

T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1960'LI YILLAR TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE
SİNEMA DİLİ VE ANLATIM TEKNİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Birsel SAĞIROĞLU

Danışman

Doç. Dr. Oktay YİVLİ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Nevşehir

Haziran 2015

T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1960'LI YILLAR TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE
SİNEMA DİLİ VE ANLATIM TEKNİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Birsel SAĞIROĞLU

Danışman

Doç. Dr. Oktay YİVLİ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Nevşehir

Haziran 2015

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Bırsel Sağıroğlu, 2015

Okan'a

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

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

Birsel SAĞIROĞLU

İmza:



“1960’lı Yıllar Türk Öykücülüğünde Sinema Dili ve anlatım Teknikleri” adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Birsel, SAĞIROĞLU, İmza



Danışman

Doç. Dr. Oktay, YİVLİ



Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı

Doç. Dr. Tuncay BÜLBÜL, İmza

Oktay YİVLİ danışmanlığında Birsal SAĞIROĞLU tarafından hazırlanan
“1960’lı Yıllar Türk Öykücülüğünde Sinema Dili ve Anlatım Teknikleri ” adlı bu
çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans tezi
olarak kabul edilmiştir.

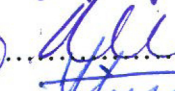
12.../06.../2015...

(Tez savunma sınav tarihi)

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. Oktay Yivli

Üye : Doç. Dr. M. Servet Akpolat

Üye : Doç. Dr. Mehmet Yılmaz

Üye : Doç. Dr. Sami YERİÇİORT

Doç. Dr. Hüseyin Cind

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 19.06.2015 tarih ve 2015.16..339
sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

19.../06.../2015...

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Neşe YALÇIN
Enstitü Müdürü

ÖZET

1960'LI YILLAR TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE SİNEMA DİLİ VE ANLATIM TEKNİKLERİ

Birsel SAĞIROĞLU

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans, Haziran 2015

Danışman: Doç. Dr. Oktay YİVLİ

Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), sessiz sinema döneminin en önemli kuramcılarında biri olarak bilinmektedir. Onun film kuramıyla biçimci sinema, izleyiciyle buluşturulur. Sinema, görüntülerin belli tekniklerle art arda getirilmesiyle oluşan bu biçimci dil aracılığıyla imgeye, metaforik anlatıma kavuşturulur. Bu teknikler dışında sinemada sıkça kullanılan “genel kurgu teknikleri” ile “kamera çekim teknikleri” sinemanın özgün yapısını oluşturmaktadır.

Bu tezde, Eisenstein’ın “kurgu teknikleri”yle birlikte, sinemanın “genel kurgu teknikleri” ve “kamera çekim yasaları” göz önünde bulundurularak 1960’lı yıllarda yayımlanan öyküler, sinema diline dönüştürülmüştür. *Tutkulu Perçem*, *Yanık Saraylar*, *Gecede*, *Özgürlük Masalı*, *Bodur Minareden Öte*, *Av*, *Cumartesi Yalnızlığı*, *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı öykü kitaplarından seçilen eserler, kurgu teknikleri ile kamera çekim yasaları dikkate alınarak incelenmiştir.

Tezde, örnekleme yöntemiyle seçilen öykülerde sinema kurgu ve çekim teknikleri gösterilmiştir. Eisenstein’ın sanatsal bir form içerisinde ele aldığı kurgu, görüntülerin çarpışmasıyla elde edilir. Genel kurgu tekniklerinde ise çekim parçalarının birleşmesi esas alınır. Araştırmada, incelenen öyküler ilkin film senaryosuna dönüştürülmüş sonra da öykülerde bu kurgu tekniklerinin izleri sürülmüştür. Ayrıca, tezde edebiyatın sinema diliyle yorumlanabileceği ve sinemaya özgü biçimsel tekniklerin öykülerde gösterilebileceği kanıtlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: kurgu, kurgu teknikleri, biçimci sinema, öykü

ABSTRACT

THE CINEMA LANGUAGE AND THE EXPLANATION TECHNIQUES IN 1960s' TURKISH STORIES

Birsel SAĞIROĞLU

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences
Department of Turkish Language and Literature , Master Degree, June 2015
Supervisor: Asst. Prof. Oktay YİVLİ

Sergei Mikhailovich Eisenstein (1848-1898) is known one of the most important theorists at the age of cinema. Formalist cinema is gotten spectators together with his film theory. Cinema is fallen into place in metaphorical explanation to the image by this formalist language that makes up by putting together the images with the certain techniques sequently. Except for this techniques, general fiction techniques and moving shot techniques that are often used in cinema, make up the authentic structure of the cinema.

In this thesis, Turkish Stories in 1960s were turned into the cinema language by taking into account the cinema fiction techniques and moving shot laws with Sergei Eisenstein's fiction techniques. The stories called "*Tutkulu Perçem*", "*Yanık Saraylar*", "*Gecede*", "*Özgürlük Masalı*", "*Bodur Minareden Öte*", "*Av*", "*Cumartesi Yalnızlığı*", "*Ay Bütürken Uyuyamam*" which was published in 1960s was analysed by taking into account the fictions techniques and moving shot laws.

In the thesis, the cinema fiction and moving shot techniques was demonstrated in the stories which was chosen with sampling method. The fiction Sergei Eisenstein dealt with in an art form is gotten with the collision of the views. But in general fiction techniques, the assembling of the filming parts is based on. In this study, firstly, the stories which was analysed was turned into the film scenario. Then, this fiction techniques was tried to be found in these stories. Moreover, in the thesis, it is proven that the literature will be able to be interpreted with the cinema language and the formal techniques peculiar to cinema can be demonstrated in the stories.

Key Words: fiction, fiction techniques, formal cinema, story

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ: SİNEMA DİLİYLE ÖYKÜLER	1
I. SİNEMA VE KURGU	10
1.1. Sessiz Sinema Dönemi	14
1.1.1. Kurgu Nedir?	18
1.1.2. Sinemada Kurgunun Ortaya Çıkışı	25
1.2. Sergei Eisenstein ve Kurgu.....	27
1.2.1. Diyalektik Kurgu	36
1.2.2.Çarpıcı Kurgu	40
1.2.3. Çağrışım Kurgusu.....	42
1.2.4. Ölçümlü Kurgu	43
1.2.5. Dizemsel Kurgu	44
1.2.6. Titremsel (Geleneksel) Kurgu	46
1.2.7.Üsttitremsel Kurgu	47
1.2.8. Anlıksal Kurgu	49
1.2.9. İç Konuşmalar.....	51
1.2.10. Düşey Kurgu ile Renk ve Ses Öğeleri.....	52
1.3. Genel Kurgu Çeşitleri	54
1.3.1.Hızlı-Yavaş Kurgu.....	55
1.3.2. Karşıt Kurgu	56
1.3.3. Koşut (Almaşık) Kurgu	56
1.3.4. Olağan Kurgu	58

1.3.5. Bağıntılı Kurgu	59
1.3.6. Eliptik Kurgu	60
1.3.7. Düz Kurgu	61
1.3.8. Dışavurumcu Kurgu	61
1.3.9. Metaforik Kurgu (Eğretileme Kullanılmış Kurgu-Simgesel Kurgu)	62
1.3.10. Duygusal (Patetik) Kurgu	63
1.4. Sinemada Kullanılan Çekim Teknikleri.....	63
1.4.1. Yakın (Ayrıntı) Çekim.....	64
1.4.2. Diğer Çekim Planları	65
1.4.3. Panoramik Çekim ve Tild.....	67
1.4.4. Kesme (cut) ve Zincirleme	68
1.4.5. Alan Genişletme	69
1.4.6. Laytmotif (Leit-motive).....	70
1.4.7. Periferik Görüntü	70
1.4.8. Mikro-Makro Plan ve Gerçek Eşleme	70
1.4.9. Ara Çekim (Insert).....	71
1.4.10. Sahne Derinliği (Geniş Sahne)	71
1.4.11. Fotojeni	72
II. SİNEMA ve EDEBİYAT: ETKİLEŞİM.....	73
III. ÖYKÜ ÇÖZÜMLEMELERİ	94
3.1. <i>Tutkulu Perçem</i> 'de Sinema Dili.....	94
3.1.1. “On Bir Aynın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim”	94
3.1.2. “Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda”	99
3.1.3. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti”	104
3.2. <i>Yanık Saraylar</i> 'da Sinema Dili	109
3.2.1. “Pencere”	109

3.3. <i>Özgürlük Masalı</i> 'nda Sinema Dili	115
3.3.1. "Martılar Gülüştüler"	115
3.3.2. "Göl Kıyısı"	120
3.4. <i>Gecede</i> 'de Sinema Dili	126
3.4.1. "Ayna"	126
3.4.2. "Hokkabazın Çağrısı"	131
3.5. <i>Bodur Minarenden Öte</i> 'de Sinema Dili	134
3.5.1. "Kümesin Ötesi"	134
3.5.2. "Evdeki"	140
3.6. <i>Av</i> 'da Sinema Dili	147
3.6.1. "Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog"	147
3.7. <i>Cumartesi Yalnızlığı</i> 'nda Sinema Dili	158
3.7.1. "Güzün Savaş"	158
3.7.2. "Bi Keman"	167
3.8. <i>Ay Büyürken Uyuyamam</i> 'da Sinema Dili	173
3.8.1. "Akhisarlı"	173
3.8.2. "Tanrı'ların Kırklarında"	179
3.8.3. "Gözleri Çakır"	185
SONUÇ	192
KAYNAKÇA	200
ÖZ GEÇMİŞ	206

GİRİŞ

SİNEMA DİLİYLE ÖYKÜLER

On dokuzuncu yüzyılın en önemli buluşlarından biri de “sinema”dır. Bilindiği gibi Rönesans döneminde resim, on sekizinci yüzyılda tiyatro, on dokuzuncu yüzyılda ise roman en popüler sanat olarak ilgi odağı hâline gelmekte, teknolojik gelişmelerle birlikte bu yüzyılda sinema da ortaya çıkmaktadır. Pozitif bilimlerdeki gelişmelerden beslenen sinemanın -bir asrı geride bırakırken- zengin bir birikimin ürünü olduğu düşünülmektedir. Ancak sinemayı diğer sanatlardan ayıran veya onu özel kılan şey görüntülerle oluşturulan dildir. Belli kurallarla dizilen bu görüntüler, birçok sanat dalının etkileşimiyle oluşturulmuş denilebilir.

Sinema, edebiyatta olduğu gibi bireyin kendisini ve dünyayı yorumlamasını diğer bir deyişle bireyin kendisine ve dünyaya başka bir açıdan bakmasını hedeflemektedir. Kaba gerçeklik üzerinden dış dünyayı yorumlayan sinema, hem yeni anlamlar yaratmakta hem de bu anlamları perdeye taşımaktadır. Bu farklı arayışlarla izleyiciye çok yönlü bakış açısı sunmak sinemanın en büyük hedeflerinde biri gibi düşünülmektedir.

Genç bir sanat olan sinema, birçok bilim dalından beslenirken kendi farkını “görüntü”lerle ortaya koymaktadır. Gerçeklikten ilham alınarak dizilen çekim parçaları, her akımda başka bir amaç için yan yana getirilir. Örneğin, bir “dışavurumcu sinema” renklerin imge değerini ön plana çıkarırken “biçimci

sinema” filmin biçimine ait unsurların peşindedir; “post-yapısalcı sinema” ise eserde gerçeğin ne olduğuna dair genel düşünceyi irdelemektedir. Dolayısıyla sinemada sabit bir dilden söz edilemez.

Sinemanın ortaya çıkışı, birçok tartışmaya da neden olmuştur. Söz konusu tartışmalar, sinemanın bir sanat olarak değerlendirilemeyeceği ve ticari kaygılarla ortaya çıktığıyla ilgilidir. Fakat Fransa’da Alain Resnais, Jacques Feyder, Jean Renoir; ABD’de David Wark Griffith, Charlie Chaplin; SSCB’de Sergei Mihailoviç Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleşov gibi pek çok sanatçı sinemanın sanat olması amacıyla hareket eder. Bu sanatçılar, sinemanın kuramsal boyutuna katkıda bulunmuş ve sinemanın diğer sanatlardan farkını kendine özgü yollarla ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu nedenle de kimisi Eisenstein gibi biçimciliği, kimisi İtalyan sinemasında olduğu gibi saf gerçekçiliği esas almıştır.

1928 yılına kadar sessiz filmlerle sanatsal açıdan zirveye ulaşan sinema, 1930’lu yıllarda sesli filmlerle birlikte yeni bir döneme imza atmakta ve izleyiciye büyü, duygusal ortam yaratarak gündelik hayatı kendine özgü yollarla aktarmaktadır. Sinemada, tek bir çekime dayalı ilk çekimlerden sonra görüntülerin birleştirilmesiyle yeni bir kavram ortaya çıkarılır: Kurgu. Sinemada kurgu, yaratıcı ve klasik olmak üzere iki temel grupta değerlendirilir. Yaratıcı kurgu “eklemek, birleştirmek” (montaj) anlamından farklı bir özelliğe sahiptir. Bu kurguda, film çekimleri art arda eklenmekte bu yolla da kurgunun sanatsal tarafı açığa çıkarılmaktadır. Cengiz Asiltürk’ün değindiği gibi kurgu sanatı, her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratmak için bütünün parçalarını ilkin zihinde birleştirme, çekimden çekime, sahneden sahneye geçişe estetik nitelik verme işidir. Bu kavram, şiirde dil göstergesi yoluyla sözcüğe yüklenen anlamken

filmde çekim tarafından yapılır (83). Filmde nasıl sorusunun muhatabı olan “kurgu”, bazı yönetmenler için görüntünün art arda dizilmesiyle bazıları için farklı çekimlerin karşılaştırılması sonucu yeni kavramların üretilmesi (sanatsal kurgu) anlamına gelmektedir.

Biçimci sinemanın öncülerinden biri olan Sergei Eisenstein da sanatsal kurgunun en önemli kullanıcısı olarak tanınmaktadır. Eisenstein için kurgu “öylesine güçlüdür ki sinemanın bütün anlatım gücünü kendi çıkarına silip süpürür” (*Film Biçimi* 140). Eisenstein sinemanın bu gücünü çarpışan çekim parçalarını kullanarak yaratmaktadır. Seyircinin zihnini uyandıran ve çağrışım gücü yüksek bu parçalarla soyut anlamlar ortaya çıkarılır. Andre Bazin’e göre Eisenstein, diğer yönetmenlerden farklı olarak aynı bölüm içinde gerekli olmadığı hâlde başka bir görüntüyü kurgulamakta; böylece yönetmen, montajlar aracılığıyla izleyiciye bir olayı göstermek yerine sadece ima etmektedir. Eisenstein, gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurgulamıştır. Kişisel gerçekçilik, montajlar arasındaki ilgiden yola çıkılarak oluşturulmuştur (*Sinema Nedir* 33). Anlaşıldığı üzere Eisenstein’ın filmlerinde kaba gerçeklik, doğrudan doğruya ekrana yansıtılmaz, değişime uğratılır ve filmlerde âdeta şiirsel bir dil kullanılır.

Eisenstein, sinema dilinin köklerini arayan, filmlerini kendi deneylerinin ispatı için kullanan kuramcılardan biri olarak adını duyurmaktadır. Sinemanın başlangıcından itibaren sinemadaki bütün gelişmeleri izleyen Eisenstein, gelişmelerle birlikte kuramını da yeniler. Sinemadaki ses, renk, müzik gibi uygulamaları da kuramına ekler, kuramını oluştururken deneyler yapan düşünür olarak da bilinir. O, sinema kuramını “devrim”den alır ve devrimci düşünceleri destekler. Bu nedenle de onu klasisizm veya arı yazmayla suçlamanın yersiz

olduğu *Film Duyumu*'nda belirtilir. Eisenstein'ın filmleri, filmin yapısında ortak yasalar belirlemeye yöneliktir, o içerikten çok biçimin düşünceye aracılık ettiğine inanır. Dolayısıyla Eisenstein iyi bir düşüncenin de iyi biçimleri ve iyi izlekleri doğuracağını savunur (CV-CX). Eisenstein bu nedenle film parçalarını bir deneyin esas malzemeleri gibi görmekte, bir düşünceyi en doğru biçimde yansıtabilmek için de bu çekim parçalarını karşı karşıya getirmektedir.

Eisenstein kurgu anlayışında, iki görüntünün çarpışmasıyla elde edilen “kavram”lar vardır. Eisenstein, izleyicide duygusal etkilenimler yaratmak için bu kavramlardan yararlanmakta ve izleyici duygusunu harekete geçirmek amacıyla da perdedeki çelişkili görüntüleri kullanmaktadır. Bu görüntüler sayesinde izleyicinin siyasal görüşleri ve siyasal bilinci güçlendirilecek ve izleyiciye yeni bakış açısı sağlanacaktır. Peter Wollen'ın da dikkat çektiği üzere Eisenstein, bu kavramları beş montaj tekniğinden oluşan bir model geliştirerek izleyiciye sunmaktadır: Metrik, ritmik, tonal, üstonal ve entelektüel montaj. Bu montaj tekniklerinden her biri, “saf fizyolojik” olarak tanımlanır. Ancak entelektüel montaj, yalnız duyguları yönlendirmekle kalmaz, bütün düşünce oluşumunu yönlendirmek niyetiyle oluşturulur (44-45). Eisenstein'ın kurgu teknikleri, görüntü dışında renk, müzik, ses gibi unsurları barındıran zengin yapısıyla dikkat çekmektedir ve onun filmlerinde uzam, zaman, ışık ya da çekim parçalarında yer alan yatay-dikey çizgiler birbiriyle zıtlık oluşturacak biçimde sunulur.

Eisenstein'ın kurgu teknikleri birbirinin devamı niteliğindedir. Örneğin, ölçümlü kurguda kurguyu oluşturan temel öge çekimlerin uzunluğudur. Bu çekim uzunluğu, çekimin iç hareketiyle çatıştığında dizemsel kurgu ortaya çıkmaktadır. Çekimdeki dizemsel ilkeler titremsel ilkelerle çatışırsa da titremsel kurgu

oluşmakta temel ögeyle üsttitrem arasındaki çatışmadan üsttitremsel kurgu; üsttitremsel kurgu ile ideolojik niteliklerin çatışmasıyla anlıksal kurgu türetilmektedir (*Film Duyumu* CXL). Anlaşıldığı gibi bu kurgu teknikleri birbirine bağlı olup karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Bunun sonucunda da kurgu tekniklerinin her biri başka bir niteliğe dönüşmektedir.

Tezde Eisenstein'a ait bu teknik terimler yol gösterici olmuştur. Ancak Eisenstein'ın görüntüde yakalamaya çalıştığı diyalektik öğretisi, öykülerde sözcüklerden hareketle ifade edilmeye çalışılmıştır. Tezin çözümleme bölümü için sözcükler yardımıyla öyküler “hareketli görüntüler”e dönüştürülmüş ve sinemaya ait terminoloji bu görüntülere uyarlanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde sinema-edebiyat ilişkisine yer verilmiştir. Bilindiği gibi, sinema edebiyat etkileşimi uzun yıllara dayanmaktadır. Edebiyat birikiminin sinemaya göre fazla olması, sinemanın edebiyattan etkilendiğini düşündürülebilir. Ancak teknolojik gelişmelerle kendini yenileyen sinema, yaklaşık bir asırlık geçmişine rağmen hızla ilerlemiş, birçok sanattan esinlenmiş ve kendi özgül yasalarını oluşturmuştur. Bu nedenle de edebiyat, tiyatro sonra da fotoğraf gibi pek çok sanatın sinemanın ortaya çıkmasında önemli rol üstlendikleri söylenebilir. Rita Felski'ye göre “İster kurmaca, ister olgusal, ister şiirsel, ister retorik olsun, bu türlerin her biri bir dizi şema yaratır, dili belli ölçütlere göre seçer, düzenler ve şekillendirir, bazı görme biçimlerine kapı aralarken bazılarını dışarıda bırakır” (129). Sinemayı tanımlayan en belirgin şemanın ise “hareketli görüntüler” olduğu, sinemanın bu özelliğiyle diğer sanatlardan ayrılabilceği söylenebilir.

Sinema, teknolojinin gücüyle beslenen bir sanat olarak kabul görür. Fakat Wollen'a göre sinema, sadece teknik açıdan gelişim gösterip ortaya çıkmaz.

Sinema aynı zamanda çizgi romanlardan, ucuz romanlardan, tiyatro temsillerinden de etkilenir. Bu da sinemanın anlatım tarihidir. Sinema ve diğer sanatlar Habil ile Kabil değildir, birinin ötekisini yok etmesi gerekmez. Bu nedenle de karantina altına alınmış, katıksız sinema diye bir şeyden de söz edilemez (138). Dolayısıyla köklü bir geçmişe sahip pek çok sanat, sinemayı hem kuramsal olarak hem de içerik bakımından desteklemiş, görüntülerin teknik yönü diğer sanatların birikimiyle zenginleştirilmiştir. Bu disiplinler arası etkileşim de sinema-edebiyat gibi iki farklı alanı yakınlaştırmıştır.

Ne var ki şimdiye kadar yapılan çalışmalarda sinema edebiyat etkileşiminin özellikle uyarlama eserlerle ilgili çalışmalarla sınırlandırıldığı dikkat çekmektedir. Bu çalışmalar arasında Seçil Toprak'ın "Selim İleri'nin Eserlerinde Sinema ve Edebiyat İlişkisi", Emel Aslan'ın "Sinema ve Edebiyat Estetiği Açısından *Çalığışu* Uyarlamaları", Gulmira Torobekova'nın "Sinema ve Edebiyat İlişkisi Açısından Cengiz Aytmatov'un Eserlerinin İncelenmesi '*Selvi Boylum Al Yazmalım*' Üzerine Bir Çözümleme" başlıklı yüksek lisans tezleri gösterilebilir. Toprak'ın çalışması iki farklı disiplinin birbirini nasıl etkilediğiyle ilgili olup Selim İleri'nin sinemadan ne şekilde beslendiği hakkındadır. Aslan ve Torobekova tezlerinde, *Çalığışu* ve *Selvi Boylum Al Yazmalım* adlı eserler ile uyarlamaları arasındaki farklılıkları irdelemektedirler. Oktay Yivli ise "Halide Edip Öyküsünde Betimlemenin Retoriği" başlıklı bildirisinde sinema tekniklerinden biri olan "zum"u adı geçen yazarın öykülerinde örneklemektedir. Görüldüğü gibi sinemanın biçimci yapısının edebiyata uyarlanmasıyla alakalı çalışmalar oldukça sınırlıdır. Dolayısıyla "1960'lı Yıllar Türk Öykücülüğünde Sinema Dili ve Anlatım

Teknikleri” başlıklı bu tez içeriği göz önünde bulundurulduğunda özgün bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Bu tezde, örnekleme yöntemiyle seçilen sekiz öykü kitabı, Eisenstein’ın kurgu teknikleri, sinema genel kurgu teknikleri, kamera çekim yasaları bakımından çözümlenmiştir. Kamera çekim teknikleriyle film senaryosuna dönüştürülen öykülerde kurgu teknikleri aranmıştır. Görüntü diliyle yaratılan bu teknikler, malzemesi “sözcük” olan başka bir alana uyarlanmıştır. Biçimci sinemanın önde gelen isimlerinden biri olan Eisenstein’ın çarpışan görüntülerden hareketle oluşturduğu ve birbirinin devamı niteliğindeki “çarpıcı kurgu”, “çağrışım kurgu”, “ölçümlü kurgu”, “dizemsel kurgu”, “titremsel kurgu”, “üsttitremsel kurgu”, “anlık kurgu” ile aynı zamanda görüntülerdeki ışık, oylum, çizgi ya da zaman gibi kavramlara dayandırılan çatışma merkezli görüntüler bu çözümlenmelerde yol gösterici olmuştur.

Sinemada kullanılan genel kurgu tekniklerinden de “hızlı-yavaş kurgu”, “karşıt kurgu”, “almaşık kurgu”, “olağan kurgu”, “bağıntılı kurgu”, “eliptik kurgu”, “düz kurgu”, “dışavurumcu kurgu”, “metaforik kurgu”, “insana benzetme kurgusu”, “patetik kurgu” ile kamera çekim tekniklerinden “yakın çekim”, “omuz çekim”, “genel çekim”, “yakın perspektif”, “uzak perspektif”, “periferik görüntü”, “panoramik çekim”, “tild çekim”, “kesme”, “alan genişletme”, “ara çekim”, “laytmotif”, “sahne derinliği” gibi pek çok teknik öykü çözümlenirken kullanılmıştır.

Bu çözümlenmelerde, bir tekniğin kullanım sıklığını belirlemek tezin temel amaçlarından biri gibi düşünülmemelidir. Sinemadaki teknik dil, örnekleme yoluyla seçilen eserlerde bulunmaya çalışılmış, tekniklerin yer almadığı öyküler

incelenmemiştir. Burada, sinema görüntü diline uygun olduğu düşünölen öykü veya öyküler seçilmiş ve bu öykülerin sinema teknikleriyle ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Tezin başka bir hedefi de öykü çözümlmelerine yeni kavramlarla yaklaşarak bu tür çalışmalara özgün bir bakış açısı kazandırmaktır. Ayrıca bu tezde, iki farklı disiplin olmasına rağmen sinema ve edebiyat arasında etkileşim olduğu varsayımı ileri sürölmüştür. Böylece yeni kavramlarla özellikle anlatıdaki biçimci yaklaşım desteklenecek, görüntü yasalarının anlatılarda da kullanımının mümkün olacağı kanıtlanmış olacaktır.

Çözümleme için 1960'lı yıllarda yayımlanan öykü kitapları seçilmiştir. Çünkü bu dönemde yayımlanan öykü kitaplarındaki çeşitlilik dikkat çekicidir. Ayrıca daha önce yapılmamış bu tarz bir çözümleme için belli bir dönemin seçilmesi çözümlmeyi zenginleştirmiştir. Sözgelimi, *Yanık Saraylar*'ın kapalı, imgesel anlatımı; *Ay Büyürken Uyuyamam*'daki yalın dil; *Tutkulu Perçem*'deki fantastik dünya ya da *Cumartesi Yalnızlığı*'nın bütününde dikkat çeken iç konuşmalar aracılığıyla farklı anlatım olanaklarıyla karşılaşmış, bu da çözümleme bölümü için malzeme çeşitliliği sağlamıştır.

Tezin çözümleme bölümü için şu öykü kitapları seçilmiştir: Sevim Burak *Yanık Saraylar* (1965), Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* (1969), Leyla Erbil *Gecede* (1968), Sevgi Soysal *Tutkulu Perçem* (1962), Yusuf Atılğan *Bodur Minareden Öte* (1960), Necati Tosuner *Özgürlük Masalı* (1965), Ferit Edgü *Av* (1967) ve Selim İleri *Cumartesi Yalnızlığı* (1968). Bu kitaplardan seçilen öyküler sinema diline dönüştürölmüştür. Çözümlemede amaç, sinema terminolojisini öykülerde gösterebilmektir. Bu nedenle de çözümlmeye uygun olmayan öyküler

elenmiş ve çözümlemede tekrara düşmemek için de yapı olarak birbirine benzeyen öykülere yer verilmemeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde genel hatlarıyla “Sergei Eisenstein” ve “kurgu” hakkında bilgi verilmiştir. “Sinema ve Kurgu” başlıklı bu bölümde, sinemanın ortaya çıkışı, sessiz sinema dönemi, kurgu kavramı ile kurgunun ortaya çıkışı tanıtılmakta ve ikinci bölümde sessiz sinema döneminin önemli kuramcılarından biri olan Eisenstein’ın özetle hayatına, film kuramına ve kuramının dayanaklarına dikkat çekilmektedir. Sonraki bölümde de sinemadaki genel kurgu teknikleri ile kamera çekim yasaları araştırılmıştır.

“Sinem ve Edebiyat: Etkileşim” başlıklı üçüncü bölümde, sinema ve edebiyat arasındaki ilişki farklı bakış açılarıyla irdelenmiştir. Burada, köklü bir geçmişe sahip edebiyatın genç bir sanat olan sinemaya katkıları değerlendirilmiştir. İki sanatın benzerlik ya da farklılıkları çeşitli düşüncelerden yola çıkılarak tartışılmış, sinemanın bağımsız bir oluşum olup olmadığı farklı bakış açılarıyla sunulmuştur. Son olarak edebiyatın sinemaya veya sinemanın edebiyata etkisi üzerine öne sürülen fikirlere yer verilmiştir.

“Öykü Çözümlemeleri” başlıklı son bölümde, sekiz öykü kitabından seçilen on altı öykü, kamera çekim teknikleri aracılığıyla film senaryosuna dönüştürülmüş sonra bu öykülerde sinema kurgu teknikleri ile genel kurgu tekniklerinin izleri özgün bir “yakından okuma” yoluyla bulunmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın her aşamasında desteği, özverisi ve düşünceleriyle beni destekleyen, yönlendiren Doç Dr. Oktay Yivli’ye; her an yanımda olan, bana güvenen eşim Ahmet Okan Sağıroğlu’na ve bana inandıkları için aileme teşekkür ederim.

BÖLÜM I

SİNEMA VE KURGU

Sinemanın tanımı üzerine bazı çelişik ifadeler göze çarpmaktadır: Sinema bir sanat mıdır yoksa teknolojiyle ortaya çıkan bir endüstri midir? Eğer sinema bir sanat olarak kabul edilirse diğer sanatlardan hangi yönleriyle ayrılır ya da sinemanın hangi özellikleri diğerleriyle benzerlik taşır? Semir Aslanyürek'e göre sinema, birçok sanatı içinde barındırır, hareketli görüntülerle de izleyiciyi kendi öyküsüne sürükler. Her sanatın kendine özgü bir dili ve kuralları vardır. Sinema ise görüntüyle elde ettiği deneyimi izleyiciye yaşatma sanatıdır (50-51). Sinema dili, hareketli görüntülerin çeşitli kuramsal yaklaşımlarla desteklenmesiyle hayat bulmakta ve bunun sonucunda sinema, kendine özgü bir sanat olma yolunda ilerlemektedir. Çünkü edebiyatta sözcüklerin, fotoğrafta hareketsiz görüntülerin ya da müzikte notaların sinemada karşılığı "hareketli görüntüler"dir.

Sinemanın bir dil olduğu kabul edilir. Ancak sinema dilinden anlaşılan şey, eleştirmenlerce farklı yorumlanmaktadır. Örneğin, Cristyan Metz'in belirttiği gibi izleyici bir filmi onun sistemine dair bir bilgisi olduğu için anlamamakta, aksine filmi anladığı için onun sisteminin bilgisini elde etmektedir. Özetlenirse iyi öykülerin anlatılması sinemanın bir dil olduğunu göstermez fakat iyi öyküler anlatıldığı için sinemanın bir dil olduğu söylenebilir (aktaran Monaco 154). Sinema dili, sinemanın biricikliğini simgeleyen görüntüler ya da uygulama imkânlarının inandırıcılığıyla

yakından ilgilidir. James Monaco'ya göre de sinema bir dil değildir, dil gibidir. Sinemada gramer kuralına uymak mümkün değildir. Bundan dolayı bir filmi temel düzeyde değerlendirmek için entelektüel olmak gerekmemektedir (149-53). Burada sinemada, edebiyatta olduğu gibi, belli kurallarla sınırlandırılmış bir dilin varlığından söz edilemeyeceği vurgulanır. Dolayısıyla da sinemanın her kesimden insana seslenebileceği sonucuna ulaşılabılır. Sinema, bu özelliği sayesinde de en popüler sanatlardan biri olmayı başarmıştır.

