.¹⁰⁰

3. bölüm boyunca anlatılan görme eylemi, yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin film kareleri üzerinden bir görsel delil sunmaya çalışır. Buradaki amaç bizce düşüncenin görüntüde karşılık bulabileceği inancıdır. İzlediğimiz filmler bizi dünyayı bir aralıktan seyretmeye davet eder. Başka bir deyişle bakmaya çağırır. Göz algılar, görür ve düşünce üretir. Daha sonra belli bir seviyeye ulaşır. Bunun sonucunda dünyayı değişen gözün güzelliğiyle algılayan bir bakış geliştirir.

⁹⁹ Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2014, s.71.

¹⁰⁰ Jean Luc Nancy, *a.g.e*, s. 17.

Arkadaşımın Evi Nerede? filmi bu bakışı çocuk kahraman üzerinden imgeye dönüştürmeyi başarır.



Şekil 3¹⁰¹ : Arkadaşımın Evi Nerede? 1987

*Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.*¹⁰²

Arkadaşımın Evi Nerede? (1987) yapımı bir Abbas Kiyarüstemi filmidir. Film bir köy okulunda okuyan sekiz yaşındaki Ahmet'in, sıra arkadaşı Muhammet Rıza'ya ait olan defteri yanlışlıkla aldığı ve onu her ne pahasına olursa olsun ona ulaştırma çabasını anlatır. Ahmet tüm bu yaşananlar sırasında gözlemci konumundadır. Yönetmen filmde Ahmet'in seyirci olarak ya da gözetleyen olarak temsili bir bakış sunmasını ister. Bu bakış sinema perdesindeki göz ile izleyicinin bakışını birleştirmeyi amaçlar. Dolayısıyla yönetmen verili dünyanın realitesi üzerinden seyircinin bir anlam bütünlüğü oluşturmasını ister.

1979 yılında İran'da gerçekleşen İran İslam Devrimi ülkeyi birçok yönden etkiler. Sinema bu olayların yaşandığı dönemin baskıcı tutumundan payına düşeni alır. Ve İran'da sinema filmlerinin çekilmesine kısıtlama getirilir. Kiyarüstemi, devrimin müdahaleci tavrını örtük bir anlamla filmde mesaj olarak vermeye çalışır. Örneğin film öğretmenin sekansıyla açılmaktadır. Yönetmen öğretmeni dinlemeye

¹⁰¹ <https://www.filmloverss.com/abbas-kiyarustemi/> (Erişim Tarihi: 21.06.2019).

¹⁰² Berger, John, "Görme Biçimleri", Çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.7.

kapalı ve öğrencileriyle özne-nesne ilişkisi kuran bir temsil üzerinden anlatır. Bu temsil İran’da var olan baskıcı tutuma ve Ahmet’in olanları gözlemlediğine dair bakıştır. Seyirci filmi izledikçe filmin katmanlı yapısını fark ederek yönetmenin niyetini anlamaktadır. Böylece Ahmet ile seyircinin bakışı ortak bir deneyime dönüşür.



Şekil 4¹⁰³ : Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999

Film, eski bir gelenek olan, yas törenlerini görüntülemek üzere yola çıkan Behzad’ın hikâyesi üzerine kuruludur. Bu sahne filmin son kısımlarında kendini gösterir. Karakterlerden biri -Behzad- doktor, diğeri köy halkındandır. Bu sahnede Kiyarüstemi diyaloga ölüm temasını yerleştirir. Ve sahneyi yol ile bütünleştirir. Yönetmen bu koca dünyanın başlangıcı ve sonu üzerinden ölümü yol metaforuyla sorgular.

2.4. Sinemanın Anlatı Yapısında Filmsel Zaman

Sinema sanatına zaman kavramını Bergson 1950’li yıllarda dâhil eder. Olaylar film şeridinde farklı zaman dilimlerinde kaydedilmiş bile olsa filmin bütünlüğünü parçaların bir araya gelişi oluşturur. Görsel metinlerin bir zamana karşılık

¹⁰³ <https://www.filmloverss.com/abbas-kiyarustemi/> (Erişim Tarihi: 21.06.2019).

gelmeyebilir. Geçmiş ve gelecekteki olaylar sinemanın teknik özellikleriyle şimdi gerçekleşiyormuş gibi anlatılır. Geçmiş ve gelecek şimdi ile birleştirilir.

Sinema sanatı kimi zaman geçmiş ya da geleceği çizgisel bir biçimde klasik zaman anlayışını, kimi zamanda Bergson'un süre kavramıyla iç içe geçtiği şekliyle kullanır. Sinemada zaman gündelik yaşamın ve diğer görsel sanatların zamanından farklı tezahür eder. Yani sinemada zaman mutlak bir zamanın görüntülerini sunmayabilir. Filmsel zaman bazen sürekliliği, bazen dönülemez olanı ve bazen de zamansızlığı aktarır. Filmler aracılığıyla oluşturulan bu zaman algısı hem nesnel hem de öznel. Bu bağlamda filmsel zaman gerçek zamanı görünür. Hem sanatın hem de felsefenin imkânlarıyla zamanın seyrinde geçmişe ve geleceğe doğru özgür hareketlenmeler yaşatır.

Sanat ve felsefe zamansız gibi görülebilir. Çünkü büsbütün yeni zaman çizgileri veya "kaçış çizgileri" yaratma gücüne sahiptirler. Shakespeare'in sanatı, dönemine verdiği temsil edici tepkiye değil, ama zamanı farklı kavrama kapasitesine dayanır. Bugün Shakespeare'i yineleydik veya filme çekseydik sanat, karakterlerin veya olayların yeniden-anlatısına dayanmazdı, ama daha çok bu zaman duygusu ve ifadesinin yeniden kavranışına dayanırdı. Shakespeare'i yinelemek Shakespeare'in kendi dönemini doğurmuş olan genel koşullara tüm sadakatsizliklerin yinelenmesini gerektirecektir. Bu durumda Shakespeare'in yapıtının anlamını değil, zamansız gücünü yinelemiş oluruz; yani, yapıt kendi döneminde ilahi düzen biçimindeki zaman anlayışını nasıl bozmuşsa, bugün de şimdimizi ve süreklilik biçimindeki zaman anlayışını bozma gücüne sahiptir. Ve bu anlamda yinelenen yapıtın zamansız gücüdür.¹⁰⁴

Filmler zamanı yeniden düşünebilen bir kavram haline getirebildiği için sinema ayrıcalıklı bir alanı temsil eder. Zamanı yeniden düşünmek öznenin kendini dönüştürebileceğini gösterebilir. Çünkü sanat duygular aracılığıyla mekanik zamanı önemsizleştirir. Zaman bütünü parçalama ihtimalini taşır. Böylece filmsel zamanın içinde ayrı oluşlar, görüntüler kendini görünür kılar.

¹⁰⁴ Colebrook, Claire, "*Gilles Deleuze*", Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı yayınları, Ankara, 2009, s. 70-71.

Sinema filmler aracılığıyla seyirciye imgeler dünyasını sunar. Bu imgeler çeşitli duyguları ve algıları tasvir eder. Ancak filmler mutlak bir anlamın karşılığı olduğu düşünülen imgelerin anlamlarını zamansızlığıyla bozguna uğratabilir.

Sinema imgeleri zaman kavramı ile özneye buluşturur. Bundan dolayı zamanın düzene karşı yıkıcı tavrı imgeler için de geçerli olur. Var olan imgelerin tanıdık ve bildik anlamları olabilir. İmgeler bu sınırları aşarak hayret verici anlamlar yaratma gücü gösterebilirler. Yani bir imge anlam barındırmayan duygulara da karşılık gelebilir. Kamera bir bıçağa odaklanır ve onun kesme gücünü “gösterir” ama tehdit edilen bir gözlemcinin bakış açısındandır (dolayısıyla, bir gerilim- korku filminde, örneğin Hitchcock’ un Sapık filminde olduğu gibi değil). Anlam barındırmayan duygu bir ifade gücüdür; olan şeyi değil ama olabilecek şeyi bıçağın olası “kesişi”ni gösterir. Böylece bu tür bir oluş da olay olacaktır: Yani iki cisim zamanda buluşacaktır. Tıpkı bıçak ve et gibi ve bu cisimlerin üzerinde bir olay üreteceklerdir.¹⁰⁵

Filmsel zamanda şimdi kavramı aynı anda yan yana bulunmaz. Zamanı algılanabilir hâle getirebilmek için her zaman parçalara ayıran bir özne vardır. Gerçek zaman oluş hâlinde olduğu için algılanamaz. Ancak sanal olan bir oluşta zaman algılandığında, bu zamanın karmaşık algısı edimsel olana dönüştürülür. Bunun sonucunda algı imgeleri daha özgür bir gözle anlamak için yeniden düzenlenmiş olur. Dolayısıyla sinemada yeni bir gerçekliğin yaratılması söz konusudur. Bu zihinlerimizi dış dünyanın akıllarımıza dokunmuş olduğu ve kendi yasaları tarafından değil de bizim dikkatimizin edimleri sayesinde şekillendiği- tıpkı bizim bilinçliliğimizde olduğu gibi ileriye ve geriye (geçmiş/gelecek, uzak/yakın) hareketin kolaylığının kaynaşmış olduğu bir dünya getirmektedir. Uzay, zaman ve nedenselliğin üstesinden gelme ve olayları iç dikkat, hafıza, düş gücü ve duygu dünyasına uydurma yeteneği kazandırmaktadır.¹⁰⁶ İnsan, oluşu kendi zamanını algılayış biçimiyle anlar. Ancak kamera evrendeki hareketi hareket olduğu sürece gösterebilme gücüne sahiptir. Böylece özne düzenleyici görme biçiminin ötesinde başka varlıkların hareket alanlarına şahit olur ve onların zaman boyutunu da deneyimler. Yani sinemasal zaman herhangi bir şeyi mutlaklaştırmaktan çok, mutlak

¹⁰⁵ Colebrook, Claire, *a.g.e.*, s. 67-68.

¹⁰⁶ Demirdöven, Kaan, *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi*, Es yayınları, İstanbul, 2011, s. 61.

olduğu düşünölen şeyleri yersiz yurtsuzlaştırarak ve şeyleri art zamanlı olmak yerine eş zamanlı bir biçimde alır.¹⁰⁷

Filmlerde zaman Deleuzecü bir gözle hareket barındırmayan bir imgeyi temsil eder. Filmler bu dünyayla bağlantılı düşüncelerini hareket imgenin özgürlüğünü kaybetmesiyle rasyonel bağıntıların dışına taşır. Böylece zaman-imge, bu taşmanın sonucu olarak irrasyonel olanla temasa geçer. Hareket-imgede gerçeğin anlaşılabilir olması, gerçek ile uyumlu görüntülerin hareketle beraber veriliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak zaman-imge de bu sinemasal anlatı yapısı bambaşka bir forma bürünmüştür. Mesela Einstein'ın *Potemkin Zirhlisi* adlı filmin de her şey neden sonuç ilişkisi içinde verilir. Anlatılanlar doğru-yanlış ya da iyi-kötü çerçevesi içinde sınırlarla çizilmiş görüntüler eşliğinde izleyiciye sunulur. Oysa Semih Kaplanoğlu'nun üçleme (Yumurta, Süt, Bal) filmi *Potemkin Zirhlisi*'nin anlatı yapısını bambaşka bir yöne çevirir. Filmlerde görüntüler ve çerçevenin keskin sınırları bir bütünü oluşturacak şekilde kullanılmaz. Kullanılan yoğun görsel metinler özneyi verili olanın ötesini düşünmeye davet eder. Dolayısıyla filmsel zaman kendi sanal gerçekliğini oluşturur ve yeni dile dönüştürür.

¹⁰⁷ Gül Esin Serttek, *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2013, s. 72.

3.BÖLÜM: SEMİH KAPLANOĞLU SİNEMASI'NDA FELSEFE VE SİNEMA: HAREKET VE ZAMAN-İMGE KAVRAMININ İZDÜŞÜMLERİ

3.1. Zaman Kavramının Düşünce Tarihindeki Gelişimi

Sinema hareketi yakalama isteğiyle ortaya çıkmış zamana dayalı bir sanat alanını temsil eder. O hareketi istediği şekilde yönlendirir ve kendine özgü bir zaman algısı yaratır. Filme özgü zaman sinemacının yazılı metne göre sahici zamanda kayıt altına aldığı görüntülerden oluşur. Böylece kurgu aracılığıyla yazılı metnin anlatısal yapısına uygun bir zaman algısı ortaya çıkar. Çünkü sinemanın süre kavramı ile olan bağı sadece ontolojik değildir. Aynı zamanda zihin, hayal, geçmiş ve gelecek motifleri ile de kendini var eder. Geçmiş zaman, hem sinemanın tarihini, dönemlerini, akımlarını belirler, hem de var olan geçmişi yeniden düşünmeyi olanaklı kılar. Bunun sonucunda sinemanın gelecekteki konumu biçimlenir. Yeni çalışmalar ortaya çıkar. Dolayısıyla sinemanın zaman ile olan bağı anlamak için zaman kavramının temelini atan filozoflara bakmak gerekir. Düşüncenin sinema sanatında görsel olarak temsil edilmesi imgelerin kendine özel bir zamanı olduğu düşüncesini yaratır. Böylece imgelerin evrende temsil ettiği anlam zaman ile ilişkilendirilerek temellendirilir. Bu bağlamda zaman kavramını anlayabilmek için Aristoteles'in görüşlerine göz gezdirmek önemli hale gelir. Aristoteles bugünkü zaman anlayışının temellerini atar. Zamanı daha gerçekçi bir düzlemde inceler. O zamanı mevcut mu ya da mevcut değil mi soruları ışığında değerlendirir. İlk defa zamanın doğasının neliğini bir düşünme biçimi olarak mantık ve fizik çerçevesinde ele alır. Aristoteles'in zaman hakkındaki görüşlerini inceledikten sonra sinema sanatı için neden başka bir zaman algısına ihtiyaç duyulduğu Bergson'un süre kavramıyla açığa kavuşmuş olur.

Evren ile ilgili soruların, kurumların, düşünce yapılarının başladığı dönemde ilk defa Thales zamanı evrenin bir bölümü olarak görmeye başlamıştır. Thales'in öncülük ettiği zaman mefhumu ardından gelen filozofları da etkilemiştir. Anaksimendros yaratılan her şeyi bir arkheye iliştiirmiş ve evrenin kendisine dışarıda bir müdahale olmadan kendiliğinden bir düzen vermeye çalışmıştır. Bu kendiliğinden olanı da zaman kavramının kendisi gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla Thales,

Anaksimendros ve Herakleitos zamanı dönüştürülen evrenin bir parçası olarak görürler.

Parmenides zamanı bir değişim olarak algılamaz. Sabit bir oluşun varlığına inanır. Böylece o zamanı gerçek olarak kabul etmez. Platon ise görüngüler dünyasını idealinde başka bir dünyaya benzeterek zaman ile bir bağlantı kurmaya çalışır.

Zaman kavramına en sağlam temelleri Platon'un öğrencisi Aristoteles atar. Zaman mefhumuna daha gerçekçi bir bakışla bakar. Zamanı mantık ve fizik sınırları içerisinde değerlendirir. Zaman hareketin ölçüsüdür. Zamanın niteliğini bu hareketlilikle vurgular.

Modern çağların zaman anlayışı her filozofun çağ ile kurmuş olduğu bağlantıya göre değişir. Newton'a göre zaman mutlak ve düzenli olanın temsilidir. Heidegger ise dünyanın anlamını zamanla ifade eder. Bergson da zamanın tecrübe edilebileceğini düşünerek tanımlamaktadır.

Sinemada zaman imgesinin ne yönde ilerlediğini anlayabilmek için neyi ifade ettiğini ya da neyi ifade etmediğini anlamak önemlidir. Bu nedenle zamanı Aristoteles'in tanımlarını dikkate alarak idrak etmek sinemanın görsel dünyasını daha sınırlı bir hale getirme ihtimalini taşır. Çünkü görsel metinlerde gözün doğru bilgiye ulaşabilmesi için sınırlarının belli olduğu bir zaman algısı fikri önemlidir. Bu basamak hem Bergson'un hem de Deleuze'un süre ve zaman kavramının doğmasını olanaklı kılar. Böylece zaman kavramı filmsel zamanın ihtiyacını karşılayabilmek için varlığını geliştirerek sinemasal dünyanın kapsayıcı ögesi olur. Dolayısıyla zaman sinemanın en önemli varlığı olarak hareket, zaman ve imge bağlamında sinematik dünyayı inşa eder.

Aristoteles kendinden önceki filozofların zaman konusundaki görüşlerinden farklı olarak zaman mefhumunu varlık ve yokluk düzeyinde sorgulayan ilk düşünürdür. O evrende oluş içinde olan her şeyin belli bir zaman diliminde gerçekleştiği kanısına varır. Başka bir ifadeyle bir şey olduysa ya zaman içinde olmuştur ya da vuku bulmamışsa zaman içinde bulacaktır. Yeryüzünde gerçekleşen yeryüzü tarafından sarılmış ve zaman içinde oluşan öğeler zaman mefhumunun kapsamı altında var olur. Bu yüzden zaman sonsuz değildir. Bilakis sonlu bir kavram olarak yeryüzü olaylarının algılanışını kolaylaştırmaktadır.

Zaman tarafından kuşatılmak, zaman tarafından etkilenilmeyi de gerekli kılar. Dolayısıyla etkileyen ve etkilenen durumunu ortaya çıkaran şey bir dönüşümü de beraberinde getirir. Zaman mefhumu evrene sonlu bir süreyi hatırlatma görevi üstlenir. Çünkü Aristoteles'e göre hareketten ayrı bir şey meydana gelmez. Hareketten yoksun olan eşya yok olmaya doğru gider. Böylece birbiriyle temas içinde olan her şey zaman içinde yok olmaya mahkûmdur.

Zaman değişme ile ilgilidir ve devinim değişmeden bağımsız değildir; dolayısıyla zaman devinime aittir. Zamanı ve devinimi aynı anda algılarız ve bir devinim (değişiklik) olduğunda zaman geçti diye düşünürüz. Zaman, an ile belirlenen bir şeydir ve zaman an'a göre süreklidir ve yine an'a göre geçer. İçinde bulunduğumuz zaman geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada bulunmasıyla oluşur. Şimdiki an, geçmiş ve gelecekle bağlantılı olarak vardır ve böyle anlam kazanır.¹⁰⁸

İnsan kendinde ya da zamanda bir dönüşüm beklemediğinde hayatın ve zamanın ilerlemediğine inanır. O ruhun parçalanmaz bir bütün olarak kaldığını düşünüyorsa, devinim ya da hareketlilik olmadan zaman geçmiyorsa hareketten bağımsız bir zamanın olmayacağı kararına varmıştır. Buna göre Aristoteles zamanın bir hareket olmadığını ama aynı zamanda da hareketten de bağımsız olmadığını belirtir. Ve burada önemli olan nokta zamanın 'önce' ve 'sonra' olarak art arda hareket şeklinde ortaya çıkmasıdır.¹⁰⁹ Dolayısıyla zamanı anlayabilmek için önce ve sonranın birbiriyle olan bağlantısını fark etmek oldukça önemlidir.

Aristoteles, zamanın devinimle birlikte ilerliyor olması zaman ve hareketin birbirine eşit iki kavram olarak anlaşılması gerektiğini ifade eder. Çünkü iki öge arasında bir bağın olabilmesi için iki ögenin de özdeş olması zorunludur. Aristoteles'e göre zaman ve hareket kavramı da özdeş değildir. Hareket sürekli dönüşebilen bir şey iken zaman durağan olan tarafı temsil eder. Zira ikisinin özdeş olmaması bir tarafı etken diğer tarafı edilgen kılar. Çünkü zıt iki durum birbirini belirler ve ayırır. Böylece zaman hareketi tanımlayan kavram olarak kendini hareketten bağımsız kılar. Ancak hareketten bağımsızlığını tamamen koparmaz.

Nitekim her şey bir zaman içinde devinir. Bunların cinsçe ya da türce bir olması ise devinimin olduğu yerde söz konusudur. Oysa 'içerme' zamanda söz

¹⁰⁸ Gül Esin Serttek, *a.g.e.*, s.51.

¹⁰⁹ Aristoteles, *Fizik*, Çev: Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.189-190.

konusu olur, devinimdeki mutlak birlik ise bunların hepsinde.¹¹⁰ Dolayısıyla zaman kapsayıcı tavrıyla hareketin olduğu yerde varlığını görünür kılar. Devinimde zamanın gerçekliğine canlılık kazandırır.

Aristoteles, “şimdiki anın” zamanın sürekliliğini ve anlar arasında bir ilişki sağladığını dile getirir. Şimdiki an; anları birbirinden ayırdığı için her şimdiki an birbirinden ayrı, oysa onları birbirine bağladığı için de hep birbirinin aynısıdır.¹¹¹

Aristoteles, zaman ile ilgili kesin yargılara varmaktan kaçınır. Önce zaman mefhumunu idrak edilebilecek şekilde somut bir düzlemde değerlendirir. Daha sonra zamanın varlığı ve yokluğunu bir arada barındıran bütünsel yapısını ortaya çıkarır. Zamanın hem var olan hem de yok olan özelliğini kendinde taşıdığını ispat eder. Zamanı oluşturmada mevcut olmayan şeylerin geçerli olabilme ihtimali de Aristoteles tarafından anlaşılmaya çalışılır.