Sinemanın birçok bilim dalından etkilendiği bilinir. Peter Wollen, sinemanın sadece genç bir sanat olmadığını, aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda farklı duyum bölgelerine yayın yapan ve öteki sanatları birleştiren bir gücü olduğunu belirtir ve sinemanın; sanatlar arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürebilme ya da birbirinden aktarma yapabilme yeteneğinin olduğunu savunur (9). Ancak sinemanın temel ögesi görüntüdür, görüntülerin ise gerçeğin kopyası konumunda olup ideal olanın peşinde olmayı hedeflediği söylenebilir. Ancak görüntü çeşitliliği, ortaya çıkan sinema akımlarında değişiklik gösterebilir. Şöyle ki bir Alman dışavurumcu sinemada ışık, gölge gibi teknik kavramlar belirginleşirken gerçekçi sinema kaba gerçekliği yansıtmakta görüntüye müdahale etmemektedir.

Bu durumda sinema dili nasıl değerlendirilmelidir, bu dil sözel dille benzeşir mi? Sinemada dil bilgisine benzemeyen kendine özgü bir dilden söz edilebilir. Çünkü sinemada sözel dildeki gibi belli kurallara sahip, sabit bir dil kullanılmaz. Bir filmin değeri, oyuncunun kullandığı dilin, sözel dilin kurallarına uygunluğuyla değerlendirilemez. Görüntülerde dil bilgisi kurallarına uygunluk aranmaz ya da sinemadaki görüntülerin yanlış seçilmesi filmi değersizleştirmez. Andre Bazin'e göre

henüz keşfedilmemiş olan sinema zamanının tarafsızlığını yansıtır. O artık nesnelere korumaz ve sinemaya eklenen her yeni gelişme onu paradoksal olarak çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır (*Sinema Nedir* 20-28). Sinema, zaman kavramını da farklı yorumlamakta izleyici geçmiş ya da gelecek zamanı tek bir zaman olarak algılamaktadır: Şimdiki zaman.

Ayrıca sinema, zamanı işleyişi dışında başka özellikleriyle de diğer sanatlardan farklı bir yapıda olduğunu ortaya koyar. J. Dudley Andrew'un dikkat çektiği üzere sinema dili, izleyicilere sürükleyici ve sürekli bir ileti taşımaktadır. Sonuç olarak sinema, bir iletişim sisteminden çok bir anlatım aracı gibi işlev görmektedir ve sinemanın kuralları katı değil, geçicidir (329-30). Rita Felski'ye göre de sinema, baştan çıkarıcı gücüyle "büyü"ye benzer. Sinema salonlarında gösterilen dünya aslında büyü'nün modern tekrarıdır, bu dünya anlam yoğunluğu ve duygu zenginliğiyle kuşatılmıştır. Sinema henüz biz olmayan figürleri yeniden canlandırır (89). Böylece sinema, izleyiciye büyü, duygusal ortam yaratarak gündelik hayatı kendine özgü dille aktarır. Eisenstein ise sinemanın izleyicinin yalnızca duygusal ve trajik çatışmalarda değil, ruhsal zıtlıklarda da hem optik görüntü olarak göze hem de ruhsal açıdan anlam olarak izleyicilerin eğilimlerine uygun bir savaş alanı yarattığını söyler (*Sinema Sanatı* 51). Özellikle sinemadaki görüntünün "büyü" ortamına zemin hazırladığı ve böylece izleyiciyi pasifleştirdiği düşünülebilir.

Sinema, sürekli ve yenilikçi bir değişimin ürünü olarak değerlendirilebilir mi ya da bu değişim nasıl tanımlanabilir? Bilindiği gibi sinema her döneminde yeni ve cesur girişimlere tanıklık etmekte ve sinemanın anlamı çoğalmaktadır. Sözgelimi, 1928 yılına kadar sessiz filmle sanatsal açıdan zirveye ulaşan sinemada 1930'lu yıllarda sesli filmlerle birlikte yeni bir dönem başlar. Yirmili ve otuzlu yıllar

arasındaki etkileşimden sonra kırklı yıllarda birbirinin zıttı denebilecek eğilimler oluşur. Yönetmenlerin bir kısmı bu dönemde görüntü üzerine yoğunlaşırken diğer bir grup gerçekliğin peşinde koşar (Bazin, *Sinema Nedir* 31). Görüldüğü gibi teknik gelişmeler veya sosyal-kültürel alandaki değişimler sinemanın farklı özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Örneğin, Amerika’da çekimlerin her biri birleştirilerek iki hareketin eşsüremli (koşut) duyusu oluşturulmaya çalışılırken Alman sinemasında ışık ve dekor üzerine yoğunlaşmış, nitelikli görüntüler elde edilmiştir. Eisenstein ise duygular ve uslamlama arasındaki ikiliğe sinema tarafından son verilmesi gerektiğini düşünmüştür. Eisenstein’a göre soyut düşünceler sürecini, uygulamalı eyleme dönüştürmek için gücünü kaybetmiş kuramsal formüllere yaşamın coşkusunu verebilmek ve arzuya bağlı biçimselliğe ideolojik formüllerin açıklığını kazandırmak için sinemaya ihtiyaç vardır (*Sinema Sanatı* 44). Her yönetmenin ya da kuramcının içinde yaşadığı toplumun içinde bulunduğu koşulların etkisi altında kaldığı dikkat çekmektedir. Örneğin Eisenstein, okuma yazma bilmeyen Rus halkı için “biçimci” sinemayı tercih ederken Hitler döneminin baskıcı yapısı nedeniyle Alman sineması “dışavurumcu” bir çizgiyi benimsemiştir. Andrew’un da dikkat çektiği üzere “Sinema bize dünyanın dönüşüm sürecini göstererek bu ihtiyacı karşıladığı için sanatların en büyüğüdür. Diğer sanatlar, bize yalnızca bu dönüşümün sonucunu, insanileştirilmiş sanat dünyasını gösterir” (317).

Kaba gerçeklik üzerinden gerçekliği yorumlayan sinema hem yeni anlamlar yaratmakta hem de bu anlamları perdeye taşımaktadır. Hayata farklı açıdan bakan izleyicinin çok yönlü bakış açısını zenginleştirmek ise sinemanın en büyük kazanımı olarak değerlendirilebilir. Bilindiği gibi sinemanın büyük kazanımlarından biri de “Eisenstein”dır. Tezde Eisenstein’ın sinema kuramından yararlandığı ve Eisenstein

da özellikle sessiz sinema dönemine damgasını vurduğu için bir sonraki bölümde ana hatlarıyla “sessiz sinema dönemi” hakkında bilgi verilecektir.

1.1. Sessiz Sinema Dönemi

On dokuzuncu yüzyıl bilim, sanat ve edebiyat alanında önemli buluşların yapıldığı yüzyıl olmuştur. Teknolojik gelişmelerle birlikte yeni sanat dalları da ortaya çıkmıştır. Rönesans döneminin resimleri 17-18. yüzyılda yerini tiyatroya bırakmış, 18-19. yüzyılda da roman tiyatroyu geride bırakarak en önemli sanat olma özelliği göstermiştir. 19-20. yüzyılda ise sinema teknolojinin gelişmesiyle sanatta ilgi odağı hâline gelmiştir.

Monaco, 1913’ten 1927’ye kadarki dönemi “sessiz sinema dönemi”; 1928-1932 yılları arasındaki dönemi teknolojik açıdan önemli aşamaların gerçekleştirildiği “geçiş dönemi”; 1932-1946 yıllarını kapsayan dönemi “Hollywood’un Altın Çağı”; sinemanın politik ve toplumsal değerinin yeni anlamı kabul edilen 1960-1980’li yılları “Fransa Yeni Dalga”; 1980 sonrası ise “Postmodern Sinema” olarak sınıflandırmaktadır (220). İlk film gösterimi de 1895 yılında yapılır. Nilgün Abisel, 1895 tarihinde Lumière Kardeşler tarafından yapılan ilk film gösteriminden sonra hızla yayılan sinemanın, insanlar için tutkulu bir eğlence olmanın yanında kimi ülkeler için önemli bir sanayi kolu olduğunu belirtir. Abisel, sinemanın Amerikan ihracat listesinde önem taşımasını ise bu durumun en somut örneklerden biri olarak görür (3). Sinema, kısa bir geçmişe sahip bir sanat olarak görülür. Ancak teknolojik gelişmelerden etkilenen sinema, hızlı gelişmelerle birlikte kendine özgü kuralları olan bir sanata dönüştürülür.

Sinemadaki ilk konulu film ise Georges Méliés tarafından 1902 yılında yapılır: *Voyage dans la Lune* (Ay'a Seyahat). Sinemanın ilk döneminde çekilen filmler herhangi bir senaryoya bağlı kalınmadan çekilir. Bu filmler, güldürmeyi amaçlayan veya bilgi yönü ağır basan yapımlar olarak değerlendirilebilir. Tek parçadan oluşan bu filmlerin yerini çekimlerin art arda birleştirilmesine dayanan “kurgu” tekniğiyle sinemada konu ve görüntü çeşitliliği artırılır. Daha sonra sinemada bu süreci polisiye gibi harekete dayalı filmler takip etmektedir. Aslanyürek bu durumu şöyle ifade eder:

Sinemanın edebiyat ve tiyatrodan daha az olmamak üzere, insani duyguları iletebileceği anlaşıldı. O zaman sinema kuramcıları sinemayı, olayların dış dinamizmine dayanarak insani duyguları iletebilen bir sanat olarak tanımlamaya başladılar (52).

Sinemada ilk yapımlar, daha çok toplumun seçkin tabakası için yapılır. Ancak zamanla halka açılan sinema, hızla yayılmaya başlamıştır. Bazin'e göre sinemanın içerikten sonra ikinci önemli ögesi olarak “biçim”le de iyi düzenlenmiş görüntü ve kurgulama stilleri, filmin konusunun mükemmel şekilde uyarlanması, görüntü ve sesin uyumluluğu ile klasik sanatın tüm olgunluğunu içinde barındırması hedeflenmiştir. 1938 yılından itibaren İtalyan ve İngiliz sinemalarının etkisiyle Hollywood sinemasından kopuş yaşanmış, 1940-1950'li yıllarda artık filmin “ne” anlatmak istediği değil, bunu “nasıl” anlattığı değer kazanmıştır (*Sinema Nedir* 40-41). Sinemanın teknik yönü “biçimciliği”; anlatmak istedikleri “içerik”i; bir filmin konuyu ele alış şekli de “üslup”u karşılamaktadır. Dolayısıyla birçok sanatta dikkat çeken, biçim-üslup çatışması sinemada da tartışılan konular arasına girmiştir.

Aynı zamanda sessiz sinema döneminin önemini kaybetmesinden sonra “ses”in ortaya çıkması da yeni tartışmalara neden olmuştur. Bazin’in dikkat çektiği üzere 1940’lı yıllarda, sesin ve hareketin uyum çalışmaları gerçekleştirilmiş, görüntü bir metafora dönüşerek anlam kazanmıştır. Montajda dışavurumculuk zamanla anlamını kaybederken zamanın gerçekliğinin rol oynamadığı kurgulama biçimi özellikle Amerikan komedilerinde zirveye ulaşmış, böylece sözcük oyunlarına bağlı bir sinema dili ortaya çıkmıştır (*Sinema Nedir* 53). Ses, görüntünün imge değerini gölgelemiş, sözcüklerin dünyası görüntüye eşik etmiştir, böylece sinemanın anlaşılması kolaylaşmıştır.

Ancak ses, çok boyutlu bir anlam kazanarak dönüşüme uğramıştır. Yalın bir ses çeşitli bakış açılarıyla derin bir ifadenin temsilciliğini de yapmıştır. Eisenstein’a göre sinema, izleyiciler üzerinde parlak bir etki bırakmış ya da sinemadaki dokunaklı söz söyleme sanatı zamanla yeni bir anlam kazanmıştır. Adına “uygulayım olanakları” denilen biçimsel yöntemlerle yeni sinemacılık, izleyiciye farklı ve işlevsel bir bakış açısı sunmuştur (*Sinema Sanatı* 34). Sözelimi, İtalyan Gerçekçiliği, 1946 yılında Luchino Visconti ile sinema geleneğinin dışında bir akım olarak görülmüştür. Bu dönem sinemasında sıradan kişilerin görüntüleri yer almaktadır. Sessiz sinemanın bu döneminde İtalya’da gösterişli dekorlarla, kalabalık figüran ordusunu barındıran tarihî filmler yapılır.

Amerika’da ise Charlie Chaplin, 1914 yılından itibaren birçok kısa metrajlı film yapar. “Şarlo” karakteriyle izleyicinin dikkatini çeken Chaplin, filmlerinde siyasi fikirlerini ve toplumsal sorunları yansıtmaktadır. Örneğin, Şarlo tiplmesiyle canlandırdığı 1936 tarihli *Modern Times* (*Modern Zamanlar*), sanayileşen, yabancılaşan toplumun eleştirisi olarak kabul edilir. Ufuk Güral’a göre

Hollywood'un ilk döneminde filmler, yönetmenleriyle değil, başrol oyuncularıyla ya da yazarlarıyla anılmıştır. Sinema, teknik olarak tiyatroyu taklit etmekten öteye gidememiştir. Ancak Griffith, sinemanın farklı bir sanat olduğuna inanmış, filmlerinde teatral unsurları ayıklamıştır. Griffith'in, Amerika iç savaşını anlatan 1914 tarihli *The Birth of a Nation (Bir Millet Doğuyor)* filmiyle sinemaya kuramsal açıdan çok şey kattığı, bu filmde sahneleri tek bir çekimle vermek yerine değişik ölçekteki çekimlere yer verildiği bilinir. Amerikan çekimi olarak adlandırılan gögüs çekimi ile paralel kurgu bu filmde kullanılarak sinemanın anlatı olanakları genişletilir (8).

Sessiz sinema döneminin ve biçimci sinemanın en önemli isimlerinden biri olan Eisenstein ise sinemaya kuramsal açıdan yaklaşmaktadır. Sovyet sineması denince akla gelen ilk isim olan Eisenstein, özellikle kurgu konusunda sinemaya katkıda bulunmaktadır. Eisenstein, klasik anlatı olanaklarından yararlanmakta ve Griffith'i örnek aldığı kabul etmektedir. Dziga Vertof ise biçimci sinema anlayışını ve sinemanın temelini oluşturan teatral unsurları reddetmektedir. Güral, Vertof'un senaryo, oyunculuk, mizansen ve makyaj gibi unsurları reddederek, dramatik filmi oluşturan unsurlardan yalnızca kurguyu kabul ettiğini vurgular. O, sıradan insanları, doğal hâlleriyle, işinin başında kaydedip toplanan görüntüleri kurguda birleştirerek anlamlı bir yapı oluşturmayı amaçlamaktadır. Ona göre gerçek olduğu gibi aktarmak sinemacının görevidir (14-15).

Sovyetlerde sanatçı filmi halk için yapmakta ve sanatın "toplumcu" yönü ağır basmaktadır. Andrew, Eisenstein'in da yer aldığı biçimci kuramı iki ana döneme ayırmaktadır: 1920-1935 arasındaki dönem, sessiz sinema dönemi olmak üzere sinemanın yalnızca sosyolojik bir fenomen olmadığı, diğer sanatlar gibi aynı türden

haklara ve sorumluluklara sahip güçlü bir sanatsal biçim olduğu kabul edilir. Biçimciler, sessiz sinemanın başarısının açıklanması amacıyla geleceğin sinemasını yönlendirir. 1960'larda biçimci sinemanın ikinci dönemi başlar, günümüzde de gelişmeye devam eder. Sinema teknik yönden sahip olduğu değişkenler üzerine dayanarak bölümlere ayrılır (154-55). Temelini Rus formalistlerden alan biçimci sinema, bir filmi teknik açıdan değerlendirdiği için eleştirilir. Ancak Eisenstein tarafından, sıkı biçimciliğin sanatçıyı engellediği ve belli kalıplarla oluşturulan filmlerde anlamın sınırlandığı fark edilir.

1.1.1. Kurgu Nedir?

Tezin çözümleme bölümünden önce kurgu kavramını tanımlamak gerekmektedir. Çünkü tezin amacı, sinema kurgu teknikleri ile sinemaya özgü çekim yasalarının öykülerde aranmasına dayanır. Bu nedenle, sinemada kurgu nedir, işlevi nedir ve diğer sanatlarda “kurgu”dan söz edilebilir mi soruları bu bölümde cevaplanmaya çalışılacaktır.

Kurgu (montaj), gerçekliğin düzenlenmesi ve yeniden yapılandırılması şeklinde tanımlanabilir. Yaratıcılık özelliğinin olması, kurgunun sinemadaki en önemli özelliği kabul edilir. Ekleme işleviyle kullanılan kurgunun diğer sinema öğelerinin yaratılmasında etkili rol oynadığı düşünülür. Bu nedenle kurgu, filmin içeriğini oluşturmada başvurulan teknik kavramlardan biri gibi değerlendirilebilir.

Sinemada kurgu, yaratıcı kurgu kavramıyla ifade edilir ve yaratıcı kurgu “eklemek, birleştirmek” (montaj) anlamından farklı bir özelliğe sahip bir kavram olarak görülür. Film parçalarının birleştirilmesi dışında film çekimlerinin bir bütünü oluşturabilmesi amacıyla art arda eklenmesinin kurgunun sanatsal tarafını temsil

ettiği ve birleştirmek anlamındaki kurgu ile sanatsal kurgunun anlatım gücü bakımından farklı özellikler taşıdığına inanılır. Çünkü sanatsal kurguda diyalektiğin yasalarından yararlanır, çekim parçalarının birleşmesiyle yeni anlamlar türetildiği için diyalektiğin olanaklarıyla sanatsal kurgu yaratılır.

Kurgu, bir filmin sanatsal yönünü açığa çıkaran gizil güçlerden biri kabul edilir. Çekim parçalarının bir araya getirilmesi, bir filmi hem sanatsal hem de estetik açıdan desteklemektedir. Film, bu parçaların birleşmesiyle amacına ulaşmaktadır. Selahattin Yıldız'ın dikkat çektiği üzere kurgu film yönetmeninin dilidir ve yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemiyle değerlendirilebilir. Film yönetmeni dildeki sözcüklerin karşılığı kabul edilen çekim parçalarını birleştirir. Dolayısıyla kurgu, bir yönetmenin tarzını, anlatımını ortaya koyan önemli bir işleve sahiptir. Çekim parçalarının filmin bütünüyle olan ilişkisi “kurgu”yla açıklanabilir (69-71).

Gerçeklik hissini izleyiciye vermenin yollarını arayan sinema, gerçekliği parçalara ayırmak, bunu bir sistem olarak yeniden yapılandırmak ve izleyici üzerindeki etkisini yaratmak amacıyla kurguya sığınır. Ancak sessiz sinema döneminde, sinema kurgusunun bir metne dayandırılabilmesi gibi metinden bağımsız da olabileceği savunulur. Filmde her çekim, birbirini anlam ya da teknik bakımdan tamamlamakla yükümlüdür. Mustafa Sözen'in de belirttiği gibi kurgunun temelini bir filmdeki görsel ve işitsel öğelerin filmdeki ana temaya göre düzenlenmesi oluşturmaktadır. Bunun sonucunda film, kendi içinde bir ahenk yakalar. Ahenk ise kamera hareketleri, kesmelerin kısalığı ya da uzunluğuyla, müzik ve ses efektleriyle yaratılır (150-51). Bu nedenle kurgu her sanat eserinde anlatıyı düzenleyen, planlar arası geçişi sağlayan, anlatıdaki ritmi oluşturan bir düzenin genel adı olarak tanımlanabilir.

Kurguda asıl önemli değişim Eisenstein tarafından sağlanır. Eisenstein alışılmışın dışında bir kurgulama anlayışıyla dikkat çeker. Bülent Küçükdoğan ve Deniz Yengin'in de belirttiği üzere kurgu Eisenstein anlayışıyla yeni bir anlam kazanmıştır. Birbiriyle ilgisi olmayan iki görüntünün yan yana getirilerek bunların aralarında psikolojik bir bağ kurulmuştur. Bu bağın duygusal tepkiye yol açması sonucu yönetmen izleyicinin bilincini göndermek istediği mesajı yönlendirir (108). Eisenstein göre kurgu sayesinde izleyicinin algısında veya duygularında eksiksiz bir görüntü yaratılır. Eisenstein, sözelimi, Leonardo Da Vinci'nin "Tufan" konulu notlarında değişik öğelerin (görsel, dramatik, ses) birleştirci ve kesin bir tufan görüntüsünde kaynaştığını vurgulamaktadır. Buna göre her kurgu parçasının iki sorumluluğu vardır: Bütüne hizmet etmek ve her oluşturucu izlek içinde devinimini sürdürmek (*Film Duyumu* 69-74). Eisenstein'ın film kurgusu, değişik içerikte iki görüntünün birleştirilmesiyle ortaya çıkarılır. Onun filmlerinde birbirinin devamı olmayan iki görüntünün birleşmesi sonucu iki görüntüden bağımsız üçüncü bir anlam yaratılır. Diyalektik kurgu adı verilen bu teknik, sinema dilinin temel yaratıcı ögesi kabul edilir. Böylece yaratıcılık gerektiren diyalektik kurguyla farklı çekimler örgütlendirilir. Örneğin, A ve B çekimlerinin toplamından farklı içeriğe sahip bir C sonucuna ulaşılır ya da resim sanatında olduğu gibi, mavi ile sarı boyanın karıştırılması sonucu yeşil boyanın elde edilmesi yine diyalektiğin yasalarıyla açıklanabilir: kırmızı x sarı = turuncu. Çünkü iki rengin birleşmesinden oluşan "turuncu" ne kırmızı ne de sarı renktir. Bu kurgu tekniğinde, çekimler çarpıştırılarak yeni bir anlam ortaya çıkarılır.

Kurgunun sinemaya getirdiği işlevler ise çok boyutludur. James Monaco, kurgunun işlevlerini iki bölümde değerlendirir. Buna göre, kurgu bitişik iki çekimin

iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreç ve bir dizi çekimin kısa bir zaman dilimi içinde çok bilgi sağlamak amacıyla bir araya getirildiği süreç olarak sınıflandırılır (208). Bu durumda sinema çekimleri iki şekilde birleştirilmektedir. Birincisi parçaların ardışıklığının kamera aracılığıyla yapılması, ikincisi çekimlerin kurgu odasında birleştirilmesi. Dolayısıyla kamera ya da kurgu odası biçimsel bir fark olarak değerlendirilebilir. Çekimlerin belli bir sıraya göre birbirine eklenmesi “kurgu”, birbirinden farklı içeriğe sahip çekimlerin yeni anlam yaratacak biçimde eklenmesi ise “sanatsal kurgu” olarak tanımlanır. Ancak sanatsal kurgu bazı yönetmeler tarafından kabul görmemiş, bir filmde -saf gerçekliği savunanlar için- çekimlerin çarpıştırılması fikri eleştirilmiştir.

Kurgu kavramına karşı çıkan yönetmenlerden biri olan Andrei Tarkovski, bir filmde kurguyu bir günah olarak değerlendirir. Eisenstein gibi filmlerinde kurguyu önemseyen yönetmenlere karşı olan Tarkovski, kurgunun izleyicinin perdede gördüğünü özgürce algılamasını engellediğini düşünür (Küçükerdoğan 104). Ayrıca Tarkovski *Şiirsel Sinema* adlı kitabında, Eisenstein’a derin bir saygı duyduğunu fakat onun estetiğinin kendisi için uygulanabilir olmadığını vurgular. Tarkovski için kurgu, bir nehre benzemelidir ve kendiliğinden olmalıdır. Dolayısıyla kurgu sahneler arasındaki hızlı geçişler anlamına gelmemelidir (23). Ayrıca Eisenstein’ın sinemanın başlangıç döneminde deneyler yaptığını fakat sinemacıların deney yapmak, taslaklar çizmek yerine “filmler yaratma”ları gerektiğini vurgulamaktadır (25). Bundan dolayı Eisenstein’ın kullandığı sanatsal kurgunun görevini tamamladığı sanılır. Fakat günümüzde de önemini koruyan sanatsal kurgu birçok filmde kullanılır. Asiltürk, görüntünün imgesel gücünü ortaya koyan sanatsal kurgunun örneğini, Steven Spielberg’in *Schindler’in Listesi* (Schindler’s List-1993) filminde kullanıldığını

söyler ve filmde şu örneği verir: Fırınlara gönderilen insanlar, tek çekim olarak yorumlandığında “binaya tıklan insanlar” anlamını çağırır. Sonraki çekimde, fabrika bacasından çıkan duman “fabrikanın faaliyette olduğunu” izleyiciye hissettirir. Ancak Schindler’in arabasının üzerine dökülen külleri avuçlaması, bunların ne olduğunu anlamaya çalışması farklı bir anlam taşır: “İnsanlar yakıldılar.” Sonuçta, sanatsal kurguyla ortaya yeni bir ileti çıkarılır (97). Anlaşıldığı üzere Eisenstein’a ait kurgu anlayışı, uzun yıllar eleştirilmesine, şekilcilikle suçlanmasına rağmen tamamen ortadan kalkmamış ve bu kurgu anlayışı, günümüz sinemasında da kullanılmıştır.

Acaba diğer sanatlarda “kurgu” nasıl değerlendirilir ya da bu kavram her sanat dalı için ortak bir payda mıdır? Bilindiği gibi, her sanat, renkler, sesler, imgeler, olaylar ya da nesnelere aracılığıyla kendi biricikliğini ortaya koymaktadır. Asiltürk’e göre yalnız sinema ve şiirde değil, tüm sanatlarda yaratıcı anlamda kurgunun varlığından söz edilebilir. Çünkü bir beste üreten sanatçı, sesler ölçeğini kullanırken ressam renk titremlerini esas almakta, yazar ise sözcük ve ses grupları dizisini kullanmaktadır. Bunlar bir araya getirildiklerinde de tek organik birlik gibi görünmektedir (75). Ayrıca Asiltürk’ün dikkat çektiği üzere sinema dışındaki sanatlarda, kurgu sözcüğünün kullanılması yaygın değildir. Ekleme, yapıştırma, parçaların yan yana getirilmesi, parçaların yerlerinin değiştirilmesi işlemleri, filmlerde daha somut bir biçimde görülür ve kurgu, sinemaya montaj sanayisinden geçmiştir (50).

Sinemanın dili; ışık, montaj, görüntü gibi malzemedir. Betimlemeler ve yorumlama ise görüntü ile izleyici arasındaki etkileşimin ya da yönetmenin nihai amacının sonuçları olarak düşünülebilir. Ancak şiirde, seslerden

yola çıkılır ve sözcüklere soyut anlamlar kazandırılır. Böylece, şiirde yeni ve üstün bir dil yaratılır. Örneğin, bir şiirde ağacı anlatmak için kelimelerin soyut anlamlarından yararlanılarak ikinci ve yeni bir dil yaratılır. Sinemada yönetmen ağacı anlatmak için kelimelerden ziyade görüntüden faydalanır. Yönetmen görüntüyü kullanarak, yeni anlamlar üretir. Dış dünyadaki gerçeklik, yönetmenin eliyle şiirsel sayılabilecek yöntemlerle izleyiciye yeni bir bakış açısıyla sunulur.

Sözcüklerle yaratılan şiir kurgusunun ise imgesel ve çok boyutlu olduğu bilinir. Şiirde sözcükler yardımıyla oluşturulan görüntü, imge ya da düşünce şiirin kurgusunu destekleyen ögeler olarak değerlendirilebilir. Örneğin, “kırmızı, mavi, yeşil bulutlar/ onurlu düşlerimize/ billur damlalı yağmurlar yağındırmaktadır/ aydınlık mavisinin düzünde/ sevgiye, aşka dair açmaktadır/ kırmızı, mavi, yeşil” dizelerinde şiirdeki imgeyi yaratmak için “kurgu”ya başvurulduğu söylenebilir ve bu dizelerin bir filmde sıralanan çekim parçaları gibi bir işleve sahip olduğu fark edilir. Böylece şiirdeki fotoğrafik görüntüler, filmde olduğu gibi tasarlanarak görüntüye dönüştürülür ve dizeler anlamsal bütünlük yaratmak için kurgulanır.

Benzer şekilde bir romanda da kurgu, zaman, mekân olay gibi ögelerin birleşmesiyle oluşturulur. Monaco’nun vurguladığı gibi kurgu gibi bir öge romanda her zaman varolmuştur. Sözelimi, bir öykü anlatıcısı romanın orta yerinde sahneyi değiştirebilir. Bundan dolayı “kurgu” sinemanın bir buluşu gibi görülmemelidir. Kurgu, 1900’den bu yana sinemadan etkilenen romancıların kendi anlatılarını sinemacılar gibi oluşturmayı öğrendikleri bir öge olarak değer kazanır (172). Aynı zamanda bir romandan yapılan uyarlamalar aracılığıyla da sinemanın edebiyattan yararlandığı bilinir.

Yazınsal metinlerde diğerk sanatlardan daha önce kurgudan yararlanılmaya başlanmış ve bu sayede kurgunun sinemada kullanılması sağlanmıştır. Asiltürk, bir yazınsal metinde “iki olayın koşut gelişmesini anlatmak için bir oraya bir buraya atlayan görüntülerin izleyicinin zihnini karıştıracakğı, anlatımın kavranamayacakğı endişesi” nedeniyle koşut kurgu yeniliğine karşı çıkıldığını belirtir. Ancak anlatısını kurgu temellerine oturtan Guy de Maupassant’ın yazdıklarını perdeden izlettirdiğini, onun eserleri sayesinde okuyucunun kendini sinema perdesinin karşısında hissedebileceğini vurgular. Örneğın, *Güzel Dost (Bel Ami)*, adlı öyküde gecenin belli bir anı anlatılır. Bir film kurgusu özelliğı taşıyan öyküde, şehrin çeşitli açılardan çekilen görüntüsü, saatlerin vuruşlarıyla kurgulanır ve bu yolla gece yarısı etkisi yaratılır. Böylece kurgunun anlatıda yerinde kullanılması, anlatı kurgusunun, film kurgusu gibi düşünülerek eserin çarpıcı bir görselliğe dönüştürülmesi sağlanmıştır (67-68).

Önemli eserlerden biri olan Gustave Flaubert’in *Madam Bovary*’sinde kurgusal roman dilinin kullanıldığını dikkatlerden kaçmaz. Bu romanın kasaba panayırı sahnesinde Rodolphe ile Emma bir araya getirilir. Okuyucu, aşk mırıltısını, öküz böğürtüsünü, politikacının konuşmasını eş zamanlı işitir. Bu sahnede, karşı ses tekniğinden yararlanılmış; dramatik devimsellikse, diyalog çarpışması ve karakter zıtlıkları yoluyla elde edilebilmiştir. Ses, karşı ses tekniğı kullanılırken belediye meclisi üyesi, eğretilmeleri birbirine karıştırmak konuşur; dilsel bir kendini kapıp koy verme sonucu saçmalar (Asiltürk 69). Flaubert’in karşı ses tekniğini kullanması, Maupassant’ın ise roman ve uzamı çarpıştırarak eserini oluşturması “özgün birer roman dili örneğı” olarak okurun karşısına çıkarılmakta ve “kurgu”nun diğerk sanatlarındaki kullanımını gözler önüne serilmektedir. Bu nedenle “kurgu”nun

sinemada ortaya çıkışı cevaplandırılması gereken sorulardan biri olarak düşünölmüş ve tezin bir sonraki aşamasında bu soru üzerinde durulmuştur.

1.1.2. Sinemada Kurgunun Ortaya Çıkışı

İlk kısa filmlerin çekildiğı yıllar, kurgunun ortaya çıktığı zamanlardır. Kurgu daha sonra da sık sık kullanılır. Kurguyla yaratılan önemli filmlerden biri kabul edilen Edwin Porter'ın *Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery)*, Alim Şerif Onaran'a göre sahneler arası ilişkinin başarılı olması nedeniyle temposu yüksek filmlerden biridir. Filmde heyecan koşut çekimlerle tırmandırılır. Soyguncuların kaçışını, onları kovalayanları, iki grubun birbirini ateş edişini içeren sahnelerin ardışıklığı, sinemada kurgunun ilk başarılı örneklerinden biridir (34-37). Onaran, Porter'ın denemelerinden sonra kurguyu düzenli kullanan ilk sinemacının Griffith olduğunu belirtir. Griffith, *İssız Köşk (The Lonely Villa-1909)* filminde karısı ve çocuğı haydutların elinde olan bir babanın dramını anlatır. Haydutları kovalayan babanın çekimleri, nöbetleşe gösterilerek gerilim yaratılır. Babanın son anda yetişerek eşi ve çocuğunu kurtarmasıyla filmde bütünlük sağlanır (73). Amerikan sinemasında kurgu, daha çok aksiyona dayalı gerilimi artırmada kullanılır. Rus sinemasında da çarpışan çekim parçalarından soyut anlamlar ortaya çıkarmak niyetiyle yaratıcı kurguya başvurulur. Yuriy Lotman, yaratıcı kurgunun 1920'lerde Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin ve Eisenstein gibi Rus yönetmenlerin, bilim adamlarının araştırmaları sonucunda gerçekleştiğini ifade eder (29). İtalya'daki gerçeklik akımına bağılı sinemada ise çekim parçaları hiç kesilmeden verilir. Burada, çatışan veya çarpıştırılan çekimler yerine görüntü gerçekliğinin biçimbozumuna uğratılmadan verilmesi söz konusudur.

Bütün bu kurgu anlayışlarının temelinde ise Amerikan sineması ve Griffithçi kurgu anlayışı göze çarpmaktadır. Pelin Özdoğru, Griffith’le birlikte sinemanın anlatım dilini, kurgunun gücüyle yenilediğini, sinemada yeni görsel tekniklerin “propaganda” aracı olarak kullanıldığını belirtir (19). Griffith’in *Hoşgörüsüzlük* filminde eşzamanlı gelişen olaylarla seyircide bir soruyu sürekli sormaya zorlama ve heyecanı artırmaya dayalı koşut kesmeler yapılarak filmin kurmaca yoğunluğu sağlanır. Böylece içerikleri farklı, çağrışımları aynı olan çekimleri birleştirme “eşzamanlılıkla” oluşturulur (Yıldız 96-97). Griffith’in *Hoşgörüsüzlük* filminde, insanların yaptığı kötülükler için dört öyküden yararlanır. Griffith, kötülüğü dört öykünün özdeş izleklerini kullanarak anlatmış, yaratıcı anlatımcılıkta ve kurgu sayesinde sinemada yeni bir dil geliştirmiştir.

Klasik kurgunun kullanıldığı 1895-1905 döneminde film çekimleri uzun kamera ise durağandır. Bu nedenle bu dönemin filmleri canlı birer fotoğraf özelliği taşımaktadır. Seçil Büker’in belirttiği üzere 1905-1930 yıllarında kısa çekimler birleştirilerek yepyeni anlamlar yaratılır. Böylece, sinemanın dil olduğu kanıtlanır (106). James Clarke ise 1924-30 yılları arasında “Sovyet kurgu”sunun belli bir ideolojiyi yansıtmak amacıyla kullanıldığını ifade eder. Çünkü bu dönem Rus yönetiminin film üretimini denetlediğini, bunun sonucunda da eldeki yetersiz kaynaklardan yeni bir tür yaratıcılığın ortaya çıktığını vurgular (145). Sonuç olarak geliştirilmiş kurgu anlayışı, yönetmenin elinde yeni anlamlar yaratmak amacıyla dönüştürülür. Fakat Sovyet sinemasında olduğu gibi sanatçıların tamamen bağımsız olduğu söylenemez. Dönemin egemen politikasının film anlayışını belirlediği düşünülebilir. Sovyetlerde Stalin döneminde politik yapımlar ön plana çıkarılırken

Almanya’da -Hitler’in baskıcı yönetim anlayışı nedeniyle- içe kapanık, soyut sinema dikkat çekmektedir.

Kurgu, yönetmenin veya dönemin siyasi yapısı doğrultusunda yeniden yapılandırılır. Fakat özellikle kameranın hareketli yapısının keşfinden sonra kurguya ihtiyaç olmayacağı savunulur. Buna göre film hiç kesintiye uğratılmadan çekilebilir. Kısa çekimler yerine uzun çekimler tercih edilir. Fakat Asiltürk’ün vurguladığı gibi günümüzde, film çekilirken kısa çekimlerin kurgulanması ve uzun çekimlerin elde edilmesiyle kısa ve uzun çekimler birlikte kullanılır (Asiltürk 110-11). Birbirine eklenen, çarpışan çekim parçaları ile uzun çekimler işlevleri dikkate alınarak filmlerde yer almıştır. Modern sinemada Eisenstein’in filme müdahalesi, Clarke’ın da belirttiği gibi eleştirilir, özellikle aksiyon sinemasında ve film fragmanlarında kullanılan bir teknik olarak nitelendirilir (146-47).

1.2. Sergei Eisenstein ve Kurgu

Sergei Eisenstein; mimar, mühendis, sahne tasarımcısı, yönetmen gibi pek çok özelliğe sahip bir film kuramcısıdır. Kuramında bu birikimin izleri dikkat çekmektedir, Eisenstein’in mimar veya mühendis olma isteğiyle başladığı kariyerini, iç savaş döneminde Sovyet ordusunda istihkâmcı olarak devam ettirdiği, bu işi yaparken tiyatro sorunlarıyla ilgilendiği, dağınık okumalar sonucu büyük miktarda veri topladığı ve kendine öncül olarak Marks ve Lenin’i aldığı bilinir. Bununla birlikte Eisenstein’in tek bir fikre ya da geleneğe bağlı kaldığı söylenemez. Eisenstein çok sayıda teoriyle ilgilenir, onlardan özgül kuram oluşturur ve diyalektiğin uygulayıcılarından biri gibi görülür. “Tek bir çekimin filmin temel inşa edici tuğlası” olduğuna inanan Eisenstein, birbiriyle çelişen duyguların, olayların

sahne içindeki etkileşimiyle seyircinin filmi yeni bir gözle görmesini hedeflemekte ve bu sayede çatışan çekimlerle üçüncü bir anlamın yaratılmasının mümkün olabileceğini kanıtlamaya çalışmaktadır.

Eisenstein için, sinemanın görüntüleme biçimi bilimle iç içedir ve bu biçim simgesel değil, resimsidir. Anlatım görüntüde devingendir. Müzik, ses uygulamaları ise birbirini tamamlayan öğelerdir. Sinemada amaç ise bütün öğeleri belirleyen yasaları bulmak ve bunların etkileşimini gözlemlemektir (*Film Duyumu CXLIX*). Bu nedenle Eisenstein, filmi laboratuvar ortamında yeniden yaratmış, sinema anlayışını bu ortamda oluşturmaya çalışmıştır.

Eisenstein'ın sinema anlayışının temelinde, diyalektiğin yasaları vardır. Yunanca kökenli bir sözcük olan “diyalektik”, doğanın ya da düşüncenin, kısacası hayatın evrensel kanunlarını irdeler. Diyalektik yasaları, Aslanyürek'in de vurguladığı gibi dünyadaki varlıkların devamlı bir değişiklik içinde olduğunu, tüm evrenin hem kendisini hem de karşıtını barındırdığını savunur. Diyalektik düşünce, sürekli bir değişim ve gelişim süreci içinde olan evrenin yasaını çelişkilerle açıklar (48-49). Diyalektik eleştiri ise sanatçı, okur veya izleyici arasındaki doğrudan ilişkileri ele almakta bunları ekonomik ve politik yapılara dayandırarak tanımlamaktadır (Monaco 38). Eisenstein'ın filmlerinde dramatik eylemler kullanılarak döneminin çelişik yönü izleyiciye aktarılır. Böylece birbirinden bağımsız film parçalarının art arda kullanılması sırasında “çelişki” somutlaştırılır ve hayatın diyalektiği, sinemaya özgü bir yolla yeniden yaratılır.

Kendine özgü montaj teknikleriyle yeni ve üstün bir sinema dili yaratan Eisenstein, montaj odasında uzun çalışma sürelerine dayanan filmlerinde, izleyiciden filmi anlamlandırmasını beklemektedir. Filmî anlamlandırma ise art arda

gelen görüntüyle elde edilir. İzleyicinin zihnini sarsan bu “anlamlandırma” görüntünün çarpıcılığıyla sağlanır. Dolayısıyla Eisenstein, şok etkisi yaratan imge sineması ile günümüzde de adından söz ettirmektedir. Eisenstein’ın sinema tekniği ya da montaj anlayışı, sahne kesimlerine dayanmakta sahneler arasındaki hızlı ve sert geçişlerle filmin anlamı yaratılmaktadır. Bu nedenle de onun sinemasında biçimin içeriği gölgelediği söylenebilir. Andrew’a göre Eisenstein, filmin bir makine gibi kendi işlerini yapmasını ister. Ancak bu makine, eski parçaların hiçbirisini kullanmayacaktır. Makinenin bazı kısımları yeniden tasarlanacak, diğerleri araba mezarlığından alınacak, yeni ve farklı bir makine yapılacaktır (140). Bu amaçla Eisenstein’ın bir sistem içinde bütün parçaların birbiriyle ilişkili olduğu organik bütüne ulaşmaya çalıştığı söylenebilir.

Ali Gevgili’ye göre de Eisenstein’ın kurgudaki başarısının nedenlerinden biri, 1930’ların başlarına kadar filmlerin sessiz çekilmesidir. Sessiz olan sinemayı anlatım kısırlığından kurtarmanın tek yolu da “kurgu” olmuştur. Koşullar kurguyu zorunlu olarak ortaya çıkarmıştır (50). Çarpışan, hızlı görüntü izleyicinin ilgisini artırmış, sessiz film çağrışımlarla ilgi çekici hâle getirilmiştir.

Eisenstein, yalnız sinemada değil tiyatrodada doğada görülen her şeyin olduğu gibi verilmesi fikrine karşıdır. Onun sinemada yapmaya çalıştığı şey, gerçek görüntüleri alıp bunlardan coşku yaratmaktır. “Ben gerçekçi değilim. Ben özdekçiyim (materyalistim). Ben maddeye inanırım; bütün duygularımızın temelini maddenin verdiği inaniyorum. Ben gerçekliğe giderek gerçekçilikten uzaklaşıyorum” (*Film Duyumu CXVII*) diyen Eisenstein, dış dünyanın gerçekliğinin olduğu gibi yansıtılmasını “yüzeysel” bir gerçeklik olarak tanımlamaktadır.

Bu nedenle de Eisenstein ile Bertolt Brecht sanat anlayışı bakımından birbirine benzetilir. Her ikisinin de aynı kültürel ortamda ve aynı yönlendirmeye yola çıktığı söylenebilir. Wollen, ikisi arasındaki bu benzerliği şöyle yorumlamaktadır:

Brecht akla uygun bir tartışmanın sanatsal biçimini bulmaya çalışmıştı; Eisenstein ise kavramları tekrar tekrar yarı sezgisel bir biçimde geliştirmiş olduğu sanatsal biçimlere sıkıştırmaya çalışmıştı; “efektif mantık” için akılcı ikna yolu bulmaktan vazgeçip imge ve düşüncenin mit ve iç konuşmada birleştiğine karar vermişti (62).

Dolayısıyla Brecht sözcüklerle sözel bir söylemle ilgilenirken Eisenstein, simgesel unsurlar yerine görüntünün malzemesiyle uğraşmaktadır. Andrew’e göre de Eisenstein için film izleyici merkezlidir. İzleyicinin hisleri önemlidir. Dolayısıyla onun film anlayışı propaganda teorisi olarak yorumlanır. Propaganda filmleri veya TV reklamları izleyici zihinlerinde, hislerinde olası büyük duygusal etkiyi vermek için imgeler şeklinde düzenlenir. Ancak Eisenstein, sinemayı daha insani, daha felsefi mesajları yansıtmak için kullanmaktadır. Bir film, önce tamamıyla duygulara yönlendirilir, yalnızca ikincil süreç olarak akla ulaşır ve sanat bir duyguyu izleyiciye taşıırken günlük dilin ulaşamayacağı bir anlatı dili yakalamaktadır (143).

Eisenstein’ın sinema kuramında, her bilimsel araştırmanın tıpkı mühendislikte olduğu gibi bir ölçüm biriminin olması gerektiğine inanılır. Wollen’a göre sanatın diğer bilimlerle bu yönüyle örtüştüğüne inanan Eisenstein, bu nedenle kurgu anlayışını endüstriden alır: montaj. Eisenstein’ın filmlerinde şoklardan oluşan bir zincir yaratmayı amaçladığı ve karikatürleştirilmiş sahneler aracılığıyla izleyici üzerinde en yüksek duygusal etkiyi yakalama peşinde olduğu bilinmektedir (31-36).

Okuma oranı düşük Rus halkının bu şoklarla eğitilebileceği fikri, Eisenstein'ın temel hedeflerinden biri gibi görülebilir. Görüntülerin çarpıcılığı sayesinde izleyicinin dikkati ve ilgisi canlı tutulacak, böylece film düşünsel açıdan amacına ulaşmış olacaktır.

Eisenstein'ın film kuramını doğru tanımlayacak kavramlardan biri de “ritim”dir. Ritimden kasıt, bütün film öğelerinin bütüne hizmet edecek biçimde kullanılmasıdır. Renk, ses, görüntü birbiriyle kaynaşarak filmi tamamlar. Mustafa Sözen'in dikkat çektiği gibi Eisenstein için filmin yönetmeni, bütünün birliğini bozmamalı, filmin konusunu desteklemek için kullandığı her bir öğeyi diğer öğelerle uyumlu olacak şekilde kullanmalıdır. Böylece filmdeki her ögenin uygun zamanda ve eksiksiz kullanımıyla hiçbir öğe diğerini gölgede bırakmayacaktır. Filmde dikkat edilmesi gereken nokta, diğer unsurların anlamla görevli ana unsura destek olacak şekilde planlanmasıdır (142).

Uzun yıllar tiyatroyla ilgilenen Eisenstein'ın tiyatroya olan ilgisi onu sinemaya yönlendirir. Eisenstein'a göre “Başka hiçbir yöne çekilemeyen nesnellik yalnızca sinema dünyasında yer alabilirdi” (*Sinema Sanatı* 15). O, ilk filmi olan *Strike*'da (*Grev*), farklı bir kurgu dener. Bu filmde bir grevin aşamaları “çarpıcı kurgu”yla gösterilir: “Benim sanat görüşüme göre kendiliğinden yaratıcılığa değil, çarpıcı öğelerin gerçekçi yapısına bağlı kalmıştık; bu öğelerin her biri, her şeyden önce inceden inceye hesaplanıp çözümlenmeliydi” diyen Eisenstein için, bir filmde yüksek gerilimi sağlamak, filme ait bütün öğeleri birleştirmek ancak ve ancak kışkırtmayla sağlanabilmektedir (*Sinema Sanatı* 15).

Strike (*Grev*) filminden sonra 1925 yılında *Potemkin Zırhlısı*'nı çeken Eisenstein, bu filmi, 1905 devriminin yıldönümü için yapar. Bu filmde yalnızca

gerçek kişilere yer verilir. Onun için bir film yapmanın yalnızca bir yöntemi vardır: çarpıcı kurgu. Eisenstein'ın filmlerinin temel amacı, izleyici üzerinde duygusal ve yararlı bir etki yaratabilmektir. Uyarıcı öğeler ise belli sınıftan izleyici üzerinde belli bir tepki uyandırır. *Grev*'de kesimevi sahnesindeki kanlı görüntüler, belirli bir halk tabakası üzerine yaptığı yoğun kanlı çağrışım, sığırların kesilmesine alışık olan köylüler için bir anlam ifade etmeyebilir.

Eisenstein, 1927'de *Ekim* filmini, 1931'de *Viva Mexico*'yu, 1944'te *Korkunç İvan*'ı gerçekleştirir. O, ilk filmlerinden itibaren Sosyalist rejimi destekler ve onun filmleri klasik anlatı geleneğine yaslanan biçimci eserler olarak değerlendirilir. Eisenstein'ın dile getirdiği gibi bir filmin bildirisi sanatsal gizilgüçtür. Bununla birlikte, *Potemkin*'de olduğu gibi bir film her zaman siyasal olmak zorunda değildir. Sinema topluluğu, iyiyi, ölçüyü, yurttaşlarının umutlarını eğitmek zorunda da değildir. Böyle bir tanımlama ise ancak Amerikan sinemasının “mutlu son” denilen alışılmış yapısında gözlemlenebilir (*Sinema Sanatı* 16). Oysaki Rus sinemasının – özellikle Stalin döneminde- halkı bilinçlendirmek amacıyla yapıldığı, sanatçıların seçimlerinde özgür olamadığı bilinir. Filmlerdeki “Mutlu son” kalıbı Amerika sinemasını ne kadar karşılıyorsa “siyasal propaganda”da Rus sinemasını o derece yansıtmıştır.

Bu niyetle Eisenstein, filmlerinin düşünsel boyutunu destekleyecek alışılmamış teknikler uygulamıştır. Wollen'a göre *Grev* filmi üstünde çalışırken “tıpleme kuramı”nı geliştiren Eisenstein, filmin oyuncu kadrosunu yalnızca oyuna uygun fizyolojik ve ifadesel özelliklere sahip oyuncularından seçer. *Potemkin Zirhlisi* filmindeki cerrah rolü için kömür taşıyan bir adam seçilir. Çünkü ona göre oyuncu sahneye çıkar çıkmaz ayırt edilmelidir (Wollen 37-38). Sessiz sinema döneminde

böyle bir oyuncu seçimi özgün bir buluştur. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İtalyan sinemasında, saf gerçeklik iddiasıyla tamamen doğal mekânlar ya da sıradan oyuncular tercih edilir.

Pekiye Eisenstein, film yönetmeden önce neler yapmıştı ya da Eisenstein'ın diyalektik anlayışının temelinde hangi anlayışlar vardır? Eisenstein, sanat hayatına tiyatro ile başlar ve sinemayla devam eder. Fakat tiyatro eserlerinde uyguladığı yeni teknikler dönemi için yeni tartışmalara neden olur. Eisenstein'ın yeniliğe açık oluşu, teknik açıdan yeni uygulamaları olanaklarına ağırlık vermesi onu “şekilcilik” suçlamalarıyla karşı karşıya getirmiştir.

Eisenstein, üniversite yıllarında “konstrüktivizm” adlı sanat akımından etkilenir. Andrew'a göre bu nedenle sanatsal faaliyetler onun için “inşa etme” anlamı taşımış ve sanatçının işlenecek hammadde sorunsalı onun zihnini daima meşgul etmiştir. Sanat tiyatrolarının gerçeği kopyalama ve sahnede olduğu gibi yansıtma fikrine karşı çıkan Eisenstein, konstrüktivistler gibi, tiyatronun değişik yönlerini, anlatı biçimlerini parçalamaya yönelir, gerçekliği bozarak yararlı bir malzeme yaratmaya çalışır (108-09). Şekilcilik tartışmalarının temelinde de konstrüktivist akım dışında mimarlık-mühendislik eğitiminin etkisinin olduğu düşünülebilir.

Aynı zamanda Doğu tiyatro oyunu olarak bilinen Kabuki Tiyatrosu da Eisenstein'ı etkiler. Çünkü Batılı tiyatrolardan farklı olan bu tiyatrodaki anlam, oyun örgüsüyle ya da oyuncuların jest ve mimikleriyle anlaşılmaz. Kabuki'de anlam soyuttur. Andrew, Eisenstein'ın bu tiyatroyla şu sonuçlara ulaştığını belirtir: Tiyatrodaki her bir bileşen bir fuardaki sirkin çarpıcılığı gibi diğer unsurlardan farklı, ancak eşit sağlamlığa sahip bir görevi üstlenir ve seyirciye kesin bir psikolojik izlenim verebilme yeteneğine sahiptir. Bu, sinemanın geleneksel estetik anlayışından

farklıdır. Çünkü, geleneksel anlayışta ışıklandırma, görüntüyü sınırlandırma (kadraj), kamera çalışması baskın eylemi destekleyecek biçimde kullanıldığında filmde büyük bir etki yaratılabileceğine inanılır. Eisenstein için bir film, sadece öyküden oluşmaz, filmi özel kılan, değişik bileşenlerden gelen şokların insanı sarsmasıdır (111). Bu nedenle, film ancak çarpıcı çekimlerin bir toplamı olduğunda sanat olarak var olabilir. Eisenstein için sinema, yalnızca hayatın ya da gerçekliğin kaydedilmesi değildir. Film, izleyiciyi ayık tutan çekimlerin bileşimidir. Dolayısıyla sinema -onun film anlayışına göre- bileşenlerin çatışması ve bu çatışmanın sonucunda yeni bir etki yaratımıdır.

Eisenstein, Kabuki Tiyatrosu dışında Haiku şiiri üzerine de çalışmıştır. Andrew'e göre bu çalışmayla da montajın anlaşılması süreci başlamıştır. Bir kavramı ya da herhangi bir şeyi doğrudan temsil eden resimsel sembol kabul edilen "ideogram"ların Haiku şiirine benzer bir işleyişi vardır. Buna göre, bir şiirin her satırıyla çağrışım yaratılır, bu dizelerin bir araya getirilmesiyle "montaj" oluşturulur. Eisenstein, bu şiirin etkisini inceledikten sonra yönetmenin yapabileceği çağrışımlar arasındaki çatışma türlerini listeler: sessel öğelerin, kitlelerin, derinliklerin, karanlık ve aydınlığın veya odak uzunlukların çatışması (117). Gerek Japonlara özgü tiyatro gerekse de Haiku şiiri ya da ideogramlar montaj yasaları bakımından Eisenstein'ı etkilemiştir. Birbirine eklenen öğelerle yaratılan "anlam" diyalektik anlayışla örtüşmüş ve bunlar Eisenstein'ın kuramını oluşturmasına yardımcı olmuştur.

Japon-Çin yazısının da Eisenstein'ın kurgu anlayışını belirlediği, yaratıcı kurguyu Çin-Japon ideogram ve hiyerogliflerinden esinlenerek bulduğu, kuramını bu yazıların yasaları üzerine kurduğu bilinir. Bu yazıların ortak özelliği, birbirinden bağımsız iki hiyeroglifin birleşmesinden yeni kavramların oluşmasıdır. *Film*

Duyumu'nda da belirtildiği gibi bu yazının temel dayanağı, yalın dizilerin toplamından değil çarpımından yeni kavramların doğmasıdır. Her biri farklı nesneyi karşılayan diziler birleştiğinde bambaşka kavramlar ürer. Sözelimi bir köpek + bir ağız = havlamak; bir ağız + bir çocuk = bağırma gibi simgesel bir dil, Eisenstein'ı kurgu kavramıyla tanıştırır. Haiku şiirine “Tek başına bir karga / Yapraksız bir dalda / Bir güz gecesi” dizeleri örnek olarak verilebilir. Japon lirik şiiri olan Haiku, soğuk, ıssız bir sonbahar gecesini, üç kısa dizedeki somut imgeleri çarpıştırarak anlatmaktadır (CXXII-CXXV).

Eisenstein, aksiyona dayalı Griffithçi kurguyu esas almaktadır. Eisenstein'a göre “kurgu” gelişimini Griffith'e yani Amerikan kültür sinemasına borçludur. Eisenstein, Griffith'in kurguya koşut anlayışa ulaştığını belirtmiş, koşut kurguyu tamamlama işinin Sovyet Biçimcilere bırakıldığını söylemiştir (*Sinema Sanatı* 270). Biçimciler ise koşut kurgu anlayışını geliştirerek kurgunun potansiyelini kullanmıştır. Asiltürk'ün vurguladığı gibi 1920'lerin ikinci yarısında sinemanın zirvesinde olan başta Eisenstein olmak üzere diğer Sovyet sinemacılar, kurgunun yaratıcısı konumundadırlar. Dolayısıyla kurguyu ilk uygulayanlardan biri David Griffith ise sanatsal kurguyu uygulayan önemli isimlerden biri de Eisenstein'dır (116). Eisenstein, Griffith kurgusunu kendi kuramına uyarlayan ve dönemin siyasi yapısını dikkate alarak dönüştüren sanatçı olarak sessiz sinema dönemi için ilklerin uygulayıcısı konumunda değerlendirilmiştir.

Bazin, Eisenstein'ın diğer yönetmenlerden farklı olarak aynı bölüm içinde gerekli olmadığı hâlde başka bir görüntüyü kurguladığını belirtir. Böylece montaj aracılığıyla bir olay izleyiciye gösterilmek yerine sadece ima ettirilir. Dolayısıyla gerçekliğin seçilmiş elemanları kurgulanır ve kişisel gerçekçilik, montajlar

arasındaki ilgiden yola çıkılarak oluşturulur (*Sinema Nedir* 33). Bundan dolayı Eisenstein'ın kusursuz kabul edilen senaryoları ile filmlerinde gerçekçiliği aşan bir sinema dili kullandığı, çağrışım gücüne dayanan filmleriyle sinemaya katkıda bulunduğu düşünülmektedir.

Zaman dizinsellik özellikle modern sanat sinemasının ön koşullarından biri kabul edilir. Fakat Eisenstein sineması zaman dizinselliği göz ardı ettiği için de eleştirilir. Ayşe Oluk, Eisenstein'ın film dilinin “devamlılık” ilkesiyle ters düştüğünü söyler. Buna göre birçok filmde öykünün zaman dizinsel anlatımı Eisenstein filmlerinde farklılık gösterir. Onun filmlerinde olay örgüsünün sürekliliğinden ziyade izleyicinin duyguları ve düşünceleri önem kazanmıştır. İzleyicideki duygusal tepki ve görüntülerin çarpıcılığı sonucunda “şok” etkisi yaratma fikri filmin ritmini belirler (150).

Bilindiği gibi Eisenstein'ın film kuramında birbiriyle çelişik ya da zıt görüntüler, bir araya getirilir ve onun kuramı bu anlayışla oluşturulur. Yönetmenin filmlerinin teorisini oluşturan “diyalektik kurgu” ise aşağıda tanımlanacaktır.

1.2.1. Diyalektik Kurgu

Eisenstein kurgusu anlayışında, iki görüntünün çarpışmasıyla elde edilen “kavram”lar vardır. O, izleyicide duygusal etki yaratmak için bu kavramlardan yararlanır ve onun filmlerinde izleyici duygusunu harekete geçirmek amacıyla da perdedeki çelişkili görüntüler kullanılır. Bu görüntüler sayesinde izleyicinin siyasal görüşleri ve siyasal bilinci güçlendirilecek ve izleyiciye yeni bakış açısı sağlanacaktır. Wollen'ın dile getirdiği gibi Eisenstein'ın montaj tekniklerinden her biri, “saf fizyolojik” olarak tanımlanır. Ancak entelektüel montaj, yalnız duyguları

yönlendirmekle kalmaz, bütün düşünce oluşumunu yönlendirmek niyetiyle de kullanılır (44-45). İzleyicinin duygularını hedef alan bu montaj teknikleri beş grupta değerlendirilir: çarpıcı kurgu, çağrışım kurgusu, ölçümlü kurgu, dizemsel kurgu, üst dizemsel kurgu ve anlıksal kurgu.

Eisenstein kurgu anlayışını oluşturan öğeler, birbirini tamamlayan özellikleriyle dikkat çekmektedir ve her teknik bir sonrakini içine alarak meydana gelmektedir. Bülent Küçükdoğan, Eisenstein'ın kurgu çalışmalarını üç önemli dönemde inceler. Birinci dönem, nesnenin görüntülenmesi, görüntünün gücü, nesnenin dış hatlarının belirtilmesinden oluşur. İkinci dönem, kurgunun metaforik ve düşsel görüntüleri üretmesini içerir. Son dönem ise kurgunun işlevi ses, müzik ve renk gibi düşsel görüntülerin bileşenlerinden meydana gelir (103). Eisenstein filmlerinde bu değişim göze çarpar. *Potemkin Zirhlisi*'nda nesnelerin görüntüsü ön plana çıkarılırken *Ekim*'de nesnenin anlamının giderek soyut bir değer kazandığı dikkat çeker.

Eisenstein'ın kurgu kuramının temelinde, Marks ve Engels'in diyalektik öğretisi vardır. Buna göre dışsal olayların özü tez-antitez çatışmasından doğar. Eisenstein'a göre sanat, çatışma ile doğanın kesiştiği yerde aranmalıdır. Organik biçim mantığı karşısında akılcı biçim mantığının çatışması sanatsal biçim diyalektiğini üretir. İkisinin karşılıklı etkileşimi sadece zaman ve mekân sürekliliğinde değil, düşünce alanında da dinamizmi oluşturur (*Film Biçimi* 57-58).

Diyalektik öğretinin bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiyi vurguladığı bilinir. Micheal Ryan'ın vurguladığı gibi diyalektik yasalarında özel bir şeyden yola çıkılarak daha genel olana doğru gidilir, böylece özel ve genel olan bir bütün olarak kavranır. Bir şeyin özünde ne olduğu onun ilişkide olduğu diğer şeyler tarafından

belirlenir veya şekillendirilir. Bu tür bir çözümleme yöntemi ise “özel olarak bir şeyin, kendisi olmak adına başka bir şeyin varlığını koşul olarak gerektirmesiyle ilgilenir” (88). Diyalektikte, ele alınan ögeler arasında bir nedensellik bağı olduğu, “nedensellik”in ise ögeler arasındaki zorunlu bir ilişki sonucunda ortaya çıktığı düşünülür.

Eisenstein da birbirini anlam bakımından tamamlayan çekimlerle, filmlerinde, hem zaman dizinselliği hem de durağanlığı kırmıştır. Filmde bir görüntü başka bir görüntüyle çarpıştırılarak anlam yaratılır ve filmin temposu sürekli artırılır.

Asiltürk’ün söylediği gibi Eisenstein için durağanlık mutlaka savaşılmaması gereken bir engeldir, ilerici ve yenilikçi değişimleri belirleyen şey devinimdir. Devinim ise çelişkilerin çarpışmasıyla elde edilebilir. Bu nedenle de Eisenstein, “kurgunun yaratıcısı” sıfatını fazlasıyla hak ettiği düşünülür (126). Eisenstein kurguya özgün bir bakış açısı getirmiştir. Fakat Amerikalı yönetmen Griffith’in, ondan önce, farklı mekânlarda geçen iki olayı koşut kurgu aracılığıyla anlatmayı başardığı ve Eisenstein’ın Griffith’ten etkilendiği unutulmamalıdır. Griffith’in kurguyu, filmdeki aksiyonu arttırmak niyetiyle kullandığı göz önünde bulundurulduğunda Eisenstein’ın farkı anlaşılacaktır. Çünkü Eisenstein, kurguyla “yeni anlamlar” yaratma peşindedir. Hareket yeni anlamlar için araçtır sadece.