Aristoteles’e göre zaman bir obje var olduğu sürece kendini gösterir. Zaman mefhumu varlığını kendinden mi yoksa objenin kendisinden mi gerçeklik kazanır sorusu Aristoteles için oldukça önemlidir. Tüm akıl yürütmelerinin bir sonucu olarak nesne ve zamanın birlikteliğini ikisinin aynı anda var oluşuna bağlı kılar. Akıl yürütmelerinin vardığı sonuç şu adımlardan oluşmuştur: Bizzat mevcut olan bir şeyden söz edebilirse o şeyin sayılabilmesi onu kendi başına bir şey kılar. O sayıdan farklıdır. O şey ancak hareketle kavranabilir. Zamanın kavranabilmesi de ancak bu hareketle mümkün olabilir. Ruhun olmaması halinde zamanın da olmayacağı açıktır. Zira Aristoteles’e göre ruh yoksa şeyleri kavrayabilecek bir varlık da ortadan kalkar bunun sonucunda da kavranılanların bir anlamı olmaz.¹¹² Ancak şöyle bir şey söylemek mümkündür: Mevcudiyet ruhun ona katılmasıyla ortaya çıkmaz. O zaten var olagelmıştır. Ruh mevcut olanla karşılaşınca ya da devinim kazanınca bir hareket meydana gelir. Böylece bu süreklilikte yaşananlar zaman kapsamına girebilir. Dolayısıyla Aristoteles zamanı “kendinde bir şey olarak” görür.

Antikçağ filozofları, zamanı eylemle bütünleştirerek açıklamaktadır. Sinemada ya da görsel sanatlarda zaman fiziksel zamanın seyrinden farklı bir yol izler. Çünkü görsel sanatları imgeler dünyası kapsar. İmgeler sadece görüntüler dünyasını

¹¹⁰ Aristoteles, *Fizik*, Çev: Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 237.

¹¹¹ Aristoteles, *a.g.e.*, s. 206-207.

¹¹² Aristoteles, *a.g.e.*, s. 127.

kapsamayan özellikte var olurlar. Bizzat imgenin kendi görüntüsü hareketi temsil eder. Onların bir şeyle temas etmeye ihtiyaçları olmaz. Antikçağ ve Aristoteles'in zaman algısı sinemasal zamanın ihtiyacı olan filmsel zamanı belli bir yere kadar karşılayabilir. Daha sonra farklı arayışlara girer. İmgeler dünyası Bergson ve Deleuze'ün gözüyle yeniden şekillenir. Modern çağ filozoflarından Bergson ve Deleuze gibi filozoflar antikçağda zamanın bir tarz olduğunu, bir varlık olmadığını söyleyerek Antikçağ filozoflarından ayrılır. Nasıl bir sayı da varlık değilse, nasıl saydığı şeyin tarzıysa, aynı şekilde zaman da ölçtüğü şeyin bir tarzıdır.¹¹³

Modern Çağ'da Antik Dönemin zaman ve hareket tanımı yerine zamanı, hareket ve hayatı bir bütün olarak ele alan yaklaşımlardan yararlanılarak bir zaman mefhumu tanımı yapılır. Zaman kavramını bir bütün olarak değerlendiren Fransız filozof Henri Bergson insanın zamanı kapsadığını, zamanın insandan daha küçük bir şey olduğunu dile getirir. Ancak Bergson'un süre kavramını anlayabilmek için onun bu yaklaşımının altında yatan yöntemi biliyor olmak anlama işini kolaylaştırıcaktır. Henri Bergson'un dünyaya yaklaşımını "sezgi" kavramı belirler. Sezgi yalnızca bir duygu durumu, ilham ya da araçsız bir kavrama biçimini temsil etmez. Sezgi kavramı, Bergson'un zaman mefhumu üzerine oluşturduğu düşüncelerin sonucunda bir yöntem olarak kullanılmasına fırsat verir.

Sezgi kavramı üç yöntemle kendini var eder. İlk olarak sezgi bir sonucu tanımlamakla ortaya çıkmıştır. Çıkan iyi bir tanımlama doğru sonucu yaratacağı fikrini doğurur. Mevcudiyetle sezgi kendini ortaya koyan arızı durum doğru tanımlandığı için zaman geçse de doğru bilgiyi peşi sıra vermeyi başarabilir. Eğer söz konusu tanımlama işlemi yanlış yapılırsa arızı durum çözülemez. Bergson bu durumu şöyle izah eder: "Var olmayan problemler" ve "kötü ortaya konmuş problemler".¹¹⁴ Algılanan nesnelerin sadece temel niteliğini düşünerek süreyi göz ardı etmek özne de bir illüzyona neden olur. Bergson'a göre bunun nedeni yanlısamanın ana kaynağı doğaları bakımından farklı iki oluşturucu ögeyi, bir süreye diğeri uzama ait iki saf mevcudiyeti artık birbirinden ayıramaz hale gelmemizdir.¹¹⁵ Bu bağlamda diğerkural kendini açığa çıkarır ve illüzyona karşı bir çabaya girmek ve yapılarındaki farklılıkları keşfetmek süreci başlar. Gerçek, doğal eklemlenmelere

¹¹³ Deleuze, Gilles, *Kant Üzerine Dört Ders*, Çev: Ulus Baker, Öteki Yayınları, Ankara, 2000, s. 41.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 57.

¹¹⁵ Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 62.

göre ya da doğa farklarına göre parçalara ayrılmakla kalmaz, bunu yanı sıra, aynı ideal ya da virtüel noktaya doğru yakın sayan yollara bağlı olarak kesişir.¹¹⁶

Bergson'un süre kavramına yaklaşımını belirleyen sezgi yöntemi sinemanın zaman ile olan bağını farklı bir yöne çevirir. Aristoteles'in devinimi ve hareketi zamanı birbirinden bağımsız değerlendirmemesi sinemanın sonsuz bir dünya ile bağının kopuk olduğu görüntüsünü verir. Bu zaman algısı seyirciyi beyaz perde karşısında hareketin ve görüntünün sadece görünenden ibaret olduğu anlayışına götürür. Nitekim Aristoteles'e göre her şey bir zamanın içinde vuku bulur. Zaman hareketle bir ilerleyiş ve bütünlüklü bir görsel dünya sunmaya çalışır. Ancak sinemanın zaman algısının yanında Aristoteles'in zaman mefhumu oldukça muğlak kalır. Sinemanın kendi dünyası ve gerçekliği sadece görüntülerden ibaret değildir. O bunun daha ötesinde bir bakışın alanını temsil eder. Dolayısıyla Aristoteles'in zaman mefhumu tanımını sinemanın bakışına bir kısıtlama getirir. Böylece sinemanın dünyası Bergson'un sezgi yöntemiyle daha uyum halindedir. Bunun sonucunda sinemanın Bergson'un süre kavramıyla temellendirilmeye çalışılır.

Bergson'un süre kavramıyla kurmuş olduğu ilişki geçmişten bağımsız değildir. İnsanın şimdiki an'ında geçmişle bağını sürdürür. Zaman insanın kişisel ve içsel bir serüveni olarak düşüncesinde sürekli izleri olan bir kavramı temsil eder. Evrende her şey sürekli ve değişim içinde ilerler. Dolayısıyla o, şimdiki zamanda bir değişimle oluşur. Bu hareketlilikte ve değişimde geçmiş hep vardır. Bu dönüşümde geçmiş hiçbir zaman kaybolmaz. Belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki an'a taşıyıp getirmesi nedeniyle o her zaman bellek içinde varoluşunu sürdürür.¹¹⁷

Bergson süre kavramının psikolojik bir deneyim olduğunu söyler. Bu deneyim ancak şuurlu bir varlığın algısı ile açıklanabilir. Yani insan yaşamı ancak deneyimlerken şuurluysa farkına varabilir. Zamanı hissettiği ölçüde algılayabilir. Bergson'a göre bu anlayış genel zaman anlayışından değişik bir çizgide ilerler. Burada süre kavramı kendine özgü bir zamanı anlatmak için kullanılır. Deleuze, bu duruma şöyle bir izah getirir: Süre sayıyla ölçülemez, uzayın terimleriyle ifade edilemez olan gerçek zamandır; yorulduğumuzda, sıkıldığımızda, korktuğumuzda,

¹¹⁶Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 72.

¹¹⁷ Henri Bergson, *Zaman ve Özgür İstenç*, Çev: Alt Tümertekin, Cogito, Sayı: 11(7-15), Yapı Kredi Yayınları, Ankara, 1997, s. 9.

sevindiğimizde, umutlandığımızda farklı hızlar kazanan ölçsüz tekilğin zamanıdır.¹¹⁸

Bergson, insan zihninin nasıl çalıştığı üzerinde durmuş ve söz konusu mesele hakkında felsefi spekülasyonda bulunmuştur. Bunu yaparken zamanı kendi içinde sınıflandırmalara tâbi tutar. İlki bölünebilen, sayılabilen, sınırlandırılan homojen bir zaman aralığını ifade eder. Diğeri ise parçalanırken niteliksel dönüşümler geçiren, her dönüşenin bu niteliği koruyabildiği heterojen bir zamanın varlığından söz eder. Ruhsal durumlar, duyular, duygular, tutkular sadece niteliksel farklarla, doğa farklarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Acının kaynağı uzamsaldır, homojen zamana aittir; ama acı uzam dışıdır, süreye aittir.¹¹⁹ Böylece bu çoklu yapı Bergson'un zamanı hissedebilme ölçütüyle açıklanabilir. Süre, sadece bölünemez ya da ölçülemez olan değil, daha çok doğasını değiştirerek bölünebilen, ancak bölmenin her aşamasında ölçümün ilkesini değiştirerek ölçülebilen şeydir.¹²⁰

Bergson'un süre kavramını açıklarken süreyi bellek ile benzer kılması zaman kavramını daha anlaşılır hâle getirmektedir. Bergson bu benzerliği iki türlü ele alır: "Geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi." Ya da "şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşıyın, ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin."¹²¹ Dolayısıyla geçmiş her zaman şimdinin içinde yer almış olacaktır.

Özne geçmişte vuku bulan olayları şimdiki zamanın içinde düşündüğünde geçmişi şimdiki zamana taşır. Özne geçmişi her hatırladığında süre birbirinden farklı tanımlara sahip olur. Her hatıra aynı hislere götürmez. Ya da geçmişte yaşanan olayların hissi ile zihin bugün şu anda olayları bambaşka hisseder. Bu durum her hatıranın kendine ait farklı süreleri olduğunu gösterir. Dolayısıyla her zaman dilimi kendi özelliğiyle değerlendirilir. Böylece gelecek ve geçmişi bir arada bulduran aynı anda var olabilen, bir -arada- oluş'a sahip olacaktır. Geçmiş de aynı şekilde düşünüldüğünde geçmişte yaşanan şimdi ve şu anda yaşanan şimdinin içinde saklı olması haliyle eş zamanlı var olabilen, bir arada oluşa sahip olacaktır. Burada Bergson'un süre kavramının içerisinde çokluk barındıran bir niteliğe sahip olduğu

¹¹⁸ Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 26-27.

¹¹⁹ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 27.

¹²⁰ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 80.

¹²¹ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 91.

anlaşılmaktadır. Bergson her sürenin kendi ritimlerinin bulunduğunu söylemektedir. Böylece geçmişin tüm düzeylerinin, tüm gerilim düzeylerinin bir-arada-oluşu fikri böylece evrenin bütününe genişletilir. Burada her şey evren adeta olağanüstü bir bellekmişçesine olup bitmektedir.¹²²

3.2. Deleuze'ün Sinema Anlayışı

Sinemanın ortaya çıkışından bu yana neyi temsil ettiği üzerine oldukça fazla düşünülmüş ve tartışılmıştır; dolayısıyla da söz konusu tartışmalar bağlamında sinemanın bir sanat alanı olarak kendini ortaya koyduğu görülür. Doğuşundan kısa bir süre sonra sinemanın bir sanat olarak algılanabilmesi önemli yenilikleri kendi içinde bulundurmasıyla mümkün olmuştur.

David Work Griffith, George Melies, Sergei Eiseinstein, Dziga Vertov yönetmenlerin kamera, görüntü, montaj vb. yeni buluşların öncüsü olması sinemaya sanatsal nitelik kazandırır. Yaşanılan bu gelişmeler sinema tarihinde var olan düşünme biçimlerini etkiler. Etkilenen bu yapı kameranın hareketine yön verir. Temelde bir dönüşüm gerçekleştiren görme biçimi kameranın da artık düşünce üretebileceğini gösterir. Tam da bu nokta da Gilles Deleuze, kameranın yeteneğine ve bakışına dayanan imgesel düşünmenin mümkünlüğünü ispat etmeye çalışır.

Deleuze sinemayı yeniden tanımlarken iki kavram üzerinden başlangıç yapar. O, hareket-imgeden zaman-imgeye doğru bir değişimin içinde sinemanın seyrini inceler. Hareket-imgeyi, tıpkı bir ırmağın akışının ırmaktan ayrılamaması gibi hareketten bağımsız düşünülemez bir imge türü olarak tanımlar.¹²³

Hareket imgenin sunduğu düşünce yapısı, iki durum arasında gerçekleşen bir eylemi ya da iki eylem arasında gerçekleşen bir durumu temele alır. Duyularımızı harekete geçiren şemalar aracılığıyla özneyi belirli bir düşünceye yönlendiren işleve sahiptir. Zaman imge ise hareket imgenin sunduğu bu şemayı reddeder. Deleuze zamanı önceki dönemlerde olduğu gibi düz çizgisel bir halde sunmaz. Bunun yerine

¹²² Ozan Yıldırım, *Gilles Deleuze'ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019, s.24.

¹²³ İliç, Erdem, *Film Atölyesi Sinemanın İmgelem Araçları*, Pharmakon Yayınevi, Ankara, 2017, s. 8.

Bergson'un süre kavramını kullanmayı tercih eder. Hareket-İmge ve Zaman-İmge keskin sınırlarla birbirinden ayrılan iki kutup olarak düşünmek yanlış olur. Birbirlerinden farklılaştığı noktalar, düşünceyi sunma biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır.¹²⁴

Hareket-İmge ile Zaman-İmge arasında düşünceyi sunma biçimlerindeki üslup farkını İkinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkması belirginleştirmiştir. Savaş öncesi sinemanın anlatısal yapısını hareket-imge anlayışı temellendirmiştir. Savaş sonrası zaman-imge kavramlarının sinema da hâkim bir dil hâline dönüşmesi ise farklı fikirlerin ortaya çıkmasına fırsat yaratır. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce sinema dünyasına egemen olan görüş daha umutlu, mutlu ve eğlenceye dönük bir bakışı beslemektedir. Ancak Savaş sırasında yaşanan büyük yıkımlar sinemanın klasik döneminde büyük devrimlere ortam hazırlar. Savaşın sebep olduğu kaotik tavır sinema sanatını da etkiler ve yönetmenleri yeni arayışlara yönlendirir. Bu dönemde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Yeni Dalga, Avangard Sinema, Bağımsızlığına Kavuşan Sinema gibi akımlar kendini göstermeye başlar. Bu değişiklik Dünya Sinema Tarihini etkilediği kadar Türkiye Sineması'nı da etkiler. Ve bağımsız birçok yönetmen Türkiye'ye özgü bir temsil biçimiyle filmlerine söz konusu yaklaşımı ustaca aktarabilmeyi başarır.

3.2.1. Hareket İmgesi

Sinema insanların var olan duygularıyla bağdaşmayan yeni düşünceler üreten alan göze sunulmuş görsel gerçekliği temsil eder. O insan algısını tek bir düzlemden çoklu bir düzleme taşır. Sinema bunu gerçekleştirirken de çoğu zaman yıkıcı bir tavır sergiler. Çünkü sinema duygu dünyasını ve duyguların anlam verdiği imgelem dünyasını temelden değiştiren düşünceleri yaratır.

Sinema algımızı yöneten duygularımızın alışılmış düzenine meydan okuma gücüne sahiptir. Özne günlük hayatta basit ve net bir biçimde varlıklar dünyasını görür hâle gelir. Çünkü bu durum bize görme eyleminin izini sürmenin bir ihtiyaç duyduğunu gösterir. Dolayısıyla özne görmek için harekete geçer. Özne artık kendisinin fark ettiği şeyi görmeye başlamıştır. Ancak bu görme şekli sinemada bambaşka bir boyuta bürünür. Göz, artık burada öznenin duygularını kışkırtan edimsel hareketlerin muhatabıdır.

¹²⁴ Ozan Yıldırım, *a.g.e.*, s.28.

Hareket imge sinemasında sunulan bizzat hareketin kendisidir. Ancak göz bu hareketi nasıl algılayacağını belirlerken objektif davranamaz. Yani benin neye farkındalığı varsa ya da neyi arıyorsa hareketliliğiyle göz onu seçmeyi tercih eder. Dolayısıyla hareket-imge kavramı, öznenin gündelik hayat algısının dışında yansız bir hareketi düşünme olanağını mecbur kılar. İmgeler ve eylemler daha çok öznenin beğenileri ve düşünceleri ölçüsünde deneyimlenir. Bu yüzden saf bir şekilde hareketin algılanması için düşüncenin kavramsal boyuta taşınması zorunludur. Çünkü bu boyut öznenin tecrübesini oluşturan gündelik algının dışında farklı noktaların, bakış açılarında olma ihtimalinin düşünülmesi sonucunu ortaya çıkarır.

Özne yalın bir hareket imgesini bulunduğu somut düzlemden görmeyi gerçekleştiremez. Bu bakışa ulaşmak özneyi oldukça zorlar. Özne daima duran nesnelere ilişkin hareketliliği görmeye alışktır. Çünkü nesne ancak hareketle ilişkisi ölçüsünde özne tarafından algılanır. Saf hareket imgesini tanımlamaya ve anlamaya çalışmak için Deleuze'ün hareket imgesini nasıl biçimlendirdiğini anlamaya çalışmak onun sinemadaki yöntemini anlamaya yardım eder. Özne, sabit görünen dünyayı her algılayışında zaman mefhumunun aracılığı dünyayı hareketli bir dünya algısına dönüştürerek düşünmeye başlar. Hareketin dâhil olduğu her şey değişmeye başlar. Bu değişiklik algının çeşitlendiğini ve tek bir noktadan sıyrılmaya başladığını gösterir.

Sinema imgeleri bir arada bulundurmasıyla onları belli bir düzene ve çerçeveye yerleştirir. Bu sabit görünümün ardında görünenin dışında ya da sahne-dışında imgeler dünyası var olur. Örneğin görmediği ya da görsel metinlerde verili olmayan bu parça çerçevenin içine giren görüntülerin eksik kalan kısmını tamamlamak için sanal dünyada varlığını korur. Deleuze'ün ifadeleriyle kavramsal bir boyuta dönüşen bu düşünce şöyle izah edilir:

*En kapalı imgede bile daima bir sahne-dışı vardır. Sahne-dışının eş zamanlı, diğer kümelerle kurulan gerçek ilişki ve bütünle kurulan sanal ilişki olmak üzere iki boyutu vardır.*¹²⁵

3.2.1.1. Sinemada Montaj Hareketleri

¹²⁵ Gül Esin Serttek, *a.g.e.*, s.37.

Sinema, öznenin günlük yaşamda kurmuş olduğu yerli yerinde algılama şeklini imgeleri bir araya getirerek kurar. Ancak bu her zaman bu şekilde ilerlemez. Montaj kimi zaman hareket imgelerini, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmiş ve bir kompozisyon oluşturur.¹²⁶ Bu oluşum sinemaya imgeleri özgürleştirme gücü verir. İmgeleri bir çerçeveye sığdırmaya çalışan bir göz ortadan kalkmış bunun yerine kameranın daha özgür ve daha katıksız görme biçimi ortaya çıkar. Bu yüzden sinema modern zamanların en önemli keşfidir.

Sinema kameranın hareket alanının dışında anlamını bir de zaman ve hareket imge kavramları üzerinden bulur. İmgeler hareketlerle ilerler. Bu yüzden kamera imgeleri tek bir noktadan gözetlemez. Kameranın bu niteliği hareket-imgenin ne kadar güçlü bir eylem olduğunu gösterir. Zamanda kamerasız bir bakışın sabit bir noktasında yerini alır. Çünkü zaman geçmişten kopmadan geleceğin imgelerini şekillendirir. Ayrıca bizler zamanı hareketten doğru düşünme eğilimindeyizdir; zamanı etrafımızdaki değişiklikleri belgelemek için kullanırız ve bunu da sabit gözetleme kalemizden yaparız. Zaman uzlaşımsal olarak, hareketin çeşitli anlarını algılanan bir bütün içinde birleştiren ‘şu an’ ve ‘şimdi’ olarak düşünür. Bu sebepten dolayı biz zamanı, bir eylemin çeşitli noktalarını birbirine bağlayan çizgi olarak görerek, uzamsallaştırma eğilimi taşıyoruz.¹²⁷ Kısacası sinemanın zaman kavramını bu şekilde ele alması hareketin yeniden oluşmasını olanaklı kılar.

Deleuze’e göre sinema bize, kendisine hareketin eklendiği bir imge vermez; doğrudan doğruya hareket imgesini verir.¹²⁸ Öznenin dış dünyayı algılaması sürekli sinematografik algıdan geçer. Zihin çok çeşitli uyarıcıların bir arada bulunduğu görüntüleri gözler aracılığıyla kaydeder. Kaydedilenler montajla birleştirilerek sinemanın gerçekliğini oluşturur. Bu bağlamda saf algı ile sinemanın montajla oluşturduğu sinematografik algı birbirine benzer yönleri ortaya çıkarır. Sinema tarihinin ilk yıllarında beyaz perde sadece hareketlerin bir araya getirildiği öyküsüz görüntüler sunar. Görüntüler sadece yan yana gelir. Yani görüntünün hikâyesi vardır. Dolayısıyla montaj hikâyeyi görüntüleri birleştirerek oluşturur ve kamera ilk yıllarda görüntüleri olduğu gibi aktarır. Sinemanın aktardığı imgeyi bu çizgide anlamak saf

¹²⁶ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 47.