Eisenstein’ın beş ana başlık altında topladığı kurgu teknikleri dışında, görüntülerdeki çizgi, ışık, düzlem gibi çatışmaların yer aldığı farklı bir terminolojik dilden söz edilebilir. Özellikle tezin çözümleme bölümünde yararlanmak için bu kavramlara yer verilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Sanatın çatışma olduğuna inanan Eisenstein, çekim içindeki çatışma türlerine, bunların özelliğine ve birbiriyle

çatışan çekimler arasındaki çatışmaya diğer bir ifadeyle “kurgu”ya göre çatışma çeşitlerini şu şekilde sıralar:

1. Çizemsel çatışma: Çekimler içinde yer alan çeşitli çizgilerin, doğruların birbiriyle çatışmasıdır.
2. Düzlemlerin çatışması: Çekim içindeki çeşitli düzlemlerin konumlarından dolayı ortaya çıkan çatışmadır. Çekim içindeki varlıkların boyutlarının ortaya çıkardığı çatışma “Oylumların Çatışması” iken uzam parçalarının çatışmasıyla “Uzamsal Çatışma”; çekimdeki ışık derecelerinin (aydınlık, karanlık, loşluk) çatışmasıyla da “Işık Çatışması” elde edilir.
3. Özdek ve görüş noktası arasındaki çatışma: Özdeğe bakış açısından (alttan görüş, üstten görüş) dolayı ortaya çıkan biçimbozumunun oluşturduğu çatışmadır. Özdek ile özdeğin uzamsal doğası arasındaki çatışma, değişik mercekler yardımıyla ortaya çıkan biçimbozumudur.
4. Bir olay ile olayın zamansal doğası arasındaki çatışma: Çekimlerdeki yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış devinim ve doğal süre ile bozulan süre arasındaki çatışma olarak tanımlanabilir.
5. Görsel ve işitsel alanlar arasındaki çatışma: Bir yanda optik diğer yanda akustik alanlar arasındaki çatışmadır. Film yönetmeni, çekimleri düzenlerken filmde bu türden çatışmalara yer vererek çatışmaları istediği şekilde yönetir (*Film Duyumu CXV*).

Kurgu kuramını laboratuvar koşullarında ele alıp geliştiren Eisenstein’ın çarpıcı, ölçümlü, üsttitremsel, dizemsel (ritmik), titremsel, anlıksal, çağrışımsal olmak üzere yedi tane kurgu tekniği vardır. Birbirinin devamı niteliğinde olan ve karşılıklı ilişkiler kurarak oluşturduğu bu kurgu çeşitleri şöyle sınıflandırılmaktadır:

1.2.2.Çarpıcı Kurgu

Çarpıcı kurgu, izleyiciyi yepyeni anlamlara götürmek için geliştirilmiş ilk kurgu çeşidi olarak tanımlanabilir. Eisenstein, çarpıcı kurguyu ilk önce tiyatrodan denemiş, sinemaya geçince de kuramını bu kavram üzerine oturtmuştur. Asiltürk'e göre Eisenstein, bilimde iyonların, elektronların, nötronların bulunmasına karşılık, sanatta bir çarpıcılık olması arzusuyla, bütün hâline getirilen izlenim birimlerinin bir yarısını müzikhol sanatından, diğer yarısını endüstriden alır ve "çarpıcı kurgu" kavramını ortaya atar (131). Bu kurgu, Eisenstein'ın kurgu modelinin temel prensibi gibi bir işleve sahiptir. Diğer kurgu anlayışları "çarpıcılık"ın dönüştürülmesiyle oluşturulur ve onun kurgu tekniklerinin her biri diğerleri için bir basamak işlevi görür.

Çarpıcı kurgunun amacı, çağrışım uyandıran görüntü ile izleyicide tepki uyandırmaktır. Bu kurgu Özön'ün belirttiği üzere diğer kurgu türleriyle kıyaslandığında kısa ve içerikleri ilgi çekici olan çekimlerin peş peşe verilmesiyle izleyicide vurucu bir etki yaratmayı hedefler, böylece izleyici bu çarpıcı görüntülere tepki verecek ve istenilen sonuca yönelmiş olacaktır (163). Ayrıca çarpıcı kurgu, Eisenstein'ın daha önce almış olduğu akademik eğitimin (mühendis mimar), inandığı diyalektik öğretinin ve Japon tiyatrosunun imgesel dilinin bir toplamı gibi düşünülebilir.

Eisenstein'a göre sinemada parça, bütünün desteğiyle bütün ise görüntünün yardımıyla izleyici bilincine ulaşır. Bu görüntü, izleyicinin bilincine girer ve bütünün yardımıyla görüntünün her ayrıntısı duyumlarda bütünden ayrılmayacak şekilde yer alır. Şöyle ki bir ses görüntüsü veya yoğrumsal (plastik) görüntü izleyicinin zihnine

çeşitli öğelerin birleşimiyle girer. Sonuçta ayrı ayrı öğelerden oluşan “tek bir görüntü” oluşur (*Film Duyumu* 33).

Eisenstein filmlerinde çarpıcı kurgudan yararlanır ve “çarpıcılık” film kurgusunun temel prensibi kabul edilir. Onun *Potemkin Zirhlisi* filminde, Odesa merdivenlerinde kalabalığın çığgınca aşağıya doğru koşuşunun, ölmüş oğlunu taşıyan bir ananın tek başına ağır ağır yukarı hareketi ile karşılaşması çok bilinen bir sahnedir. Burada kalabalık, baş döndürücü bir hızla aşağıya doğru iner; yalnız bir insan, ağır ve yavaş bir biçimde yukarıya doğru çıkar. Bu sadece bir saniye sürer ve tekrar aşağıya doğru hızlı bir iniş görüntüsü yer alır. Hareket hızlanır, tempo hızlanır. Kalabalığın kaçıışı yerini düşen çocuk arabasına bırakır (Gülüş 125). Çarpıcılık *Potemkin Zirhlisi*’nda birbirine zıt sayılabilecek devinimle sağlanır. Her bir görüntü onun tersi bir hareketle yan yana getirilir. Filmin estetik yönüne katkı sağlayan bu görüntüler aynı zamanda anlam yaratmakla da yükümlüdür.

Çarpıcı kurguda görüntüler aynı olaya bağlı olmayabilir. Bazın, çarpıcı kurguyu bir görüntünün anlamının bir başka görüntü ile yaklaştırılması, pekiştirilmesi olarak tanımlar (45). Çarpıcı kurguda hızlı-yavaş ya da kısa-yakın çekimlerin izleyiciyi etkilemesi beklenir. Seçil Büker, Eisenstein’in *Grev* filminde, yakalanarak öldürülen işçileri gösteren çekimlere karşılık mezbahada boğazlanan öküzler çekiminin “çarpıcı kurgu”yla yaratıldığını belirtir (91). *Grev* filminde birbirinden farklı imgeler yan yana getirilir: bir insanın yüzü ile bir tilkinin resmi. Bu imgeler, izleyici üzerinde güçlü uyarıcı konumundadır. Zihin tarafından bu imgelerle metaforik anlamlar arasında bir bağ kurulur ve film anlamlandırılmaya çalışılır.

1.2.3. Çağrışım Kurgusu

Çağrışım kurgusu, birbirinden farklı iki nesnenin seyirci zihninde dönüştürülmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu kurguda, çekimlerde kullanılan somut malzemeler soyut anlamların oluşmasını sağlamaktadır. Örneğin, *Potemkin Zırhlısı* filminde gemi çalışanları ile gemideki motor arasında bir bağlantı kuran Eisenstein, nesne ve nesne görevi gören gemi çalışanları arasında bir bağ kurmayı hedeflemektedir. Benzer şekilde *Ekim*'de heykelin kırılması ile Çar'ın düşüşü arasında yine imgesel bir anlam vardır. Seyirci kırılan heykel ile düşen Çar arasındaki ilişkiyi ima yoluyla kavramaktadır

Ayrıca *Ekim*'de görüntülerin kaba gerçekliğinin yanında ruhsalimsel çağrışımı ve bu çağrışım sonucu izleyicide oluşan "coşku" dikkat çekicidir. Örneğin, kongre sahnesinde uzlaştırmacı konuşmaların arasına harp çalan eller girer ya da başka bir çekimde motosikletli taburun devrime katılımı dönen tekerleklerle hareketli şekilde desteklenir. Asiltürk, Eisenstein'ın *Grev* filminde kullandığı çarpıcı kurguyu geliştirerek *Ekim* filminde kullandığını söyler ve bu kurgunun sinemada yeni bir aşama olduğunu belirtir. Çağrışım kurgusunda amaç, çekimdeki çağrışımlar yardımıyla izleyicide coşku yaratmaktır. Bu kurgu da dönüştürülerek "anlıksal kurgu" yaratılır. Böylece Eisenstein, çarpıcı kurguyu çağrışım kurguya onu da anlıksal kurguya dönüştürmüş olur (132).

Çağrışım kurgusu, görüntüde çarpıcılık yerine daha çok coşturuculuğu merkeze almaktadır. Bu kurguda artık çarpıcılık değil çağrışım yoluyla izleyicide coşku yaratmak önemlidir. Görüntünün yalnız görülebilir unsurlarıyla değil, çağrışımın gücüyle ortaya çıkan coşku üzerine görüntüler birleştirilir ve bu kurgu, anlıksal kurgunun bir aşaması gibi bir işlev görmektedir. Eisenstein'ın bu kurguyu

yaratmasının ise dönemin Rus halkının okur-yazarlık oranıyla yakından ilgisi olduğu düşünülür. Böylece okuma oranı düşük bir toplum, Eisenstein gibi bir hikâye anlatıcısının sunumuyla dönemi konusunda bilgilendirilir.

1.2.4. Ölçümlü Kurgu

Sinemanın matematiksel işlemler gerektiren bir sanat olduğu bilinir. Sinemadaki yaratıcılığı pekiştiren ve bu yaratıcılığı izleyiciye yansıtan en küçük birim çekim parçalarıdır. Bu nedenle de her çekim parçasının ekrandaki süresinin iyi ayarlanması, sürenin beklenenden fazla ya da az olmaması gerektiği düşünülür. Asiltürk'ün de belirttiği üzere sinemadaki çekimler içerik, ışık, renk, düzenleniş ve perspektif bakımından estetik olmalı fakat çekimlerin tablo ya da fotoğraf olmadığı unutulmamalı ve sinema, fotoğrafçılık sanatı arasında sıkışıp kalmamalıdır. Örneğin, yağmur sonrası sisli bir havada, bir tarlada, ıslak çimenlerin üzerinde otlayan, üzerinden buharlar çıkan bir atın görüntüsü algıyı doyuracak kadar gösterilirse izleyiciler son derece estetik ve şiirsel bir çekimle karşılaşmış olacaklardır. Ama, çekim kısa bir süre gösterilip insan gözü doyuma ulaşmadan perdeden silinirse çekim rahatsızlık yaratır. Aynı çekimin, uzun süre gösterilmesi ve öyküye katkısının olmaması durumunda da sonuç yine olumsuzdur (133). Görüldüğü gibi sinemada çekim uzunluğu son derece iyi ayarlanmalı, görüntü süresi, izleyicinin ilgisini canlı tutacak biçimde kurgulanmalıdır. Eisenstein'in bu temel ilke doğrultusunda ölçümlü kurguyu meydana getirdiği söylenebilir.

Ölçümlü kurguda görüntüler, ahenk yaratabilecek biçimde uzatılır veya kısaltılır ve bir görüntünün hareketliliği bu görüntüden sonra gelen görüntünün içinde devam ettirilir. Küçükerdoğan'a göre önceki görüntü ve bunu izleyen görüntü

arasındaki fark “görüntülerin uzunlukları”dır. İzleyicinin eşit uzunlukta algıladıkları bu görüntüler, aynı görüntünün devamı şeklinde algılandıkları için de “metrik”tir (107).

Ayrıca Eisenstein’in ölçümlü kurgusu, kurgu çeşitleri içinde en yalın olanı olarak tanımlanır. Bu kurguda temel ölçüt, çekimlerin uzunluklarıdır. Bu kurguda gerilim yaratabilmek amacıyla çekimler mekanik biçimde uzatılıp kısaltılmaktadır. Musa Kaya’ya göre bu kurgunun temel ölçütü, çekim parçalarının “salt uzunluğu”dur. Bu parçalar birbirine bir müzik ölçüsüne uygun kalıp içinde, uzunluklarına göre eklenir, gerilim, bir yandan formülün asıl orantıları korunurken öte yandan parçaların kısaltılması sonunda ortaya çıkan mekanik ivmenin etkisiyle sağlanır (29). Burada, çekimlerin birbirine eklenmesi, filmin estetik yanını açığa çıkarmaktadır. Ölçümlü kurgu, bir besteyi meydana getiren notaların uyumuna benzetilebilir. Notaların birleşmesiyle ortaya çıkan uyum, filmde görüntüyle yaratılır.

1.2.5. Dizemsel Kurgu

Dizemsel kurgu, filmin ritmini tanımlayan bir kurgu türü olarak bilinir. Bu durumda Eisenstein’a göre filmde ritim nedir ya da nasıl sağlanmaktadır? Moisses Kağan’ın vurguladığı gibi dizemsellik (ritim), bütün sanat yapıtlarında aranan ve ulaşılmaya çalışılan, sanat yapıtlarının anlatımına veya diline, anlatım canlılığı getiren öğelerden biri kabul edilir (445). Bu nedenle de dizemsellik her sanat yapıtında olduğu gibi sinemada da kendine özgü yollarla yapılır. Temel malzemesi hareketli görüntüler olan bu sanat; kurgu, ses, görüntü, zaman gibi öğeleri harmanlayarak bir “ritim” oluşturmaktadır. Asiltürk’e göre dizemsel kurguyla yaratılan zaman, uzaysal zamanın ritmi ötesinde filme özgü bir zaman olarak görülür

ve yaratılan bu zamanın filmin ritmini de yarattığı varsayılır. Eisenstein'ın dizemsel (ritmik) kurgusunda, çekim içindeki bir görüntüyle bu görüntünün gösterilmesi amacıyla kullanılan çekim uzunluğunun çarpımı gerekmektedir (135).

Eisenstein, bir çekimi diğer çekimlerle kurgularken bir zaman yaratır, çekim parçaları bu yaratılan zamanın içinde gerçek zamanın dışına çıkarılır. Dolayısıyla bir çekim izleyicinin gözünde gerçekte olduğundan farklı algılanır. *Film Duyumu*'nda dizemsel kurguda çekimin uzunluğunun göreceli olduğu söylenir. Bununla birlikte kurguyu yönlendiren öge, çekimin içindeki harekettir. Çekim içindeki bu hareketler, hareketin içindeki nesnelere ya da izleyicinin hareketsiz bir nesnenin çizgileri boyunca yönelen gözleri aracılığıyla fark edilir (Eisenstein CXXX).

Eisenstein, dizemsel kurgu aracılığıyla bazı çekimleri ön plana çıkarmaktadır. Hızlı devinimlerle art arda dizilen çekimlerde ritim, düzlemsel, çizgisel, uzamsal veya oylumsal çatışmalarla yaratılır. Küçükdoğan da dizemsel kurguyu görüntünün uzunluğu yerine "gücül" uzunluğuyla açıklamaktadır. Bu kurgu, çeşitli ritmik duyu algılamalarından oluşmakta ve görüntülerdeki hareketlilik ritmik kurguyu meydana getirmektedir. Ritmin başka bir görüntüde değiştirilmesi film için önemli bir canlandırma yöntemi gibi görülür (107). Örneğin, *Potemkin Zırhlısı*'nda askerlerin yürüyüşleri ile çocuk arabasının merdiven başında sarsılmasıyla annede oluşan yüz ifadesinin bu türde bir kurguyla yaratıldığı düşünülür.

Dizemsel kurgu, özellikle *Potemkin Zırhlısı*'nda ön plana çıkarılır. Seçil Büker ve Oğuz Onaran'ın dikkat çektiği üzere bu filmin bir sahnesinde, askerlerin ayaklarının doğal hızda ilerleyişi -onlardan çok daha hızlı olan tekerleklerin ritmik kurgusu sonucu- filmdeki ayak hareketlerinin olduğundan hızlı sergilenmesine neden olmuştur. Odessa merdiveninde gösterilen ayakların ritmi, metrik kurgu

anlayışıyla yapılan kesme ile karşı sürüm niteliğindedir. Bu karşı sürümle ritmik kurguya geçiş sağlanmakta ve filmde askerlerin ayaklarından merdivenlerden kayan bebek arabasının çekimine geçilerek sahnenin ritmi bozulur (166-67). *Potemkin*'de askerlerin ayak hareketleri onlardan çok daha hızlı olan tekerlek hareketi nedeniyle olduğundan hızlı algılanmıştır. Böylece izleyicilerin kendilerini böyle bir gelişmenin içinde görmeleri dolayısıyla filme katılmaları sağlanmıştır. Bu durum ritmik kurguyla başarılmıştır.

1.2.6. Titremsel (Geleneksel) Kurgu

Bir sinema filminde çekimler, ağır basan egemen öge referans alınarak kurgulanabilir. Diğer bir deyişle kurgu, filmin temel eğilimine, çekim uzunluğuna göre yapıldığında filmde baskın olan ögeye göre belirlenen bu kurgu çeşidi, titremsel kurgu olarak adlandırılır.

Titremsel kurgu, bir filmdeki görsel tonlamadaki çeşitlilik üzerine oluşturulur. İki farklı görüntünün art arda verilmesi sonucu bir “ton” belirlenir. Şöyle ki sevinci anlatabilmek için yeşili, hüznü anlatmak için sarıyı kullanmak titremsel kurgunun varlığını kanıtlamaktadır. Eisenstein, aşağıdaki gibi bir örnekle bu kurguyu açıklamakta ve renklerin de ruhun coşkularını anlatabileceğini kanıtlamaktadır:

Sözcükler: Kızların en güzeli, üzgünce dolaşır.

Müzik: Flütün yakınan sesleri.

Renk: Pembe, akla karışık zeytin rengi (*Film Duyumu* 84-85).

Bu çıkış noktasından hareketle, çekimdeki egemen ögenin hangi kurgu için odak olabileceği saptanabilir. Bu kurguda, filmin egemen ögesinin kendine özgü coşkusu merkezdedir. Eisenstein'a göre klasik kurguda her çekimde egemen unsur

ayrı ayrı ele alınarak kurgulanır. Oysa onun filmlerinde (*Eski ve Yeni*) bütün uyarılar (ışık, hareket, renk) aynı seviyede tutulur. Aynı seviyeden kasıt, titreşimdir. Titremsel kurguda anlıksal kurguda olduğu gibi duyguların harekete geçirilmesi hedeflenir. Fakat ilkinin ikincisinden farkı, düşünceye ulaşırken bütün duyuların uyarılmasıdır ve bu durum estetik bir yolla yapılır. *Eski ve Yeni* filmindeki yağmur duası bölümü özellikle çok sesli kurguya örnek olarak verilebilir. Eisenstein bu filmdeki her çekimin birbirinden bağımsız bir özellik taşıdığını fakat aynı zamanda filmin bütününe katkıda bulunduğunu söyler. Böylece birbirine bağlı çekim parçaları, çekimleri birbirine bağlar ve de her biri ayrı bir unsur olarak filmde yer alır. Bunun sonucunda film çok renkli bir özellik kazanmış olur (*Film Duyumu* LXX).

Benzer bir sahne, *Potemkin Zırhlısı*'nda da yer almaktadır: Odessa Limanı'ndaki cenaze töreni. Asiltürk, bu filmde Odessa Limanı'nda yapılan cenaze töreninin sisli sabah kurgusunda parçaların, coşkusal sesine ve uzamsal hiçbir değişime yol açmayan dizemsel titreşimlerine dayandırılarak yaratıldığını belirtir. Filmin bu sahnesinde, iki ses arasının aralığını ölçmek için kullanılan (müzik terimi olan) titrem, çekimlerdeki ögenin egemenliğine göre kurgu çeşidini belirlemektedir (136).

1.2.7.Üsttitremsel Kurgu

Eisenstein'ın farklı duyulara duyduğu ilgi nedeniyle bu kurgu tekniğinin ortaya çıktığı sanılır. Bu nedenle de onun sinemada yapmak istediği şeyi açıklamak için müzik terminolojisinden yararlandığı bilinir. Bunun sonucunda Eisenstein, kurguda baskın karakterin (titremsel kurgu) değil, üst tonlarda (üsttitremsel kurgu)

bulunabileceğini düşünmektedir. Bu düşünceleri onu “çok seslilik” kavramlarıyla tanıştırmaktadır.

Eisenstein üsttitremsel, diğer adıyla çok sesli kurguyu Doğu kültüründen Japon Kabuki tiyatrosundan esinlenerek yaratmıştır. Eisenstein’a göre Japon tiyatrosunda ses, devinim, uzam, insan sesi birbirine eşlik etmez hatta bunlar birbirine koştur bile değildir, bunlar eşit önem taşıyan öğeler olarak işlev görür. Japonlar ise her tiyatro ögesine, değişik duygulanım çeşitleri arasında ölçülemez bir birim olarak değil, tiyatronun tek birimi diye bakarlar ve kendilerini farklı duyumlara yönlterek bunların toplamını, insan beyninin kışkırtılması demek olan bir genel toplama ulaştırırlar.

Eisenstein, Kabuki tiyatrosundaki bu yeteneğe karşın, görsel ve işitsel algılamaların ortak bir paydaya indirgenemeyeceğini çünkü görüntünün görsel bir algılama, sesin işitsel bir algılama olduğunu, bunların ayrı boyutlarda değerler olduklarını söyler. Buna karşılık görsel üsttitremler ile sesli üsttitremler, ölçülebilir tözün değerleridir çünkü bunlar tümüyle fizyolojik duyulardır, bundan dolayı da tek ve aynı çeşittendirler (Kaya 34). Böylece görsel ve işitsel unsurlar bir filmde ortak paydada ve eşit haklara sahip olarak yer alır, bunlar yer değiştirebilir ya da görsel- işitsel unsurlar arasında ilişki kurulabilir. Böylece hem müzik hem de görüntü parçaları bir bütün olarak algılanabilir.

Film, Eisenstein’ın gözüyle bakıldığında büyük bir “gösteri” olarak değerlendirilebilir. Bir filmde pek çok öge kaynaşır bir bütünü oluşturmaktadır. Soyut, alışılmışın dışında çekim parçaları matematik kurallarıyla bir araya getirilir. Küçükdoğan’ın vurguladığı gibi “şölen olarak tanımlanan film, içindeki yüksek tonların toplamının ardından gelen parçalardaki yüksek tonlarla çatışma içerisinde

bulunabileceği biçimde kurgulanmalıdır” (108). Bu kurguda film, müzik parçası gibi çok sayıda ton yaratır, bu tonların birbiriyle çarpışmasıyla yeni bir anlam oluşturulur.

Titremsel kurguda egemen bir sahne ön plana çıkarılırken üsttitremsel kurguda bütün sahneler aynı değerde kabul edilir. Wollen’a göre çekimlerde ağır basan egemen ögeye göre yapılan titremsel kurguya karşılık ortaya çıkartılan üsttitremsel kurgu, Eisenstein tarafından “demokratik” kurgu olarak adlandırılır. Bunun nedeni, üsttitremsel kurgunun yapılışında, titremsel kurgunun aksi bir durumun söz konusu olmasıdır. Bu kurguda, tek egemen ögeye bağımlı kalınması söz konusu değildir. Üsttitremsel kurgunun temel niteliği, yapılışı sırasında, parçaların çekiciliklerinin hepsinin de dikkate alınıyor olmasıdır. Bu, titremsel kurgunun, egemen ögesinin ayrıcalığının sonunu getiren ve öteki uyarıların göz önüne alınmasını sağlayan bir durumdur (59). Bu kurguda her parça kendi özgül doğasını başka görüntülerle tamamlamakta, yatay bir çizgide ilerleyen sahneler birleşip filmdeki “coşku”yu meydana getirmektedir.

1.2.8. Anlıksal Kurgu

Anlıksal kurgu, çağrışım kurgusunun dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Eisenstein’in amacı, en soyut kavramları gösterircesine aktarmak olduğundananlıksal kurgu, onuanlıksal filme veanlıksal sinemaya ulaştırır (Eisenstein, *Film Duyumu* 28).

Eisenstein, bu kurguyla soyut fikirleri sinemada somutlaştırmayı hedeflemiştir. Asiltürk’e göreanlıksal kurgu aracılığıyla görsel olmayan soyut anlamlar yaratılabilecek, bunun sonucunda doğal dil ile sinema bağı kurulmuş olacaktır. Örneğin, 1990’larda Steven Spielberg’ün, *Schindler’s List* filminde

soykırımın acılarını yaşamış yaşlı Yahudiler, çocuklarıyla birlikte Schindler'in mezarına taş bırakırlar. Mezara bırakılan taşlar, saygıyı, minneti, Schindler'i unutmadıkları gibi pek çok anlamı yaratır: Mezar + Mezara Bırakılan Taşlar = "Birçok Anlam" (138-39).

Günümüz sineması düşünüldüğünde bu şekilde çağrışım gücü yüksek görüntülerin kullanıldığı fark edilir. Eisenstein'ın filmin geneline yaydığı simgeci anlayışın günümüz yapımlarında ara ara tercih edildiği söylenebilir. Şöyle ki özellikle film fragmanlarında ya da reklamcılıkta görüntülerin simgesel yönü dikkat çekmektedir. Bazı sanat filmlerinde de metaforlar, imgeler ön plana çıkarılır. Eisenstein, imgesel dili çarpışan görüntülerle sağlarken bu türden filmlerde görüntü çarpıştırılmaz, zaman dizinselliğe uygun olarak birbirini takip etmektedir.

Eisenstein filmlerinde veya bahsi geçen yapımlarda âdetta görüntü konuşturulur. Görüntüyle sinemaya özgü bir dil yaratılır. Kadir Macit, *Schindler's List*'te söylenmek istenenlerin salt görüntüler aracılığıyla söylendiğini ve bu sahnedeki sessizlikle, bir "iç konuşma" yaratıldığını belirtir. Film, bu sahnede siyah beyazdan, renkli çekime dönüşmektedir. Böylece kötü günlerin, güzelliğe dönüşümünün "şöleni" yaratılmak istenmiştir. Mermer mezar, ölümün ölümsüzlüğe dönüşümünü simgelemektedir (14).

Eisenstein *Potemkin Zirhlisi* filminde ise bir grup aslan heykelinin yan yana yerleştirilmesi sonucunda tek bir aslanın ayakta durduğu görüntüsü elde edilmeye çalışılmış ve aslanın ayakta durması "uyanık yığınlar" olarak ifade edilmiştir. Bazın de Fritz Lang'ın *Fury (Öfke)* filminde, çiftlikte gıdaklayan tavukların bir dizi çekimi ile skandal yaratan kadınların durumu arasında benzerlik kurmaya çalışıldığını belirtir (*Sinema Nedir* 45). Ayrıca *Potemkin Zirhlisi*'nda burjuva bir kadın Odessa

Merdiverinleri'nde "Onların huzuruna çıkmamıza izin verin" dediği zaman, kadına ne sözle ne de altyazıyla ne de bir eylemle yanıt verilir. Bunların yerine, merdivenlerden sessizce, kesintisiz bir biçimde ve uğursuzca aşağı inen askerlerin giderek uzayan gölgeleriyle yanıt verilir. Filmin bu bölümünde, konuşma ve ışıklandırma elemanları birbiriyle diyalog hâindedir. Bu nedenle, filmde bu unsurlarla soyut bir anlam yakalanır (Andrew 113).

Görüldüğü gibi, bu şiirsel anlatım belki de sinema var olduğu sürece kullanılmaya devam edecektir. Doğrudan anlatmak yerine görüntüde simgeselliği esas almak, sadece Eisenstein'in eserlerinde değil, belki modern yapımlarda da tercih edilen bir nitelik olarak önemini koruyacaktır.

1.2.9. İç Konuşmalar

İç konuşmalar, Eisenstein'in kurgu tekniklerinden biri olmamasına karşın, bu kavramın tezin çözümleme bölümünde yol gösterici olacağı düşünülmüştür. Özellikle bazı öykülerin bütününe yayılan iç konuşmalar dikkate alınarak bu kavramın ayrı bir başlık altında değerlendirilmesi uygun bulunmuştur. Eisenstein'a göre allak bullak olmuş bir bilinçte düşüncelerin akışını en doğru şekilde sunan sanat sinemadır. Edebiyatta içinden konuşma yöntemi ancak kendi sert sınırlarını zorlayarak yapılabilir. Sadece sinema, düşüncenin tüm akışını yaratabilir. Bu yöntem, kimi zaman yalnız sesle kimi zaman görsel dille oluşturulur. Görsel ve işitsel unsurların bir arada kullanımı da söz konusudur. Eisenstein bu kavramı şöyle tanımlar: "Görsel imgelere karşılık olan titreşimli iç sözcükler. Dış koşullarla karşıtlıklar. Bunların karşılıklı olarak nasıl çatıştığı" sözleriyle, içinden konuşma yönteminin temelini kendi kurgu yasasına bağlamaktadır. Çünkü onun kurgusu,

düşünce yasalarının yeniden inşasına dayanır. Bu yöntemin, film kişinin iç dünyasını, coşkusunu öykücü bir çizgide ve katı soyutlamadan kurtararak filmi yumuşattığını, bu şekliyle de sinemada kullanılabileceğini söylemektedir (*Film Duyumu CXXXVIII-CXXXIX*).

Sinemada ya da edebiyatta iç konuşmalar, kahramanların iç dünyasını aydınlatmakta bu yolla izleyici-okur kitlesi kahramanın psikolojisi hakkında bilgilendirilmektedir. Böylece kapalı bir esere özerk bir alan yaratılmaktadır. Aksi hâlde bir film veya bir öykü kitlede tamamlanmamışlık hissi uyandırabilmektedir. İç konuşma, özellikle durağan, birey merkezli, kişinin iç seslerinin hâkim olduğu eserlerde ön plana çıkarılmaktadır.

1.2.10. Düşey Kurgu ile Renk ve Ses Öğeleri

Eisenstein, çok boyutlu film tekniğini diğer sanatlarla birleştirir. İç içe geçen farklı disiplinler, birbirini hem tamamlamakta hem de birbirinin yerine anlam yaratabilmektedir. Sözgelimi ses, bir rengin hissini verebilmekte ya da renk, sesteki ahengi yansıtabilmektedir. Böylece ses, renk öğeleri bir filmde bir araya getirilerek filmin duygusu artırılır. Dolayısıyla ses, renk öğeleri ile düşey kurgu ortak paydada değerlendirilebilir. Bu kavramlar hakkında bilgi, *Film Duyumu*'nda verildiği için de araştırma bu kaynakla sınırlı kalmıştır. Eisenstein, bu çalışmasında çekim içindeki öğelerin bir film içinde bir orkestra parçası gibi yatay olarak geliştiğine dikkat çeker ve bu öğelerin aynı zamanda giderek birbiriyle kesiştiğini, birbirini etkilediğini söyler. Böylece çekimlerin karşılıklı etkileşimi sonucu anlamları değiştirilir ve karşısürümsel bir film yapısı ortaya çıkarılır. Düşey kurgu nedeniyle yatay kurgu

ikinci sraya itilir. Bütün ögelerin bir arada olduğu bu çoksesli yapı da düşey kurgu olarak adlandırılır (CXLII).

Eisenstein, sesin ve rengin sinemada kullanılmasından sonra kurgusunu bütün duyu organlarını kapsayacak şekilde geliştirir ve ilk olarak niceliksel bir birikim sonucunda düşey kurgu ortaya çıkar. O, rengi sesle aynı değerde görür. Filmin içeriğini zenginleştiren ses, renk ve müzikle filmde görüntü, renk ve ses kuşağı oluşacaktır. Eisenstein bu duyuların her birinin, diğerinin yerini tutabileceğini belirtir. Sözelimi görüntü, sesi ya da renk, sesi verebilecektir. Eisenstein'a göre rengin bir filmde kullanılmasının en önemli nedeni "dramatik" yönünün olmasıdır. Renk bu dramatik yönüyle müzik gibi bir işlev görerek filmin içeriğine hizmet eder. Ses, müzik ya da gürültü hem görüntüyü destekler hem de güçlendirmektedir. Ancak bazen de ses görüntüleri desteklemek yerine onlara karşı çıkmaktadır (*Film Duyumu* CXLVII).

Aynı zamanda Eisenstein'ın dile getirdiği gibi sözcüklerin rengi, biçimi, yüzleri, davranışları, ruhsal durumları vardır. O, *Eski ile Yeni* ve *Aleksandr Nevski*'de siyah ve beyaz renkleri filmlerin içeriğine uyumlu olması için kullandığını belirtir. *Eski ile Yeni*'de beyaz renk mutluluk, yaşam ve yeni yönetim biçimlerini yansıtır. Siyah renk ise suçla ilgili olup geri kalmışlık gibi olumsuz anlamlar barındırır. Ancak *Aleksandr Nevski*'de siyah renk yiğitliği yansıtır ve Rus savaşçılarının simgesidir. Töton şövalyelerinin beyaz giysileri ise baskı ve ölüm gibi olumsuz durumlarla özdeşdir (*Film Duyumu* 134-35). Buna göre renk ya da ses, yönetmenin gerekli gördüğü durumlarda bir coşkuyu daha etkili kılmak için kullanılan ve filmin amacına en doğru şekilde katkı sağlayacak unsurlar olarak filmlerde kullanılır. Ayrıca gerilimi artıran bu ögelerle yapımın merak uyandıran yönü ön plana çıkarılır.

1.3. Genel Kurgu Çeşitleri

Eisenstein'in çatışma prensibini merkeze alarak oluşturduğu kurgu tekniklerinin yanı sıra sinemada yer etmiş kurgu tekniklerinden de söz etmek mümkündür. Kurgu, sinemada filmin içeriği doğrultusunda meydana getirilir. Bu birleştirme çalışmaları sırasında bazı öncelikler göze çarpmaktadır. Şöyle ki bir yapımda duygusal çekimler ağır basıyorsa "patetik kurgu"; zamanda eksiltme yapıldığında "olağan kurgu" veya birbirine karşıt çekimler art arda sıralanıyorsa "karşıt kurgu" adı verilen kurgu teknikleri ortaya çıkar.

Bilindiği üzere kurgu; bir olayın, konunun veya hareketin art arda anlatımı şeklinde tanımlanır. Levend Kılıç'ın vurguladığı gibi görüntü boyutundaki kurgu ise estetik bir enerjiyi ortaya çıkarmak amacıyla birçok olgunun iç içe geçtiği karmaşık bir süreçtir (60). Estetik kurgudan kasıt, film parçalarının peş peşe dizilmesi sırasında filmdeki sanatsal özelliklerin ön plana çıkarılmasıdır. Başka bir düşünceye göre de bir sinema filminde kurgu yoluyla, herhangi bir öykünün kendi zamanı ve mekânı yaratılabilir. Örneğin, bir filmde zaman; sıkıştırılmış, genişletilmiş, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olabileceği gibi günümüzde kalabilir ya da ileri-geri gidebilir. Filmdeki mekân da kısaltılabilir, genişletilebilir, yakına ya da uzağa taşınabilir, doğru ve yanlış görüntü de sunulabilir ya da yalnızca bir filmde var olacak biçimde bir dekor hâlinde yeniden yapılandırılabilir. Hem zaman hem de mekân, seyircilerin kavramasına yardımcı olacak herhangi bir tarzda yeniden yaratılabilir ve sunulabilir (Macelli 72). Buna göre bir filmin kurgusu meydana getirilirken bazı çekim teknikleri esas alınarak filmin özerkliği, zaman dizinselliği, betimleyici ya da anlatıma dayalı olması belirlenir.

Sinemada kurgu, geniş bir hayal gücünü temsil eder ve çok çeşitlidir. Eisenstein'ın kurgu teknikleri dışında genel kurgu teknikleri ve kamera çekim yasaları tezin çözümleme bölümüne katkı sağlamak amacıyla araştırılmıştır. Buna göre genel kurgu teknikleri on başlık altında değerlendirilmiştir:

1.3.1.Hızlı-Yavaş Kurgu

Güldürü filmlerinde daha çok kullanılan hızlı kurguda, çekimlerin kısa olması nedeniyle zaman ve mekân değişimleri hızlıdır. Yavaş kurguda ise uzun çekimler kullanılır, zaman ve mekân geçişleri son derece yavaştır.

Bazı filmlerde kameranın çekim hızı, gülmece ögesi yaratmak amacıyla kullanılır. Yalçın Demir'in dikkat çektiği gibi sözgelimi, filmin kahramanı banyosunda kendisini sıkıştıran yarı çıplak kızlardan kaçır. Üç kat merdiveni çalgınca bir hızla iner. Gerçekte bu bir tek kat merdivendir. Ancak yönetmen, oyuncudan hareketi üç kez tekrarlamasını isteyerek, her inişi hızlanma etkisi yaratmak için normalden aşağı bir hızla görüntüler. Kameranın bu tür kullanımı, çekimin organik yapısının bir parçasıdır. Teknik olarak hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış çekim, donmuş görüntü ve zamanda atlama yapılarak gerçekleştirilen bu kamera oyunları sayesinde görüntü yavaşlatılır, hızlandırılır, uzatılır ve görüntünün dramatik, gülünç ya da bilimsel amaçlar için “dondurulması” ön plana çıkarılır (38-39).

Özellikle aksiyona dayalı bir filmde hızlı kurgunun varlığı dikkat çekmektedir. Bir dram ekrana taşınırken de yavaş kurgudan yararlanır. Böylece aksiyondaki gerilim veya devinim çekimler arasındaki seri geçişlerle sağlanır. Yavaş

kurguda ise tersi bir durum söz konusudur. Burada zaman ve mekân değişimi yavaşlar, duygusal veya izlenimci bir anlatım göze çarpar.

1.3.2. Karşıt Kurgu

Karşıt kurguda, karşıt içerikli olayların çekimleri art arda verilir ve izleyicinin durumla ilgili bir karşılaştırma yapması sağlanır. Bu kurgu etkili bir anlatım sağlar ancak yaratıcılık açısından filme katkısının çok sınırlı olduğu söylenebilir. Vsevolod Pudovkin'e göre sözgelimi açlıktan ölmekte olan adamın bu durumunu anlatmak için onun durumunun gösterildiği sahnenin hemen arkasına zengin bir adamın anlamsız oburluğunu içeren sahneden bir çekim eklenir. Bu kurguyu sinemaya kazandıran Edwin S. Porter, *Sabıkalı* filminde bu tekniği kullanmış, filmde eski bir mahkûmun yoksulluğunu gösteren çekim ile ona iş vermeyen patronun varıl yaşamı art arda verilerek bir karşıtlık yaratılmıştır (75). Karşıt kurgu ile amaçlanan, izleyiciye bir ders vermektir. İki zıt çekim aracılığıyla bir anlamda taraflar belirlenir ve filmin nihai amacı bu kurguyla yaratılır.

1.3.3. Koşut (Almaşık) Kurgu

Koşut kurgu, merkezde yer alan bir olayın etrafında gelişen yan olaylarla bağlantısının çekim sırasıyla kurulması esasına dayandırılır ve birbirinden uzak olaylar, imge yaratmak amacıyla peş peşe kullanılır. İki uzak gerçeklik, sırasıyla verilir ve filmin doruk noktasında bu olaylar buluşturulur (Yıldız 96). Bu kurgu, birbiriyle alakası olmayan iki farklı olayın iç içe geçmesiyle ortaya çıkarılmakta ve belli bir düşünceye bağlı kalınarak çekilen film, bu olaylar zinciriyle ilgi çekici hâle getirilmektedir. Her iki olayın, etkileyici kahramanlar ya da sağlam mekânların

etkisiyle bir temel düşünceye hizmet ettiği dikkat çekmektedir. Şöyle ki görkemli bir düğün, bir filmin merkezinde yer alırsa filmin arka fonunda yaşlı ve hasta bir adamın yalnızlığı anlatılabilir. Düğünden gelen kahkahalar ile adamın hastalığın etkisiyle inlemesi dönüşümlü olarak izleyiciye sunulabilir. Sonuç olarak böyle bir kurguda düğün, yalnız adamı daha iyi anlamak amacıyla kullanılan yardımcı bir öge olarak düşünülebilir. Bununla birlikte böyle bir kurgunun yalnızlık ana temasının olgunlaşmasına katkıda bulunduğu söylenebilir.

Paralel kurguya Alfred Hitchcock'un, *Stranger On A Train* (Trendeki Yabancılar-1951) filmi örnek gösterilmektedir. Kaya'ya göre bu filmde cinayet şüphelisi bir tenis şampiyonu, zamanın akışı içerisinde katilden daha önce cinayet alanına ulaşarak suçun başlıca kanıtı olan bir çakmağı almak ister. Şüpheli panik içindedir ve sürekli saatine bakmaktadır. Zamanın artan baskısı altında endişeli bir şekilde polisleri düşünmektedir. Bu telaş ve panik yüzünden üç setlik oyunu beş set oynamak zorunda kalır. Tenis maçında yaşanan telaşlı, heyecanlı sahneler paralel bir sahne daha vardır: Zekâ sorunu olan gerçek katilin bir balçık çukuruna düşen çakmağı bulmak için verdiği çaresiz arayışlar gösterilir. Üçüncü kesitte, iki kesitte eş zamanlı olarak perdeye polislerin olay yerine bu iki kişiden önce varma çabaları yansıtılır. Tekrarlanan bu kurgu kesitlerini Hitchcock, gittikçe hızlanan bir atlıkarıncanın dış dinamikleri içinde anlatır. Öyle ki sonunda izleyiciyi kendisini merkezkaç kuvvetiyle resimden dışarı fırlatılmış gibi hisseder (38). Örnekte de görüldüğü üzere koşut kurgu, birbiriyle doğrudan bağlantısı olmayan fakat birbirini tamamlayan iki farklı olayla da yaratılabilir.

Koşut kurgu, birbiriyle ilişkili olan veya birbirinden bağımsız birden fazla olaydan da meydana gelebilmektedir. Bu farklı parçalar filmin devamında

birleştirilebilir, kimi zaman da filmin sonuç bölümü izleyicinin inisiyatifine bırakılabilir. Örneğin, Alejandro Gonzalez Inarritu'nun yönettiği *Babel* (*Babil* 2006), bir silahın öyküsü kabul edilebilir. Filmde, üç ayrı mekânda geçen üç farklı olay sözü geçen “silah”la ilgilidir. Fakat filmin sonunda bu olaylar beklenmedik bir biçimde birleşir. Zaman ve mekân arasındaki geçişlerle olaylar arasındaki bağlantı sağlanır. Beş ayrı yönetmenin beş ayrı masaldan esinlenerek çektiği *Anlat İstanbul* (2004) adlı filmde de bir fahişe, bir klarneti, delirmiş kadın, zengin kız ve hapisten çıkan bir kadın aynı Őehirde geçen farklı olayın kahramanlarıdır. Burada, olaylar birinden tamamen bağımsızdır ve olayların kahramanları filmin sonunda karşılaşır fakat bu karşılaşma -*Babil*'de olduğu gibi- neden sonuç ilişkisine dayandırılmaz.

1.3.4. Olağan Kurgu

Yıllarca süren olayın birkaç saatte anlatılması gerekebilir. Bu nedenle filmsel zamanın ve filmsel uzamın eksiltilmesi gerekir. Asiltürk'n vurguladığı gibi öyküsel düzlemin doğası gereği kullanılan bu kurgu çeşidi, filmin biçimsel düzlemine katkı sağlamaz. Olağan kurgu, genellikle gösterilen bir olaydan sonraki olaya büyük zamansal ve büyük uzamsal atlamalar yapmak için kullanılır. Bu geçişten hemen sonra görüntüye “dört yıl sonra” biçiminde ara yazı bindirilebilir (143). Örneğin David Fincher'in yönettiği *The Curious Case of Benjamin Button*'da (Benjamin Button'ın Tuhaf Hikyesi-2008), seksen altı yaşındaki bir adamın fiziksel görüntüsüyle doğan Benjamin, yıllar geçtikçe gençleşir. Zaman ters biçimde ilerler, filmde bu zamanlararası geçişler atlanır ya da kısaltılır.

Bilindiği gibi filmsel zaman, gerçek zaman gibi değildir. Filmin yönetmeni zamanı işteği Şekilde uzatıp kısaltabilir. Halim Esen'e göre zamanda uzatma,

genellikle perdedeki mekânın uzatılmasıyla elde edilir. Eğer bir eylemin değişik çekimleri, değişik açılardan görüntülenirse kurgudan sonra uzamın her defasında görüntülenen aynı yer olup olmadığı belirsizleşir. Eylem, gerçek yaşamdaki normal sürenin ötesine taşınır. Film yönetmeninin yapacağı şey ise zamanda uzatma yapabilmesidir (6). Bir filmde gerçek zamanın dışına çıkılarak uzatılan zamana Pete Travis'in yönettiği *Vantage Point (Bakış Açısı-2008)* filmi örnek olarak verilebilir. Filmde bir cinayet sekiz farklı bakış açısıyla anlatılır. Birkaç dakikada gerçekleşen olay, bu bakış açılarıyla uzatılır. Diğer örnek de Neco Çelik'in yönettiği *Kısık Ateşte On Beş Dakika (2005)* adlı yapımdır. Burada, Fransız lokantasında geçen farklı kişilerin on beş dakikaları zamanda uzatma yapılarak izleyiciye sunulur.

1.3.5. Bağıntılı Kurgu

Bağıntılı kurgunun sinema diline zenginlik kattığı, bu kurgu ile sinema dilinde anlatım olanaklarının çoğaldığı kabul edilmektedir. Görüntü içerikleri bakımından iki ya da daha çok çekimin art arda sıralanmasıyla elde edilen bağıntılı kurguda, söz sanatlarında olduğu gibi görüntülerdeki karşıtlık, paralellik, zamandaşlık, benzerlikten yararlanılarak estetik bir anlam yaratılır (Onaran, *Sinemaya Giriş 77*). Bu kurguda amaç, sinema anlatımını etkileyici kılmaktır. Asiltürk, Charlie Chaplin'in *Modern Times (Modern Zamanlar)* filminin açılış sahnesindeki birbirini ezercesine geçen koyunlar ile metronun basamaklarında itişe kakışa çıkan kalabalığı "bağıntılı kurgu" olarak örneklendirir (144). Bu çekimlerin, tek tek gösterildiğinde bir anlam ifade etmediği ancak art arda sıralandığında modern yaşamda insan davranışını gözler önüne serdiği düşünülebilir.

Abisel'in dile getirdiği gibi bağıntılı montajda çekimler seyircide yaratılmak istenen duyguya göre sıralanır. Zıt, paralel, simgesel, anlıkçı, kılavuz kavrama dayalı olmak üzere beş grupta değerlendirilen bu kavramdan kasıt şudur: Bir çekim zaman ve mekân kaygısı olmadan gerçekleştirildiğinde “zıt”, zıt olaylar arasında zaman ve mekân yakınlıkları ilişkilendirildiğinde “paralel”, çağrışımlar söz konusuysa “simgesel”, aynı anda meydana gelen iki olayın çekimleri birbirini izlerse “anlıkçı”, bir temayı dile getiren çekimin film boyunca tekrarlanmasıyla “kılavuza dayalı” montaj elde edilir (186-87).

Bahman Gobadi'ye ait *Fasle Kargadan (Gergedan Mevsimi-2012)* adlı filmde gergedanların özgürce koşuşmaları veya kaplumbağaların gökten düşüşleri, çağrışım değeri olan çekim parçaları olarak filmde tekrarlanır. Simgesel anlatım bu filmde gergedanlar ve kaplumbağalar üzerinden ifade edilir ve bunlar kılavuza dayalı bir film dilinin göstergeleri kabul edilebilir. Benzer şekilde Terrence Malick 2011 yılında *The Tree of Life (Hayat Ağacı)* filminde çocuk masumiyeti ya da doğa, soyut bir sinema dili ve metaforik sahnelerle desteklenir. Zamandaki atlamalarla gerçekliğin dışına bu simgeci yaklaşımla çıkılır.

1.3.6. Eliptik Kurgu

Eliptik kurgu, filmdeki bir olayı anlatmak için gereksiz olan ve izleyicinin tahmin edebileceği şeyleri filmde atmak amacıyla ortaya çıkarılmıştır. Aslanyürek, eliptik kurgu aracılığıyla bir olay bitmeden diğer bir olayın benzer unsurlarının kullanılabileceğini böylece bu iki olayın birbirine bağlanabileceğini ifade eder. Bir filmde kiralık katil, bir otelin penceresinden dürbünlü tüfekle sokakta yürüyen birini nişan alıp vurur. Bu görüntünün ardından cenaze töreni gelir. Fakat bu cenaze töreni

farklı birinin cenaze törenidir. Bu kurgu, x olay veya hareketin birinci yarısı + y olay veya hareketin ikinci yarısı şeklinde kurgulanarak elde edilir (181).

1.3.7. Düz Kurgu

Özellikle Hollywood filmlerinde kullanılan düz kurgu, film öyküsünü bölmemesi ve kameranın kendini göstermeyecek akıcı bir şekilde olayların gelişmesini sağlamasında başvurulan tekniklerden biridir. Düz kurgu sayesinde olaylarda devamlılık sağlanır, olaylar kesintisiz bir biçimde seyirciye gösterilir. Küçükdoğan, Avrupa sinemasında ise bir filmde düz kurgunun kuralları yerine çekimlere özgü görüntü dilinin yaratıldığını, böylece kameranın öykünün bir parçası hâline getirildiğini ve bunun sonucunda seyircinin sadece kameranın gözüyle yetindiğini söylemektedir (33).

Düz kurguya aksiyona dayalı yapımlarda, filmin etkisini canlı tutmak amacıyla başvurulduğu gözlemlenir. Hareketin izleyicide yarattığı gerilim, bölünmeyen sahnelerle devam ettirilir, böylece merak duygusu durmadan artırılır. Fakat sanat sinemasında, durağan bir filmde de aynı kurgu kullanılabilir. Sahnenin bölünmemesi esasına dayanan böyle filmlerde günlük hayattakine benzeyen bir gerçeklik bu kurguyla ortaya çıkarılmaya çalışılır. Nuri Bilge Ceylan veya Rus yönetmen Andrei Tarkovski sineması bu grupta, Amerikalı yönetmen Steve Spielberg'in hareket merkezli sineması da diğer grupta ele alınabilir.

1.3.8. Dışavurumcu Kurgu

Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan "Dışavurumcu" akım, birçok sanat dalında insanın içsel dünyasını yansıtmayı hedeflemiştir. Gerçekçiliği, izlenimciliği

ve doğalcılığı reddeden bu akım, dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine gerçekliği çarpıtmaktadır. Örneğin ışığın sinemadaki görevi sinemanın ilk yıllarında aydınlatmak iken dışavurumcularda ışık, verilmek istenen duyguyu pekiştiren bir öğedir. Benzer şekilde dekor, dışavurumcu akımda filmin atmosferine göre tasarlanır. Küçükerdoğan, Friedrich Wilhelm Murnau'nun 1926 yapımı *Faust* adlı filmini bu akıma örnek gösterir. Filmde karşıt ışık oyunlarına sıkça başvurulur, aydınlık ve karanlık temel unsurlardır. Çünkü *Faust* içeriği gereği ışık oyunlarına uygundur. Filmde ruhunu şeytana satan genç bir adam anlatılır. İyi ve kötünün izleyiciye aktarımı siyah ve beyaz bir ışıklandırma ile sağlanır (60-61). Bu kurgu, simgeci sinema olarak da değerlendirilebilir. Renk, ışık ya da atmosfer gibi elemanlar filmin amacı doğrultusunda dönüştürülür. Bir fikir bu yolla izleyiciye gösterilmek yerine hissettirilir. Metafora dayalı sahneler düz kurguyla sağlanır.

1.3.9. Metaforik Kurgu (Eğretileme Kullanılmış Kurgu-Simgesel Kurgu)

Metaforik kurguda birden fazla görüntü toplamı filmin simgesel gücü üzerine yapılandırılır. Böyle bir kurguda, örneğin eriyen karların görüntüsüyle ölen birinin görüntüsünün art arda verilmesinin anlamı, yaşamın sona ermesidir ya da göğe yükselen bir taze fidan görüntüsünün ardından doğan bir çocuk sahnesi, yaşamı veya tazeliği simgeler. Simgesel kurgu Yıldız'ın da vurguladığı gibi "Sayfalar dolusu edebî metin ya da sayısız sahnenin bir araya gelişi ile verilebilecek olan ve perdede gösterilmeyen, uyandırılmak istenen düşünce ya da duygunun, seyircinin zihninde entelektüel olarak oluşturulmasıdır" (96). Dolayısıyla bu kurgu Eisenstein'in "anlıksal" veya "çağrışım" kurgusuna benzetilebilir. Filmde, birbirinden bağımsız çekim parçaları üzerinden "anlam" inşa edilir. Bu kurgu, izleyiciyi düşünsel anlamda

zorlayan bir kurgu tekniği olarak değerlendirilebilir. Çünkü burada anlam, izleyici zihninde oluşturulur ve izleyici aktif hâle getirilir.

“İnsana Benzetme Kurgusu” ise gerçekliğin kabuk değiştirmesi anlamına gelir. Cansız nesnelere, hayvanlar ve bitkiler insan özelliği verilerek izleyiciye sunulur. Doğa kanunları bu kurguyla çarpıtılır.

1.3.10. Duygusal (Patetik) Kurgu

Filmin ana teması duygusal unsurlardan oluşuyorsa ve bu duygusallık, görüntülerin art arda verilmesiyle sağlanıyorsa patetik kurgudan söz edilebilir. Filmin görüntüleri arka arkaya seri bir biçimde sıralanır. Bu kurgu tekniğinde filmin sonunda herhangi bir acıma, sevinme, üzüme gibi bir duygu oluşur. İzleyicinin duygusal yoğunluğu her görüntüde kademeli olarak artırılır ve film bittiğinde bu duyguların belirgin bir şekilde dışa vurulduğu gözlenir.

1.4. Sinemada Kullanılan ekim Teknikleri

Sinemanın teknik kısmı sadece kurguda kullanılan tekniklerle sınırlı değildir. Bir görüntünün kaydı sırasında çeşitli “ekim” tekniklerinden de yararlanır. Bu nedenle Eisenstein’ın kurgu teknikleri ve genel kurgu teknikleri dışında kamera çekim tekniklerine de yer verilmelidir. Bu teknikler, görüntülerin dili gibi bir işlev görmekte ve filmin amacına hizmet etmektedir. Monaco, sinema kuramlarının ortaya çıkmasında iki farklı yaklaşıma dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, filmin ne olduğuyla (biçim) diğer filmin izleyiciyi nasıl etkilediğiyle (işlev) ilgili özömler yapmaktadır (369). Kamera ekim teknikleri ise bir filmde, film parçalarının birbiriyle ilişkisini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla bu tekniklerin

sinemanın biçimci yönüyle alakalı olduğu bilinir. Söz konusu teknikler şu şekilde sınıflandırılabilir:

1.4.1.Yakın (Ayrıntı) Çekim

Yakın çekim, bir insanın göğüs ve omuz hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntülerdir. Görüntü yakın plan sayesinde ilgi çekici hâle gelir ve bu teknikle görüntü görsel biçiminden saparak, görüntünün içeriği değişir. Çünkü Küçükkerdoğan'ın da söylediği gibi yakın planda görüntü, gerçekte algılandığından farklı algılanır ve farklı çağrışımlar yaratır (117). Sözelimi küçük bir böcek yakın çekimle filme alınan yüzlerce filden daha büyük görünebilir. Ryan, “genel”, “yakın”, “üst açı” gibi kavramların kamera konumuyla ilgili olduklarını belirtir. Yakın planla sıkışık bir çerçeve oluşturulurken bir genel planla -kameranın eylemden uzak olma durumu- da rahat bir çerçeve meydana gelmektedir (178). Böyle geniş bir mekân algısının da görüntüde çeşitliliği artırdığı fakat yakın çekimdeki duygusal etkiyi veremediği dikkat çekmektedir. Yakın çekime verilebilecek örneklerden biri, Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmindeki savcının yüz ifadesidir. Savcının renk ve ışık oyunları ile ekrana yansıyan yüzü, son derece etkileyici bir görüntü diliyle verilir ve bu, yakın çekimle yaratılır.

Yakın çekim birçok yönetmenin vazgeçemediği bir teknik olarak dikkat çekmektedir. Sözelimi Monaco, ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için “yakın çekim”in sinema kuramcısı Béla Balázs'ı etkilediğini ve Balázs'ın yakın çekimi, filmin gerçek alanının iyi aktarılabilirdiği, anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan olarak değerlendirdiğini belirtmektedir (384). Ayrıca Monaco, yakın çekimin filmi parçalara bölerek öğelerine ayırdığını bu nedenle sinema

dilini dikkate alan sinema göstergebilimi ve diğer kuramların yakın çekim yaklaşımları olduğunu vurgulamaktadır (369). Benzer şekilde Eisenstein veya Charlie Chaplin gibi yönetmenlerin de bu çekimi sıkça kullandıkları gözlemlenebilir. Özellikle sessiz sinema döneminde, duyguların doğru tanımlanması için yakın çekime sık sık başvurulduğu düşünülebilir.

Yakın çekim başlığı altında tanımlanabilecek başka bir teknik terim “bakış açısı çekim”dir. Bu çekimde, kamera karakterin gözlerinin olduğu yere yerleştirilir ve karakterin gördükleri izleyiciye sunulur (aktaran Gön 51). İzleyici bilgisi, karakterin bilgisiyle sınırlandırılır, bu çekimde taraflı bir bakış açısı ön plana çıkarılır.

1.4.2.Diğer Çekim Planları

Diğer çekim planları kısaca şöyle tanımlanabilir: Bir kişinin bel hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntülerine “orta (omuz) çekim, diz hizasından görüntülenen kişi ve diğer objeler orta çekimle kaydedilirse bu çekime, “II. Orta Plan” adı verilir. Bir insan boyunun çerçeveye sığdırılması veya aynı ölçekteki çerçeveye sığan diğer obje ve görüntülerin toplamına “boy çekim”, kim olduğu belli olmayacak kadar uzaktan görünen insan ve diğer objelerin yer aldığı çekime ise “uzak çekim” denilirken genel planın mizansende derinlik oluşturacak şekilde biraz daha uzaktan görüntüsüne de “uzak perspektif” denmektedir. Ryan’a göre örneğin, bahçede oturan bir ailenin biraz uzaktan genel görüntüsü veya aynı alanda yer alan tek başına bir çocuk uzak perspektifle verilir (176-77). Benzer şekilde bir mekândaki bir grup insanın, arada derinlik oluşturacak başka objeler bulunmayacak şekilde yakından görüntülenmesi ise “yakın perspektif” olarak adlandırılır.

Kamera çekim tekniklerinin birçoğunda ölçüt insandır, görüntünün esasını “insan” oluşturur ve teknik terimler “insan”ın görüntüdeki konumuna göre adlandırılır. Monaco da omuz çekimin ya da orta çekimin film eleştirisinin filmdeki insan olgusuna odaklandığını ifade etmektedir (369). Fakat bütün tekniklerin bu şekilde meydana getirildiği de söylenemez. Sahne derinliği, zum, panoramik çekim, tild gibi çekimlerde ölçüt, görüntülenen herhangi bir nesnedir.

Görüntüdeki nesne veya kişi, söz konusu tekniklerle yakınlaştırılabilir, uzaklaştırılabilir. Ayrıca sağlı-sollu, aşağı-yukarı kamera hareketiyle görüntünün yönü değiştirilebilir. Ryan, sözgelimi, “zum” sayesinde uzaktaki bir objenin kamera yardımıyla kesintisiz bir şekilde yakınlaştırılabileceğini, aynı zamanda bu nesnenin uzaklaştırılabileceğini vurgulamaktadır. Birbiriyle konuşan kişilerin dönüşümlü gösterilmelerinde ise aç-karşı aç olarak adlandırılan “karşı aç çekim”den yararlanıldığını da belirtir (180). İkinci karakterin bakış açısından çekimi olarak tanımlanabilecek bu çekim, Monaco’nun da dikkat çektiği gibi izleyiciyi içine alan samimi bir atmosferin oluşmasını sağlamaktadır. Karşı aç çekimde izleyici kendini, konuşmanın içindeymiş gibi hissetmektedir (203). Burada, sağa ve sola kayan çekimler ön plana çıkmaktadır. Böyle bir çekimde yakın çekimden yararlanıldığı da dikkat çekmektedir, bir sahnede iki çekimin kullanılmasıyla görüntünün inandırıcılığı artırılır.

Yukarıda adı geçen teknikler dışında, zamanda ve mekânda ileri sıçramaları-geri kaymaları sağlayan teknikler de bulunmaktadır. Örneğin, bir filmde zamanda geri gitme “flashback”, ileri gitme ise “flashforward” olarak adlandırılır. Burak Uyan’ın da belirttiği gibi bu teknikler sayesinde zaman ve uzamda sıçramalar yapılı ve bunların izleyicinin hayal gücünü geliştirdiğine inanılır (17). Ayrıca flashback

aracılığıyla izleyicinin zihninde mekân deęiřtirebilme olanaęı saęlanmış olur. Bu nedenle de sinema, “teknolojik bir fenomen” olmak yerine zihinsel olguların yansıtıcısı konumunda deęerlendirilir (24). Zamandaki bu geçiřlerin teknoloji olanaklarıyla yapıldıęı dūřünūldūęünde, sinemanın “teknolojik bir fenomen” olma özellięini sürdürdūęü söylenebilir. Çünkü görüntünün diliyle yaratılan her zaman ya da mekân, aslında teknolojinin bir sonucudur.

1.4.3.Panoramik Çekim ve Tild

Panoramik ve tild çekim, görüntünün yönünü tanımlayan iki zıt teknik terim olarak nitelendirilebilir. Görüntü, kameranın kendi etrafında sağa sola çevrilme hareketiyle elde edildiğinde “panoramik çekim” ortaya çıkmakta, kameranın düz ayak ya da vinç üzerinde yukarı aşağı kaydırma hareketine de “tild” denmektedir. Başka bir teknik tabirlerden biri olan “traveling” ise kameranın ileri veya geriye kaydırılması biçiminde tanımlanabilir.

Bu çekimlerin filme katkısı konusunda benzer görüşler dikkat çekmektedir. Sözelimi, Edward ve Jean Porter Dmytryk’e göre panoramik çekim gibi hareketli çekimlerle birlikte “izleyici büyüünün ardındaki mekaniğin farkına varır ve filme yabancılaşır” (81). Monaco ise panoramik çekimi farklı değerlendirmektedir: Bir nesneden diğerine pan yapma ve kesme arasında tercihte, birçoğ kişinin kesmeyi gerçeğliği bozup yeniden düzenlediği için daha yönlendirici bulduğunu belirtir ve panoramik çekimin daha gerçeğçi olduğuna inandığını vurgular. Oysaki dikkatimizi bir nesneden diğerine doğru yöneltirken nadiren “pan” yaparız. Dolayısıyla psikolojik olarak “kesme”nin doğal algılamamıza daha uygun olduğu ortaya çıkar (169).