¹²⁷ Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı yayınları, Ankara, 2009, s. 52.

¹²⁸ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 47-51.

algının varlığına aittir. Dünya Sinema Tarihi'nde sinemanın saf algıyla izlenmesi çok erken dönemlerde başlar. İzleyici seyrettiği görüntülere görünenin dışında başka bir anlam vermez. Zaten görüntüler imgelerle her şeyi anlatır. Yani sinemanın bu dönemdeki işlevi sadece görüntüleri olduğu gibi aktarmakla yetinir. Ancak sinema sadece görüntüleri özneye sunmak için ortaya çıkan bir sanat değildir. Bilakis sinema bunları aşarak sanat sahasına dâhil olur.

Deleuze'e göre saf algı ile sinematografik algı arasında çok keskin farklılıklar vardır. Onun için sinema, bir model olarak saf bir algıya sahip değildir. Çünkü sinemanın merkezlerinin, hareketliliğinin ve çerçevelemesinin değişkenliği her zaman onu, yeniden, geniş, merkezsiz ve çerçevesiz alanları oluşturmaya sevk eder. Bu nedenle sinema hareket imgesinin ilk rejimine; evrensel değişime, bütünsel, nesnel ve dağınık algıya geri dönme eğilimindedir. Aslında o her iki yönde de hareket eder. Şu anki bakış açımızdan, biz şeyden ayrıştırılamayan bütünsel, nesnel algıdan, basit bir eleme ya da çıkarma yoluyla ayrılabilen öznel algıya gideriz. Tam olarak ifade edersek, algı olarak adlandırılan şey, işte bu tek merkezli öznel algıdır.¹²⁹

Yukarıda da bahsedildiği üzere saf algı ile sinema sanatının yaratmış olduğu algı arasında kullanılan araçlar nedeniyle çok belirgin ayrımlar vardır. Kamera ve montaj bu araçların temel basamaklarını oluşturur. Böylece sinemanın oluşturduğu imge saf algının oluşturduğu algıdan daha niteliklidir. Yani hareket-imge ile kamera nesnelere tek bir merkezden değil farklı merkezlerden bakarak imgelere canlılık kazandırır. Bu canlılık ile sinemanın beyaz perdedeki görüntüsü hareketli bir dünyanın temsilidir. Bunun sonucunda kamera ister yukarıda olsun ister aşağıda olsun, var olan her şeyi özgür biçimde görmeye çalışır. Saf algı ile sinematografik algı arasında bir diğer farklılık şu şekilde kendini gösterir: Sinematografik algıda imgenin, tüm seyirciler için daha önceden belirlenmiş olmasıdır. Doğal algıyı belirleyen ise onu mümkün hale getiren koşullar tarafından öznenin kendisinde oluşmasıdır.¹³⁰

Deleuze'e göre hareket-imge arasında ikili bir durum söz konusu değildir. Burada yalnızca imgenin devinimi kendini gösterir. İmge görünen şeydir ve görünen

¹²⁹ Deleuze, Gilles, Sinema I Hareket-İmge, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 64-65.

¹³⁰ Gül Esin Serttek, *a.g.e.*, s.40.

şey de sürekli hareket halindedir.¹³¹ İmgelerin hareket halinde olduğu mekânın görüldüğü yer dünya sahnesidir. İmgeler her deneyimi bu mekânda gerçekleştirir. Hareket evvelden ya da kasıtlı olarak verilmiş bir şey değildir. Hareketin her an yeniden imgelerle kurduğu çoklu ve farklı ilişki sinema sanatının dikkatini çeker. Bu farkındalık sinema sanatının hareket imgesini aktarabilme gücüyle görünür kılınır. Böylece sinema modern yüzyılın farklı bir düşünce biçiminin temsiline dönüşür.

Sinema varlıklar dünyasını sabit bir noktadan algılamaz ve aktarmaz. Bu yönde gelişen kamera hareketleri imgeler arasında kurmuş olduğu bağlantılar ölçüsünde anlam kazanmaya başlar. Özne ve imgeler arasında gerçekleşen bağıntıdan zaman kavramı da etkilenir. Ve zaman anlamlı bir boyutu temsil etmeye başlar. Bununla birlikte Deleuze'e göre özne şöyle bir şablonun içinde konumlanır: Evrende bulunan imgeler belirsiz bir noktada ve daimî bir hareket halinde bulunur. Bu zeminde varlığını sürdüren imgeler için özneye karşılaşmak rastlantısal bir durumu ifade eder. Böylece özne, ancak kendi nazarında bir şey ifade eden imgeler için algı sistemi oluşturmaya başlar. Özne bu farkındalık hâliyle imgeler dünyasında merkezsiz alanın görünür gerçekliğini temsil eder. Böylece özne, hareket imgesini kendi bilinç düzeyine göre biçimlendirir ve kendine göre idrak eder.

Felsefenin kavramları ele alış tarzıyla sinemanın kavramlara yaklaşımı oldukça farklılık gösterir. Hareket imgeye dayalı ana akım sineması kavram ve imge birlikteliğine rasyonel bir zeminde bakış sergiler. Buna dayanarak sinemada kullanılan hareket imgeleri birbiri ardına getirerek aklın algılayabileceği bir düzlemde görüntüleri bir arada toplar. Felsefe bu süreci bir neden sonuç ilişkisi içinde yani bir çıkarımla yürütür. Sinematografik bakış açısında ise imge, felsefenin alanında olan kavramla aynı statüde değildir. Sinema da imge yeni bir dönüşümü ifade eder. Kısaca sinema imgesel, felsefe de kavramsal düşünmenin izini sürer. Deleuze'e göre sinemanın resim, fotoğraf, heykel gibi diğer sanat dallarından farkı imgenin sinemada başka bir düşünme biçimini temsil etmesiyle ilişkili olmasıdır.¹³²

Sonuç olarak, hareket an'da gerçekleşir. Özne'nin imgelere bakışıyla bir hareketlilik ortaya çıkmaz. An'da gerçekleştiği için olaylar imgenin devinimiyle birlikte varlığını evrende sürdürür. Böyle bir durumda imgeye eklenmiş bir hareketin

¹³¹ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 82-100.

¹³² Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 88-90.

varlığından söz edilemez. İmgeler öznenin bilinç düzeyinin niteliği ölçüsünde de merkezlessiz ve rastlantısal bir konumu temsil eden özneyle buluşur.

3.2.1.2. Hareket-İmgenin Çeşitleri

Deleuze hareket imgeyi algı, eylem ve duygulanım imge olmak üzere üç kısımda toplar. Hareket imgesinin çıkış noktası anlamlı birleşmenin araçları olarak sinemada varlıklarını sürdürürler. Bu yüzden hareket-imge olmadan bu üç imgeden söz etmek sinemada var olan rasyonel bağıntıyı yok saymakla eş tutulabilir. Bu üç imgenin bir anlam ifade etmesi ancak öznenin imgeleri kavramasıyla mümkündür.

Deleuze'e göre *algılanım-imge* olarak adlandırılan, tek merkezli öznel algılamadır. Ve bu da hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür. Bu belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde, algılanım-imgeye dönüşmektedir.¹³³ Yani özne imgeleri kendine göre belirlemiş ve kendi dışında kalanları saf dışı bırakmıştır. Dolayısıyla öznenin bizzat kendinin oluşturduğu algı imgeler dünyasını yarım algılamaya başlar. Biz şeyleri eksik algılarız diyor Deleuze. Gereksinimlerimizin bir işlevi olarak bizi ilgilendirmeyen şeyi algılamayız.¹³⁴ Bu süreç algılanım-imgeye karşılık gelir.

Saf algı yani öznenin doğal dünyayı algılayış biçimi görüntüler evrenini bir bütün olarak algılayamaz. Bu mümkünler dünyasında geçerli değildir. Bu nedenle Deleuze için sinema geniş bir perspektifin sonucunda yeni düşünme biçimleri yarattığını dile getirir. Sinemanın kameraya vermiş olduğu çok yönlü merkezlilik imgeler evrenini bütünsel bir yapıda duyabilmektir.

Hareket-imgenin ikinci büyük dönüşümü şudur: *Eylem-imge*. Algılanımdan eyleme duyumsanamaz bir biçimde geçilir. Ele alınan işlem artık tasfiye, seçme ya da kadraj değil, evrenin kıvrılmasıdır ki buradan aynı anda hem şeylerin bizim üzerimizdeki virtüel eylemi, hem de bizim şeyler üzerindeki mümkün eylemimiz ortaya çıkar.¹³⁵ Böylece eylem imgesi öznenin imgeler dünyasıyla araçsız kurmuş olduğu ilişkinin bir sonucu olur. Çünkü özne burada imgeler dünyasını kendi saf

¹³³ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 92.

¹³⁴ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 92-93.

¹³⁵ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 93.

algısıyla algılar. Bunun sonucunda sergilemiş olduğu eylemsel davranışlar öznenin öznel davranış biçimini temsil eder.

Hareket-ingenin en son dönüşümü: *Duygulanım imge*. Bu imge mutlak zorunlu olan üçüncü bir veridir. Zira canlı maddeler ya da belirsizlik merkezleri olarak bizler, yüzlerimizden birini ya da noktalarımızdan bazılarını, onları hareketsizliğe mahkûm etmek pahasına ve etkinliğimizi böylelikle serbest bıraktığımız tepki organlarına devrederek, alımlayıcı organlar olarak özelleştiririz. Bu koşullar altında, hareketsizleşmiş alımlayıcı yüzümüz bir hareketi yansıtmak yerine massettiğinde, etkinliğimiz artık ancak o an için ya da lokal olarak imkânsız hale gelmiş eylemin yerine geçen bir “eğilim”, “çaba” aracılığıyla karşılık verebilir. Bergson’un duygulanım için önerdiği güzel tanım buradan gelir: “Duyarlı bir sinir üzerindeki bir çeşit motor eğilim”, yani hareketsizleşmiş alımlayıcı bir levha üzerindeki motor çaba.¹³⁶ Yani duygulanım imge öznenin ve objenin birbirine olan uyumun bir sonucunu temsil eder.

Sonuçta, hareket-imgeler, özel bir imgeyle ilişkilendirilir gibi bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiklerinde, üç çeşit imgeye ayrılırlar: algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler. Ve özel imge ya da olumsal merkez olarak her birimiz, bu üç imgenin oluşturduğu bir düzenekten, algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım imgenin bir birleşiminden başkaca bir şey değildir.¹³⁷

3.2.2. Zaman İmgesi

Sinema evrende bulunan birtakım imgeleri görünür kılmak için bir sahne oluşturarak aslında imgeleri birbirine bağlar. Sonra kameranın insana ait olmayan bir görme biçimi önceden oluşturulmuş sahneleri dönüştürme çabasına girer. Bunu sonucunda hem kameranın gördüğü hem de öznenin gördüğü dünya karşıt bir düzlemde yeniden yaratılır. Bu öznenin evrene kendi dünyasından bir bakış fırlatmasıdır. Sinema ise bu bakışın ötesinde bağımsızlığını elde etmiş imgelerin dünyasını sunmayı gerçekleştirir.

¹³⁶ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 94.

¹³⁷ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s. 95.

Sinematik bakış, her türlü tekil gözlemciden bağımsızdır. Bu sayede o diğer düşünce tarzlarından uzaklaşır ve hayatın bütününe meydan okuyabilir. Sinemanın, hayatı izlemek için kullandığı teknikler, hayatı dönüştürme gücüne sahiptir. Deleuze sinema tekniğinin hayatın olası algılanışını nasıl değiştirebildiğini açıklamaya yönelir. Ona göre, her ufak farklılık hayatın bütününe dönüştürebilecek güçtedir.¹³⁸

Deleuze'ün zaman -imge kavramı, Kant'a kadar oluşan ve Kant'tan sonra değişime uğrayan bir süreci temsil eder. Felsefe de zaman kavramı, imgelerin hareketiyle açıklanan bir sistemi tanımlar. Hareketin yer değiştirmelerinin ölçütü gibi algılanan zaman artık kendi başına zihnin önsel bir veri olarak kavradığı, zihnin içinde *a priori* var olan bir yapıdadır. Deleuze'e göre, sinemadaki zaman imgesinin karakteristiğini belirleyen en önemli nokta, Kant'ta şeylerin algılanması *a priori* biçimler olan uzay ve zaman aracılığıyla olmasıdır. Uzay ve zaman, şeylerin bize verilmesinin, yani görüleri edinmemizin iki temel koşuludur. Kant'ta bütün algılamaların temelinde bulunan uzay ve zaman, zorunlu tasarımlar olarak duyarlılığın salt biçimleridir. Bu biçimler öznenin kendisinde *a priori* olarak mevcuttur. Bunlar algılamayla elde edilmiş olmayıp, algılamamanın salt biçimleridir.¹³⁹

Deleuze'e göre film ve felsefe ayrı olduğu için felsefe sistemini filmlerle göstermeyi amaç edinmemiştir. Sinemanın kendi ürettiği kavramsal çerçeveyi esas alarak değerlendirmiştir. Bunu da hareket ve zaman imgesi kavramlarını kapsamlı bir şekilde tanımlayarak ve anlatarak işe başlamıştır. Bunun sonucunda zaman ve hareket kavramları Deleuze'ün elinde bambaşka bir boyuta dönüşmüştür. Hareket imgesi kameranın hareketli bir merkezden evreni kayıt altına alması onun dolaysız olarak sunumunu kolaylaştırmıştır. Dolaysız anlatım anlaşılır olmayı mümkün hale getirmiştir. Zaman imgesi de anlatı yapısını dolaysız bir yoldan gerçekleştirmiştir. Çünkü zamanda hareket-imgede olduğu gibi sunulduğu anda zamanın kendisini temsil eder.

Sinema sanatı olduğu için ortaya çıkan zaman-imge kavramı, öznenin başka bir tarzda yeniden düşünmeye başlamasının delilidir. Çünkü yeni fark edişler yeni düşünce tarzlarının doğmasına fırsat verir. Düşünce hayretle başlar. Alışılmış

¹³⁸ Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı yayınları, Ankara, 2009, s. 49.

¹³⁹ Fatih Değirmen, *Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sineması'nın İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2015, s. 15.

düşünme biçimleri de yeni fikirlerin doğmasına engel teşkil eder. Sinema nesnelere çok yönlü bir bakışı açısı getirerek bu döngüyü kırar. Deleuzeün bu anlamda sinema aracılığıyla öznenin düşünce dünyasına sunduğu imgelerle düşünme biçimine yeni bir form kazandırır. Sinema bu formu kabul edilir bir görüntüye ulaştırır. Bu durum da ancak zamanın imge formuna bürünmesiyle gerçekleşebilir.

Zaman imge hareket imgede olduğu gibi hareketten oluşan bir imge değildir. Hareket-imge, anlatmak istediği mevzuyu imgeyle beraber ortaya koyar. Ancak zaman-imge, anlatısal yapısını imgeden bağımsız bir şekilde verir. Deleuze'e göre zaman virtüel olandan edimsel olana geçişi sağlayan itici gücü gösterme biçiminde varlığını ifşa eder. Bunun sonucunda zaman kendini iki şekilde gösterir. İlk olarak virtüel denilen ya da uzay zaman denilen anın, ikinci olarak da deneyimlenmiş zamanın yani maddenin yer aldığı zamanın varlığını temsil eder. Bu iki farklı dünyanın zaman algısı öznenin deneyimlediği günlük yaşamı kesintiye uğratabilme kudretini gösterir. An sadece hakikatse ve şu anda sonsuz zaman algısıyla gerçekleşebiliyorsa, bu durumda maddesel zamanı parçalara ayırabilir. Zaman mefhumunun bu şekilde yön değiştirebilmesi, kırılması ve başka bir anın dünyasına girmesi öznedeki yeni bir zaman-imge düşüncesi oluşturur.

İşte tam bu noktada hayat adına imgeleri birbirine bağlayan; hayatın tüm olaylarını ve oluşlarını bir bütünde birleştiren; gündelik eylemde dışarıya doğru ilerleyen yeni bir zaman anlayışı söz konusudur. Zaman düzenlenmiş sekanslarda gerçek (edimsel) dünyalar üretmek ileriye doğru hareket eder ama zaman geleceğe ve daima araya girebilen bir geçmişe açılan bütün eğilimler dâhil olmak üzere sanal bir öğede barındırır. Belli bir sinema tarzında bu sanal edimsel bölünmesinin imgesini bulabiliriz ve bu da 'irrasyonel kesmeler' ile yapılabilir. Örneğin; sinema bize görsel imgelerle örtüşmeyen sesler sunabilir. Görsel imgeler hareket eden şeyleri veya düzenlenmiş bütünleri şekillendirmek için değil ama oldukları haliyle imgeleri-yani belli bir bakış açısından gözlemlenen dünyanın imgelerini şekillendirmek için düzenlenirler. Böylece belli bir bakış açısından belli bir cismin hareketi olmayan bir hareket hissine, yani tekilliklere ulaşılır. Tekillikler dünyayı edimsel cisimler olarak şekillendirmemizi sağlayan kişisel olmayan olaylardır. Tekilliklere dayalı bir sinema kabul edilmiş ve düzenlenmiş bütünlerde birbirine bağlanmayan renkler, hareketler, sesler, dokular, tonlar ve ışıklar sunacaktır. Böyle yaparak da bizi gündelik düzeyde

gördüğümüz düzenlenmiş dünyadan çıkarıp, hayatın dayandığı tekil ve özgül farklılıkları düşünmemizi olanaklı kılar.¹⁴⁰

Sinema artık zamanı yatay bir düzlemin dışından göstermeyi başarır. Yatay bir zaman algısı öznenin algılayış biçimini sabit bir noktadan yönetmeyi tercih eder. Bu zaman tarzında her şey birbirine benzer görünür. Çünkü çoğu durumda özne tek tip zaman olduğuna inanır. Dolayısıyla artık dünya öznenin kendi zamanına göre şekillenmeye başlamıştır. Ancak sinema burada sinemanın kendine özgü özgürlüğüyle çok boyutlu soyut ve heterojen olan bir zamanın içinde gezinmeyi özneye vaat eder. Bu vaat kameranın montaj yardımıyla zamanın kendi ontolojik yapısından dolayı yaşadığı birleşme ve ayrışmayı yan yana koymasındır. Böylece öznenin görsel imgenin farklı zamanları birleştirerek bir bütünlük sunmasını hayretle seyretmesine ve seyrettikleriyle aidiyet kurmasına aracı olur.

3.3.Semih Kaplanoğlu Sinemasına Bir Bakış

Bir yönetmenin eserine bakmadan önce eserini hayata geçirirken içinde bulunduğu düşünce yapısını bilmek ve onu anlamak/hissetmek oldukça önemlidir. Sanat eseri sanatçı arasında eseri oluşturduğu süre/zaman zarfında güçlü bağlar vardır. Bu bağı anlamaya çalışmak ya da bu bağ üzerinden sanatçının izini sürmek iz sürücüyü olgunlaştırır ve eğitir. Böylece hem sanatçı hem de iz sürücü bir noktada buluşur, karşılıklı iletişime geçer. Dolayısıyla bir sanat eserinin dilini anlaşılabilir kılan unsurlar ortadan kalkmaya başlar. Semih Kaplanoğlu'nun tam da bu noktada hayatını ve düşünce yapısını biliyor olmak onun sanattaki amacını ve hedefini anlamak demektir.

1963 yılında İzmir'de doğan Semih Kaplanoğlu, 1984 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun olmuştur. "Herkes Kendi Evinde" adlı ilk uzun metrajlı filmini 2001'de çeker. İlk filmiyle Singapur Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film ödülleri alır.¹⁴¹

¹⁴⁰ Gül Esin Serttek, *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2013, s. 49.

¹⁴¹ <http://www.kaplanfilm.com/tr/iletisim.php> (Erişim Tarihi: 27.06.2019).

Semih Kaplanoğlu'nun ilk filmiyle yakalamış olduğu bu başarı yönetmenlik hayatı boyunca devam eder.

Yönetmenin sinema ile tanışması ve sinemayı düşünce dünyasının ifade edebilme aracı olarak görmesi gençlik yıllarına dayanır. O dönemde Fransız ve Alman Kültür Derneği'nin film gösterimlerini takip etmeye başlar. Semih Kaplanoğlu bu sayede dünya sinemasının önde gelen yönetmenlerinin filmlerini izleme şansı bulur.¹⁴²

O dönemin Türk sinemasında çok sık rastlanmayan, birçok ögenin bir arada bulunmasıyla katmanlı bir yapı oluşturan ve pek çok yönden değerlendirilebilen bir sinema dili vardır. Özellikle yönetmenin şu tavrı onun sinemasını farklı kılan önemli unsurlardan biridir:

“Esinlenmenin bir hayranlık ve kanaat teknikerliği olarak değil de bir çıkış noktası olarak kullanıldığı takdirde nasıl netice verdiğini gösteren çalışmalarıyla daha bağımsız ve daha farklı bir noktada durur.”¹⁴³

Semih Kaplanoğlu sinema dilinde de görsel imgenin gücünü kullanmayı tercih etmektedir. Sinemanın anlatı özelliklerini bu gücün üzerine inşa etmeye gayret eder. Dolayısıyla O filmlerinde müzik kullanmayı tercih etmez. Bunun yerine sadece doğal efektleri, kendiliğinden olanı kameranın kaydetmesini önceler. Böylece o doğayla doğal ses arasında bir bağlantı kurabilir. Bu bağlantıyı imgenin öz ama yoğun ifade biçimiyle anlatır. Çünkü o sadece doğal olanı yani “an” da olanı uzun cümleler kurmadan görüntüler yoluyla anlatabileceğini düşünür.