Her iki bakış açısında dikkati çeken nokta, panoramik çekimin görüntüyü gerçeklikten koparması, gerçekliğin bu çekimde yabancılaşmasıdır. Tild çekimde de aynı durum dikkat çekmektedir. Tild çekimde görüntü, çoğu zaman gerçeklikten bağımsızdır. Bir insan gözüyle yukarı-aşağı ya da aşağı-yukarı bir görüntü elde etmek için kesmeye başvurulmaz, görüntü bölünmez. Oysaki tildde, görüntünün - bazı çekimlerde- kesintiye uğradığı fark edilir.

1.4.4.Kesme (cut) ve Zincirleme

Kesme tekniği, filmlerde görüntünün sonlandırılması anlamına gelir. Bu teknikle bir görüntü başka bir görüntüyle birleştirilir. Bu nedenle “kesme”nin doğru zamanda yapılması ve filmin öyküsüne katkıda bulunması beklenir, filmin ritmine uygun olarak yapılan bir kesmeyle de film, estetik amacına ulaşmış olur.

Birden fazla çekimi birleştirmek veya bir çekimden diğerine geçmek biçiminde tanımlanan “kesme”, Asiltürk’ün vurguladığı gibi bir filmde eğretileme, ritim ve görsel şölen yaratmak amacıyla kullanılır. Ayrıca, bir çekimde gerekli uzunluğu yakalamak, iki bağımsız görüntüyü birleştirmek, izleyici dikkatini belli bir nesne ya da harekete yönlendirmek, benzetme veya karşıtlık yaratmak, estetik bir geçiş sağlamak için de bu teknikten yararlanılır. “Zincirleme” ise kesme gibi çekimlerin birleştirilmesi anlamına gelir. Ancak, zincirlemede birinci çekim yavaş yavaş silinirken ikinci çekim giderek belirginleşir ve birinci çekimin yerini alır (161-63). Dolayısıyla “kesme”de görüntüler arası geçiş, seri bir biçimde gerçekleşir, filmin niyeti doğrultusunda çekimler birleştirilir fakat “zincirleme”de bir çekim parçasından diğerine geçiş, yavaştır ve görüntü hemen kaybolmaz.

Birbirine yakın bu iki teknik terim arasındaki fark, görüntüler arasındaki sıçramaların hızıdır. Edward Dmytryk'e göre zincirlemenin ana görevi çekimler arası geçişi kolaylaştırmaktır. Zincirleme, izleyiciyi bir yerden diğerine ya da bir zamandan başka bir zamana taşıyabilmektedir. Bu nedenle de bu teknik, uygun bir biçimde kullanıldığında değer kazanırken uygunsuz kullanıldığında zaman harcatan, zihni dağıtan bir öge olmaktadır. Fakat zincirleme, iki ayrı bölümü tek bir bölüm gibi birleştirebilmekte ayrıca biten bir sahne ile başlamakta olan bir sahneyi birbirine bağlamaktadır (361-63). Bununla birlikte zincirleme, sinemada görüntüleri birbirine bağlarken aynı anda onları ilişkilendiren noktalama işaretlerinden biri kabul edilir. Bu tekniğin amacı ise geriye dönüşü ya da sahneler arasında geçişi sağlamaktır.

1.4.5. Alan Genişletme

Alan genişletme tekniği ile birden fazla görüntü filmin anlamına uygun olarak dizilir. Küçükdoğan'a göre yakın plandan geniş plana geçildiğinde ilk planda verilen anlamın dışında bir anlam ortaya çıkar. Sözelimi, Stanley Kubrick, 1987 yılında çektiği *Full Metal Jacket* filminde alan genişletme tekniğini şöyle kullanır: Filmin ilk planında askerlerin iki kez üst üste eğitim aldıkları gösterilir. Sonraki görüntüde bir ere eziyet edilerek başparmağının emdirildiği ekrana yansır. Aynı filmde, bir sahnede erlerden birinin helikoptere bindirilip savaş alanına götürülüşü izleyici tarafından erin hasta olduğu fikrini uyandırır. Fakat bir sonraki planda erin kusmasının gerçek nedeninin Vietnamlı köylülerin katledilişi olduğu anlaşılır (54-55). Örnekte de görüldüğü gibi alan genişletme, filmde yeni bir anlam yaratmak amacıyla kullanılmaktadır. Bir anlamda bu tekniğin, filmin didaktik, dramatik yapısına hizmet ettiği ve filmin heyecanına katkı sağladığı söylenebilir.

1.4.6.Laytmotif (Leit-motive)

Laytmotif, bir filmde ana temaya hizmet eden önemli bir görüntünün film boyunca sık sık yinelenmesidir. Yinelenen şey, bir nesne olabileceği gibi bir düşünce de olabilir.

Sinemada diğer sanat dallarında olduğu gibi seyircide özel bir etki yaratmak amacıyla laytmotif kullanılır. Yıldız, “kılavuz kavram” olarak adlandırdığı “laytmotif”in, senaryonun temel temasını abartmak amacıyla kullanıldığını belirtir. Bu nedenle de laytmotif, temanın yinelenmesi üstüne kurulur (97). Filmin akışı, laytmotifle bölünebilir ya da laytmotif, filmin tamamına yayılabilir. Laytmotifin nesne olma durumunda, filmdeki zaman dizinsellik kesintiye uğratılır, bir filmde, bir düşüncenin tekrarı söz konusu ise temel amaca hizmet eden düşünce, filmin tamamına yayılabilmektedir.

1.4.7.Periferik Görüntü

Periferik görüntü, insan bakışının odaklandığı noktanın dışında kalan ve merkezden uzaklaştıkça netliği bozulan, insanın görme duyusunu zorlayan her türlü görüntü anlamına gelir. Bu tanımdan anlaşılacağı üzere odak noktasından uzaklaşan her türlü görüntü görme eylemini azaltır ve görüntünün netliği düşer.

1.4.8.Mikro-Makro Plan ve Gerçek Eşleme

Çekim sırasında, görüntülenecek bir nesnenin çıplak gözle görülemeyecek kadar küçük olması sonucunda herhangi bir mikroskop aracılığıyla çekilen plana “mikro plan” denilir. Günlük hayatta çok küçük nesnelere ya da canlıları görebilmek için

büyüteç gibi araçlardan yararlanılır. Sinemada da çok küçük bir nesne kameraya takılan ek lensler yardımıyla seyirciye gösterilir. Böyle çekimler de “makro çekim” olarak adlandırılır.

“Gerçek Eşleme” ise bir filmde doğal şeylerin sesli filme alınmasıdır. Örneğin, bir köpeğin havlaması, kuru yaprakların çıkardığı çıtırtı, suyun şırıltısı gibi pek çok yansıma, gerçek eşleme kabul edilir.

1.4.9.Ara Çekim (Insert)

Bir ana çekime bağlı bir parçanın yakından çekilmesi ara çekim olarak adlandırılır. Örneğin, bir odanın görüntüsü ana çekimle verilir. Bu görüntüden sonra, masanın üstünde bir silah gösterilir ve bu görüntüden sonra tekrar ana çekime geçilir. “Silah” bu görüntüde ara çekim konumundadır. Daniel Arijon’a göre bir sahne çekiminde görüntü dışındaki herhangi bir nesne ya da olaydan da söz edilebilir. Bu durumda, sözü edilen nesne veya düşünce sahne içeriğine bağlı kalınarak bir filmde kullanılabilir. Bu ana çekim içinde kurgulanan ara çekime ise “anlatılan çekim (cut away)” denilir (172). Bu nedenle ara çekim iki biçimde oluşturulur: Sahne içinde yer alan bir nesneyle veya sahne dışındaki bir görüntüyle.

Ara çekim laytmotifle karıştırılabilir fakat laytmotifte bir görüntünün tekrarı esastır. Ara çekimde yineleme yerine bir görüntünün ön plana çıkarılması söz konusudur. Ancak her iki teknikte amaçlanan, filmin estetik yönünü desteklemektir.

1.4.10.Sahne Derinliği (Geniş Sahne)

Sahne derinliği, herhangi bir çekimin kesilmeden bütün olarak aktarımıdır. Atilla Dorsay’ın da vurguladığı gibi sahne derinliğinde sanatsal kaygının yerini gerçeğe

bağlı kalma isteği alır. Fakat bazı yönetmenler, sahne derinliği ile yaratıcı kurguyu kullanarak sanatsal kaygıyla gerçekliği bir arada tutmayı başarmıştır. Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filminde olduğu gibi çekimlerin tümü sahne derinliği ya da çarpıcı kurguyla elde edilebilir (257-58). Sahne derinliği, tezin birinci bölümünde geçen, kurgu tartışmalarının bir parçası olarak da görülebilir. Çünkü bu teknik - Eisenstein sinemasında olduğu gibi- çarpışan görüntüler yerine birbirini takip eden, gerçekliği bozmayan görüntülerin bir sonucudur.

İtalya'daki gerçekçi sinema savunucularının bu çekim tekniğine başvurdukları gözlemlenebilir. Böyle bir anlayışta, doğal gerçeklik tüm çıplaklığıyla çekilir, çatışan veya zıt çekimler görüntüyü yabancılaştırdığı için tercih edilmez. Monaco'nun dikkat çektiği gibi alan derinliği "izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokar. Bu, hem izleyicinin çok daha aktif zihinsel tutumunu hem de süren aksiyona çok daha olumlu katkısını varsayar" (386). Dolayısıyla sinemadaki imgesel dil, metaforik anlatım, görüntünün bozulmaması sonucu elde edilir.

1.4.11.Fotojeni

Abisel'in de belirttiği gibi "Fotojeni günlük, sıradan bir nesnenin, beklenmedik bir şiirsellik yansımasına neden olan, buna imkân veren görüntüsü ya da bir başka deyişle, fotoğrafik görüntünün nesneyi hakikatin tanığı kılan gizil gücüdür" (220). Fotojeniyle herhangi bir nesnenin veya bir düşüncenin şiirsel yönü ön plana çıkarılır, anlamı genişletilir ve soyutlaştırılır. Nesnenin ya da düşüncenin imge değeri baskın hâle getirilir.

BÖLÜM II

SİNEMA ve EDEBİYAT: ETKİLEŞİM

Tezin bu bölümünde, sinema-edebiyat ilişkisi çeşitli görüşlerden yararlanılarak tartışılacaktır. Her iki bilim dalının benzerlikleri, farklılıkları irdelenecek, iki disiplin arasındaki etkileşim değerlendirilecektir. Bilindiği gibi “sanat nedir” sorusu üzerine sayısız düşünce ortaya atılmış ve saf sanat hakkında on dokuzuncu yüzyıldan beri çeşitli fikirler ortaya atılmıştır. J. Dudley Andrew’un vurguladığı gibi özellikle on dokuzuncu yüzyıldan beri “güzel olmak” amacıyla yapılan sanat, herhangi bir fikrin boyunduruğundan sıyrılmıştır, kendisi için yaratılan sanat ise kusursuzluğu, tamlığı hedeflemiştir (144). Sözelimi, bir sanat eseri, hangi amaçla ya da teknikle yapılırsa yapılsın eserde estetik kaygılar ön plana çıkarılmış, topluma faydalı olma fikri bir eserde aranılan esas niteliklerden biri olmamıştır.

Bununla birlikte bir sanat yapıtının, dünyadaki gerçekliği anlamlı hâle getirdiği, kendi kitlesine özgün bir bakış açısı yarattığı söylenebilir. Kitlenin, sanat eserindeki kodlarla dış dünyayı anlamlandırıldığı bilinir. Gerek sinemanın gerekse de edebiyatın farklı deneyimlerin ürünü olduğu ve bu sanatların kitlelere ulaşma noktasında farklı kanalları kullandığı düşünülür. James Clarke, sinemanın aynı zamanda ekonomik, toplumsal, politik, düşünsel ve ruhsal bir deneyim olduğunu belirtir. Bir filmi de kendi “politik art alanlarının sınırları dâhilinde birer silah”

olarak tanımlamaktadır (14-15). Aynı durum, edebiyatta da gözlemlenebilir. Bir roman, bir şiir ya da tiyatro metni, yazarın niyeti doğrultusunda yeni anlamlar kazanabilmekte, politik, sosyal bir algı bu eserlerle yaratılabilmektedir.

Romanın tarihiyle sinemanın gelişimi arasında paralelliklerin olduğunu öne süren James Monaco'ya göre de her iki tür ekonomik işlevlerini yerine getirmek için geniş bir tüketici topluluğuna bağlı olan popüler sanatlardır. Her iki sanatın kökeni gazeteciliğe dayanmakta ve her ikisi de başlangıçta bir yenilik olarak ortaya çıkmış, sonrasında da diğer sanatlara egemen olmuştur. Sinemanın gelişimi ise yirminci yüzyıldaki ekonomik yapı tarafından desteklenen teknolojik ilerlemeyle mümkün olmuştur (219).

Roman özellikle on dokuzuncu yüzyılda dikkat çekerken yirminci yüzyılda sinema, belki de romanı geride bırakarak talep edilen popüler sanatlardan biri olmuştur. Ancak her iki sanatta başlangıçta hazır kalıpların kullanıldığı fark edilir. Romantizm etkisiyle yazılan bir romandan beklenen şey ile izlenimci bir sinemadan beklenen hemen hemen aynıdır. Ancak Peter Wollen'a göre günümüz değerlendirme kuramları yapıtı tanımladıktan sonra daha önce belirlenmiş ölçütlerle yüzleştirir. Eğer yapıt bu ölçütlere uygun değilse eleştirilir, kusurlu bulunur. Fakat asıl yapılması gereken (modern akımların da istediği şey) yapıtın üretkenliğinin tartışılmasıdır. Çünkü metnin birçok anlamı vardır. Dahası metnin anlamı, "tüketici tarafından basitçe emilecek nötr bir olgu" değildir (152-53). Yenilenen eleştiri anlayışıyla birlikte hem edebiyatta hem de sinemada, eserin yapısı göz önünde bulundurulmuş, eserin dışında kalan sosyal, düşünsel ya da ekonomik faktörleri eserden ayrı tutulmuştur. Böylece "esere dönük" bir eleştiri anlayışı esas alınmıştır.

Acaba, sanatın kuralları var mıdır ya da her sanat çeşitli formüllerin ürünü müdür? Her sanatın belli özelliklere sahip olduğu ve bazı kurallara bağlı olduğu kabul edilebilir. Ama bu kurallar matematikteki kurallardan farklıdır. Dolayısıyla sanatın kuralları, zamanla değişiklik de gösterebilir. Belli kuralların boyunduruğundan sıyrılmayan bir sanat dalı gelişebilir miydi? Büyük bir olasılıkla kendini yenilemeyen her şey gibi unutulur ya da yok olurdu. Örneğin edebiyatta sözcük bir araçtır, sinemada da kamera aynı işlevi görür. Ancak bunların kullanım şekli ya da bu araçlara yüklenen görev değişiklik gösterebilir. Bu nedenle de sanatçı bu malzemeyle yeniden yaratmakla yükümlü olduğu sanatını gerçekleştirir. Böylece sanatın estetik kaygısı zenginleşir, gelişir.

Edebiyat-sinema etkileşiminin tartışıldığı bu bölümde, ilk önce iki sanat arasında öne çıkan farklılıklar ele alınacaktır. Akla gelecek sorulardan biri de şudur: Sinema ve edebiyat hangi yönleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır? Rita Felski'ye göre "İster kurmaca, ister olgusal, ister şiirsel, ister retorik olsun bu türlerin her biri bir dizi şema yaratır, dili belli ölçütlere göre seçer, düzenler ve şekillendirir, bazı görme biçimlerine kapı aralarken bazılarını dışarıda bırakır" (129). Bu durumda, her sanat kendine özgülikle yola çıkar ve yöntemini seçerken seçici davranır. Örneğin bir şiirin algı yaratma gücü öyküden farklıdır. Felski, edebiyat metninin toplumsal etkileşimin inceliklerini sunduklarını, dil yoluyla okuru hayalî fakat göndergesel anlamda çarpıcı dünyaların içine çektiğini söyler. Ayrıca edebiyat metninin estetik boyutları dışında bilişsel gücün kaynağı gibi algılanması gerektiğini de vurgular (130-31). Bu durumda edebiyat eserinin okuruna çok yönlü olanaklar sunduğu söylenebilir. Sinemanın da benzer özellikler barındırdığı düşünülebilir. Bir film, izleyicisine bilgi verebilir, düşünsel açıdan onları yönlendirebilir veya hayalî

bir dünyanın kapılarını aralayabilir. Fakat sinemada bu, hareketli görüntülerle sağlanır.

Sinemayla ilgili akla gelebilecek diğer soru ise şudur: Sinema, tiyatro ve edebiyatın etkisiyle mi ayakta kalmaktadır ya da geleneksel sanatlara bağımlı mı yoksa sinema bu sanatlardan bağımsız bir oluşum mudur? Andre Bazin bu durumu şöyle açıklar:

Öncelikle problem sanatların karşılıklı olarak birbirilerini etkileme özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Yapılan uyarlamalar genel olarak bu etkinin şiddetlenmesine neden olmaktadır. Eğer sinema iki ya da üç bin yaşında olsaydı, sanatların evrimlerinin genel kanunlarını kuşkusuz daha iyi görebilme imkânına sahip olacaktır. Ancak sinemanın geçmişi o kadar eskilere dayanmamaktadır (*Sinema Nedir*, 65).

Sinema gençtir ve çok kısa bir zaman içinde gelişim göstermiştir. Ancak edebiyat insanlık tarihiyle başlar. Dolayısıyla edebiyattaki birikim yüzyıllara dayanır. Sinema ise romandan sonra ortaya çıkmış, uyarlamalar, alıntılar ve taklitler gibi yöntemlerin kullanılmasıyla tiyatro sahnesinde rastlanılmayan bir yapıya sahiptir. Tarkovski, sinemanın müzik ile şiir arasında bir yerde durduğunu fakat herhangi bir sanat kadar yüksek bir düzeye ulaştığını söyler. Böylece sinema, bir sanat olarak kendini pekiştirmiş, sanat olarak konumunu da sağlamlaştırmıştır (99). Ayrıca Tarkovski'ye göre sinema, "Yeni bir evren yaratmanın, gizli harikalarını keşfetsinler diye başkalarına da gösterdiğimiz büyüleyici bir dünya yaratmanın özgün bir yoludur" (126). Tarkaovski, sinemanın başlı başına bir sanat olduğunu

düşünmektedir. Ancak sinemanın sanat olup olmadığı yönünde çelişik fikirler söylenelemiştir.

Arda Erdikmen, sinemanın sanat olmadığı yönündeki iddialara ilk karşı çıkan kişinin Hugo Münsterberg olduğunu, Münsterberg ve Arnheim'in perdedeki görüntünün algı süreciyle ilgilendiklerini vurgulamaktadır. Münsterberg için sinema zihne hitap ederken Arnheim, bir filmin kayıt sırasında gerçekliği yeniden düzenlemeye zorladığını bu nedenle de sinemanın sanat olabileceğini iddia ettiğini söylemektedir (39). Sinemada estetik arayış, görüntünün kabuk değiştirilmesiyle elde edilir. Bu değişim ya da dönüşüm süreci de kuramcılara, sinemanın sanat olabileceğini düşündürmüştür. Fakat ticari sinema ile sanat sineması arasındaki ayırmadan yola çıkılarak sinemaya farklı açılardan bakılmıştır. Sinema, sadece görsel bir şölen veya teknolojiye bağlı bir oluşum olarak değerlendirildiğinde kâr amaçlı yapımların sanat olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışma konularından biri hâline gelmiştir. Oysaki sanat yönü ağır basan yapımlarda tersi bir durum söz konusudur. Her ne amaçla olursa olsun sinemanın kendi yasalarını belirlerken diğer sanatlardan etkilendiği söylenebilir.

Sinemanın ilk dönemi, görsel açıdan zengin ve saf sinema örnekleri kabul edilir. Zamanla evrim geçiren sinema, farklı yapıda filmlerle izleyicisiyle buluşmuştur. Bu evrim sürecinin sinema ile diğer sanat dalları arasında etkileşimi de zorunlu kıldığı tahmin edilebilir. Zeynep Özarıslan'ın dikkat çektiği üzere örneğin, Lev Kuleshov'u etkileyen faktörlerden biri Rus edebiyatıdır. Özellikle Tolstoy'un sinemanın keşfinden önce yazdığı eserlerinin kurgusunun "montajcı" olduğuna inanan Kuleshov'un Puşkin'in şiirlerinin de "sinema decoupage"ına ait öğeler

barındırdığına inandığını vurgulamaktadır. Ayrıca Hemingway'in de montaj ilkelerine uygun biçimde yazdığını ileri sürmektedir (52).

Edebiyat sinema için zengin bir kaynak olarak görülmüştür. Benzer şekilde, biçimci sinema kuramını açıklamak için sinemanın dışına çıkılmıştır. Andrew'un vurguladığı gibi ünlü yönetmen Rudolf Arnheim'ı anlamak için Gestalt psikolojisini, biçimci sinemanın bütün çabasının kavranabilmesi için Rus Biçimciliği'ni bilmek şart olmuştur. Çünkü 1918-1930 arasında varlık gösteren Rus Biçimciliği'nin, aynı dönemde ortaya çıkan biçimci sinemayı etkilemiştir (157). Biçimci sinemanın kuramcılarında biri olan Eisenstein'ın Rus Biçimciliği'nden etkilendiği tezin birinci bölümünde belirtilmiştir. Kaldı ki onun biçimciliği esas alan kuramı, günümüz sinemasında da kullanılmış; biçimcilik, edebiyat ve sinema dışında pek çok sanata katkı sağlamıştır.

Sinemanın gelişimi, dönüşümü dikkate alındığında “saf sinema” diye bir tanımlama yapmak güçleşir. Sanatlar arası etkileşimle başkalaşan genç sanatın, kendi yasalarını diğer sanatlardan yardım alarak meydana getirdiği söylenebilir. Ancak bu etkileşimin pek çok sanatta gözlemlenebileceği de unutulmamalıdır. Wollen'a göre sinema, sadece teknik açıdan gelişim gösterip ortaya çıkmaz. Sinemanın teknik kısmı, sinemanın gerçekçilik açısından tarihidir. Sinema aynı zamanda çizgi romanlardan, ucuz romanlardan, tiyatro temsillerinden etkilenir. Bu da sinemanın anlatım tarihidir. Sinema ve diğer sanatlar Habil ile Kabil değildir, birinin ötekisini yok etmesi gerekmez. Bu nedenle de karantina altına alınmış, katışıksız sinema diye bir şeyden de söz edilemez (138).

Sinemanın edebiyat veya tiyatrodan farkını Tarkovski ise şöyle yorumlamaktadır:

Edebiyat ve tiyatrodaki dramatik gelişme ilkesine inanmıyorum. Bence bunun sinemanın özgül doğasıyla hiçbir ilgisi yok. Filmde insanın açıklanması gerekmez, daha ziyade izleyicilerin duygularını doğrudan etkilemesi gerekir. Düşünceleri ileri götüren, bu uyanan duygulardır (XIII).

Sinema, edebiyata yakın bir sanat olarak nitelendirilmiş, edebiyattan sonra ortaya çıkmasına rağmen sinema gelişiminin edebiyattakiyle paralellik gösterdiği düşünülmüştür. Örneğin, günümüzde filmler hakkında yapılan birçok yorum, on sekizinci yüzyılda edebiyata da yapılmıştır. İçinde sahne, ışık, rol, betimlemeler barındıran sinema hem disiplinler arası hem de özgün olmayı başarabilmiş bir sanat olarak değerlendirilmiştir. Andrew ise sinema ve edebiyatı şu şekilde tanımlar:

Roman bize insanla insan, insanla dünya arasındaki karşılıklı bağımlılığı hissettirirken bunu konuşma sözcükleri ve hareketleri aracılığıyla hayli soyut biçimde yapar. Oysa sinema aynı işi kaba algının olağan işleyişi ile gerçekleştirir. Sonuç olarak tam bir uyarlama söz konusu olamaz (315).

Sinemanın en belirgin özelliklerinden biri de teknolojiye yakınlığıdır. Dolayısıyla sinema, endüstriyel bir olgu olarak nitelendirilebilir. Tarkovski'nin vurguladığı gibi "Film yapmak için paraya ihtiyacınız vardır. Şiir yazmak içinse tek ihtiyacınız olan kalem, kâğıttır. Bu durum sinemayı dezavantajlı bir konuma sokuyor" (98). Fakat edebiyat uyarlamalarına başvuran sinemanın, kendi yasalarının olduğu da unutulmamalıdır. Ancak hem roman hem de sinema anlatı sanatlarıdır. Filmde sinematik görüntülerle anlatılan konu, romanda sözcüklerle anlatılır.

Sinema, kısa durum hikâyeleriyle başladığı günden bugüne teknolojiyle olan yakın ilişkisi nedeniyle hızla ilerlemektedir. Sadece endüstriyel bir oluşum olarak değerlendirilemeyen sinema, -diğer sanatlarda olduğu gibi- kuramsal düzeyde de gelişme gösterebilmiştir. Eisenstein'a göre birinci ilk döneminde sinemacılık masalımsı konularla edebiyatın destansı ve dramatik deneyimlerine başvurur. Zamanla edebiyattan farklı bir yönde edebiyata ait gereçlerin uygulayım deneyimlerini kullanır. Böylece sinema, kendi dilini, kendi konuşma biçimini, kendi sözcüklerini, kendi imgelerini oluşturur. Sonraki adımda sinemayı daha karmaşık bir görev bekler. Sinema, yeni kavramları izleyicinin bilincine işler. İlk dönem sinemacılığı, duygusal boşalım peşindeyken yeni sinema yoğun ve düşündürücü bir süreci içerir (*Sinema Sanatı* 32-33). Eisenstein, Lev Kuleshov gibi sinemanın bir dil olduğunu ortaya koymaya çalışan biçimciler, filmlerde çekimlerin içeriğinden ziyade düzenlenişlerine odaklanmaktadırlar (Özarslan 57). Bu örneklerin dışında Fransız sinemasında Jean Godard gerçekçilik etrafında kuramını oluşturur, Çinli Yönetmen Jim Ki Buk, sinemada “ses” ögesini reddeder ya da Japon yönetmen Akira Kurosowa şiirsel bir sinema dilini gerçekçilikle buluşturur. Bu nedenle sinemayı sadece “ticari” bir oluşum gibi görmek, yanılığa düşürebilir. Çünkü sinema da diğer sanatlarda olduğu gibi çeşitlilik birbirinden farklı teknik dille veya kuramla oluşturulmuştur.

Sinemada duygu veya olay, bazı yönetmenler tarafından yeni anlamlar yaratabilecek biçimde dönüştürülür. Böylece kuru bir anlatım yerine daha karmaşık ve düşündürücü bir film dili tercih edilir. İmge değeri olan görüntülerle ya da görüntüye eşlik eden müzikle, şiirsel bir sinema dili oluşturulur. Ancak böyle bir yaratım süreci her sanatta gözlemlenebilir. Dolayısıyla sanatın kuramsal veya estetik boyutunun evrensellik taşıdığı düşünülebilir. Aslanyürek, sinema kavramlarının

edebiyattan alındığını belirtir. Çünkü sinema terminolojisi, edebiyat geleneğinin (epik, lirik, dramatik) dönüştürülmesiyle meydana gelir (21). Aslanyürek'e göre "Sinema bir şiirdir" sözünden kastedilen ise şiirin üstünlüğü ya da (Aristotelesçi mantıkla yorumlanırsa) sinemanın bir şiir, şiirin bir sinema olduğu varsayımıyla da her zaman ilgisi yoktur (12-13). Bu nedenle sinema, kendine özgü yapısal özellikleriyle, araçlarıyla yola çıkan çok boyutlu ve diğer sanatlardan beslenen bir sanat olarak varlık gösterir. Mehmet Arslantepe'ye göre de "Mitoloji öyküler, efsaneler, din ve sanat aracılığı ile aktarılırken bu yöntemlerin hepsi günümüzde sinemada bütünleşmiştir. Film, çağımızın arketiplerini ifade etmenin, aktarmanın ve bütünleştirmenin başlıca yöntemi hâline gelmiştir" (242).

Arketiplerin ifadesi, sinemada olduğu kadar edebiyatta da vardır ya da imgesel bir dil birçok sanatta dikkat çeker. Tezin bu bölümünde amaçlanan sinemanın edebiyatla ortak veya zıt yönlerine dikkat çekmektir. Sözelimi, Bülent Küçükdoğan, Eisenstein'ın filmlerinde bir bebek arabasının tekerleğinin, bir kadın şemsiyesinin ya da gözlüğün bir camının görülmesini sadece gerçekçi bir ayrıntı olarak değerlendirmez. Benzer şekilde, bir gözün yakın çekimi, bir ayakkabının tokası ve açık bir ağızla verilmek istenen, parçanın estetiğini ön plana çıkarmaktır ve bu malzemeler "görsel retorik" olarak adlandırılır. Küçükdoğan'a göre Eisenstein'ın bu türde çağrışımlara sıkça yer vermesi onun edebiyattaki söz sanatlarından ilham aldığını ispatlar. Metaforik kullanım, düzdeğışmece gibi söz sanatları, Renais, Kieslowski, Kubrick gibi pek çok yönetmen tarafından da kullanılmıştır (116). Sinema, edebiyatta alışılmış olan estetik yönü, kendine özgü yollarla dönüştürebilmektedir. Ancak estetik ortaklık, her zaman olumlu değerlendirilmez. Tarkovski, sinemayı gerçekçi bir sanat olarak görmektedir. Fakat

edebiyattaki teatrallik ilkelerinin sinemayı olumsuz etkilediğini ve sinemayı gerçekçi bir ifade tarzından uzaklaştırdığını söylemektedir (34). Sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliğin ise zaman boyutuyla ilgili olduğunu vurgulamakta, sinemayla zamanın sabitlendiğini belirtmektedir (96). Tarkovski, edebiyattaki metaforik anlatımı sinemaya uygun bulmaz, böyle bir sinema dilinin “gerçekçilik”i gölgelediği kanısındadır ve sinemanın üstün taraflarından birini vurgular: Sabit zaman. Fakat Zeynep Erus, edebiyat sinema etkileşimini şöyle değerlendirir: “Edebiyat ve film arasındaki işbirliğinin filmin konusu ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda metaforlarına, perspektifine ve yapısal organizasyonuna uzanmasıdır. Artık iki sanat arasındaki ilişki, her birinin diğerini teorik ve estetik konulara ortak olarak gördüğü eşit bir paylaşımır” (24). Edebiyat gündelik hayatı sözcüklerle, sinema ise görüntüyle yorumlamaya çalışır. Bu, sadece muhalif bir algı olarak değerlendirilmemelidir. Bu sayede okurun veya izleyicinin algısı gelişirken zenginleşir ve farklı iki sanat kitlesine yeni bakış açıları sunabilir.

Tarkovski dışında başka yönetmen veya kuramcılar da sinemanın diğer sanatlardan üstünlüğünü ortaya koymaya çalışmıştır. Eisenstein’a göre yüzyıllar boyunca sanatta üstünlük ilkesi temelde genç bir sanat dalı olan sinemaya uygulandığında birçok kişi tarafından derin kuşkulara yol açmıştır. Fakat sinema, tamamen devingen, hız görüntüsüne dayalı ilk ve tek sanattır. Bu nedenle de sinema, birçok sanatın özelliğini taşıyan katedraller, tapınaklar kadar uzun ömürlü olacaktır (*Sinema Sanatı* 58). Ayrıca Eisenstein, *Film Duyumu*’nda sanat tarihinin hiçbir çağının savaşlar çağının başlangıcındaki sanatların içine düştüğü çıkmaz gibisini tanımadığını söyler. Gelişmesinin zirvesine ulaşan sanat, hızlı ve ani şekilde dağılmak durumunda kalır. Fakat sinema bu zorlu savaş dönemlerinde en iyi

örnekleriyle bu dağılmanın karşısında durur. Çünkü sinema, bütün sanatların en son doğanıdır ve diğer sanatların dağılışı anında buldukları noktada işe başlar (7).