Deleuze'ün sinematografik yaklaşımında da felsefi kavramları sinemanın kavramlarına dönüştürmek gibi bir amacı yoktur. Zaten Deleuze bu amacını imgenin iki yönlü biçimini tanımlayarak ortaya koyar. Zaman ve hareket kavramları Deleuze'ün zihnin de yeni anlamlara kapı aralar. Buradaki amacı sinemanın görsel gücünün hareket-imgeden zaman imgeye geçişi sırasında deneyimlediği süreci anlamaya çalışmaktır. Semih Kaplanoğlu sineması ile Deleuze'ün görme biçimi bu noktada birleşirler.

¹⁴² Musa Ak, Semih Kaplanoğlu, *Sinemasında Metafor Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2012, s.32.

¹⁴³ Şirin, Uygur, *Yusuf'un Rüyası: Semih Kaplanoğlu Söyleşi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s. 14.

Semih Kaplanoğlu filmlerinde geçmiş ile bugün arasında yaşanan ayrılığı manevi gerçeklikle gidermeye çalışır. Yönetmen filmlerinde manevi alan, metafizik bir duygu durumunu ifade ederken o aslında izleyiciye böyle bir noktadan derdini anlatır. Hayata tek bir düzlemden değil varlık alanının çoklu yüzünden bakmayı ve izleyiciye bu bağlamda görsel deneyim yaşatmayı gerçekleştirmek ister. Böylece sinemasının içeriği izleyici tarafından özel bir idrakle karşılanır. Bu içerik de izleyici karşılığını bulur.

Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde aradığı ve öne çıkartmaya çalıştığı manevi gerçeklik eşyayla kurduğu ilişkiyi de etkilemektedir. Filmlerinde doğaya ait görüntüleri sık sık kullanarak Tanrı'nın varlığına gönderme yapmaya çalışır. Burada insanın aslında an'da kalabilmesini amaçlar ancak bu "an" ile Tanrı'yı hissedebilme olanağını seyirciye sunar. Bunu da Semih Kaplanoğlu zaman imgesi ile aktarmayı uygun görür. Bu aktarımı da kurmuş olduğu sade dil ile görüntülerin gücünü kullanarak gerçekleştirir.

"Biz bu hayatın içinde şu anda buradayız, bu gerçek bir şey; ama burada başka bir âlem daha var. Biz bir âlem içindeyiz ve bu sadece bizim ve bizim görüşümüzle, insan olmamızla sınırlı bir durum değil. Birçok şey bir arada şu anda burada var ve aslında her şeyin bir arada olduğu durumu çevirmek derdindeyim, onu aktarmak, aksettirmek meselesindeyim. O yüzden aslında o anın içine bir an daha açmak, bir an daha açmak ve gördüğümüz ile görmediğimizi bir arada kurabilmek derdim."¹⁴⁴

Semih Kaplanoğlu anlattığı hikâyelerde sükûneti ve sadeliği bir arada sunmayı amaç edinmektedir. Az olanla çok şey ifade etmeyi "manevi gerçeklik" olarak tanımlar. Realite üzerinden bir mana arayışına odaklanarak somut ve soyut alanların çatışmasını "manevi gerçeklikle" birleştirir: Gerçeğin içindeki maneviyat, maneviyatın içindeki gerçek. Maneviyat kavramını da daha çok İslami referanslarla temellendirir. Bununla birlikte onun Hıristiyan kültüründen de beslendiği, Yahudi mitolojisi tarihine, eski Yunan mitolojisine, Uzakdoğu sanatlarına, Rönesans öncesi resime de yer verdiği açıktır. Bütün bunların içinde ortak olan, o maneviyat denen şeydir.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Esin Esra Toraman, *Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2011, s.33.

¹⁴⁵ <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php> (Erişim Tarihi: 27.06.2019).

Semih Kaplanoğlu filme yaklaşma tarzının önemli bir dert olduğunu ve önemsenmesi gerektiğini düşünür. Ona göre bir film hakikate gözünü dikmeli ve algıladığı biçimi seyirciye aktarabilmelidir. İnsan bu aktarılanı görünen gerçekliğin içindeki manevi anlamları keşfetmek için kullanmayı tercih etmelidir. Yönetmene göre bu ancak şiirden geçen bir yol ile mümkündür ya da mümkün olacaktır:

Şiir bana bütün yolu açtı. Şiirde kelimelerden oluşmuş bir ahenk vardır. Ve o kelimeler aslında dile karşıdır. Çünkü dil konuşmak demek; yani bizi birbirimizden ve kendimizden ayıran en önemli şey. Dilin mahkûmiyetinden kurtulmak önemli. Resim, dilin mahkûmiyetinden bizi kurtarır; sinema ve şiirde keza... Sayfalarca yazıyı üç satırlık şiir karşılar. Sadeleşme, benim sinemayla ilişkimle şiirden edindiğim yegâne disiplindir.¹⁴⁶

Her hikâyeyi insan odaklı ele alan yönetmen, insanı davranışlarıyla anlatmayı tercih ettiği için sanatını şiirle buluşturur. Dolayısıyla Kaplanoğlu'na göre sinemanın görsel dilini de ancak şiir besleyebilir. Çünkü gösterilene işaret etmek ancak şiirle mümkündür.

Semih Kaplanoğlu modern hayatın insanın görme biçimini de etkilediğini düşünür. Böylece o sinemasıyla insanın gözünü doğru bilginin olduğu yere dikmesine yardım eder. Bundan dolayı Semih Kaplanoğlu programlanmış bir sinema algısını değiştirir. Bunu filmlerinde doğaya, ortak değerlere, dinin doğallığı içinde, aktarmaya çalışır. Sinemasıyla insanı ve insana ait olan her şeyi yükseltmeye çalışır. O sinemanın sadece görmekle, duymakla ilgili bir sanat olmadığına inanır. Ve bu inancını, sanatını daha da ileri götürerek filmleriyle dışsallaştırır.

Semih Kaplanoğlu icra etmiş olduğu işin görünmeyen kısmını şu sözleriyle izah eder:

“Film yapmak, derinleşmek demek. Yaptığın işin arkasına geçip, onun kozmik olanla bağlantısını görmek. Görünenin ötesinde görünmeyene yaklaştırmaya, onu görmeye ve göstermeye çalışmak demek.”¹⁴⁷

Bu anlamda Semih Kaplanoğlu'nun “inandığını/sezinlediğini” sinematografik öğelerle endişeden ve kaygıdan uzak bir biçimde aktarması onu farklı bir yönetmen yapmaktadır. Özenli çalışmalar sonucunda elde ettiği anlamları, ruhun derinliklerine

¹⁴⁶ <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php> (Erişim Tarihi: 27.06.2019).

¹⁴⁷ <http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php> (Erişim Tarihi: 27.06.2019).

anlatabilecek kadar aktarabilmenin bir yolu olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla Semih Kaplanoğlu sade bir sinemanın mümkün olabileceğini filmleri ve düşünceleriyle temsil eder.

Semih Kaplanoğlu'na göre sanat eserinin bir gayesi, ortaya çıkardığı bazı unsurlar vardır. Semih Kaplanoğlu'nun zamandan, mekândan, eşyadan, olaydan aldığı ilhamla duyulur ve duyulur üstü dünyanın arasında kurmuş olduğu aşkın tecrübeyi imgeye dönüştürebilmeyi başardığı söylenebilir. Çünkü sinema imgeleri hakiki bir dünya tanımından sonra biçimlendirir. Kracauer'e göre film dünyanın anlatımı olmalıdır. Resim, yazın, tiyatro gibi sanatların kuşkusuz doğa ile ilişkisi vardır, ama bu sanatler doğayı göstermezler, doğayı ham madde olarak kullanırlar. Ham maddeyi öylesine yoğururlar ki artık ham maddeyi tanımıyoruz.¹⁴⁸ Dolayısıyla sinemanın hem çağdaş hem de hakikati temsil eden bir sanat olarak değerlendirilmesi uygun bir çıkarımdır.

Sinema ile düşünce iç içe geçmiş eylemler bütünüdür. Düşüncenin filmlerle kurmuş olduğu ilişki sinemanın göz'le temasını yakınlaştırır. Anlamını değiştirir. Özne göz'ün verdiği imkânlar ölçüsünde anlar, sanatçı gözünün niteliği kadar aktarır. "Sinema hem temsil eder hem de gösterir. Gerçeği, gerçek dışı olanı, bugünü, gerçek yaşamı, hafızayı ve rüyayı aynı müşterek zihinsel düzeyde yeniden birleştirir."¹⁴⁹

Göz önünde olmayan, gösterinin ardında gizli olan şeyleri sinema ses aracılığıyla iletmeye çalışır. Bu ses alan dışında olan görüntülerin varlığına işaret eder. Sinemanın penceresi sesi en yalın hâliyle özneye buluşturma gayretidir. Özne'nin akıl almazlığı, gözün karalığı ve kalbinin olması ortak kaderini oluşturur. Dolayısıyla öznenin yaşadığı bu ortak payda varlıklar dünyasında çatallanmalar yaşamasına neden olur. Kant'a göre, numenal varlıklar olarak özgür nedensellikler oluşturabiliriz; yani bir yandan doğa yasalarına uygun olarak belirlenmiş faaliyetler içinde bulunurken, diğer yandan da kendimizi doğal dünyanın ötesinde bir yerde görünmez dünyanın üyeleri olarak düşünebiliriz. Dolayısıyla da bizler hem özgür

¹⁴⁸ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009, s.14.

¹⁴⁹ Hasan Serdar Gergerlioğlu, *Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2013.s.5.

hem de doğal dünyanın bir parçasıyızdır.¹⁵⁰ Ses, sinemada Kant’ın bahsettiği “doğal dünyanın ötesinde” olan yeri aktararak özneye imgesel düşüncenin yolunu açabilir.

Sinema, mecaz bir yöntemle semboller ve metaforların yardımıyla da görüntünün ardındaki şeye nüfuz etmeye çalışan bir hareketlilik gösterebilir. Dolayısıyla bu tavrıyla gerçeklikten bir kaçıışı sergilemiş olmaz. Bilakis gözünü hakikate diker ve onu duyular aracılığıyla görünür kılar. Bu durum felsefe ve sinemanın ayrılık yaşadığı alana benzetilebilir. Felsefe düşüncenin rasyonel, sanat ise düşüncenin irrasyonel kısmına işaret eder. Bu ayrımın sonucunda sanatın irrasyonel alana hâkim olması çoğu zaman insanın kendini iyileştirme gücüyle karşılaştırılır. Örneğin Reha Erdem “*Kosmos*” filminde karakterine şamanlardan ilham alarak kendini iyileştirme yetkisi verir. Bu insanın manevi deneyimler yaşamasına ortam hazırlar ve bir sonraki hayatı için takılmadan yoluna devam etmesine yardım eder.¹⁵¹

İnsanın dış görünüşünden hareketle iç dünyasını anlama ya da iç dünyasının tezahürlerini dış görünüşünde yani suretinde görmeye çalışma ve bu yolla insan bilinmezini keşfetme kadim zamanlardan beri düşünürlerin ve toplumların ilgi duydukları bir konudur.¹⁵²

Sinema sanatı görsel dili insanın yüz ve beden ile ilgili özelliklerini tahlil etme konusunda ustaca kullanır. Her insanın görünüşteki özgünlüğü filmler aracılığıyla anlatılacak olan düşünce yapılarının imgesi olarak yeniden üretilir.

İnsan yüzü yaratılışın mucizelerinden bir mucizedir. İnsan bedeni ve özel de insan yüzü ilahi hikmetin cüzlerinden biridir. Her insan, öncelikle yüzüyle biricik ve eşsizdir. O ilahi kudret tarafından öyle bir şekilde düzenlenmiştir ki, kendi yüzümüz de dâhil bütün yüzler bir sırdır. Onda küçük bir kıvrımdan tutun da yüzü meydana getiren organların ortaya koyduğu kompozisyon, gözün alna, alnın kaşa, dudakların buruna, burunun yanağa ve bütün bunların tek tek birbirlerine nispeti yüzün anlamını ortaya koyar.¹⁵³

İnsan dilde kavramlarla düşünür, sinemada imgesel düşünmenin izini sürer. Sinemada insana özgü olan her şey vücut bulur. Sinema insanın yüceliğini,

¹⁵⁰ Işık, Aydın, *Kant Felsefesinde Amaçlılık ve Amaçsız Amaçlılık*, İzmir, Tibyan Yayıncılık, 2017, s.121.

¹⁵¹ Yeşim Tabak, “*Hiç Kimsenin Kutsal Aşkı*”, Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.11.

¹⁵² Uşaklıgil, Halid Ziya, *İlm-i Sima-Ruhun Lisansı*, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları, 2016, s.7.

¹⁵³ Uşaklıgil, Halid Ziya, *a.g.e.*, s.10.

düşüşünü, yalnızlığını vb. duygu durumlarını bir film şeridinde kaydeder. Kaydedilen görsel bilgiler karşılığını insan yüzünde bulur.

Bu durum Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Yumurta* (2007) filminde *Ayla* karakteri üzerinden şu görselle anlatılır:



Şekil 5: Şefkat Duygusu Ayla'nın Yüzü Aracılığıyla Görünür Hale Gelir

Barthes'a göre fotoğrafta “punctum birçok zaman bir ayrıntı, yeni bir nesne parçasıdır ya da izleyiciyi çeken ve üzen ayrıntıdır.” Ona göre punctum izleyiciyi delen bir şeydir. Yukarıda sözü edilen görüntüde izleyiciyi delen şey Ayla'nın kızarmış burnudur. Punctum olarak burun ilgimizi çeker, Ayla'ya şefkat duymamıza yol açar.¹⁵⁴ Burada kamera Ayla'yı izleyici bakışının odağına yerleştirir. Böylece sinemanın gözü kamera Ayla'nın bedeni üzerinden merhamet ve şefkat duygusunu beden dili haline getirir. Yani sinema suretler üzerinden de bir dil oluşturma çabasını gösterir.

William Randall'e göre, “insan biyolojik değil, biyografik bir varlıktır.” Yani insan seyrettikçe, anlattıkça, dinledikçe ve gündelik hayatla kurduğu ilişki onun kendi tarihini oluşturur. Sinema insanın ve dünyanın katmanlı yapısını insanın

¹⁵⁴ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s.131.

tarihiyle yeniden dönüştürerek gerçeğe yakın bir biçimde aktarır ve bunu sürdürmeye devam eder.

Tezin teorik düzleminin Sinema ve Felsefe olarak oluşturulması ve bunun sonucunda Semih Kaplanoğlu'nun sinemasının özelliklerine bir bakışın belirlenmesinin nedenleri üzerine bir anlam haritası ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece yönetmenin söylemi ve gerçekliğiyle teorisi anlaşılır.

Semih Kaplanoğlu'nun sinemasında zaman değişik bir algılama biçimi ile kendini gösterir. Seyirci onu seyrederken içinde bulunduğu dünyanın ve sürenin dışında farklı bir yerde var olmaya başlar. Gerçek zaman ile içsel zaman arasındaki farkın iç içe geçtiği, bir ânın ortaya çıkmasıyla seyretme eylemi gerçekleşir. Dolayısıyla Kaplanoğlu'nun sineması zaman algısı açısından çizgisel bir zamanı takip etmez. Zaman burada daha esnek, daha dolaysız bir biçimde algılanabilecek bir düzlemi temsil eder.

Meleğin Düşüşü (2005), Yumurta (2007), Süt (2008), ve Bal (2010) filmleri zamanın görünür olduğunu kamerayla deneyimlemeyi başarabilmiş ve seyirciye aktarabilmiş yapıtlardır. Semih Kaplanoğlu filmografisinde zaman görüntüyü bölmeyen, bütünsel bir görselliği amaçlayan bir dil olarak seyircinin karşısına çıkar. Bu zaman içerisinde başlangıç ve son bir arada bulunur ve başlangıcın öncesi ve sonrası olduğu hissini virtüel bir zaman algısıyla birleştirir.

Özellikle Yumurta-Süt-Bal üçlemesi, Yusuf'tan yola çıkarak hayatın döngüsellğine, zamanın yekpare yapısına, şimdinin içinde barındırdığı geçmiş ve geleceğe dair etkileyici bir öykü anlatır. Yaratılan bütünlük duygusu, filmler arasındaki geçişkenliklerle, tekrar edilen motiflerle (kuyu, rüyalar vb.) hikâyenin eklemlendiği dinsel motiflerle (Hz. Yusuf'un öyküsüyle kurulan paralellikler) daha da perçinlenir.¹⁵⁵ Böylece Semih Kaplanoğlu sineması görsel imgeleri birleştirerek bir bütünlük sunar ve sinemasını farklı kılan süre kavramını ya da madde ve bellek bölünmesini sinematografisinde görünür hale getirir.

Kaplanoğlu sineması için zaman mefhumu her ne kadar hayatın merkezinde yer almışsa da doğa, kader, şiir, rüya gibi metaforlar da bu merkezde yerini alır. Doğa hem özellikleriyle hem de insan ile kurduğu bağ açısından sinemada bir varlık

¹⁵⁵ Asumen Suner, "Yusuf'u Yanlış Anlamak", Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.63-64.

olarak yeniden anlam bulur. Yönetmenin sinemasında ise doğa Tanrı'nın tecelli ettiği ve görünür olduğu bir mekân olarak tanımlanır. Doğa insanın insanla ve kendiyile kurduğu ilişkide işlevsel bir hâle dönüşür. Rüzgâr, deniz, balık, çiçek, taş gibi kendini doğada görünür kılan nesnelere insanın bakışını etkileyerek bir güce sahip olur. Böylece tabiat insanın eşyayla kurduğu ilişkiye şahit olması açısından eylemsel bir mekânın yerine dönüşür. İnsan korunaklı bir evde kozmik olan her şeyden kopuk olarak yaşarken gücünün her şeye yetebileceğini zannedebilir. Oysa doğa da olmak acziyetimizi ortaya çıkarır.¹⁵⁶ Özellikle Yumurta (2007) filmi görüntülerin doğallığı ve doğanın aşikâr olan yüzünü dolaysız bir biçimde seyirciye sunarak doğanın eşsiz güzelliğini ve yüceliğini seyrederek tecrübe etmesini ister.

Manevi olanı gösterme amacı güden Semih Kaplanoğlu sineması, karakterlerinin yaşamış olduğu olayları kader bağlantısını göz önünde bulunduran bir bakma biçimini esas alarak değerlendirmeye çalışır. Çünkü ona göre insan için en güzel olanı isteyebilecek yegâne güç Tanrı'ya ait olan güçtür. Filmlerin karakterleri hayatın içinde bulunan öğelerle karşılaşır onlarla temas kurdukları ölçüde başlarına gelen olayları Tanrı ile anlamlandıracak ve bir noktadan sonra bu bağ gerçekleşebilecektir. Bu dönüşüm öznenin daha çok, kendi süresinin dışına çıkmasını ve kendisinden daha aşağıda ya da yukarıda bulunan başka sürelerin varoluşunu dolaysızca olumlamak için kendi süresinden yararlanmasını sağlayan bir hareketliliği görünür kılar.¹⁵⁷ Semih Kaplanoğlu üçleme filmleriyle Bergson'un üzerinde durduğu başka sürelerin varoluşlarını izleyiciye sunarak deneyimleyebileceği bir alan yaratmaya çalışır. Bu süre kavramının yaşadığı geçişleri yönetmenin filmlerinde kullandığı motifler ya da imgelerle zaman mefhumunu edimsel bir biçimde görsel dünyanın içine dâhil eder.

Şiir Semih Kaplanoğlu sinemasının tam merkezinde yer alır ve filmlerinin önemli bir dönüm noktasını da şiirler oluşturur. Özellikle Yusuf Üçlemesi yönetmenin şiirle olan temasını yakın bir çerçeveden seyirciye ulaştırabildiği eserleridir.

Semih Kaplanoğlu sinema üslubunda şiir aracılığı ile minimalist bir yaklaşımı ön plana çıkarır. Böylece bireyin iç dünyasına gözünü çevirir. Bu doğrultuda o

¹⁵⁶ Şirin, Uygur, *Yusuf'un Rüyası: Semih Kaplanoğlu Söyleşisi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, S. 185.

¹⁵⁷ Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk*, Çev: Hakan Yücefer, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2014, s. 57.

filmlerindeki anlatı yapısı ile görsel düşünceyi şiirle biçimlendirir ve sadelikle inşa eder.

Kaplanoğlu sözcüklerin fazlalıklarından, ses kullanımından, çoklu kamera hareketlerinden uzak durmayı tercih eder. Dolayısıyla sinemasında insanın kendini vâ etme sürecine yönelik profesyonel bakışını şiirsel bir düşünsel yapıyla kurar.

“Çalışma süresince benim için geçerli olan esas şey, hikâyeyi daha nasıl yalın veya dünyevi gözden farklı şekilde algılayıp, algılabileceğim. Benim için bütün mizansenlerin bir düzlüğü var, daha sonra da bu düzlük içerisinde bir eksiltmeye yöneliyorum. O mizansendeki duyguyu nasıl daha az plana bölerek, gerçek zaman algısına nasıl oturtabileceğimi çözmeye çalışıyorum. Dolayısıyla benim için ne anlatacağımdan çok, nasıl anlatacağım daha önemli bir mesele. Bunu daha belirli prensipler çerçevesinde gerçekleştirmeye çalışıyorum. Sadeleşmek de bu prensipler arasında en önemlilerden birisi. Bu nedenle filme çok fazla müdahale de bulunmamaya özen gösteriyorum. Örneğin müzik kullanmıyorum veya oyuncu aksiyonunu aza indirmeye çalışıyorum.”¹⁵⁸

Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde soyut imgeleri en az cümleyle ifade edebilme çabasını karşılayan şiir sanatı, en görünür hâlini Yumurta (2007) filminde Yusuf (Nejat İşler) karakterinin üzerinden kendini gösterir. Yönetmen, Yusuf'un içsel yolculuğunu anlatırken onun çatışmalarını harekete geçirir. Örneğin Yusuf'un annesinin ölümüyle yüzleşmesi ve memleketine dönmesi yazmış olduğu şiirlerle ansızın karşılaşmasına sebep olur. Karakterin derinliği şiirin katmanlı yapısıyla özdeşleşmiş ve şiir yaşamı temsil eden sade anlatısal yapının çıkış noktası olmuştur.

Semih Kaplanoğlu filmlerinde hakiki bir dünyanın unsuru olarak rüya motiflerine sıkça yer verilir. Rüya imgesi filmlerin anlatı yapısının daha derinlikli olması amacına hizmet etmesi için kullanılır. Rüya içinde geçen imgeler filmin dili üzerine kendine özgü bir anlatı yapısını ortaya çıkartır. Bu dil gündelik yaşamın deneyimlerini görünür kılan matematiksel zamanın ya da edimsel zamanın ötesinde virtüel ya da uzay zaman dilimin sözcüksüzlüğünü yaratır. Dolayısıyla filmlerin karakterleri için rüyalar bu dilin imgeleri olarak çözülebilir ve anlaşılabilir görüntü dizisini oluşturur. Böylece rüyalar anlaşılması gereken “manevi gerçekliğin” açıklayıcısı ve yol göstericisi olurlar. Ancak bu şekilde örülen rüya motifleri

¹⁵⁸ http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_engin_ertan.php (Erişim Tarihi: 28.06.2019).

izleyicinin kendi kendisiyle yaşadığı karşılaşmaları algılamasında bir anlam ifade etme hakkına sahip olabilirler. Bu da Kaplanoğlu'nun rüya motifini somut bir dünyadan soyut bir dünyaya aktarmaya çalışarak insana gözleyebileceği manevi tecrübeler yaşatmayı vaad ettiğini gösterir. Bu bağlamda rüyalar uykuda geleceğe ilişkin bilgiler, geçmiş ve geleceğin aynı anda algılanması ve bir tür velayet yaşanması rüyanın fiziki âlemle metafizik âlem arasında bir medium olduğunu bize gösterir.¹⁵⁹

Rüya motifi Yumurta (2007) filminin karakterlerinden biri olan Yusuf'un peşini hiç bırakmaz. Annesinin ölümüyle kasabaya dönen Yusuf bu yolculuk sayesinde rüyalarla yaşayacağı bir dönüşümün eşiğine gelir. Yumurta (2007) filminin 39'45" /40'45"lik kısa bir zaman diliminde Yusuf bir rüyanın içinde tedirgin bir sürecin karakterini temsil eder. Sahne önce sislerin ve yeşilliklerin içinde kendini gün ışığıyla yansıtmaya çalışan Tire sabahının mücadelesiyle kendini görünür kılar. Bu sahnede Yusuf kör bir noktayı temsil eden kuyu motifiyle varlığını gösterir. Bir ip yardımıyla kuyudan çıkmaya çalışan Yusuf hareketlilikle içinde bulunduğu ruh hâlini en somut biçimde yansıtmayı başarır. Yusuf bu rüya hâlinin vermiş olduğu tedirginlikle uyanmaya çalışarak kendinin yeniden doğacağı güne yaklaşmaya başlar. Yusuf'un rüyadan uyanarak kalkması Kaplanoğlu'nun filmlerinde rüyanın sadece retorik bir durum olarak değil, ontolojik bir anlam olarak da¹⁶⁰ mevcudiyet kazandığını gösterir.

Semih Kaplanoğlu'nun filmleri kendisini ortaya koyan imgesel dille kurmaca ve gerçeği birleştirmiş ve kendine ait bir sinema dili yaratmıştır. Bu dil çeşitli motifler aracılığıyla kendini tanınır hâle getirmektedir. Görsel metinler sinemanın kendine özgü diliyle aktarılır. Yönetmen filmlerinde şimdi ile geçmiş arasında bağlantı kurarak insanın kendi kaderini anlaşılır kılmayı sağlar. Görsel metinleri derinlemesine çözümlenmiş ve dolayısıyla insanın kendi hakikatiyle karşılaşmasına imkân yaratmıştır. Semih Kaplanoğlu sineması, şiir, rüya, kader, ev gibi motifleri yoğun bir şekilde kullanarak izleyicisine basit ve sade olanın çok anlamlı olabileceği mesajını da vermeyi başarır.

Semih Kaplanoğlu filmografisi, imgelerle oluşturduğu insan doğasının bütüncül görünümünü birçok düzlemden izah edebilmeyi başarır. Birçok yerde ve

¹⁵⁹ Yalsızuçanlar, *Sadık, Rüya Sineması*, Kapı yayınları, İstanbul, 2007, s.57.

¹⁶⁰ http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_enver_gulsen2.php (Erişim Tarihi: 28.06.2019).

burada da anlatıldığı üzere yönetmenin bu çalışması sinemanın görsel dilini ustaca kullanmasıyla alakalıdır. Bu dil ya da bu yöneliş bireyi anlamada ve analiz etmede itici bir güç oluşturur. Böylece izleyici ve eserler arasında ortak bir deneyim alanı yaratılmaktadır.

İşte bu çalışmada inceleme metni olarak Semih Kaplanoğlu filmlerinin örneğinin seçilmesi öncelikle yönetmenin vaat ettiği şiirsel sinemanın manevi gerçekliğini yeniden anlama imkânından kaynaklanmaktadır. Sinemanın popüler kültürün bir parçası haline gelmesi ve kalıplara sığdırılmış belli bir anlatısal yapıya dönüştürülmesi görsel metinlerin yeniden yorumlama ihtiyacını doğurur. Böylece gerçekçilik, sadecilik, basitlik gibi kavramlar bu metinlerin vücut bulmasına aracılık eder. Bu açıdan filmlerin dili anlaşılır hâle gelmiş olsa da metinlerin derinine yapılan analizler sonucunda sadeliğe kavuşmak mümkün olabilmiştir. Bu tavır motifler üzerinde zamanın akışına uyum sağlayan kameranın yolculuğunu görünür kılar. Çünkü kamera hareketin peşinden koşmaz aksine imgelerin kendi zamanını gösterebilmek için durağan bir görme biçimi yaratır.

Modern dünyanın hızlı yapısının dışına çıkmayan ve hayata daha duyarlı katılma çabası göstermeye çalışan bu tavır Semih Kaplanoğlu sinemasına güç katan özelliklerdendir. Yönetmenin gerçekliği düşsel bir biçimde göstererek yaratmış olduğu dünya gerçek olanın zıtlığı üzerinden sinemasına farklılık kazandırır. Bu durumda filmler için kullanılan metaforlar günlük yaşamın deneyimlerinden alınarak seyircinin gördükleriyle arasında benzerlik yaşanmasını arzu eder. Semih Kaplanoğlu'nun diğer yönetmenlerin tavırlarından farkı karakterlerini nihilist bir tavırla anlatmamasından kaynaklanır. Filmlerin öznesi olan kahraman ve buna bağlı olan seyirci kendine yabancılaştığı bir duygu hâline bürünür. Ancak bu duygu durumu yaşamın döngüsü içerisinde kendiliğinden yırtılır. Birbirine bağlı olaylar zinciriyle bambaşka bir şekle bürünür. Dolayısıyla insan kendi gerçeğine yabancılaşarak yaşadığı dünyadan hayatı anlamlandırma çabasına katkıda bulunarak kurtulmayı deneyimler. Semih Kaplanoğlu'nun anlatısı da bu kurtuluşu düşsel bir gerçeklikle filmlerin merkezine alarak işler.

Semih Kaplanoğlu'nun filmlerindeki anlatı yapısı sade ve yalın olduğu için sembolik öğelerle çok yoğun bir metin oluşturur. Derrida'nın ifadeleriyle filmlerinde giz vardır. Ancak kendini gizlemeyen bir giz. Saklı olanla, karanlıkla, geceselle, gecesele,

görünmezle, gizlenebilirle, hatta genel olarak tezahür olmamasıyla heterojendir; örtüsü açılabilir bir şey değildir. Açınlandığında inanıldığı an bile dokunulmamış bir şekilde kalır. Şifresi çözülemez bir kod içinde ya da mutlak bir örtünün ardında saklandığı için değil, basitçe örtme/örtüsünü açma, gizleme/açınlama; gece/gündüz, unutma/hatırlama, yeryüzü/gökyüzü vb. oyununu aştığı içindir bu.¹⁶¹

Bütün göstergeleriyle imgeleştirilen bu dünyanın metinleri katmanlı anlatısıyla ancak olağan akışın izini sürmekle anlaşılabilir olur. Dolayısıyla Kaplanoğlu'nun filmlerinde iz sürmek keşfetme arzusunu ortaya çıkardığı için kameranın odak noktası insan merkezlidir. İnsan burada kendi izini takip etmeye başka bir ifadeyle kendini tanımaya başlar. Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi bu izin sembollerle anlatıldığı görüntüler dünyasının küçük bir metnini oluşturma çabasının izahıdır.

Semih Kaplanoğlu karakterlerinin hem iç yüzünü hem de dış yüzünü kullandığı motifler üzerinden onları görsel dünyayla özdeşleştirir. Onun buradaki amacı insanı bir kıvama ulaştırmak ve bu kıvam üzerinden tekrar yaşama döndürmektir. Nitekim Yumurta (2007) filminde Yusuf kendi iç yüzünün yaşadığı sembolik olayları yaşama dönerek kendi dış yüzünü anlar. Bu yaşanan heterojen gelişmeler filmin kendi zamanı içerisinde bir kronolojik sıraya tâbi olmadan gerçekleşir.

Yumurta film metninin inceleme metni olarak seçilmesinin nedenlerini şöyle toparlamak mümkündür:

- Yumurta (2007) filmi Türkiye sinemasında kendine özgü bir çizgide ilerlemiş ve anlam bulmuş görsel bir metindir. Semih Kaplanoğlu'nun meşhur üçlemesinin ilk filmi olan Yumurta, Türkiye genelinde gösterime sunularak hem ulusal hem de uluslararası festivallerde ödül alır ve başarısını ispatlar.

- Türk sinemasının bilindik olay örgüleri, imgeleri bu filmde de kendini gösterir. Ancak bu filmin farklı yanı olayları algılama biçimi ve buna karşı verdiği tepkilerin özgün olmasından kaynaklanır. Film acıtasyondan uzak, serinkanlı bir tavır ve ironiyle örülmüş görüntüler dizisi şeklinde gelişir. Yönetmenin anlatacağı düşünceye küçük ya da sade görüntüler ima yoluyla

¹⁶¹ Derrida, Jacques, *Çile*, Çev: Melih Başaran, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008, s.57

kamerasına eşlik eder. Bu biçim seyirciye özgür bir alan yaratarak, yönetmenin tahakkümü altında ezilmeyen bir bilinci ortaya çıkarır.

•Her bir görüntünün birbiriyle olan bağlantısı izleyiciye sürekliliği anımsatır. Daha sonra ondan sonsuz bir zamanın akışına dâhil olmasını talep eder. Ama bu düz akışın ardında Kaplanoğlu'nun gerçekliği görme arzusu sinemasının özgünlüğünü oluşturmaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun görüntülerinde kullandığı görsel bilgilerin içerikle olan bağlantısını zıtlıklar üzerine kurar. Buna rağmen bir uyum içinde sergilemeyi başarır. Dolayısıyla Kaplanoğlu'nun sineması bağımsız yapımlar içinde de başka bir bağımsızlığın temsilidir. İnsanı sorgulayarak anlatmayı değil insana soru sorarak işaret etmeyi tercih eder.

Yumurta “şimdi” ile “geçmiş” arasında bir bağlantı kurarak, Yusuf'un yaşadıklarını anlaşılır kılmaya çalışır. Bütüncül bir yoruma fırsat vermeye gayret eden bir filmidir. Bunu gerçekleştirirken olaylar arasındaki ilişkiyi hareket imgeden zaman imgeye geçiş sürecinde yaşanan zaman algısıyla aktarır. Bu açıdan film analizinde öncelikle Deleuze'ün sinematografik yaklaşımlarıyla temel ilkeler açıklanmak istenir. Film metninin katmanlı yapısını analiz etmeye yardım eden temel argümanların sinema ile bağlantısı gösterilmeye çalışılır.

3.4. Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Yumurta Filmi'nin İz Düşümleri

Bu bölümde Semih Kaplanoğlu filmografisinde yer alan Yumurta (2007) filmi, Deleuze'ün hareket-imge ve zaman imge kavramları ışığında incelenecektir. Bu çalışmanın kullanmış olduğu sinemasal dil ya da anlatı Deleuze'ün sinemayla kurmuş olduğu ilişkiyle benzerlik göstermektedir. Çünkü Deleuze için sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir. Semih Kaplanoğlu bu bağlamda Yumurta filmi filmleştirecek insanın yolculuğunu ve bu yolun sonunda eriştiği anlamı “manevi gerçeklik”le anlatmaya çalışır. Kaplanoğlu ve Deleuze'ün fikrinde zaman kavramı önemli bir rol oynar. Bu iki düşünürü ortak bir zeminde birleştirmek filmi daha iyi anlamlandırmak ve anlamak için verilen bir

çabanın sonucudur. Bu amaç doğrultusunda filmin sinematografik öğeleri Bergson'un felsefesini temel alarak Deleuze'un geliştirdiği hareket-ımege ve zaman-ımege kavramları çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılır. Başka bir ifadeyle, filmin görsel düşüncesini anlatabilmek için Deleuze'den destek alarak bir okuma yapılmaya gayret edilmiştir. Bu iz sürücü tavır *Yumurta* filmi özel kılan unsurları da araştırma çabasını içerir.

Dünyanın seyri birçok değişime bağlı olduğu için kaotik bir görünümü temsil eder. Bu düzen içindeki tüm olan biten şeyler uyumsuz, karışık bir durumu da destekler. Doğayı yöneten ya da tüm yasalara yansıyan bu durum, kendi içinde bir düzeni barındırır. Dünya yıpranır, eşya eskir, insan ölür ve yaşam yetenekleri son bulur. Evrenin bu işlevsel ve aktif süreci aslında bir düzen yani bir sıralama işleminin sonucunda oluşur. Bu süreç Deleuze'un felsefesinde ortak kanı, sağduyu, uzlaşma gibi kavramlar bağlamında değerlendirilir. Daha sonra Deleuze bu kavramları insanların kendilerini kaostan korumak için kullandıkları bir şemsiye olarak tanımlar.¹⁶² Bu şemsiye kavram Deleuze'e göre insan zihnine bir sınırlandırma da getirir. Çünkü ancak çoklu bir görme biçimiyle yaşamın ilerleyişi anlamlı hale gelir.¹⁶³ Sinema Deleuze için bu çoklu bakışı temsil eder ve yeni düşünme yollarını yaratır.

Semih Kaplanoğlu'nun sinemasında kullanmış olduğu anlatı yapısında evrenin kaos halini fark ettiği için özel unsurları kamerayla keşfetmeye çalışır. Kaplanoğlu Deleuze'un çoklu bakışını kaotik dünyanın ardında örtülü bulunan imgeler dünyasına çevirir. Çünkü *ımege* (Bergson'dan mülhem) görünürlük düzlemiyle sınırlanmaz. İşte bu anlamda görüntü değildir yalnızca.¹⁶⁴

Deleuze, sinema üzerine en çok fikir üreten, görünür dünya da karşılık bulacağına inanan ve bunu sağlam temeller üzerine inşa eden filozoflardan biridir. O sinema üzerine araştırmalarında sinemasal anlatıya yeni bir kavramsal düzenleme ve içerik getirir. Deleuze için felsefe somut dünyanın içinden türemiş kavramlara karşılık gelmelidir. Başka bir ifadeyle, kavram ve yaşam, düşünce ve eylem arasında bağlantı olmalıdır. Zihnin düşünce üreten ayakları yere basmalıdır. Felsefenin

¹⁶² Türkgeldi, Kıvanç. "Hareket-İmege ve Zaman-İmege Kavramları Doğrultusunda "21 Gram"a Bir Bakış". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* / 24 (Aralık 2015): 114-131. <https://doi.org/10.31123/akil.437433> (Erişim Tarihi: 04.07.2019).

¹⁶³ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmege*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 67-68

¹⁶⁴ Deleuze, Gilles, *a.g.e.*, s.9.

merkezinde somut dünyanın verili ögeleri ve tecrübeleri olmalıdır. Ancak bu biçimde felsefe pratik dünyanın gerçekliğine dönüşebilecektir.

Deleuze'e göre sinema tam olarak bunu gerçekleştirebilecek bir dönüşüme sahiptir. O verili dünyanın statik yapısını yıkmak, doğrusal akışını kontrolden çıkarmak, yeni bir algılama biçimi yaratmak kısacası kaosa tanıklık etmek için uygun bir araçtır.¹⁶⁵ Bu bağlamda yönetmen Semih Kaplanoğlu, Yumurta filminin giriş sahnesini yaşlı bir kadının doğada yürümesi ile başlatır. Bu sahnede Deleuze'ün ifade ettiği gibi “gözün konforunu bozan” bir görünüm vardır. Çünkü kaos sadece görüntülerin karmaşasını ifade etmez. Filmsel anlatıda ölüm sahnesini anlatan klasik görüntülere alışkın izleyicinin görsel zihni tanıdık sonuçlara alışkıdır. Yönetmen minimalist anlatım tarzıyla ölümü “uzun ince bir yol” imgesiyle özdeşleştirir. Bu bağlamda izleyicinin zihnini alışkın olduğu tavrıdan uzaklaştırmayı arzu eder. Kısacası Deleuze'ün kaotik kavramının, Semih Kaplanoğlu'nun düşünce dünyasında sade bir dile kavuşarak görsel düşüncede bir çatallanma yarattığı açıktır.

3.4.1. Yumurta Filmi

Yumurta Semih Kaplanoğlu tarafından 2007 yılında filme çekilir. Daha önce de bahsedildiği gibi film Yusuf Üçlemesi'nin ilk filmi olmasına rağmen zaman işleyişi bakımından aslında son filmidir. Filmde ana karakter İstanbul'da sahafılık yapan Yusuf'tur. Semih Kaplanoğlu'nun resmi internet sitesinde yer alan filmin sinopsisi şöyle izah edilmektedir: Şair Yusuf annesinin ölüm haberini alır ve yıllardır uğramadığı kasabadaki çocukluk evine geri döner. Bakımsızlıktan harap düşmüş bir evde onu genç bir kız, Ayla beklemektedir. Yusuf beş yıldır annesi ile yaşayan bu uzak akrabadan habersizdir. Ayla'nın Yusuf'tan bir isteği vardır. Zehra'nın ölmeden önce adadığı adağı oğlu Yusuf yerine getirmelidir. Taşra hayatının durağan ritmi, eski sevgili, dostlar ve hayaletlerle dolu mekânlar ve içini kaplayan suçluluk duygusu yüzünden karşı koyamaz. Ve Ayla ile Yusuf üç-dört saat uzaklıktaki bir yatır türbesinde yapılacak kurban kesimi için yola çıkarlar. Kurbanlığın seçileceği sürünün bulunamaması yüzünden geceyi bir krater gölünün kenarındaki otelde geçirirler ve

¹⁶⁵ <http://www.momentjournal.org/index.php/momentdergi/article/view/203/317> (Erişim Tarihi:04.07.2019).

katılmak zorunda kaldıkları düğünün atmosferi Yusuf'la Ayla'yı birbirlerine yaklaştırır. Yağan ilk kar suçluluğu örterken, koçun kurban edilişi Yusuf'un kaderini değiştirecek midir?¹⁶⁶

Filmde Yusuf karakteri Nejat İşler, Ayla karakteri ise Saadet Işıl Aksoy tarafından canlandırılır. Filmde ayrıca sahaftaki kadın rolündeki Tülin Özen, Haluk rolüyle Ufuk Bayraktar, Gül rolüyle Gülçin Santırcıoğlu ve çapacı çocuk rolüyle Kaan Karabacak yer alır. Filmin senaryosu Semih Kaplanoğlu ve Orçun Köksal tarafından yazılmış, yapımcılığı ise yönetmenin kendisi üstlenmiş, aynı zamanda ortak yapımcılığı da Inkas Film Production tarafından yapılmıştır. Görüntü yönetmenliği Özgür Eken olan Yumurta'nın sanat yönetmenliğini ise Naz Erayda üstlenmiştir.¹⁶⁷

İstanbul'da sahafılık yapan Yusuf, annesinin ölümü üzerine, uzun yıllardır gitmediği, memleketi olan Tire'ye gider. Memleketine dönüş görüntüsü içinde Yusuf kendi hikâyesini yaşamaya da başlar. Yumurta filmi yönetmenin üçleme olarak çektiği filmin ilk, ancak kronolojik olarak da son filmidir. Yusuf'un annesinin ölümünün ardından yaşadığı bu dönüş madde zamanın içinde gerçekleşir. Kendi yolculuğunu ise sonsuz zamanın derinliğinde başka biçimlerde yeniden tecrübe etmesiyle zaman başka bir şekle bürünür. Ancak bu zaman somut dünyadan bağımsız bir biçimde ilerlemez. Yusuf'un kendi derinliğine doğru başlayan yolculuğu görünür dünyada annesinin ölümü ile başlar. Deleuze için sinema ancak böyle bir dönüşümü gerçekleştirebildiği ölçüde diğer sanat alanlarından ayrılır. Yani edimsel bir dünyadan virtüel bir dünyaya yapılan yolculuk Yusuf'un dönüşüyle birlikte imgeler dünyasında karşılığını bulur.