Sinemanın bir başka özgün terimi “sinematografik ayrıntı”dır. Bu terimden kasıt, uzun bir anlatıma dayanan bir olayın görsel dille özlü bir şekilde anlatılmasıdır. Sinemayı edebiyattan ayıran sinematografik ayrıntı; efekt, ses ya da filmde kullanılan bir müzik gibi pek çok unsurun görüntüyle birleşmesinden oluşur. Şöyle ki bir film Ankara’da çekilir. Ancak filmin başka bir sahnesinde Piza Kule’si gibi bir ayrıntı gösterilir, Ankara’daki olayın devamının İtalya’da gerçekleştiğini anlatmak sinematografik ayrıntı ile sağlanır. Böylece basit bir görsel ayrıntıyla uzun bir anlatıma dayanan olay kısaltılır.

Sinemanın diğer sanatlardan üstün olan tarafları dışında diğer sanatlarla benzerliği de araştırılmıştır. Sokolov’un da belirttiği gibi sinema diğer sanatlardan farklı bir alandır. Ancak sinema onlarla birçok bakımdan da benzerlik gösterir. En büyük benzerlik ise “kurgu”dur. Kurgu, sinemada çekim parçalarının birleştirilmesiyken edebiyatın kurgusu sözcüklerin yan yana dizilişi olarak açıklanabilir. Sanatların kurgusu, birbiriyle bağımsız anlamlar taşıyan küçük veya büyük parçaların mantıksal ve duygusal anlam kazanmasıyla ortaya çıkar. İzleyici veya okur düşünme sürecinde bir bütünü parçalara ayırır ve ayrı parçaları kendi bilinçlerinde oluştururlar (133). Kurgu ortak bir değer olarak kabul edilmiş ancak kurgunun temel malzemesi ya da ifade ediliş tarzının -doğal olarak- sanattan sanata değişiklik gösterebileceği düşünülmüştür. Fakat “kurgu”nun sadece sinemaya özgü olduğuna inananlar da olmuştur.

Eisenstein, bir filmdeki “hareket” ve “gerçeklik” öğelerinin sinemaya özgü olduğunu savunur. Eisenstein’in belirttiği gibi sinema, hem devingen hem de

düşünceyi harekete geçirebilecek tek somut sanattır. Çünkü diğer sanatlarda düşünce sinemadaki gibi somutlaştırılmaz. Diğer sanatların hareketten yoksunluğu, sadece düşüncenin örneğini verebilmelerine neden olmuştur. Soyut düşünce, sinema diliyle izleyicisine ulaşır ve somutlaşır (*Film Duyumu CXXXIV*). Oysaki diğer sanatların yapmaya çalıştığı şey, farklı uygulamalarıyla bir duyguyu düşünceyi veya olayı somutlaştırmak değil midir?

Sinema ve edebiyatla ilgili akla gelebilecek bir başka soru da izleyicinin veya edebiyat okurunun ortaya çıkan ürünlerden beklentisinin ne olduğudur. Büyük bir hızla kendini yenileyen sinema ile köklü bir geçmişe sahip edebiyatın kitlelere ulaşma biçimi aynı mıdır? Şöyle ki bir tiyatrodan beklenen şey, oyunun sergilendiği uzamla, kostümle, oyunculukla sınırlıdır. Tiyatrodan katı bir gerçeklik beklenmez ancak sinemada tersi bir durum söz konusudur: Ortaçağı anlatan bir filmin ortaçağı yansıtması şarttır. Fakat tiyatrodaki böyle bir zorunluluk yoktur ve tiyatro vermek istediği mesajı dolaylı yollardan da izleyiciye aktarabilir. Sinemada ise çekimler gerçeği yakalayamamışsa film, çekiciliğini ve inandırıcılığını kaybeder.

Aslanyürek'in de dikkat çektiği üzere "Çünkü sinema, kendine özgü realitesi olan bir yaşam biçimidir. Çünkü sinema, zamanın üzerinde tahakküm kurma sanatıdır" (55).

Sinemada sabit zaman algısı, başka bir sanatta gözlemlenemez ve bu, sinema dilinin "biricikliği"nin kanıtlarından biri olarak görülebilir. Edebiyatta böyle kullanıma rastlanılmayabilir ve zaman, ileriye sıçramalar ya da geriye sapmalarla yaratılır.

Sinemada bütün zamanlar "an"ın içindedir. Sinema zamanı gerçek (reel), kurgusal (irreel) ya da hayalîdir. Reel zamanda filmde geçen süre, gerçek zamanla uyumludur. Kurgusal zamanla filmdeki sürenin kurgu yoluyla uzatılması ya da kısaltılması esas alınır. Hayalî zaman daha çok bilim kurgu filmlerinde kullanılan nasıl ve ne zaman

olduğu belli olmayan zaman olarak tanımlanır. Sinemada geçmiş, gelecek ve şimdi aynı anda izlenebilir. Bir edebiyat eserinde de birden fazla zaman kullanılabilir.

Fakat, bu zamanları aynı anda “izlettirme” gücü sadece sinemada vardır.

Wollen’a göre sinema gelenekçi sanatın -roman, oyun, resim vb.- yaltaklanmalarına direnebildi. Ancak sinemanın geleceğinin eldeki kodların sonuna kadar kullanılmasıyla ilgili olmadığını düşünen Wollen, bunun yerine kodların birbiriyle yüzleştirilmesi ve filmlerin bu kodların çelişkileri çevresinde yapılandırılması gerektiğine inanır. Sinemanın kökeni, popüler bir eğlence olmasına dayanır ve sinema gücünü bunlardan alır. (154) Oysa edebiyatın gücü sözcüklerdir. Sözcükler okuru büyülü bir dünyanın içine sürükler. Mehmet Kaplan’ın da belirttiği göre “Güzel bir romanla gitmediğimiz şehirlerde dolaşır, tanımadığımız insanlarla tanışma fırsatı yakalıyoruz. Dil, bu sihirli gücü edebiyat aracılığıyla somutlaştırır” (137).

Edebiyatın betimlemeci dili sayesinde bir olayın ya da nesnenin fotoğrafı çekilir. Resimde çizgilerle yaratılan gösterme edebiyatta yerini kelimelere bırakır. Mehmet nal, her edebî akımda kullanılan tasvir tekniğinin sembolizmden etkilendiğini söyler. Sembolizm, doğanın, soyut dünyanın sanatya yansıyan özelliklerini betimler. Böylece kelimeler ve çizgiler birbirine yaklaşır (33). Sinemada ise sözcüklerin veya çizgilerin görüntüyle buluşması söz konusudur. Heykelden resme, oradan fotoğrafla tanışan her nesne, fotoğraftan sonra da sinemada yeni, hareketli bir şekle dönüşür. Ancak edebiyat daha bireysel bir eylem olarak görülürken sinema kitlesel yönüyle dikkat çeker. Nevhis Cem Aşkun’a göre sinema, her şeyden önce göze, kulağa bağlı bir sanat dalı olması nedeniyle kitleleri kendine kolaylıkla çekebilmektedir. Yazının devamında Aşkun, edebiyatın okurundan belli

bir kültürel birikime sahip olması gerekliliğini beklerken sinema izleyicisinde böyle bir koşul aranmadığını da ekler (124-30).

Sinema ve edebiyatta ortak noktalardan biri de metinlerin bir yazar tarafından üretilmesidir. Ancak metinler yazarlar tarafından üretilmiş olsa da bir metnin sadece yazarın düşüncelerini temsil ettiği düşünülemez. Çünkü yazar-okur, yönetmen-izleyici metnin ayrıcalıksız eleştirmenleridir. Metnin anlamı ancak ikisinin işbirliğiyle üretilir. Metinlerdeki gerçekliğin ise zihinde süzülüp soyut bir hâl alarak okurun ya da izleyicinin zihninde yepyeni anlamlar kazanarak oluştuğu düşünülebilir. Bununla birlikte bir öykü yazarının süre sıkıntısı yoktur ya da bir roman yazarı sözcüklerle yol alır. Ancak sinema yazarı, zamanla da yarışır, belli bir sürenin egemenliğiyle çekim yapar. Böyle bir durum, sinemanın sınırlılıklarından biri olarak yorumlanabilir. Monaco'nun vurguladığı gibi, bir film gerçek zamanda işlediği için çok sınırlanmıştır. Oysa romanlar yazar istediği zaman sonlandırılır. Fakat bir film de daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına rağmen doğasında, romanın sahip olmadığı “resimsel” olanaklara sahiptir. Ayrıca romanın gerilimi öykü ile anlatıcı arasındadır. Sinemada ise gerilim öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğasıyla ilişkilidir (48-49). Görüldüğü gibi edebiyatı sinemadan ya da sinemayı edebiyattan ayıran özellik yine “zaman”dır. Sabit zaman, sinemanın hem üstün hem de zayıf tarafı gibi görülebilir. Edebiyatta ise zaman yazarın inisiyatifindedir, yazar anlatımı istediği şekilde yönlendirebilmektedir.

Ayrıca sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin, yazılı kültürden de teknolojiye geçişin bir değişim ve gelişim sürecini yarattığı unutulmamalıdır. Örneğin, kitabın görüntüyle buluşması sayesinde imgesel olan anlatım yeniden yaratılır. Soyut kavramlar, beyaz perdede daha kolay ifade edilir. Hayal gücünün sınırlarını zorlama

görevi ise “kitap”ın ayırıcı özelliği olarak değerlendirilir. Edebiyat eserinde sözcükler içeriği oluşturur, sinemada aynı görevi görüntü üstlenir. Görüntünün düşünsel açıdan izleyiciyi okur kadar zorlayamayacağı düşünülebilir. Daha somut yaşantılar sunan sinema bu nedenle de talep edilebilir. Ali Karadoğan da vurgunun içerikten biçime kayması sonucu ortaya çıkan sinemayla klasik gerçekçi anlatımın yerine görüntünün önem kazandığını vurgular. Sinema görüntüsüyle gerçekliğin imgelere dönüştüğünü ve görüntülerin bütün bir kültürel alanı işgal ettiğini belirtir. Böylece zamanın sürekli bir şimdi içinde hapsedildiğini, geçmişin ve geleceğin şimdiki zaman içerisinde yoğunlaştırıldığını söyler. Sinema, bu yeni zaman anlayışıyla kurgulanır (143).

Sinema ve edebiyat arasındaki farklardan biri de edebî bir eserin okuyucuyu her okumada farklı anlamlarla buluşturmasıdır. Fakat sinemada anlam zenginliğinin kitaba göre sınırlı olduğu fark edilir. Söz konusu olan bir uyarlamaysa böyle bir durum daha titiz bir çalışma gerektirebilir. Michael Ryan, filmlerin romanlar gibi incelenebileceğini vurgular. Çünkü anlatı sineması, sahnelerin seçimi ve bir araya getirilmesi aracılığıyla romanlara benzetilebilir. Fakat görsel bir araç olan sinemanın anlaşılması için sinemaya ait kurgu, renk, ses gibi pek çok ögenin dikkate alınması gerektiğini de belirtmektedir (177). Ancak bir uyarlama eser, Pınar Işıl Özlük’ün de dikkat çektiği üzere okurunu hayal kırıklığına uğratmayacak şekilde sahneye aktarılmalıdır. Çünkü okur, eseri zihninde oluşturur, esere bir dünya kurar. Uyarlama bir eser bu nedenle büyük bir dikkate muhtaçtır (237).

Özellikle sinema veya tiyatro, kendi kitlesinin düşüncelerini, duygularını etkiler. Kitle, bu duygu değişimleriyle şimdiki zamanın içine hapsolür. Dahası, görüntü, kitleyi esir alır. Tiyatrodaki izleyiciyi değerlendiren Bertolt Brecht için bu

büyülenme hâli, ilkel inanç dönemlerinden kalma bir alışkanlıktır. Bu nedenle Brecht, tiyatro izleyicisini gözlemler. İzleyicinin oyun karşısındaki gevşemiş hâli onu rahatsız eder. Çünkü izleyici tiyatro oyununda birbiriyle iletişim kurmaz, uyuyan bir yığın insaninkine benzer bir ilişki içindedir. İzleyicinin gözleri açıktır fakat onlar görmekten çok gözlerini dikerler. Brecht bu durumu, ortaçağdan, cadıların ve rahiplerin zamanından kalma bir ifadeye benzetir (187). Sinemanın tiyatrodan etkilendiği düşünüldüğünde izleyiciyi esir alma hâlinin sinemada da olduğu fark edilir. Sinema, tiyatrodaki görüntüyü teknolojinin gücüyle pek çok değişikliğe uğratar ve sinema dilinin de izleyiciyi edilgenleştirdiği sonucuna ulaşılabilir.

Sinemanın izleyici üzerindeki etkisinin romanda da gözlemlenebileceğini ifade eden Felski, modernizm tarihi boyunca okurlar üzerinde “büyü” etkisi yapmakla suçlanan türün roman olduğunu söyler. Bu anlayış, romanın okurun aklını abartılı duyular ve hazlarla çeldiğini, okuru hayattan kopardığını iddia eder. Sözcüklerin gücüyle yolunu kaybeden okur, gerçeğe hayali birbirinden ayıramaz. *Don Kişot* ise insanın aklını başından alan bu türden kurmaca eserlerin tehlikelerini göstermeye çalışır. Bu arada okur kitlesini gerçekdışı dünyalarla büyülü bir ilişkiye sokarak uyuşturan romanın yerini “sinema” alır (70).

Romanda modernliğe özgü bir birey algısının yer aldığı düşünülebilir. Geleneksel ve toplumsal kodlar romanla birlikte esnemeye başlar. Böylece edebiyat birey olmanın özgürlüğünü okuruna tattırır. Marcel Proust’a göre de her okur, okuma esnasında kendi benliğini okur. Yazarın elinden çıkan eser, okurun günlük hayatında fark edemeyeceği birçok ayrıntıyı görmesini sağlar. Kitabın söylediği şey, okurun kendi benliğini fark etmesini kolaylaştırır (949). Görüldüğü gibi Brecht, Felski

edebiyat (roman) ile sinemanın kitleyi edilgenleştirdiğini Proust ise söylenenlerin aksine edebiyatın okurda farkındalığa katkı sağladığını düşünmektedir.

Aleksey Sokolov ise edebiyatı sinemaya göre daha kaba ve tek anlamlı bulur. Sokolov'a göre sinema, izleyicinin bilgi seçiminde ona belirli bir fırsat yaratır. İzleyici, ekrandaki olayların değerlendirilmesini kendi kendisine yapıyormuş gibi bir fikre kapılır. Yönetmen de insan algısını iyi çözümlendiği sürece zorlanmadan izleyicinin seçim sürecini yönetir. Ancak edebiyat, gereksinim duymadığı için insanın algılama süreçlerinin özelliklerini hesaba katmaz. Tiyatro kültürüyle insanın iletişim kanalının kendine özgü özellikleri belirli bir dereceye kadar dikkate alınmıştır. Sinema ise bir olayın doğal seyrinin illüzyonunu sağlar ve izleyici bir filmi seyredirken seçimini kendi kendine yapabiliyormuş gibi hisseder (34-35).

Sokolov, ressamın herhangi bir şeyi çizerken kendi bakış açısını kullandığını, müzisyenin bir besteyi işittiği şekliyle düzenlediğini fakat yazarın bilgiyi şartlı bir biçim olan “alfabe”yle oluşturduğunu belirtir. Harflerden oluşan bir düşünce, sadece okuma yazma bilmeyen biri tarafından anlaşılmaz hâle gelir. Bunun sonucunda, okuyucu ile eser arasında iletişim sağlanamadığı için bilgi alıcıya yani okura ulaşamaz. Oysa sinema, Lumi re kardeşlerin teknik bilgisiyle ortaya çıkar. Hareketli görüntüleri elde etmek amacıyla Yunanca “aldatmak” anlamına gelen fenikistiskop adlı aracı yapmayı başaran Joseph Platon, sinemanın bilimsel icadını keşfeder. Sinema bu keşiflerle izleyicisinin görme organını temel alır ve herkese açık bir sanat olarak üretim yapar (4-6). Bu durumda sinema, edebî bir eserden daha çok ayrıntıyı izleyicisiyle buluşturur. Bir görüntü özellikle yakın çekim gibi pek çok teknikle sayısız detayı alıcıya ulaştırır.

İki farklı disiplin olmasına rağmen edebiyat ve sinema etkileşiminde, edebiyattan sinemaya yapılan “uyarlamalar” da dikkat çekmektedir. Birçok yazarın yapıtı, sinema kurallarına uygun olarak yeniden yorumlanmıştır. Örneğin, *Anayurt Oteli*, *Gazap Üzümleri*, Anton Çehov’un öyküleri sinemaya uyarlanmıştır. Fakat her eserin sinemaya uyarlanması mümkün değildir. Uyarlanan bazı eserlerin de başarılı olmadığı bilinmektedir. Dinçer Apaydın, örneğin David Fincher’in kendi döneminin eleştirisini yapmak üzere *Dövüş Kulübü* adlı romanı seçtiğini belirtir. Çünkü bu roman, Fincher’in görüşleriyle bire bir örtüşür. Romanda, kapitalizmin meydana getirdiği yeni insan tipinin kesin bir dille eleştirildiği dikkat çeker. Karanlık bir roman, Fincher’in elinde başarılı bir uyarlamaya dönüşür. Romanın yazarı Chuck Palahniuk tarafından da bu uyarlama takdir edilir. Çünkü film, romanı bir seviye daha ileriye taşımıştır (292-93). Adalæt Ağaoğlu’nun *Fikrimin İnce Gülü* adlı romanı da sinemaya uyarlanır. Ancak bu uyarlamayı Ağaoğlu beğenmez. Özlem Akkaymak, Ağaoğlu’nun romanından yapılan filmi başta ismi olmak üzere eleştirdiğini söyler. *Fikrimin İnce Gülü* yerine *Sarı Mercedes* ismiyle tanınan film, Ağaoğlu için ticari amaçlar uğruna yapılmış ve her tür estetik kaygıdan uzak bir yapımdır (7). Yazar, yönetmenlerin ve senaristlerin tamamen ticari kaygı güderek uyarladıkları edebî eserin temel felsefesini atlayan filmler yapmalarını yazarın duruşuna saygısızlık olarak değerlendirir.

Erus’a göre romandan sinemaya yapılan uyarlamalar, uyarlama amacıyla yaratılmamış bir edebî eserin, sinemaya özgü bir biçimde sinema diline dönüştürülmesidir (16). Bu nedenle, bir filmin sinema yoluyla her zaman anlam kaybına uğramayacağı, zenginleşebileceği de düşünülebilir. Uyarlama, edebî eserin bire bir kopyalanması anlamına gelmeyebilir. Metin, sinemada yepyeni bir yapıta

evrilebilir. Bazin''in dikkat çektiği üzere sinemanın edebiyat alanından alıntılar yapmasına hoşgörü ile bakılmasının sonucu, başka sorunlar ortaya çıkmıştır. Özellikle Amerikan romanının sinemanın etkisi altında olduğu herkes tarafından kabul edilmektedir. Raymond Queneau'nun *Loin de Rueil (Rueil'den Uzakta)* kitabı gibi doğrudan sinema etkisi altındaki romanlar göz ardı edilse bile Dos Passos, Caldwell, Hemingway veya Malraux gibi yazarların sinema tekniğiyle oluşturdukları sanatları üzerine etraflıca düşünülmesi gerekir (*Sinema Nedir* 69). Ancak Güral'a göre kuramsal yazılar yazan Lev Kuleşov, Tolstoy ve Puşkin'in kurgusal anlatım tekniklerinden etkilenir. Ayrıca Vsevolod Pudovkin, Maksim Gorki'nin ünlü romanını temel alarak 1926 tarihinde *Ana'yı* çeker (15). Sonuç olarak edebiyat-sinema etkileşiminin tek yönlü değil, karşılıklı olduğu görülmektedir.

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar, bazı eleştirmenler tarafından desteklenirken bazıları uyarlanan eserin değerini kaybedebileceği görüşündedir. Öznur Özdarıcı, edebiyat metinlerinin filme çekilmesiyle metinlerin yeni işlevsel ve anlamsal bağlam kazandığını belirtir. Ancak bu durumda filmin maddeselliği edebî eserin zihni yoran, soyut yönünü törpüler ve film, somut olanı izleyicisine sunar. Uyarlaması yapılan eser, bir TV ekranında hikâyenin ve anlatının zamansal bütünlüğünün bozulmasına zemin hazırlar (200). Mehmet Önal da sesli ve görüntülü bir dil kullanan sinemanın (edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarla) bir edebî eseri, okuma eyleminden uzaklaştırıp izleme eylemiyle buluşturduğunu ifade eder. Bunun sonucunda eser izleyiciyi kolaycılığa iter. Çünkü okur ile eser arasındaki bağın sinemadaki karşılığı motif ve figürlerdir. Önal, kitabın saklanabilen bir malzeme oluşunun okurun onu tekrar tekrar incelemesini kolaylaştırdığını söyler. Kitabı saklayabilmenin sinemada olmaması ayrıca sinemanın daha çok eğlence ve

vakit geçirme yönünün ağır basması da edebiyat-sinema arasındaki diğer farklılıklar olarak tanımlanır (37).

Tahir Abacı ise edebiyat ve sinema arasındaki iletişimi farklı değerlendirir. Abacı, her iki sanatın birbirini beslediğini düşünür. Sözelimi, *Rüzgâr Gibi Geçti*, sinemaya uyarlandığında daha önce yaratılan, halkın beğenisini kazanan bir eser sinemanın gücüyle daha büyük kitlelere ulaşabilmiş ve bunun sonucunda kitabın ünü artmıştır (10). Bir kitabın popüler olması, kurmacanın sinemada gerçekliğe dönüşmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte sinemanın herkese kapısını açması birçok eserin büyük beğeni toplamasını sağlar ve eser, beyaz perdede insan zihnini zorlamaz. Dolayısıyla okumak eyleminin zihinsel işlevi yerini görüntü dilinin rahatlığına bırakır.

Sinema metni, diğer bir ifadeyle senaryosu, (her ne kadar edebiyatı hatırlatsa da) iki yönlüdür. Senaryonun birinci özelliği tıpkı bir öykü gibi edebî özellik taşımasıdır. Ancak ikinci özelliği, çekime dayandırılmasıdır. Bu nedenle de bu yönüyle edebiyattan ayrılır. Çünkü bir senaryo görüntüyle var olur ve senaryonun uzamı ekrandır. Aslanyürek, bir film senaryosundan sadece bir film çekileceğini vurgular. Çünkü sinemada aynı film tekrar çekilmez ya da aynı filmi çekmeye gerek duyulmaz. Şöyle ki Francis Ford Coppola, Mario Puzzo'nun *Baba* adlı romanını üç kez ekrana uyarlamıştır. Ancak Coppola, bu üç uyarlamadan hiçbirini, bir öncekinin senaryosuyla çekmemiştir (53-54). Burada, her iki sanatın kendilerine özgü özellikleri devreye girer. Çünkü bir tiyatro ve roman metni tektir, mekân veya zaman değişikliklerinden etkilenmez.

Sonuç olarak edebiyatta sözcüklere yüklenen çoklu anlam, metaforlar, mecazlar, söz sanatları gibi pek çok teknikle anlatılabilir. Sinema ise sözcüğü

görüntüyle aktarır. Hüzün sözcüğü bir öyküde soyut bir kavramı karşılarken sinemada bu sözcük görüntü aracılığıyla somutlaşır. Sinema eylem odaklı, edebiyat anlatım merkezlidir. Ancak sinema ve edebiyat birbirinin takipçisi iki sanat olarak değerlendirilebilir. Sinemanın edebiyatla ilişkisi veya edebiyatın sinemayla ilişkisi yepyeni anlayışları, teknikleri sanata kazandırmıştır. Öyleyse, tarafsız bir bakış açısıyla disiplinlerarası çalışmak da araştırmacıya özgün fikirler sunabilir. Kaldı ki pek çok kuramcının, yazarın ya da yönetmenin kuramını oluştururken farklı sanatlardan etkilendiği de unutulmamalıdır.

BÖLÜM III

ÖYKÜ ÇÖZÜMLEMELERİ

Çözümlemede amaç, “örnekleme yöntemi”yle seçilen öyküleri sinema diline dönüştürmek ve sinemaya özgü kavramları bu öykülerde gösterebilmektir. Bu nedenle 1960’lı yıllarda yayımlanan öykü kitapları incelenirken sinemanın öyküye etkisini yansıtmak, ulaşılmak istenen hedeflerden biri değildir. Çözümlemelerin tamamı, sinemaya özgü tekniklerin söz konusu öykülerde kullanılıp kullanılmadığını araştırmaya dayanmaktadır. Çözümlemede tekrara düşmemek için de birbirinden farklı nitelikteki öykülere yer verilmiş ve bu öykülerde öne çıkan teknikler göz önünde bulundurulmuştur. Genel kurgu teknikleri, kamera çekim teknikleri ve Eisenstein’ın kurgu teknikleri, incelemede yararlanılacak temel ölçütlerdir.

3.1. *Tutkulu Perçem*’de Sinema Dili

3.1.1. “On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim”

Öykülerin büyük bir çoğunluğu film senaryosuna dönüştürüldüğü için “sahne” terimini tanımlamak faydalı olacaktır. Sahne bir filmdeki olaylar dizisi olarak bilinir ve sahnenin en belirgin özelliği çizgisel anlatıma dayalı olmasıdır. Başka bir kavram olan “sekans” ise sahne içinde yer alan, diğer öğelerle ilişkili fakat devamlılık arz etmeyen bölümler şeklinde tanımlanabilir.

Buna göre Sevgi Soysal'ın bu öyküsünü sinema diline dönüştürmek amacıyla öyküdeki sahneler belirlenecektir. Çözümlemede öykü, film senaryosu gibi düşünülecek ve sinema dilinin kurallarıyla irdelenecektir. Buna göre öykünün sahneleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Ormanlı ülkenin genel çekimle tanıtılması
2. Canı sıkılan kadının bir banka oturması
3. Yetmiş beşlik yaşlı bir adamın kadının yanına oturması
4. Kadınla adamın sohbeti
5. Kadın ve adamın birlikte buldukları mekânı terk etmeleri
6. Adam ve kadının ayrılması, kadının eve dönüşü

Fantastik öğelerle gerçekliğin buluştuğu bu öykü, ormanlı ülkenin tanıtımıyla başlar. Ormanlı ülke genel çekimle okura tanıtılır: “ ormanlı bir ülkeydi bu, yeşil yürümeli gezmeli. Kendini sevdirmeyi bilmiş bir güneşi vardı; soluk hasta benizli, ilgi dilenen bir güneşi. Ve ne denli çok bulutları vardı Ta yüreklere sinik, beyinlere inik” (23). Burada genel çekimle ormanlı ülkenin fiziksel görüntüsü okurun zihninde somutlaştırılır. Bu çekim, ülkeye uzaktan bakan bir göz görevi görmektedir.

İkinci sahnede genel çekim devam eder. Kadının banka oturduğu ve bulunduğu çevre hakkında okur bilgilendirilir: Islak çimenli bir yol, erkek ağaçlarının oradaki bir bank (23). Üçüncü sahnede kadının yanına oturan yaşlı bir adamın yakın çekimi yer alır: Zayıf, çökük, güleç mavi göz, kısa sivri bir sakal gibi ayrıntılar yakın çekimle verilir (23). Böylece, sahnenin etkileyiciliği artırılır.

Sonraki sahnelerde, genel çekim ağır basar. Kadın ve adamın sohbetiyle başlayan dördüncü sahneden sonra ikisinin öpüşme sahnesinde yakın çekim devreye

girer. Son sahne, adamla kadının ayrılışıyla son bulur, bu sahnede yine genel çekim vardır.

Sahneler arası geçiş ise görüntünün sonlandırılması anlamına gelen “kesme” tekniğiyle sağlanır. Bu teknik, burada farklı görüntüleri birleştirmek için kullanılır. İlk sahnede ormanlı ülkeden sonra kesme yapılır. Sonraki sahnede kadın ve çevresi tanıtıldıktan sonra adamın, kadının yanına oturması, ikisinin sohbetleriyle devam eden bir görüntü vardır. Bu görüntülerden sonra tekrar bir kesme tekniği kullanılır ve öykünün sonunda kadın evine döner. Öykünün tamamında iki yerde “kesme” yapılmış olur.

Ormanlı ülkenin betimlemesinin yapıldığı ilk sahnede “tild” çekimden faydalanılır. Şöyle ki ormanlı ülke tanıtıldıktan sonra güneş ve bulut tasviri yapılır. Bu durumda kamera hareketi aşağı yukarı biçimde olacaktır. Çünkü yeryüzündeki ormanlı ülke görüntüsünün ardından gökyüzündeki bulutlar ve güneş görüntüsü kameranın aşağı-yukarı hareketiyle çekilebilir. Diğer sahnelerde kamera hareketinin sabitliği söz konusudur. Yalnız adamın fiziksel görüntüsü için “ayrıntı çekim” kullanılmıştır. Kamere bu çekimle adamın yüzünün ayrıntılarına odaklanır.

Bir filmde, ana temaya hizmet eden görüntünün sık sık yinelenmesine “laytmotif” denilir. Öyküdeki “erkek ağaçlar” bir görüntü olarak düşünülürse bu görüntünün ikinci, üçüncü, dördüncü ve son sahnede kullanıldığı dikkat çeker. Erkek ağaçlar bu öyküde laytmotiftir ve okurda özel bir etki yaratmak niyetiyle öyküde varlık gösterir. Başka laytmotif “kocalarıma, nenlerime, bilmemneleri” sözcükleridir. Bu sözcükler ikinci, dördüncü ve son sahnede yinelenir. Bilindiği gibi, laytmotif bir nesne olabileceği gibi bir düşünce de olabilir. Burada, bu tekrarın bir düşünce olarak öykünün anlamına hizmet ettiği düşünülebilir.

Öykü senaryosu bakımından değerlendirildiğinde ise şu sonuçlar ortaya çıkar: Dokusuna göre bu öykü neden sonuç ilişkisine bağlı ilerler. Olaylar birbirinin devamı niteliğindedir ve kaynaşmıştır. Sözgelimi, öyküde önce ülke sonra kadın ve en son aşamada adam tanıtılır. Adamla kadının bir araya gelip ayrılmasıyla öykü tamamlanır. Bu zaman dizinsellik öyküde “düz kurgu”nun da kullanıldığının işaretidir. Düz kurgu sayesinde olaylar kesintisiz olarak okurla buluşturulur ve olayların anlatımında devamlılık sağlanır.

Öykü yapısına göre değerlendirildiğinde ise sahnelerin içerikleri dikkate alınır. Öykü, fantastik bir ülke olan “ormanlı ülke”nin betimlenmesiyle başlar, zaman zaman sahnelerde gerçeküstü unsurlar dikkat çeker: erkek ağaçlar, erkek ağaçların tedirginliği, ormanlı ülke. Ancak öykünün geneline bakıldığında gerçeklik ağır basar. Bu nedenle öykü, yapı bakımından zaman zaman çelişiktir. Gerçekle gerçeküstü unsurlar öyküde birlikte kullanılır. Fakat genel olarak değerlendirildiğinde öykü içeriğinin tutarlı olduğu söylenebilir. Öykünün çok büyük bir bölümünde ise adı bile bilinmeyen bir kadının iç dünyası tanıtılır ve dış dünya onun gözüyle okura aktarılır: “kadının birinin canı sıkılıyordu. İşte yine sıkılıyordu kadın (23), ölümünden sonra bile iyi olmak isteyen bir adamdan usandı kadın (24), tozluklarını çıkarmak istemeyen bir adama tozlukları bırakılmıyordu; günlerini adama topraksız güneşleri, tozluksuz yaşamalar anlatarak geçireceğini biliyordu” (25).