Yusuf anne evine geldiğinde uzak akrabalarından biri olan Ayla ile karşılaşır. Ayla Yusuf'un annesiyle birlikte yaşayan ve onun ihtiyaçlarını karşılayan kuzenini temsil eder. Yusuf, annesinin cenaze töreninden sonra, hemen İstanbul'a dönmek ister. Ancak Ayla, Yusuf'a annesinin vasiyeti üzerine bir adağın yerine getirilmesini iletir. Bu talep Yusuf'un İstanbul'a dönme işini geciktireceği için Yusuf bu durumdan pek hoşlanmaz. Fakat bu durum Yusuf'un annesinin son arzusunu içerdiği için Yusuf İstanbul'a dönemez. Adağı yerine getirmek için Tire'de kalmak

¹⁶⁶ (<http://www.kaplanfilm.com/tr/yumurta.php>) (Erişim Tarihi: 06.07.2019).

¹⁶⁷ (<http://www.kaplanfilm.com/tr/yumurta.php>) (Erişim Tarihi: 06.07.2019).

zorundadır. Bu hareketlenme somut bir dünyada gerçekliğe kavuştuğu için Yusuf kasabanın askıya alınmış zaman algısında yeni tecrübelerle yolculuk etmektedir. Kısacası o yeni duygulanımların, hatıraların ve ruh dünyasının içine girer.



Şekil 6: “Kristal İmge” kavramının film dilinde karşılığı

Film, yaşlı bir kadının ormanlık alan sayılabilecek bir mekânın içinde yürümesiyle başlar. Horozun, koyun sürüsünün, çan seslerinin sesine dikkat kesilen yönetmen aynı tavrı izleyicisinden de bekler. Böylece yaratmış olduğu dünyayı ve buraya ait olan sonsuz zamanı daha kolay aktarabileceğini düşünür. Yaşlı kadın kameraya ve seyirciye doğru yürümeye başlar; bir süre durmak ister ve daha sonra çevresine bakar. Bu hareketlenmenin sonunda arkasını dönerek mekândan uzaklaşır. Kameranın bu uzun çekim tarzı sinema ve zaman arasındaki bağlantıya işaret eder. Sinemada görüntü imgeleri, anı ve sesleri ön plana çıkardığı için bize Deleuze’ün “kristal imge” adını verdiği kavramı anımsatır. Deleuze’e göre kristal imge, doğal olarak sesi ve görseli ön plana çıkaran sabit karelerin önemini artırır.¹⁶⁸ Böylece sesler ve görüntüler alan dışını da hayal etmemize yardımcı olur.

Yaşlı kadının alanda bir süre durduktan sonra yürüyüşüne devam etmesi aslında Deleuzeyen bir üslubu temsil eder. Çünkü kadının durduğu nokta bir belirsizliğin ifadesi ya da imgesidir. Ancak Semih Kaplanoğlu daha sonra bu durumdan sıyrılarak ve ne yapacağına karar verir. Yönetmen burada imgelerle bir anlam arayışına girmez ya da bir anlamı ortaya çıkarmaya çalışmaz. Bizzat imgelerle

¹⁶⁸ Akbulut, Hasan, *Nuri Bile Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s. 41.

anlamı yaratmaktadır. Servi ağaçlarıyla örülü yol ölümün imgesidir. Yaşlı kadın servilere doğru yürüyerek ölüme gidişin temsilidir.

Yumurta filminin, bir metni görselleştirirken ustaca bir yöntemle oluşturduğu metaforlar görsel metnin anlamını ve çözümlemeyi zorlaştırmaktadır. Bu çözümleme Deleuze'ün sinematografik yaklaşımlarıyla başka bir dünyanın varlığını mümkün ya da görünür kılar. Bu sebeple yönetmenin, bir çeşit döngüye dayanan filmlerinde metafor seyircinin deneyimleri düzeyinde anlaşılır hale gelir. Deleuze'e göre yönetmenin bu tavrı kameranın imge üreten küçük birer makina olmasından kaynaklanmıştır.¹⁶⁹ Çünkü Yumurta filmi sinemanın yol gösterici düşüncelerini önce kavramsal bir düzlemde sunar. Daha sonra imgesel düşünmeyi kullanır.

Yumurta filminde Yusuf Tire'ye döndükten sonra hayatının geri kalan kısmına nasıl devam edecek sorusu yönetmenin kamerasıyla cevaplamaya çalıştığı bir arayışı temsil eder. Kaplanoğlu bu arayışta Deleuzecü bir tavırla kamerasını bilinmeyene çevirerek filozofun imgelerin kendi başına temsil ettiği anlam dünyasından faydalanmıştır. İmgeler filme anlam katmak için değil bizzat anlamın kendisi olduğu için yönetmen tarafından bu dil tercih edilmiştir. Sinema aracılığıyla Yumurta filminin imgelem dünyasını özgür bir alanda temsil edebilmiştir. Yumurtanın fiziksel önemini, bir imge olarak yeniden yaratmıştır.

Deleuze'e göre kamera sürekli imgeler üreten teknolojik bir aygıttır. Evren imgelerin toplamı ve sürekli hareket hâlinde olduğu alanı temsil eder. Sinema zihindeki motifleri, uzaydaki devinimleri bir araya getirecek cesareti kendinde bulundurmıştır. Semih Kaplanoğlu bu merkezden yola çıkarak Deleuze'ün hareket ve zaman-imge kavramlarını geliştirerek Yumurta filminin içkin dünyasında kullanmıştır.

3.4.2. Yumurta Film'inde Hareket-İmge

Deleuze'e göre sinema çoklu perspektiften bakabilmeyi başardığı için imgeleri çok çeşitli sunabilme yeteneğini gösterir. Çünkü bunu yani imgelerin düşüncesini hareket halinde sunabilir. Hareket kendisine eklemlenen bir imgeyle imge

¹⁶⁹ Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Felsefe Nedir?* Çev: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 91-94.

oluşturmaz. Bilakis hareketin varlığı imgeyi temsil eder. Bu hareket-imge öznedeki yeni anlamlara ve tasavvurlara kapı aralar. Bu sebeple hareket-imge dönüştürücüdür. Hareket, kurgu, kadraj, görsel efekt gibi tekniklerle kendine ait imgeler oluşturarak izleyicisinin algısını kontrol etmeye çalışır.¹⁷⁰ Yani beyazperdenin sunduğu görsel metinler özne tarafından harekete bağlanır.

Deleuze'ün sinematografik yaklaşımlarını filmleştirebilen yönetmenlerden biridir. Kaplanoğlu bu evrenin tecrübesine, günlük yaşamın görsel öğelerine, kameranın bu verili evrenle kurduğu bağına, insan zihnine ve bedenine bir bakış sunmaktadır. Hareket-imge üzerine inşa edilmiş bir bakış tertip eder. Deleuze'e göre hakikat ancak öznenin hareketiyle kendini gösterebilir. Yumurta filminin karakterlerinden Yusuf sahne-dışı bir hayat sürer ve bunu devam ettirmeye çalışır. Ancak annesinin ölümüyle beraber yaşadığı çatalanma onu içkin bir düzleme çeker. Bu düzlem de hareket halinde olan Yusuf'un yoludur. Artık Yusuf memleketine dönüş eylemini gerçekleştirmesiyle beraber kendi yolculuğunu da başlatır. Deleuzeyen ifadelerle hareket-imgeyi üreten sinematografik öğeler montaj, çerçeve, plan, kadraj olarak bu yolculuğa kendi araçlarıyla şahitlik eder.¹⁷¹

Deleuze'e göre hareket-imge iki kısımdan meydana gelir: İlki kamera hareketi ikincisi montaj uygulamasıdır. Montaj; bütünü, ideayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir.¹⁷² Yumurta filminde hareket-imge montaj yoluyla yaratılır. Mesela; hareket-imge sinemasının "karakterlerin olaylara tepki göstermesi ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda ortaya çıkan organik "öyküleme"nin yerini, zaman-imge sinemasında saf sessel ve görsel durumlara bırakılmasından doğan kristal öyküleme" alır. Kristal öykülemede ne belirgin bir olay vardır ne de bunlara tepki gösteren eylem dizileri. Karakterler, içinde buldukları durumu tepki vermeden sessizce izler. Yumurta zaten, tümüyle sessel ve görüntüsel öğelerle başlayarak kristal öykülemeye dayandığını açıkça belli eder. Yumurta'nın Yusuf'u elbette

¹⁷⁰ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 25-34.

¹⁷¹ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 46-83.

¹⁷² Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 47.

eylemde bulunur, ancak onun eylemi, yaşamın akışını bozmayan kristal öyküleme içinde yer alır.¹⁷³

Bir çerçeve içindeki kümenin parçaları arasında ya da yeniden kadrajda bir kümeyle diğer küme arasında kurulan hareket; bir filmdeki ya da yapıttaki bir bütünü ifade eden hareket; ikisi arasındaki karşılıklık, birbirlerinin içinden geçme, birbirlerini yankılama biçimleridirler. Zira söz konusu olan bazen birleşen bazen parçalarına ayrılan aynı harekettir; aynı hareketin iki yönüdür. Ve bu hareket plandır, değişimleri olan bir bütün ile parçaları olan bir küme arasındaki somut aracıdır ve bu iki yüzü izleyerek durmaksızın birini diğerine dönüştürür.¹⁷⁴ Yumurta filmi bu kavrayışta dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden bir tanık konumundadır. Bu nedenle filmsel evrende iki yönü temsil edebilmektedir. Bu iki yön bütün ile parça gibi görsel imgenin farklı zamanlarını birleştirerek bir plan oluşturabilir. Ama bu plan da filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek, karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır. Çünkü burada temsili eylemlerin mantıklı ardışık gelişimi, yerini amaçsız gezintilere bırakır.¹⁷⁵ Deleuze için bu durum yaşamın içinden üretilen kavramların karşılık bulduğunu gösterir. Yoksa özne amaçsız bir gezinti ile başka bir zamanı deneyimleme sürecini yaşayamayabilirdi.

Montaj hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenen bir kompozisyonudur. Bu bağlamda hareket-imgenin farklı yollarda kavranabilmesi mümkün hâle gelir. Bu çeşitlilikle değişik montaj “ekolleri”yle karşılaşmak muhtemeldir.

Griffith hareket-imgelerin kompozisyonunu bir organizasyon, bir organizma, büyük bir organik birlik olarak kavrar. Bu onun keşfidir. Organizma her şeyden önce çeşitlilik içinde bir birliktir, yani birbirlerinden farklılaşmış parçaların kümesidir: Erkekler ve kadınlar, zenginler ve yoksullar, şehir ve köy, Kuzey ve Güney, içeriler ve dışarılar vb. vardır. Bu parçalar, bir parçanın imgesi belli bir ritme göre öbür

¹⁷³ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 15-16.

¹⁷⁴ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 38.

¹⁷⁵ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 18.

parçanın imgesini takip edecek şekilde, bir paralel almaşık montaj oluşturan ikili ilişkilere tabi tutulur.¹⁷⁶

Ayla ve Yusuf birbirinden farklılaşmış parçalar kümesini oluşturan kadın ve erkek karakteri temsil eder. Onların varlığı bizzat hareket-imgeyi oluşturur. Yan yana olmaları ancak bu beraberlikleri ayrı zaman diliminde, farklı mekânlarda -taşra veya şehir- birbirine paralel almaşık montaj yöntemiyle birleştirilir. Ayla ve Yusuf'un arasındaki almaşık ilişki Yusuf'un annesinin Ayla ile kurduğu ilişkiyle başlar. Yusuf İstanbul'da Ayla Tire'de yaşamını sürdürmektedir. Ancak farklı zamanların iki karakteri görünmeyen ama güçlü bağlarla yan yana getirilir. Yusuf karakterinin iç dünyasını anlatmak için kamera montaj tekniğini kullanarak parçalı görüntüler yaratır.

Örneğin Yusuf İstanbul'da sahaf dükkânında herhangi bir zaman diliminde vakit geçirirken dükkâna ansızın bir kadın girer. Burada Yusuf'un içsel zamanı durdurulduğu için, cansız bir sahne-dışını temsil eder. Kadın, Yusuf'un tam zıttı canlı, hareketli ve sahne içindedir.



Şekil 7: Yusuf'un sahne-dışı, kadının sahne-içi olduğu ortak mekan: sahaf dükkânı

¹⁷⁶ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 48.

Bu iki karakter beyazperdede sadece görünüşte aynı anda ve mekânda gösterilir. Fakat Yusuf ve kadın iki ayrı düzlemde yaşamlarını sürdürmektedir. Sahafta beraber buldukları görüntü hemen kesintiye uğrar ve Yusuf telefon aracılığıyla aldığı haber yüzünden yola koyulur.

İşte bu sahnede ve bitişinde yaşanan ikilikleri kamera montaj yöntemiyle bir bütün halinde seyirciye sunar. Ve burada düşünce bağlamında bir kopukluk yaşanmamasına özen gösterilir birbiriyle bağlantılı olan gelişmeler ancak sezilerek çözüme kavuşturulmaya çalışılır. Ve süre bu sezgi kavramına bağlı olarak ilerler. Zaman filme dışarıdan müdahale etmediği hikâyenin kendisi bir zaman kavramı yaratır. Dolayısıyla hikâye aslına doğru ilerlemektedir. Kadın hikâyenin dışında bir imgeye karşılık gelirken yol sahnesiyle Yusuf sahnenin içine doğru yolculuğa başlar.

Yumurta filminde kullanılan görsel ve işitsel araçlar sahneleri birbirine bağlayan, hikâyeyi tamamlayabilecek güçte kullanılır. Filmdeki ses kullanımını sinema tarihinin sessiz döneminde kullanılan sesin teknik özellikleriyle benzerlik gösterir.

Yumurta sessiz bir filmidir. Ancak sestem mahrum değildir. Filmde Ayla ve Yusuf'un buluştuğu birçok sahne vardır. Bunlardan biri Yusuf'un çay içmek için mutfak masasının çevresindeki sandalyelerden birine ilişiveriştir. Yusuf, çayın şekerini, kaşığı bardağa ses çıkartacak kadar sert dokundurarak eritir. Kaşık ile cam bardağın buluşması, bir "dil" e dönüşür. Kent, seslerin, gürültülerin uzamıysa, taşra da sessizliğin ya da doğal seslerin uzamıdır. Bir dile dönüşen kaşık ile cam bardağın buluşması, ancak taşraya özgü bir dildir.¹⁷⁷

Yumurta'da diyaloglar minimum düzeyde ilerler. Kaplanoğlu, olay örgüsünü işlerken imgelere sestem daha fazla önem verir. Ses ögesi imgeleri destekleyecek şekilde hikâyenin içine yerleştirilir. Alan-dışı sesler izleyiciyi göz önünde olan sahneler hakkında bilgilendirmek içindir. Bu yöntem Yumurta' da Yusuf ile Ayla'nın diyaloglarında da kendini gösterir:

Ayla: Çay sıcak ister misiniz?

Yusuf: Olur

Ayla: Şeker?

Yusuf: Alırım

¹⁷⁷ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 41-42.

Ayla: Açsanız bir sürü yemek var, komşular yemek getirdiler, sağ olsunlar.

*Ayla: Ceketinizi odaya astım, tuvalette de temiz havlu var, afiyet olsun!*¹⁷⁸

Ayla bu sahnede ayakta durarak diyalogunu sürdürür. O Yusuf ile olan konuşmadan sonra salondan mutfağa geçer. Mutfaktan salona gelen sesler Ayla'nın mutfakta çalıştığıının işareti olarak algımızı harekete geçirir. Yönetmen burada ses ve görüntüyü montaj yöntemiyle birleştirerek hareket-imgenin devam ettiğini de gösterir. Sesin bu sahnede tamamlayıcı nitelikte olması Deleuzeyen bir tavrı temsil eder. Ses sahne-dışını hissedilebilir kılar ve böylece yönetmen sahne-dışını alanla birleştirerek bütünü sunmayı gerçekleştirebilir. Hareket-imgenin montaj kompozisyonunu film bu görüntüleri kullanarak pekiştirir.

Plan kapalı sistem içinde, kümenin¹⁷⁹ öğeleri ya da parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesidir. Parçalar arasındaki bağdır ve bütünün duygulanımıdır.¹⁸⁰ Başka bir ifade biçimiyle plan, kümenin kadrajı¹⁸¹ ile bütünün montajı arasında aracılık görevi üstlenir. Filmin anlatı yapısında annenin ölümüyle başlayan olayların sırasıyla birbirini takip ederek gelişmesi bir planı takip etmektedir. Ancak Yumurtanın zamanı sonsuz zaman/uzay zaman da ilerleme gösterir. Çünkü Yusuf zihinsel geri dönüşlerinin imgelerini görünür kılarak olaylarla temasını kurar. Bu örneğin filmin kendi içerisinde zamansal bir ritmi yakaladığını gösterir. Filmde geçmiş, gelecek ya da şimdi arasında keskin geçişler yoktur. Taşradaki “bugün olmazsa yarın” klişesi sık sık vurgulanır. Yusuf avukata veraset işlemlerini tamamlamak için gittiğinde avukatı bulamaz. Kendisinin “yarın” geleceği söylenir. Ayla'yla birlikte Birgi'ye annesinin adamış olduğu kurbanı kesmek için gider, ancak

¹⁷⁸ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 42-43.

¹⁷⁹ Deleuze'ün bahsettiği küme kavramı, plan-sekans olarak açıklanabilir. Hareketli görüntülerin bir plandan diğerine geçmesi plan-sekans değişimi olarak okumak mümkündür. Deleuze'e göre çerçevesiz küme içinde kişiler konum değiştirirler. Bunun yanı sıra söz konusu olan kameranın hareketli olduğu bir planda kamera bir kümeden diğerine gidebilir ve kümeler kendi konularını değiştirebilir. “Bir yanda, kümenin kesitleri gibi, bir kümenin her biri kendi içinde hareketsiz olan parçalarının karşılıklı konumlarını değiştirir; diğer yanda, hareketin kendisi, değişimini ifade ettiği bir bütünün hareketli kesitidir.” (Deleuze'den aktaran: <http://www.momentjournal.org/index.php/momentdergi/article/view/203/317> Erişim Tarihi: 05.07.2019).

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, *a.g.e.*, s. 34.

¹⁸¹ İmgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj diyoruz. Öyleyse çerçeve (cadre), çok sayıda parçası, yani kendileri de alt kümeler oluşturan öğeleri olan bir kümedir. Parçalara ayrılabilir. Hiç kuşkusuz, bu parçaların kendileri de imgedendir. (Gilles Deleuze, *a.g.e.*, s. 25).

sürü otağa çıkmıştır ve “yarın” dönecektir. Bu ve bunun gibi birçok küçük olay, Kaplanoğlu’nun taşra zamanına yönelik algısını ifade etmektedir.¹⁸²



Şekil 8: Dünyanın simgesi olarak: Yumurta

Diğer taraftan Yumurta’da parça ve kümenin beraberliği, görsel imajların yer değiştirerek ilerlemeleri ve montajın birleştirici gücüyle hareket-imgeyi üretir. Film gerçekte anlatı yapısına yakın plan sahneleri ekleyerek fark edilmesi gereken imgeyi odak noktası hâline getirmeyi amaçlar. Bu durum beraberinde film anlatı yapısında küçük sahnelerin gösterilmesini de olanaklı kılar. Filmde şöyle bir görme biçimi hedeflenir: Yakın planda kahramanların, ait olduğu sahneyi nasıl tecrübe ettiklerine dair izlekler mevcuttur. Böylece Deleuze’ün kavramıyla nesnel küme, kahramana eşit ve onu aşan bir yalıtılmışla çevrelenir. Kaplanoğlu bu durumda, Yumurta’ da her iki çekimi de kullanır. Sinemasal anlatısını imgeleri detaylandırarak inşa eder. Örneğin Görsel 8’te olduğu gibi Yusuf’un kendi yolculuğunda yaşadığı deneyimlere yakından bakan kamera Yumurta imgesini görünür kılmak ister. Yumurta gerçekte dünyanın simgesidir, yaşamı ortaya çıkarandır, dünya da yaşamın kendisi olduğuna göre o yumurtadan yaratılır. Çünkü Yumurta, yaratılış için gerekli her tür ögeyi içinde barındırır. Filmin adı ile mekânı arasında da sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir. Zira Yumurta, taşrayı çağrıştırır, büyük şehri değil. Ayrıca yumurtanın gelişmesi,

¹⁸² Zuhâl Akmeşe, “*Anneye Dönüşün Öyküsü*”, Derleyen: Lale kabadayı, Film Eleştirisi- Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Ortak Çözümlemeler, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 216.

olgunlaşması ve nihayetinde içinden bir canlıyı çıkarması için gerekli özel koşullardan birisi sessizlik, diğeri ise sıcaklıktır. Geniş uzamları, çayırı çimeni, kış olsa da çoğunlukla görünen güneşiyle taşra, aslında yumurtanın da ev sahibidir. Yumurta, civciv için yuvadır, peki ya Yusuf için? Hayır. Ama Yumurta, Yusuf'un yuva, ev arayışının bir göstergesidir. Ancak yumurta dağılır. Yusuf uyur, çünkü yaşadıklarına dayanabilecek gücü yoktur. Dönüşümlere hazır olduğunda deneyimlere kucak açması kolay olacaktır. En iyisi ormanda uyumaktır. O orman üzerine şiir yazamaz. Çünkü o derinliği kuyularda arar.¹⁸³

Yusuf'un ve yumurtanın yakın plana dâhil olduğu sahne seyircide duygulanım-imegyi ortaya çıkarır. Duygulanım-imege yakın plandır ve yakın plan yüzdür. Duygulanım-imege aynı anda hem bir imege tipi hem de bütün imgelerin toplamıdır. Ancak bu duygulanım imegyi açıklamak için yeterli değildir. Deleuze, duygulanım imegyi açıklığa kavuşturmak için şöyle bir soru sorar: Yakın plan ne anlamda bütünüyle duygulanım imegeyle özdeşdir? Ve neden yüz yakın planla özdeş olsun ki, sonuçta yakın plan sadece yüzün ve ayrıca pek çok başka şeyin büyütülmesinden ibarettir. Ve büyütülmüş yüzden bize duygulanım-imege analizinde rehberlik edebilecek kutupları nasıl çıkartabiliriz?¹⁸⁴

Deleuze sorularına şöyle yanıt vererek anlama sürecini kolaylaştırmaya çalışır: Yakın planı yüz imgesini kullanmadan açıklamaya çalıştığı bir örnekle kavramı açıklamaya başlar. O mekanik bir saat imgesini temele alarak bu saatin iki yüzü olduğunu söyler. Saatin ilk bakışta insanda bıraktığı bir anlam dünyası vardır. İnsan bakışı bu saat imgesiyle bir kere ya da birkaç defa karşılaşabilir. Bu karşılaşmanın azlığı ya da çokluğu bu saatin görünür dünyadaki işleyişinin anlam olarak neye karşılık geldiğini ve iki yüzü olduğu gerçeğini değiştirmez. Zira saatin edimsel ve virtüel konumu da çok açıktır. Çünkü bu saat küçük hareketlerle işleyen, görünmeyen ya da fark edilmeyen yönlere sahiptir. Bunlar zorunlu olarak, herhangi bir yere doğru bir yükselişi işaret eden ya da kritik bir ana doğru yönelen, bir doruk noktasına hazırlayan bir üst bir konuma girerler. Diğer yanda, saatin hareketsiz alımlayıcı yüzey, alımlayıcı kayıt levhası, soğukkanlı bir bekleyiş olarak bir kadranı

¹⁸³ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 37-38

¹⁸⁴ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 120.

vardır: Saat yansıtıcı ve yansımış birliktir.¹⁸⁵ Semih Kaplanoğlu Yusuf'u, yumurtayı, ormanı birleştirerek kahramanın iki yüzünü yakın plan uygulamasıyla beyazperdeye yansıtır. Böylece Yusuf ormanda iki yüzü temsil edebilecek bir deneyim alanının içine girer. Onun üst bir konuma geçişi elinden yumurtanın düşmesiyle ve uyumasıyla mikro hareketlerle kadraja dâhil edilir. Dolayısıyla Yusuf ormanda bu iki özelliğin birleşimini bedeninin görünürlüğüyle yansıtır.

Semih Kaplanoğlu filmde anlatmak istediği düşünceler için güçlü ve anlamlı olan mekânları seçer. Bunu görsel metinlerin bütünlüğünü kurabilmek için tercih eder. Bu yüzden o kamerayı fiziksel uzamla mesafeli bir ilişkide tutar. Seyirci kameranın kahramanlarla olan ilişkisini belli bir mesafeden takip eder. Çünkü Kaplanoğlu'nun filmleri dingin bir dünyanın arasına konumlanırlar. Olaylar birbirine fiziksel zamanın ötesinde başka bir duyguyla bağlanır. Bergson'a göre varlığın özünü, mutlağı, akıl yürütmeye değil, ancak sezgiyle kavrayabiliriz.¹⁸⁶ Deleuze sezgiyi, "bir şeyin gerçek biçimde algılanışının ötesine geçip, onu oluşturan sanal bileşenlere ulaşılması olarak tanımlamıştır."¹⁸⁷ Bu yüzden Deleuzecü görme biçimiyle sinema, görüntünün ötesine geçip, imgenin anlamına sezgi yoluyla ulaşma çabasına karşılık gelir.

Deleuze, kadrajı imgenin içinde bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesi olarak tanımlar.¹⁸⁸ Çerçeve ise kadrajın mekânsal kompozisyonudur.¹⁸⁹ Kaplanoğlu filmde anlatmak istediği düşünce biçimini mekânsal kompozisyonlar kurarak anlatır. Bu durum kamera ve fiziksel uzam arasında bir ilişki meydana getirir. Örneğin Yusuf ile Ayla'nın ilişkisinde izleyici oyuncularla özdeşleşemez. Oyuncular sadece karşıdan bakan bir gözle muhataptırlar. Bu mekânsal kompozisyonun ortaya çıkardığı oyuncularla özdeşleşememe durumu yerini daha özgür bir bakışa bırakır. Bu bakış özdeşleşmeden alınan hazdan çok farklıdır. Duygusal katılımın yoğun olduğu özdeşleşmeden farklıdır ama izleyiciyi sorgulamaya yönelten çağdaş anlatı filmleri

¹⁸⁵ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 120.

¹⁸⁶ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 46.

¹⁸⁷ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 47.

¹⁸⁸ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 25.

¹⁸⁹ Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge*, Çev: Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.38

olarak nitelendirilen filmlerden biri de değildir Yumurta. İzleyici salt düşünsel katılımıla filme uzaktan bakmaz izleyici. Gerçek yaşam koşullarındaki sorunun çözümü olarak ele almaz. Sanki film duygusal katılım ile anlıksal katılımın dengede tutulduğu bir dil ile seslenir izleyiciye.¹⁹⁰



Şekil 9: Ayla'nın uzak plan çekimi



Şekil 10: Ayla'nın yakın plan çekimi

Semih Kaplanoğlu bu bağlamda sinematografisinde hem uzak hem yakın plan çekimleri kullanır. İmgeleri detaylandırmış ve minimalist sinema dilini özgün bir biçimde dile getirmiştir. Örneğin görsel 9 ve 10'da olduğu gibi yakın ve uzak plan çekimleri Yusuf ile Ayla'nın ruh hâlini yansıtmaya çalışır. Ayla evin önünde merdiven basamaklarında oturduğu yeri izlemektedir. Kamera yakın plan çekimleriyle aşağıya doğru bir bakışla ilerler. Ayla'nın ensesi kameranın merkezi haline gelir. Bu merkez aslında Yusuf'un bakışını temsil eder. Yusuf ve izleyici sadece Ayla'nın ensesine odaklanır. Yönetmenin yakın plan tercihini Ayla'dan yana

¹⁹⁰ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s.5.

kullanması onun bir duygu anlatma arzusundan kaynaklanır. Kaplanoğlu seyredilmek üzere bir beden sunmaz izleyiciye. Çünkü Ayla seyirlik bir obje değildir. Yusuf Tire'ye dönüşüyle beraber Ayla'yı hep seyrederek. Ve O'nun Ayla'ya hissettiği şey birdenbire gelişmez. Ancak birdenbire olan şey fark etmeden Ayla'ya hissettiği duyguların bir bakışta, bir anda görülmesidir. Yıldırım aşkı diye bir şey yoktur. Her şey hazırdır. Kimse birdenbire âşık olmaz. Aslında en fazla söyleyebileceğimiz, insanın kendisine âşık olmak için izin verdiği'dir.¹⁹¹

Yusuf ve Ayla'nın beraber olduğu sahne izleyicide yakın plan çekimleri aracılığıyla duygulanım-imge yaratır. Duygulanım-imge aynı anda hem bir imge tipi hem de bütün imgelerin toplamıdır. Böylece Yusuf'un tek bir noktaya odaklandığı bakış, aslında onun taşraya dönüş sürecinde yaşadığı tüm durumların bir noktası olarak imge dünyasında harekete dönüşür.

Yumurta filmi boyunca karakterlerin gündelik yaşamında hâkim olan derin ve sessiz bir taşra yaşantısı havası hâkimdir. Kaplanoğlu bu havayı tasvir etmek için doğanın görüntüsüyle kelimelere ihtiyaç duymadan bu sessizliği anlatır. Gündüz ve gece olur, her şey su gibi akar, gelenler gidenler olur, birileri akıp gider ve gidenin peşinden geçmişe yeniden bir dönüş başlar. Yusuf annesinin vasiyeti üzerine Birgi'ye giderek kurban adağını yerine getirmeye çalışır. Bu durum Deleuzecü bir tanımla şöyle okunur: Taşranın hareket-imesi sessizliğinden ve güçlü mekanizmasından kaynaklanır. Yusuf'un inancı dâhi yokken ya da o inanmanın ne demek olduğunu tecrübe bile edememişken kurban ritüelini yapması bu sessizliğin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Çünkü Kaplanoğlu taşrayı karanlık bir dünyanın mekânı olarak kullanmaz. Bilakis Yusuf taşrada iyileşmiştir. Burada yani kurban kesme eyleminde Yusuf bedeni ve ruhu arasındaki mesafeyi kapatmak üzeredir. Bunun için de onun bir bedel ödemesi gerekir. Yusuf bu bedeli ödemiştir. Kurbanın kanı Yusuf'un alnına sürülür. Yusuf artık yaşamını "kör" olarak sürdürmeyecektir. Artık "gözü" açılmıştır.¹⁹²

¹⁹¹ Reik, Theodor, *Aşk ve Şehvet Üzerine Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi*, Çev: Ali Kılıçoğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2006, s.46

¹⁹² Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 146-147



Şekil 11: Yusuf'un Tire'de kalacağını işaret eden "kurban" ritüeli

Kaplanoğlu bu anlatımını insanı inşa etme düşüncesiyle sessizliğin doğanın duru ve hareketli sesiyle sağlar. Mekanın sesi bulunulan ortamın dinginliğini, başka bir ifadeyle Yusuf'un sona ama yeni bir başlangıca doğru ilerlediğini tasvir eder. Burada kurban Yusuf ile annenin ilişkisinin kötü duygulardan arınmasına da yardım eder.

Yumurta filminde taşranın sessizliğine Yusuf'un annesi Zehra'da katkı sağlar. Ayla en baştan beri Yusuf'un evleneceği kız olarak Zehra Anne'nin yanındadır. Ama Yusuf'un önce gerçekten görmeye ya da farkındalığının artmasına ihtiyacı vardır. Kurban edimi buna aracılık eder. Yusuf bu arınma işleminin sonunda kendi iradesiyle Ayla'yı seçer. Böylece o kendiyile arasındaki düşmanca duygulardan da temizlenir.

Hareket-imge bireyin duygularına doğrudan karışabilecek özgünlükte hikâye örgüsüne yerleştirilir. Bu imgeler kendi başına bir bilinç yaratma gücüne sahiptir. Deleuze, sinemanın anlatım gücünün II. Dünya Savaşı'ndan sonra zayıfladığını ve gerçeği yansıtmadığını düşünmektedir. Zira savaşın izleri hareket-ingenin güçlü anlatımına zarara uğrattır. Bu nedenle dünya ile kurulan bağ yeniden inşa edilir. Deleuze, bu yeni temeli zaman-imge kavramıyla tanımlar.

3.4.3. Yumurta Filmi'nde Zaman İmgesi

Yumurta filmi Deleuze'ün ortaya çıkardığı zaman-imge kavramını seyirciye güçlü anlatımıyla aktarabilen özgün filmlerden biridir. Semih Kaplanoğlu, söz konusu filmde geçmiş, an ve gelecek zaman kavramlarının birbirleriyle yoğrulduğu bir sinematografik yaklaşımla anlatısal yapısını inşa eder. Dolayısıyla zaman imgesinin kapsayıcılığı net bir biçimde filmde kendini gösterir. Kaplanoğlu sinemasında yaratıcı olan taraf bir merkezizlik ya da durağan bir noktanın olmamasıdır.

Yumurta'da durağan bir noktanın olmadığını filmin kronolojik olmayan tarzından anlamak mümkündür. Yumurta (2007), Süt (2008), Bal (2010) filmleri zaman kavramının neden-sonuç ilişkisini en başından değiştirir. Yönetmen tersten başlayan zamansal anlatısıyla keskin sınırları en başta kaldırır. Böylece onun sineması ana akım sinemanın belirlemiş olduğu sınırların dışına çıkar. Filmde olaylar farklı mekânlarda ve yerlerde geçer. Seyirciye bu olay örgüsü sanki aynı zamanın öğeleriymiş gibi sunulur. Kurgu sinemanın klasik anlatı yapısından farklı bir şekilde geliştirilir. Ana akım sinemanın tam zıttı bir yönde zaman kavramı oluşturulur. Bergsoncu görüşün etkin olduğu zaman anlayışıyla olaylar eş zamanlı biçimde kurgulanır. Bu biçimde oluşan filmin öğeleri seyirciyi hem filme davet eder hem de seyircinin zihninde sorular yaratır.

Yumurta filminin açılış sahnesi zaman-imge bağlamında da değerlendirildiği için benzer anlatıma başvurulmuştur:

Film, yaşlı bir kadının sabahın erken saatlerinde uzun, sisli ve servi ağaçlarının olduğu bir yolda yürüdüğü sahneyi göstererek başlar. Kadının uzak plan çekimiyle görüntüye kavuşması aslında Deleuze'ün sinema ve zaman bağlamına gönderme yapar. Fakat filmde kadının kimliğine dair açık bir gönderme yapılmaz. Yönetmen bu kadının kimliğini kamerasını Yusuf'un çalıştığı sahaf dükkânına çevirerek gösterir. Art arda olmayan bu iki sahneyi klasik sinemadaki belirlenimden farklı bir şekilde verir. Seyirci kadının anne ve Yusuf'un evlat olduğunu kameranın sahneleri kesme yöntemiyle anlar. Deleuze, bu yapıya "kristal imge" adını verir. Kristal-

imgede doğal olarak sesi ve görseli ön plana çıkaran sabit karelerin önemini artırır.¹⁹³ Bu bağlamda Yumurta filmi görüntülerle anlatı yapısını devam ettirir.

Kamera bu çekimden sonra Yusuf'un mekânında zamanın iz düşümlerini yoklamaya başlar. Genç erkek mekânında, sahaf dükkânında uyumaya hazırlanırken aniden bir telefon sesiyle mekânın sessizliği bozulur. Telefon çalar ancak Yusuf telefona cevap veren kişi değildir. Telesekretere bağlıdır telefon. “*Alo! Yusuf Abi ben Tire'den arıyorum. Muhakkak evi arayın!*” diyen bir kadının sesi dükkânı doldurur.¹⁹⁴ Yusuf bu çağrının üzerine maddi âlemde bir yolculuğa başlar. Ve asıl hikâye Yusuf'un arabayı kullanmak için direksiyonun başına geçtiği anda başlar. İzleyici söz konusu sahneyi izlerken, sahneler arası geçişte kendi içsel yolculuğunu deneyimler. Çünkü kamera gerçekte yarattığı görüntülerle izleyiciyi aktif olmaya davet eder.

Semih Kaplanoğlu bu sahneler arası geçişte bize Yusuf'un zayıflığını, güçsüzlüğünü gösterir. Daha sonra araba ile başlayan yolculuğunda bu durumun kırılacağını Tire'ye dönüşle ima eder. Yusuf Tire'de geçmiş zamanı anda yeniden anımsar. O kendi ile arasında olan mesafeleri kapatmaya farkında olmadan devam eder. Her farkında olmadığı an Yusuf'un Tire'de huzura ermesine yardım edecektir. Çünkü Yusuf bu yaşananlara sabreder ve Tire'de bir süre kalmayı başarır ise sıkıntılarında da kurtulmayı gerçekleştirebilecektir. Eğer kişi sabreder, meşru sayılır sıkıntıya özgü sabrı gösterirse, işte o zaman neredeyse bu dünyaya ait olmayan bir tür huşu yaşar.¹⁹⁵

Yusuf Tire'ye döndükten hemen sonra annesinin cenaze işleriyle ilgilenir ve defin işlerini halleder. Yönetmen gerçek mi ya da rüya mı olduğu anlaşılmayan görüntüler aracılığıyla Yusuf'un rüyalarına yer vermeye başlar. Filmde rüya sahnelerinin yer alması filmi Deleuze'ün zaman-imge kavramları ışığında okuma fırsatı da verir. İnsanın süresi yalnızca mekanik ve nedensel bir algılar dizisi değildir. Bellek, kavramlar, sanat ve felsefe aracılığıyla zamanın akışında ileri veya geri hareket edebiliriz; başka süreleri düşünebiliriz. Ve kendimizi algılamayı uyarılan eylemin duyusal-motor düzeneğinden kurtarabiliriz.¹⁹⁶ Yusuf'un rüyası da bu

¹⁹³ Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s. 41.

¹⁹⁴ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 25-26.

¹⁹⁵ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 33-34.

¹⁹⁶ Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı yayınları, İstanbul, 2013, s. 49.

süreden kurtulduğunun göstergesidir. Bu rüya sahnesi yönetmen tarafından özellikle zaman içinde zaman rüya içinde rüya düşüncesiyle örtüşür.

Hayatı her oluşun bir kökene, amaca veya düzene dayandırıldığı organikçi veya temelci modellerden kurtardığımızda zamanı yeniden düşünmeye açık hâle geliriz.¹⁹⁷ Yusuf'un rüyalarla yaşadığı tecrübeler onu zaman-imge bağlamında yeniden düşünmeye sevk eder. Rüya imgesi filmin ilk dakikalarından itibaren seyircinin anlam dünyasına dâhil olmaya başlar. Rüya anlatımıyla oluşan zaman algısında zaman-imge kavramı pekiştirilir. Film boyunca belirsiz, tekinsiz mekânların içinde gezinen Yusuf, daha sonra güven telkin eden bir dünyanın varlığına doğru ilerler.

Film içinde zamanın kendisinin dolaysız ve dolaylı imgelerini sunabilme becerisi¹⁹⁸ yönetmenin imgeleri kullandığı yerlerde kendini gösterir. Yusuf zamanı algılayamamanın, taşranın, sıkıntının, huzursuzluğun verdiği duygu durumlarına sabretmeyi de temsil eder. Bundan dolayı film kendi zamanının ritminde ilerlemesi Yusuf'un zihinsel çözülmesini de görsel metin olarak sunabilmektedir. Yusuf'un yaşadığı zorlu ve sancılı süreç zamanın dolaysız anlatımıyla saf bir görünüme ulaşır.

Yumurtada Ayla karakteri oldukça merkezi bir konuma sahiptir. Ayla Yusuf'a bu yolculuğu hatırlatan kişidir. Annesinin ölümü ve vasiyeti üzerine yaşanan olayları Ayla organize eder. Yani Yusuf'un değişimi, dönüşümü ve varlığının farkına varması Ayla aracılığı ile olur. Yusuf bu durumu ilk başta çok olumsuz karşılar ve reddeder. Ancak garip bir biçimde yaşananlara karşı koyamaz. Çünkü filmde yönetmenin kader algısı kişinin yolculuğuna uyumlu bir anlayışla tanımlanır. Yusuf'un ve taşranın kaderiyle uyum sağlaması onun yaşamdan kopmasını olanaksız kılmaktadır.

Filmin sonuna doğru Yusuf İstanbul'a dönmeye karar verir. Ayla ile vedalaşır ve yola koyulur. Yusuf yoldayken hava kararır. Yusuf'un bu sahnede köpekle karşılaşması oldukça dikkat çekicidir. Çünkü filmin başlangıcında da köpek sesleri görüntüye eşlik eder. İşitilen sesin ilerleyen zamanda görüntüye kavuşması dolaysız zaman algısını yaratır. Zaman hareketler üretir, ama zamanı hareketlerden tüketmek yanlış olacaktır. Sanat duygu aracılığıyla zamanın yıkıcı gücünü geri teslim eder.

¹⁹⁷ Colebrook, Claire, Gilles Deleuze, Çev: Cem Soydemir, Doğu Batı yayınları, İstanbul, 2013, s. 69

¹⁹⁸ Claire, Colebrook, *a.g.e.*, s. 39.

Artık hayatı zaman aracılığıyla akan birleşik bir bütün olarak göremeyiz; bütünün şekilleneceği ayrı oluşlar, hareketler veya zamansallıklar görürüz.¹⁹⁹

Filmin başında sesi duyulan köpeğin, filmin sonuna doğru tekrar çıkması yönetmenin zamanı kronolojik sıraya göre kullanmadığını gösterir. Biz burada ayrı oluşlar, ayrı hareketler ve her görüntünün farklı bir tecrübeyi/deneyimi resmettiğine şahit oluruz. Filmin sonunda Yusuf ile köpeğin karşılaşması çok dikkat çekicidir. Yusuf, doğrulur, ancak köpek tekrar gelir. Boynundaki çengeli ile kocaman köpekle burun burunadır şimdi. Yusuf dayanamaz, ağlar. Köpekten garip bir ses çıkar, sanki acımıştır Yusuf'a. Yusuf geçirdiği gecenin farkındadır, gözyaşları ile yıkar sıkıntılarını, kaygılarını, korkularını. Geçmişin "ağırlığından" geçmişle yüzleşerek kurtulabilir kişi. Yusuf da bir anlamda kendisi ile baş başa kalarak, doğanın içinde, kendine ve geçmişine eleştirel bakmayı başarır. Yüzleşmesi gerekenle yüzleşir ve özgürleşir. Çünkü ancak anılarından kaçan kişinin gerçek anlamda korkak olduğunu anlamıştır Yusuf. Cennet ve dünya artık buradadır, bu farkındalık, onun Tire'ye, Ayla'ya dönmesini sağlayacaktır. Bu gerçek bizi, her şeyi yeniden düzenlemeye, özellikle de geçmişimizi yeniden gözden geçirmeye iter. Aslında bu yeniden düşünmek değil, yeniden yapmaktır. Yeniden doğustur. Doğuş evresi geçmişi yeniden yaratmak gibi bir özelliğe sahiptir. Biz gündelik yaşamımızda geçmişi yeniden yaratamayız. Geçmişimiz bütün düş kırıklıkları, acıları, pişmanlıkları ile varlığını sürdürür. Tüm bu acılardan kurtulmak için bir deneyim yaşaması gerekir Yusuf'un.²⁰⁰

Deleuze'e göre geçmiş şimdinin yanında bu şekilde yani sanal olarak varlığını hissettiriyorsa, edimsel zamanı ortadan kaldırabilir. Zamanın bu imgesi virtüel an tarafından yeni bir biçime dönüştürüldüğü için Yusuf'un hayatında yeni bir zaman imgesi önem kazanır.

Yumurtanın son sahnesi Yusuf'un eve dönüşünü anlatan imgelerle örülüdür. Olayların gerçekleşmesi ile anlatının bitişi arasındaki yapay kopukluğu ya da bir boşluğu ortadan kaldırmak için, bitiş durumu ya da anlatının tümüne ya da temel olaya bağlı olmalıdır.²⁰¹

¹⁹⁹ Claire, Colebrook, *a.g.e.*, s. 48.

²⁰⁰ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 158-159.

²⁰¹ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 167.

Filmin sonunda Yusuf ile Ayla kahvaltı sofrasında bir araya gelirler. Ayla kahvaltı için tavuğun kümesinden aldığı yumurtayı Yusuf'un avucuna bırakır. Sükûnete kolay erişemez Yusuf. Onun zamana, süreye ihtiyacı vardır. *Yumurta*, bu yönüyle Yusuf'un sükûnete erişme, olgunlaşma sürecini anlatır. Bergsoncu süre kavramından hareketle Yusuf'un kendi oluş, olgunlaşma süresini tamamladığını iddia edebiliriz. Deleuze süreyi şöyle tanımlamaktadır: Tümüyle saf süre, benimiz kendini yaşamaya bıraktığında, şimdiki durumuyla önceki durumları arasında bir ayırım yapmaktan kaçındığında, bilinç durumlarının ardışıklığının aldığı biçimdir. Bu durumun sonuçlarından biri, sürenin, bilincin ta kendisi, bilinç durumlarımızın bir toplamı ya da daha doğrusu, bilincimizin içkin olduğu akış olmasıdır. Yusuf, İstanbul'dan annesinin cenazesine geldiği Tire'de, kendisini yaşamın akışına bırakır. Akış, onun pek çok kavramın, ama en önemlisi de varlığının bilincine vardığı bir süredir. Ruhun ruha doğru gelişme-büyüme-açılma serüvenidir.²⁰²

Filmin genelinde zaman imgesi kendini rüyalarla görünür kılar. Bunun sonucunda sanal gerçeğin yansıması durumu söz konusudur. Kullanılan uzun planlar, doğal atmosfer ve sesler filmin bu gerçekçilik anlayışını görüntülerle destekler. Filmde doğal görüntülerin bu kadar hâkim olması müziğe olan ihtiyacı minimum seviyeye düşürür. Gerçeklik görsel metinlerin içinde her şeyi kapsayıcı bir yapıyla sunulur. Bu yüzden filmdeki rüya metaforları belirlenen zamanın oldukça dışında kalan bir dünyanın görünümüdür. Rüya imgesi kendi zamanını yaşayarak dolaysız bir zamanın temsilidir. Rüya sahnesi bittiğinde Yusuf'un rüya gördüğü anlaşılır. Yönetmen, zamanlar arası görüntüleri en iyi şekilde kullanır ve rüyalarla Yusuf'un kişisel yolculuğunu şiirsel bir üslupla anlatır. Çünkü rüya ve şiir yönetmenin sinematografik yaklaşıma en yakın dili oluşturur. Kaplanoğlu rüya sahnelerinin olduğu kısmı virtüel bir dünyanın gerçekliğinde kurgular. Bu dünyanın gerçekliğini aktararak edimsel olanın belirlenimliğini parçalar. Böylece her rüya ayrı bir dünya, ayrı bir zaman ve ayrı bir hareketi tasvir eder. Sahnelerinin mizansen planlanması da bu gerçeğe en yakın şekilde tasarlanır.

Semih Kaplanoğlu rüya sahneleriyle anlattığı zaman-imgenin bütünlüklü yapısını şu sözleriyle dile getirir:

²⁰² Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 168.

“Dünyanın her yerindeki hayat deneyiminin benzerliğini ve insanın kalbinin her durumda aynı çalıştığını, değişmeyeceğini düşünüyorum. Bu anlamda zaten dili sadeleştirmeye, büyük mizansenlerden, dramatik aksiyonlardan arındırıp hepimizin yaşadığı bir tür gerçekliğe işaret etmek istiyorum, bu beni daha çok ilgilendiriyor.”

Yusuf, Ayla’yı, Tire’yi, hayatı ve aşkı seçer. Bu yüzden eskiden şair olan Yusuf belki artık şiir yazmaya yeniden başlayacaktır. Bu kez daha umutlu, endişeden ve korkulardan arınmış şiirler yazmayı tercih edecektir. Belki de kendisinin yeniden doğumuna yardım eden ay gibi, Ayla’nın halesi gibi ışıldayan şiirler olur yazdıkları.²⁰³

²⁰³ Seçil Büker, Hasan Akbulut, *a.g.e.*, s. 181.

SONUÇ

Sanat eseri mevcut olanı duyularla algılanabilen bir varlık olarak ele alır ve çözümlenmek ister. Görünür gerçekliğin ve ardında saklı olan düşüncenin bir ürüne dönüşmesini mümkün kılar. Nasıl ki varlık mümkün dünyada varlığın birçok yüzü varsa sinemada da bir sanat eseri olarak varlıklar dünyasını temsil etme gücü ortaya çıkar.

Sinemanın algılanan zaman ve aşkın olanla bağlantısı onun temsil ettiği dünyayı bir dile dönüştürebilmesini mümkün kılmaktadır. Böylece nesnel dünyasını, bir okuma edimi olarak kameranın önüne bırakır. Çünkü sinema görüntüleri kullanarak düşüncelerin somut biçimde sunulmasını olanaklı hâle getirir. Dolayısıyla sinemanın imgelerle varmak istediği bir alan ortaya çıkar.

Kant'a göre, her iki alan arasında, duyulurun alanıyla duyulur-üstünün alanı arasında büyük bir uzaklık, neredeyse bir uçurum vardır; ancak duyulurun alanı duyulur üstünün alanını hiçbir biçimde belirleyemezken, duyulur-üstünün alanı duyulurun alanını belli biçimde koşullar, onu sarar, bütünleştirir, ona bütünsel bir anlam verir. Dolayısıyla da iki alan arasındaki ilişki, duyulur-üstü olandan duyulur olana yönelik bir bağlantı ile mümkün olmaktadır. Çünkü özgürlük alanının biçimsel yasalarına göre işleyişi, duyu dünyasında bir etki yapmalıdır; yani ahlaki eylem, duyular üstünün yasalarına bir etki yapmalıdır; yani ahlaki eylem, duyular-üstünün yasalarına uymakla birlikte, duyulur dünyada gerçekleşmek zorundadır.²⁰⁴

Böylelikle sinema hayatın düzlemi içerisinde gizlenmiş imgeleri ortaya çıkararak, özneye Kant'ın söylencesiyle, duyulur-üstü dünyanın, duyulur dünyadaki karşılığını gösterme imkânı elde eder.

Simgesel bir biçimle örülen sinemanın anlatısı, farklı bir durumu izah etmek için imgeler aracılığıyla donanımlı hâle gelir. Bu durum, öncelikle çözülmesi ve anlaşılması gereken bir alanı temsil etmektedir. Öznenin bu alanı keşfetmesi ve anlaması için imgeleri okuyabilecek yetide olması önemlidir. Dolayısıyla sinema, anlaşılmasını istediği görüntüler dünyasının dilini, izleyiciye bir şekilde öğretmeye ve anlatmaya çağırır. Ancak bu çağrıya her izleyicinin cevap vermesi mümkün

²⁰⁴ Aydın, Işık, *a.g.e.*, s.76.

değildir. Bir şeyi görerek, işiterek ya da başka bir duygu aracılığıyla algılayarak o şeyin unutulmuş olan ideasını²⁰⁵ anımsayabilenler, anlayacak kişilerdir. Bunun sonucunda imgelerle düşünme yolunu takip eden sinema, özneyi düşünme biçiminin izleriyle bir sonuca ulaştırmayı hedefler.

Sinemada özne/insan, her zaman içinde bulunduğu dünyanın ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla sinema aslında filmlerin çerçevesinde öznenin temsilini sunar. Bu şu demektir: Beyaz perdede imgelerle anlatılan her kavram, özne var olduğu için kavram tanımını alır. İnsan canlılığını temsil eden imgeler, bu canlılıkla yaşam hakkı elde etmektedir. Tanımlanarak var olduğunu ispat eder. Bu varlık sahası insanın temsil ettiği imgeleri bir araya toplayarak sinemaya bunu aktarma imkanı vermektedir. Böylelikle seyirci imgeleri anlama yetisini keşfetmiş ve sinemanın varmak istediği yeri anlamıştır. Özneye ortak bir zeminde buluşan sinemasal dünya, artık varlık hareketini onunla denk tutmaktadır.

Bu denklik sinema ve öznenin birlikte var olduğu yeni bir dünyadır. Bu dünyanın dili, görüntüsü ve atmosferi, özneye artık yabancı gelmez. Çünkü sinema sinematografik araçlarla belli bir düzeyi yakalayabilen bir özneyi yaratır.

Sinema temsil ettiği görsel imgelerin dünyası, seyirciyi sonsuz farklılıkları, çeşitlilikleri ve güzellikleri görmeye davet eder. Çerçevesi ve belli bir süre dâhilinde anlatısını gerçekleştirme imkânı olmasa bile kamera, ilhamını evrenin sınırsızlığından almaktadır. Böylece göz düzen içinde olan koskoca evreni belli bir mekânda, zamanda deneyimlemeye çalışır. Heyecan ve merakla, başka bir dünyanın mümkünliğini seyrederek.

Peki, ama sinemanın kendi başına oluşturduğu varlık görüntüsünün, zamanın, imgenin, anlatının vb. öğelerin bir sonu olmaması mıdır? Ya da sinema nerede son bulacaktır? Bir inanca sahip olan sinema açısından bakıldığında, evren sonsuz bir dünyanın temsili olarak görülür ve böylece sinema bir son'u temsil etmez. Sinemada teknolojik araçlarla varılan son sonsuzluğun temsilidir. Çünkü sinema sadece seyretme arzusunu pekiştirmek için özneye görsel bilgi sunmaz. Aksine bu sonla sinema özneyi “sonradan” gelecek olan dünya için duyarlı hâle getirir. Bu özne

²⁰⁵ Platon, *Phaidon Ruh Üzerine*, Çev: Nazile Kalaycı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2012, s.13.

Kant'a göre sadece duyulur bir varlık değil aynı zamanda davranışlarına yön verilebilen özgür bir varlıktır.

İnsanın bu yetisi duyulur alanda değil, aklın varlık yapısında yani pratik akılda yer alır. Ona göre, biz, numenal varlıklar olarak özgür nedensellikler oluşturabiliriz; yani bir yandan doğa yasalarına uygun olarak belirlenmiş faaliyetler içinde bulunurken, diğer yandan da kendimizi doğal dünyanın ötesinde bir yerde görünmez dünyanın üyeleri olarak düşünebiliriz. Dolayısıyla da bizler hem özgür hem de doğal dünyanın bir parçasıyızdır. Sinema bu iki numenal alanı bir arada verebildiği için başlangıç ve son kavramlarını bir bütün olarak sunabilmiştir.

Belirlenmiş faaliyetler dünyasını günlük yaşamın doğal akışında imgelerle oluşturmuştur. Böylece imgeler aracılığıyla özne özgür bir dünyanın varlığının parçası olduğunu hatırlar. Dolayısıyla sinema gözünü, doğru bilginin ilgilendiği varlık âlemiyle hakikate diker. Bu hakikat ulaşılan bir sonun ardından gelen virtüel dünyanın pratiklerini öznenin yaşamına dâhil eder. Bu durumda sinemanın metaforlar aracılığıyla sunmuş olduğu görüntü dünyası seyirciyi yeni bir dünyayla tanıştırmaktadır. Bu dünya sonunda seyirci tekrar başlayacak hayat için kendini dönüştürebileceği, gördüğü görsel bilgiyi uygulayabileceği pratik bir alanla karşılaşır.

Bir film bittikten sonra kendini görünür kılan bu saha, insanın sadece beden gücünü kullandığı bir alan olmaktan çıkar. Zihni melekelerini kullanabilecek özgür sorular kümesi de oluşturabilecek yeni bir 'ben'le karşı karşıyadır. Böylece özne bu karşılaşmayla sıradan bir ben olmaktan sıyrılır. Yaratılan yeni dünyanın öznesiyle kendi benliğini tanımaya başlar. Bunu sonucunda sinema insan 'ben'ine filmler aracılığıyla seyrettiği tecrübeleri deneyimleme fırsatı sunar.

Sinemasal bir dünyadan sonra başlayan bu yeni saha sinemanın sonsuz imgeler dünyası olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bir süreliğine durdurulmuş ânın sinematografik özelliklerini bütün ayrıntılarıyla barındıran bu devinimli görsel dünya, özneyi dönüştürerek yeni bir başlangıçla karşı karşıya getirir. Böylece sinemanın temsil ettiği dünya da bir sonuca varmayı başarabilir.

KAYNAKÇA

- Ak, Musa, Semih Kaplanoğlu, *Sinemasında Metafor Kullanımı*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Kayseri, 2012.
- Akan, Hülya, Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında “Sinema Etik”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul, 2005.
- Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, Bağlam Yayınları: İstanbul, 2005.
- Akbulut, Hasan- Büker, Seçil, *Yumurta: Ruh'a Yolculuk*, Dipnot Yayınları: Ankara, 2009.
- Akmeşe, Zuhâl, “Anneye Dönüşün Öyküsü”, *Film Eleştirisi- Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Ortak Çözümler*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2013, ss. 216.
- Andrew, Dudley, *Sinema Nedir? Bazın'ın Arayışı* (Çev: Melih Tümen), Küre Yayınları: İstanbul, 2018.
- Aristoteles, *Fizik*, (Çev: Saffet Babür), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 1997.
- Arnheim, Rudolf, *Sanat Olarak Sinema* (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan), Hil Yayın: İstanbul, 2010.
- Arnheim, Rudolf, *Görsel Düşünme* (Çev: Rahmi Ögdül), Metis Yayınları: İstanbul, 2018.
- Arslan, Umut Tümay, *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları: İstanbul, 2012.
- Balazs, Bela, *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü* (Çev. Oya Kasap) Say Yayınları: İstanbul, 2013.
- Berger, John. *Görme Biçimleri* (Çev: Yurdanur Salman), Metis Yayınları: İstanbul, 2012.
- Bergson, Henri, *Metafiziğe Giriş* (Çev: Atakan Altınörs), Paradigma Yayınları: İstanbul, 2015.
- Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze* (Çev: Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları: Ankara, 2009.

<http://www.cinerituel.com/2017/09/ayna-ve-yuz-olarak-sinema.html> (Erişim Tarihi: 18.06.2019).

<http://www.cinerituel.com/2017/09/duyular-yoluyla-film-kuramlari-kapi-olarak-sinema.html> (Erişim Tarihi: 17.06.2019)

Daniel, Frampton, Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto (Çev: cem Soydemir), Metis Yayınları: İstanbul, 2013.

Değirmen, Fatih (2015), Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sineması'nın İncelenmesi, *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul, 2015, ss. 15

Deleuze, Gilles, *Kant Üzerine Dört Ders* (Çev: Ulus Baker), Öteki Yayınları: Ankara, 2000.

Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk* (Çev: Hakan Yücefer), Otonom Yayıncılık: İstanbul, 2014.

Deleuze, Gilles, *Sinema I Hareket-İmge* (Çev: Soner Özdemir), Norgunk Yayıncılık: İstanbul, 2014.

Demirdöven, Kaan, *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi*, Es Yayınları: İstanbul, 2011.

Derrida, Jacques, *Çile* (Çev: Melih Başaran), Kabalıcı Yayınevi: İstanbul, 2008.

Ertürk, İsmail (1987), "Anderi Tarkovsky Sinemada Bir Mistik, ... ve sinema sayı 5, ss. 24-26.

<https://www.filmloverss.com/abbas-kiyarustemi/> (Erişim Tarihi: 21.06.2019)

<https://www.filmloverss.com/andrei-tarkovski-filmlerinin-felsefi-dayanaklari/> (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

<https://www.filmloverss.com/bana-bir-fassbinder-biyografisi-cek/> (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

<https://www.filmloverss.com/kenji-mizoguchi-ve-sevginin-antikalastirdigi-kultur/> (Erişim Tarihi: 17.06.2019)

<https://www.filmloverss.com/lev-kuleshov/> (erişim tarihi: 08.02.2019)

Gergerlioğlu, Hasan Serdar, *Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Konya, 2013, ss. 5.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Felsefe Nedir?* (Çev: Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 2001.

<https://www.gokhanyorgancigil.com/?p=945> (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

Güğümcü, Sevcan, “1. Yüzyıl Film Kuramı Tartışmalarında Film – Felsefe İlişkinine Dair İki Tez: Sinematik Felsefe mi Felsefi Sinema mı?”, *Sinecine Sinema Araştırma Dergisi* Sayı 5, 2014, ss. 2.

Gülşen, Enver, *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat Yayınları: İstanbul, 2011.

Henri Bergson, *Zaman ve Özgür İstenç* (Çev: Alt Tümertekin), Cogito, Sayı: 11(7-15), Yapı Kredi Yayınları: Ankara, 1997, ss. 9.

Işık, Aydın, *Kant Felsefesinde Amaçlılık ve Amaçsız Amaçlılık*, Tibyan Yayıncılık: İzmir, 2017.

İliç, Erdem, *Film Atölyesi Sinemasının İmgelem Araçları*, Pharmakon Yayınevi: Ankara, 2017, ss. 8.

Kabadayı, Lale, “Sinemada Felsefe ve Film- Felsefesi Üzerine”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı 72, 2015, ss. 89-116.

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (Çev: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları: İstanbul, 2006.

<http://www.kaplanfilm.com/tr/iletisim.php> (Erişim Tarihi: 27.06.2019)

<http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php> (Erişim Tarihi: 27.06.2019)

http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_enver_gulsen2.php (Erişim Tarihi: 28.06.2019)

http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_engin_ertan.php (Erişim Tarihi: 28.06.2019)

([Http://www.kaplanfilm.com/tr/yumurta.php](http://www.kaplanfilm.com/tr/yumurta.php)) (Erişim Tarihi: 06.07.2019)

<http://www.momentjournal.org/index.php/momentdergi/article/view/203/317>(Erişim Tarihi:04.07.2019)

Nowell Smith, Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi: İstanbul, 2008.

Nuncy, Jean – Luc, *Filmin Apaçıklığı, Abbas Kiyarüstemi* (Çev: Tacettin Ertuğrul), Küre Yayınları: İstanbul, 2013.

Öztürk, Serdar, *Sinema Felsefesine Giriş Film – Yapımı Felsefe*, Ütopya Yayınları: Ankara, 2018.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Ruhun Lisani, İlm-i Sima*, Büyüyen Ay Yayınları: İstanbul, 2016.

Tabak, Yeşim, “*Hiç Kimse’nin Kutsal Aşkı*”, Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, 2012, ss. 11.

Tarkovski, Andrey, *Mühürlenmiş Zaman* (Çev: Mazlum Beyhan), Agora Kitaplığı: İstanbul, 2017.

Toraman, Esin Esra, *Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Eskişehir, 2011, ss. 33.

Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İnkılâp Kitabevi: İstanbul, 2014.

Türkgeldi, Kıvanç, "Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram”a Bir Bakış", *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 24, 2015, ss. 114-131.

<https://t24.com.tr/k24/yazi/sinema-modernizm-ve-yeni-baslangiclar,1477> (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

Platon, Phaidon, *Ruh Üzerine* (Çev: Nazile Kalaycı), Kabalcı Yayınevi: İstanbul, 2012.

Reik, Theodor, *Aşk ve Şehvet Üzerine Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi* (Çev: Ali Kılıçoğlu), Say Yayınları: İstanbul, 2006.

Serttek, Gül Esin, *Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi: Ankara, 2013, ss. 72.

Suner, Asuman, “*Yusuf’u Yanlış Anlamak*”, Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, Metis Yayınları: İstanbul, 2012, ss. 63-64.

şirin, Uygur, *Yusuf’un Rüyası: Semih Kaplanoğlu Söyleşisi*, Timaş Yayınları: İstanbul, 2014, ss. 14.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Rüya Sineması*, Kapı yayınları: İstanbul, 2007.

Yıldırım, Ozan, *Gilles Deleuze’ün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme*, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Ankara, 2009, ss. 24.

<https://www.youtube.com/watch?v=oT3AtZnEdj4>