Kadın mekân ilişkisi incelendiğinde öyküde “dışavurumcu kurgu”dan yararlandığı söylenebilir. Çünkü öyküde, fantastik unsurlarla gerçekliğin zaman zaman bozulduğu veya çarpıtıldığı dikkat çeker. Böylece öyküdeki ormanlı ülke, kendini sevdirmeyi bilmiş soluk benizli bir güneş, yüreklere sinen bulutlar, erkek ağaçlar gibi gerçekdışı unsurların (23) kadının ruh hâlini yansıtmak ve duygularını

pekiştirmek amacıyla kullanıldığı dikkat çeker. Aynı zamanda burada dışavurumcu kurguyla birlikte “insana benzetme” kurgusundan da yararlandığı söylenebilir. Öyküdeki ağaç, bulut, güneş kadının gözüyle okura aktarılır ve bunlar kadının iç dünyasını yansıtır. Bu nesnelere insan özelliği verilerek gerçeklik dışavurumcu kurgunun yanında insana benzetme kurgusuyla da çarpıtılır.

“On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim”de “hızlı kurgu”nun varlığı dikkat çeker. Çünkü öykü boyunca sahneler arasında geçiş kısadır. Örneğin, ilk paragrafta ormanlı ülke tanıtılır, hemen ardından kadın, sonra adam derken sahneler arası geçiş ve mekân değişikliği hızlanır. Sadece adamla kadının konuştuğu sahne diğerlerine göre biraz daha uzun tutulur (23-25). Her sahne birer paragrafa karşılık gelirken sohbet sahnesi bir uzun ve üç kısa paragraftan oluşur.

Öyküde, Sergei Eisenstein’ın diyalektik yasalarından ilham alarak oluşturduğu kurgu tekniklerinden “ölçümlü (metrik) kurgu”nun varlığından söz edilebilir. Bülent Küçükdoğan’ın dikkat çektiği üzere bu kurguda en önemli unsur çekimlerin uzunluklarıdır. Her çekim parçası müzikteki notalar gibi uyumlu bir biçimde eklenir, bir görüntünün hareketliliği bu görüntüden sonra gelen görüntünün içinde devam ettirilir. Önceki görüntü ve bunu izleyen görüntü arasındaki fark “görüntülerin uzunlukları”dır (107).

Sevgi Soysal’ın bu öyküsü, altı sahneden oluşur. Her sahne birbirini takip eder ve sahneler birbiriyle uyumludur. Sahnelerin kısalığı dördüncü sahne dışında birbirine yakındır. İlk üç sahnede gerilim yaratabilecek unsurlar belirsizken üçüncü sahnede gerilim artar. Ama kadınla adamın öpüştükleri sahneden sonra sahnenin uzunluğu kısalırken çatışma unsuru giderek belirginleşir. Sahneler arasındaki bu görüntü uzunluklarının çatışmaya neden olduğu düşünülebilir. Kadının imgesel bir

dille anlattığı “tozluklu erkeklerin dünyası” ilk sahnelerden itibaren okura hissettirilir. Ancak her sahnede çatışma, görüntünün uzunluğuna bağlı olarak değişebilmektedir. Bunun sonucunda da diyalektikteki tüm evrenin kendisini ve karşıtını barındırdığı ilkesinin çekim parçalarının uzunluklarıyla yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir.

3.1.2.“Diyerekten Bizi Bir Yarım Kıyısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda”

Çözümleme yapmadan önce bu öykünün sahneleri belirlenecektir. Buna göre öykünün sahneleri şunlardır:

- 1.Kadınla adamın sokakta rastlaşmaları
2. Arabaya binmeleri
3. Bakkala uğramaları
4. Birinin evine doğru ilerlemeleri
5. Eve varmaları
6. Kadının adamı öldürmesi

Öykü, lacivert pardösülü, kurbağa gözlü bir adamın ayrıntı çekimiyle başlar (35). Olay yine kadın kahramanın ağzından aktarılır. Kadın sokakta yalnız dolaşır. Genel çekime uygun bu görüntüden sonra kadınla adamın rastlaşmaları tekrar genel çekimle verilir. Sonraki görüntüde ayrıntı çekime geçilir. Çünkü sıradaki görüntü, adamın donuk gözleridir (35). Ancak bütün sahnelerde kadının iç konuşmaları görüntüyle iç içedir. Sergei Eisenstein’a göre “iç konuşma”, kişinin ruh hâliyle dış dünyanın çatışması sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Öyküde de bu çatışmadan sık sık yararlanır, kadının düşünceleri ile dış dünya sürekli bir çatışma içindedir:

Yıllanmış sözleri, lacivert yağmurluğuyla, bu yıllanmış sıkıntıya rastlamak güneşli nisanlarda sıkıntıyla rastlaşmam gibi bir şeydi. Anlardım. Beklemediğim bir anda yüz yüze gelince sıkıntıyla, böyle nisanlarda küt diye rastlayınca ona, içerdim de (35).

Birinci sahne genel ve ayrıntı çekimin belli aralıklarla kullanıldığı bir sahnedir. Kesme tekniği ise kadının içinden konuşmalarından önce kullanılır. Bu sahne ayrıntı çekim, genel çekim, ayrıntı çekim, adamın tek taraflı konuşması, kadının içinden konuşması, adamın konuşması ve kadının içinden konuşmasının yer aldığı karmaşık bir sahnedir. Kamera daha çok ileri ve geri kaymalarla (travelling) görüntüye eşlik eder. Adamın gözleri çekilirken yaklaşan kamera, ikisinin karşılaşmalarında uzaklaşır.

İkinci sahne yine genel çekimle başlar. Kadın ve adam arabaya biner. Ancak kadının “Kentin beni çok az taşımış sokaklarına yöneldik” (35) cümlesinden de anlaşıldığı gibi, arabanın içindeyken dış dünya genel çekimle tanıtılmaya devam eder. Kesme tekniği kadının içinden konuşması sırasında kullanılır. Sonraki görüntüde araba durur. Adamın “Beş dakika bekler misin” (36) sözünden sonra kadının içinden konuşması yer alır. Kameranın merkezinde ise kadın ve onun düşünceleri vardır. Bu sahnede öykünün gerilimi artar. Çünkü adamın merak uyandıran cümlesinden (Beş dakika bekler misin) sonra bir ev tarifi olduğu tahmin edilen kâğıt görüntüsü ayrıntı çekimle verilir ve bununla okurun merakı giderilir.

Üçüncü sahne, tepelere doğru yol alan arabanın bir bakkalın önünde durmasıyla başlar. Arabadan görünen tepeler “uzak çekim”le verildikten sonra bakkalın genel görüntüsüne geçilir. Kadın ve adam yalnız şarabın satıldığı bakkaldan başka bir bakkala gider. Adamın başka bir bakkala “Rakı var mı” (36) sorusuyla

bakkal değiştirmelerinin nedeni anlaşılır. Kamera görüntüsü ikinci bakkalda sürekli kaydırılır. Şöyle ki önce rakı isteyen adam, sonra bakkal, daha sonra kadın görüntüsüne yer verilir. Kadınla adamın karşılıklı konuşmalarında ise kişilerin bel hizasındaki görüntüleri için kullanılan omuz çekim vardır. Ardından omuz çekimden, başka bir ayrıntı çekime geçilir. Ayrıntıdaki nesnelere, rakı ve kaşar peyniridir (36).

Dördüncü sahnede bir ev aranır. Kamera daha çok aşağı ve yukarı (tild) hareket ettirilir. Kamera önce aşağı kayar. Görüntüdeki nesnelere; kadının ayakları, geçtiği arsalar, çukurlar ve taşlardır. Sonraki yukarı hareket eden kamerada adam ve kadının görüntüsü dikkat çeker. Eğilip çakıl taşlarını alan kadın görüntüsünden sonra kamera aşağı kayar ve kadının doğrulmasıyla tekrar yukarı çıkar. Sıradaki görüntüde çakıl taşlarının ayrıntı çekimi ve aşağılardaki kentin uzak çekimi yer alır.

Sonraki sahnede ev bulunur. Evin betimlemesi yapılır. Kameranın buradaki hareketi sağa sola (panoramik çekim) doğrudur: “İki yatak vardı. İki bekâr adama ait iki yatak. Yatakların birinin durduğu odaya girdik” (37). Ancak çok geçmeden ayrıntı çekimle oda tanıtılır ve bu görüntüyle birlikte kamera, aşağı-yukarı ve sağa-sola kaydırılır: Yerdeki kitaplar, dergiler, yatağın ortasındaki pijama, tahta bir iskemle, alçak bir masa görüntüsü sırasıyla tanıtılır. Bu sahnede “geniş alan” tekniği kullanılarak sadece odanın görüntüsüne yer verilir. Tek mekân ve bu mekândaki nesnelere başka bir görüntüye başvurulmadan kadının gözüyle aktarılır.

Bu sahnede içki içen kadının içinden konuşmaları ve ev içindeki davranışlarıyla öyküde gerilim artar. Adamın dergideki resmi yırtılır, her parçası ortalığa saçılır. Pantolon askısıyla musluğa fiyonk yapan kadın, tava ve saplı rendeyi perdenin çivisine asar. Kadının bu hâli yine tek mekâna bağlı kalınarak ve kesme yapılmadan okura gösterilir (38).

Son sahnede içkinin artan etkisiyle kadın evdeki adamı fark eder. Ayrıntı çekimdeki görüntüler adamın patlak, kurbağa gözleri ve erkek soluğudur. Sonraki görüntüde odanın ortasında yatan adam ve onun iç organlarını saçan kadın vardır. Öykünün sonu “laytmotif”le sonlandırılır: “Taşlar, hendekler kayıyordu tabanlarımın altından. Çakıl taşlarım avucumun içinde. Koşuyordum. Yeni nisanlara, lacivert yağmurluğuyla yeni bir sıkıntıya ansızın” (39). Adamın öldürülmesinden sonra iki görüntüyü birleştirmek ve öyküdeki ritmi sağlamak amacıyla “kesme” yapılmış, ölüm sahnesinin yerini laytmotif almıştır. Kamera, öykünün sonunda aşağı-yukarı hareket ettirildikten sonra ayrıntı çekimle kadının avucundaki çakıl taşlarını gösterir (39).

Öyküde, kadının içki içtikten sonraki davranışlarını en iyi tanımlayan kurgu “patetik kurgu”dur. Bu kurguda herhangi bir filmde art arda verilen görüntülerle izleyicide duygusal yoğunluk artırılır. Öyküdeki kadın, adamın resmini yırtar, saçar sonra tükürükle dolaba yapıştırır. Pantolon askısıyla musluğa fiyonk yapan kadın, rendeyi perdenin çivisine asar. Kadın somyanın altındaki bavulu çıkarıp kirli çamaşırların içindeki nüfus cüzdanını rakı şişesinin altına koyar, şarkı söyler, döner, içmeye devam eder. Adamı fark eder ve adamın iç organlarını saçarak öldürür (39). Görüldüğü gibi kadının her hareketi okurda ayrı bir gerilim yaratır. Kademeli olarak artan bir gerilim adamın öldürülmesiyle zirve yapar. Bu davranışların sonucunda okurda çıkan duygu “korku” olarak tanımlanabilir. Filmde görsel yolla yaratılan duygu yoğunluğu öyküde sözcüklerle ifade edilir. Böylece öykünün özellikle bu bölümünün duygusal unsurlardan oluştuğu düşünüldüğünde, “patetik kurgu”yla yaratılan tekinsiz havanın okuru etkileyebileceği düşünülebilir.

Ayrıca öykünün bazı bölümlerinde “bağıntılı kurgu” ön plana çıkar. Bilindiği gibi görüntüdeki zıtlıkların, benzerliklerin ya da paralelliklerin art arda verilmesiyle oluşan estetik anlam bu kurguyla sağlanır (Onaran, *Sinemaya Giriş* 77). Öyküde evin betimlemesi yapılırken zıtlıklar fark edilir: “Anlamsız bir düzen duygusuyla üst üste dizilmişlerdi kitaplar. O denli dağınık, bakımsız bir ev içinin tek düzeniydiler. Karışık yatağın orta yerinde tortop bir pijama görüntüsü, bir insana ait olabilecek türlü ıvır kıvrır bir de” (37). Görüldüğü gibi dağınık evde tek düzenli nesne üst üste dizilmiş kitaplardır. Yakın ya da ayrıntı çekimle evin dağınıklığı okura peş peşe gösterilirken kitapların düzeni, diğer görüntülerle kıyaslandığında karşıtlığa neden olur. Ayrıca kadının iç dünyası dış dünyayla zıttır. Şöyle ki güneş ve nisan ayı “yıllanmış sıkıntısı” nedeniyle kadın tarafından olumsuzlanır. Ancak bu sıkıntılı atmosferin temelinde “adam”ın olduğu söylenebilir: “Yıllanmış sözleri, lacivert yağmurluğuyla, bu yıllanmış sıkıntıya rastlamak güneşli nisanlarda sıkıntıyla rastlaşmam gibi bir şeydi” (35). Oysaki güneş ya da bahar mevsimi daha çok tazeliği, umudu çağırır. Kadının yıllanmış sıkıntıları, dış dünya ile çatışır. Bu zıtlıktan ortaya çıkan kavram yine “bağıntılı kurgu”dur ve buradaki zıtlık nesnelere değil kadının ruh hâli ile dış dünya arasındadır.

Eisenstein’ın kurgu teknikleri bakımından incelendiğinde ise bu öyküde “düşey kurgu”nun varlığından söz edilebilir. Eisenstein, çekim içindeki öğelerin bir film içinde bir orkestra parçası gibi yatay olarak geliştiğine dikkat çeker ve bu öğelerin aynı zamanda giderek birbiriyle kesiştiğini, birbirini etkilediğini söyler. Böylece çekimler, karşılıklı etkileşimle birbirlerinin anlamlarını değiştirir ve karşısürümsel bir film yapısı ortaya çıkar. Bu şekilde ortaya çıkan kurguya da düşey kurgu denmektedir (*Film Duyumu CXLII*). Öykünün ilk beş sahnesi, birbiriyle

kesişir fakat öykünün anlamını değiştiren sahne, kadının içkinin etkisiyle işlediği cinayettir. Cinayetin işlendiği sahneye kadar diğer bölümler neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerler. Öyküde gerilim yaratabilecek, okurun merakını diri tutacak tek ipucu kadının “içinden konuşmaları”dır . Ancak öykünün sonunda kadın, yaşadığı çatışmayı eve ve adama yansıtır. Gerilim artar, öykünün diğer sahneleri son sahneyle birleşerek öyküye yeni bir anlam kazandırılır.

3.1.3. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti”

Bu öykü beş ayrı bölümden oluşur. Her bölüm farklı bir sahne gibi düşünülebilir. Birbirinden bağımsız bu sahnelerde, öykü anlatıcısının izlenimleri okurla buluşturulur. Bundan dolayı çözümlenmeye geçmeden önce izlenimcilik akımını tanıtmak gerekir. Ufuk Güral’a göre bir sanat eserinde, gerçeğin tıpatıp aktarılması yerine sanatçının duyu âleminde yarattığı etkinin aktarılmasıyla “izlenimcilik (empresyonizm)” ortaya çıkar. Örneğin, bir resimde düzenli bir çizgi çalışmasından çok fırça darbeleri, düzensiz taramalar, karalamalar gibi unsurlar tuvale yansıyabilir (13). Bu akımın sinemada, anlatıda öyküden çok görselliğe yaslanması, sinemanın olanaklarından sonuna kadar yararlanılması, yakın çekimler gibi unsurlarla ortaya çıktığı gözlemlenebilir.

Gerçeğin biçimbozumu olarak da adlandırılan “izlenimcilik”in yansımalarını bu öyküde görmek mümkündür. “Tak, tak, tak, bir sincap sesi, bir çocuk ormanını süsledi. Tak, tak, tak makinenin sesi, bir erkek gerindi, esnedi. Sincap fıncığını yedi. Bir kız çocuğu fıncık gözlerini, ilk erkeğine gülümsetti” (21) cümleleriyle anlatıcı, sözcüklerin gerçek anlamlarını aşan, imge gücü yüksek bir söyleyişle gerçekliğe yeni anlamlar kazandırır.

Öykünün her bölümü bir sahne gibi düşünüldüğünde her sahnede bu söyleyiş olanaklarının kullanıldığı söylenebilir. Ancak her sahne birbirinden bağımsız birden fazla ögenin olduğu karmaşık bir bütünden oluşur. Dolayısıyla bu öykünün yapısı gereği, çözümlemede sahneler belirlenmeyecektir, öykü bölüm bölüm incelenecektir. Buna göre ilk bölümde (sahne) demirler arasına gerilmiş ipler, iplere serilen çamaşırlar, çamaşırları yere seren fırtına ve tipi genel çekimle aktarılır. Kameradaki kaydırmalarla öyküdeki görüntü hızla değişir. Havlayan bir köpek, fincanda içilen çaylar gibi ayrıntılarda yakın çekimden yararlanıldığı düşünülebilir (21). Bu sahne birbirinden bağımsız unsurların kullanımıyla sonlanır.

İkinci bölümde, öyküdeki izlek tamamen değişir ve bu sahnenin önceki sahneyle arasında nedensellik bağı yoktur. Şöyle ki tavada ekşiyen yağların, biriken kirli, kokuşmuş çamaşırların ayrıntı çekimle verilen görüntüsünden sonra kamera bambaşka nesnelere ve eylemlere yönelir. Kamyonlara yüklenen buzdolaplarının, kamyonların, koltukların, halıların görüntüsünden sonra art arda devrilen kamyonların görüntüsü gelir. Sahnenin sonunda ise eskiciler ve dilenciler eylemleriyle beraber anlatılır (21). Bu görüntülerin ortak özelliği, kaydırmalardaki hızlı geçişlerdir. Kamera bir görüntüden diğerine seri şekilde geçer. Ancak kameranın yönü öykünün karmaşık yapısı nedeniyle belirsizdir. Sahnedeki kopuk parçalar birbirine iliştilmiş bir görüntü ile okurun zihnini yorar.

Öykünün son iki sahnesinde de aynı hızlı kaydırmalar olmakla birlikte nesnelere ve eylemler arasında daha belirgin bir neden-sonuç ilişkisi dikkat çeker. Sabah karanlığında borazan sesi, kilitlenen kapılar, asfaltta çizme sesleri, sonra insan kemikleri, kan seli (22). Görüldüğü üzere bu öğeler arasında ilişki daha açıktır. Burada, ses ve renk ögesi ön plandadır. Eisenstein'a göre renk ya da ses, yönetmenin

gerekli gördüğü durumlarda bir coşkuyu daha etkili kılmak için kullanılan ve filmin amacına en doğru şekilde katkı sağlayacak unsurlardır (*Film Duyumu* 134-35). Ses, müzik ya da gürültü hem görüntüyü destekler hem de güçlendirir. Ancak bazen de ses görüntüleri desteklemek yerine karşı çıkar (*Film Duyumu* CXLVII).

Sahnedeki, sabah karanlığında bir borazan sesi, somya gıcırtiları, rap ileri (22) gibi söz gruplarında “ses”; karanlık, altın diş, kan seli kelimelerinde de “renk” ögesi sahnenin anlatımını destekler. Kasvetli bir atmosferin rengi (sabahın karanlığı) “siyah”tır. Siyahlığın olumsuz anlamını pekiştiren bir başka renk “kırmızı”dır. Ayrıca sokaklardaki kan selinin renk olarak karşılığı kırmızıdır ve öyküde kırmızının ölümü ifade etmek amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Benzer şekilde bir borazanın sesi sabahın karanlığıyla birleştiğinde gerilimi pekiştirebilir. Dinen somya gıcırtiları ise dışarıdaki tedirgin edici atmosferin ev içindeki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Sonraki görüntüde “rap, rap” sesleri, dışarının karanlık ve borazan seslerinin egemenliğindeki havasının devamı niteliğindedir. Bu sahnede renk ve ses ögesi çağrışım olanakları yüksek öğeler olarak sahnenin anlamını derinleştirerek öyküyü destekler. Ayrı ayrı öğeler, nesnelere dağınıklıklarına rağmen sahnenin bütününe katkı sağlayabilmiştir. Kamera hareketine de aynı dağınıklık hâkimdir. Görüntü genel çekimle başlar, sonrasında tild-ayrıntı çekimle deri çizimler ve somya görüntüsü verilir. Mekânlar da hızla değişir. Kamera dışarıdayken hızla ev içine girer. Ev içi ayrıntı çekimle gösterilir: “Kapılar, pencereler kilitli” (22). Tekrar dışarı kayan kamera, aşağı kayarak asfaltta çizimleri ve onların hareketini ayrıntı çekimle verir. Yığın yığın insan kemikleri, bir köşede altın dişler, resimler, evler (22) gibi kesik kesik görüntüler, birbirini destekleyecek biçimde sıralanırken anlatıda görüntünün yönü sık sık değişir.

Öyküde, “çarpıcı kurgu”nun etkisinden söz edilebilir. Eisenstein tarafından ortaya atılan bu kurgu, bir görüntünün anlamının bir başka görüntü ile yaklaştırılması, pekiştirilmesi olarak tanımlanır. Görüntülerin aynı olaya bağlı olması şart değildir. Çarpıcı kurguda hızlı-yavaş ya da kısa-yakın çekimlerin izleyiciyi etkilemesi beklenir. Çarpıcı kurgunun amacı, çağrışım uyandıran görüntü ile izleyicide tepki uyandırmaktır.

Öykünün tamamı düşünüldüğünde, ilk üç bölüm daha karmaşık ve öyküden kopuk gibi algılanır. Ancak her bölümde hızlı veya ayrıntı çekimlerle çağrışım gücü yüksek görüntülerin ortaya çıktığı söylenebilir. Son iki bölüm ise anlam bakımından daha açıktır. Öykünün bütün bölümlerinde göze çarpan şey “karamsar hava”dır. Her nesne, her eylem bu karamsarlığı destekler: İplerdeki çamaşırlar yere serilir, tavalarda yağlar ekşir, çamaşırlar kirlidir, kamyonlar devrilir, pencereler kilitli, yığın yığın insan kemikleri, kan seli gibi pek çok söz grubu veya cümle okuru etkileyebilecek niteliktedir (21-22). Bu görüntüler peş peşe dizildiğinde izleyicilerin kayıtsız kalamayacağı düşünülebilir. Dolayısıyla “çarpıcı kurgu”, öykünün genel havasına uygun bir kavram olarak ön plana çıkar. Ayrıca öyküden kopuk gibi görünen ilk üç bölümün, son iki bölümü yarattıkları olumsuz atmosferle destekleyen güçlü uyarıcılar konumunda oldukları da söylenebilir.

Öyküde, çekimler içinde yer alan çeşitli çizgilerin, doğruların birbiriyle zıtlaşması anlamına gelen “çizemsel çatışma”nın varlığından bahsedilebilir. Şöyle ki ilk bölümde demirlerin arasında gerili olan ipler ve iplerin üzerindeki beyaz çamaşırlar, rüzgârın etkisiyle yere serilir. Gerili ip veya ipin üzerindeki çamaşırlar, düz bir çizgi gibi düşünülebilir ancak yerdeki ip ve çamaşırlar görüntüsünde dağınıklık vardır. Bu iki görüntü çizemsel çatışmaya neden olur. Ayrıca, çekim

içindeki varlıkların boyutlarının ortaya çıkardığı çatışma da (oylumların çatışması) üçüncü bölümde nettir: “Tak, tak, tak, bir sincap sesi, bir çocuk ormanını süsledi. Tak, tak, tak makinenin sesi, bir erkek gerindi” (21) cümlelerinde bir çocuk ve bir erkek arasında varlıkların boyutlarından kaynaklanan çatışma dikkat çeker. Bir sincabın çıkardığı “tak, tak, tak” sesiyle makinenin çıkardığı aynı ses arasında da “görsel ve işitsel alanlardaki çatışma”dan söz edilebilir. Görsel ve işitsel alanlardaki çatışma, bir yanda optik diğer yanda akustik alanlar arasındaki çatışmadır. Film yönetmeni, çekimleri düzenlerken filmde bu türden çatışmalara yer vererek çatışmaları istediği şekilde yönetir (Eisenstein, *Film Duyumu CXV*). Bu iki sestten biri masumiyeti, diğeri şiddeti temsil eder. Bu da iki ses ve görüntü arasında çatışmaya neden olur.

Öykü, genel kurgu çeşitleri bakımından değerlendirilebilir. Birden fazla görüntü toplamının filmin simgesel gücü üzerine yapılandırılmasıyla ortaya çıkan “metaforik kurgu”nun bu öykünün yapısına uygun olduğu söylenebilir. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti” anlatımı bakımından kapalı, gerçek dünya ile fantastik dünyanın iç içe geçtiği, çok parçalı bir öykü olarak değerlendirilebilir. Parçalar içindeki anlam, sözcüklerin imge gücünden yararlanılarak oluşturulur. Gerçek ile hayalin çarpışmasıyla çağrışım zenginliği yaratılır. Bölünmüş, dağınık her bir parçanın toplamında imge değeri yüksek bir dil meydana gelir. Kurumların eleştirisi bu imgeler ya da simgelerle yapılır. Örneğin, iplere dizili çamaşırlar, devrilen kamyonlar, makinenin sesi, deri çizmeler, insan kemikleri (21-22) bu eleştirinin simgesel gücü olarak görülebilir ve böyle bir anlatımın sinemadaki karşılığı “metaforik kurgu”dur.

3.2. Yanık Saraylar’da Sinema Dili

3.2.1. “Pencere”

Sevim Burak’ın bu öyküsü, kahramanı kadın olan karakterin bakış açısını yansıtmaktadır. Bundan dolayı kadının gözleri kamera görevi görür ve öykünün sahneleri şöyle sıralanabilir:

1. Karşı apartmandaki kadının tasviri
2. Kadın kahramanın ruh hâli
3. Dış dünya ve kadının iç dünyasının tanımlanması
4. Kadının kurmaca dünyası
5. Kadının yalnızlığı ve hayalleri
6. Kadının intihar etmesi

Öykünün çekim tekniklerine geçmeden önce öykünün tamamında yer alan “dramatik çatışma”dan bahsedilecektir. Semih Aslanyürek’e göre yaşamın çelişkilerini dile getirmenin kendine özgü estetik bir biçimi veya insanların birbirine zıt olan davranışlarının, fikirlerinin sanatta canlandırılması sonucu ortaya çıkan terim “dramatik anlaşmazlık”tır. Betimsel düşünmenin temeli kabul edilen dramatik anlaşmazlık, kahramanların kendi aralarında ya da buldukları ortam veya doğal çevre arasındaki çelişkilerden ve bu çelişkilerin gelişmesinden doğar (94-95).

“Pencere”de kadının iç dünyasındaki çatışmaların yaşamın gerçekleriyle uyuşmadığı dikkat çeker. Kadının düşüncelerinden doğan çatışmanın öykünün psikolojik yönünü açığa çıkardığı söylenebilir. Kadın karakter, öyküye yön verir, karakterin iç dünyasındaki çatışma da gerilim unsuru olarak dikkat çeker: “İkimiz de iyi değiliz. Kendini kaldırıp atmak için ufak bir işaretçik bekliyor benden; benim elimden çıkmış bir insanmışçasına istediklerimi yapıyor, buna karşılık onun ölümünü göreyim

istiyor” (18). Bu ve buna benzer pek çok cümle öykünün tamamına yayılır ve kadının ruh durumunu somutlar. Kadın, insanın varoluşunu, ölümle ilgili tavrını ortaya koyar. Bu tavır da çatışmanın merkezi kabul edilebilir.

Öykü farklı denebilecek bir yaklaşımla yazılmıştır. Gerçek ile rüyanın birleşmesi ile anlatım zenginleşir. Nilgün Abisel’in dikkat çektiği üzere günün eleştirisini rüya ya da rüya benzeri görüntü düzenlemeleriyle filme taşıyan, zaman ve mekânın mantığını kırma yoluyla aktaran sinemacılar “avangart” kabul edilir (232). Avangartlık, sinemada yeni ve deneysel hareketi adlandırmak için kullanılır. Söz konusu yeniliği bu öyküde de görmek mümkündür. Öyküde görsel alan, yeni anlatım zenginliği yaratır. Karakterin ruhsal durumu, özgün bir dille yazılır. Bu nedenle “avangart” kavramı bu öykünün genel havası için uygundur.

Öykü, kadının karşı apartmandaki kadını gözetlemesiyle başlar. Kamera karşı apartmandaki kadını görüntülediği için burada bir kişinin bel hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntüleri kapsayan “omuz çekim”in kullanıldığı düşünülebilir. Sonrasında kesme yapılmadan kadının iç konuşmaları bu görüntüye eşlik eder: “Belki etmez, ne düşündüğünü bilmiyorum. Gizli kapaklı bir amacı olabilir” (17). Bir pencereden öbürüne geçen kadının hareketi sağlı sollu bir çekimle (panoramik) verilebilir. Görüntüler arası geçiş ise hızlıdır. Kadının adımlarının, terasın uçlarının yer aldığı sonraki çekim ayrıntı çekimdir. Bundan sonra çekim kadının her hareketinin yakından görüntüsünü verir: Çamaşırlar, duvardaki ipler ve kadının iç konuşması. Yarı beline kadar caddeye sarkan kadının başını sallaması ise “yakın perspektif”le arada derinlik oluşturacak ve başka objeler bulunmayacak şekilde yakından görüntülenir. Görüntüye yine kadının iç konuşmaları eşlik eder (17).

İkinci sahnede kamera ev içine kayar “kırmızı güllü perde ve perdede açılan küçük bir delik” ayrıntı çekimle verildikten sonra görüntü tekrar kadına, kadının sargılı ayağına kayar ve ayrıntı çekim tildle devam ettirilir. Bu görüntüden sonra gerçek dünya yerini, kadının fantastik dünyasına bırakır. Bu dünyada, ayağı sargılı kadının balkondan düşüşü, seri bir aşağı çekimle verildikten sonra al renkli ayağının görüntüsünde “yakın perspektif”ten yararlanılır. Fakat “caddeden gelip geçenler ya da caddeye taşan kan”da uzak çekim kullanılır. Bu uzak çekime tekrar iç konuşmalar eşlik eder: “sihirli bir iki saniyede cesedin kutsallaşıp büyüdüğünü -her şeyin değişip mutlu sona bağlandığını- düşünüyorum” (18). İç konuşmalardan sonra gerçek dünyadan bir ayrıntı çekim verilir (kadının gülümsemesi), sonrasında fantastik dünyada kadının gülümsemesi kadın tarafından yorumlanır. Aslanyürek’e göre bir olayı daha ilginç ve karmaşık hâle getiren değişiklik veya karşı olay “peripeti”dir. Peripeti, olayların akışında veya kahramanların yazgısında beklenmeyen ani dönüşler veya değişikliklerdir (99). “Pencere”de kadının dünyası, peripeti tanımına uygundur. Çünkü onun iç dünyasındaki çatışma, karşı apartmandaki kadın aracılığıyla ilginç bir hâl alır. Örneğin, hayalî dünyadaki gülümsemenin ardından kadın cesedinin görüntüsü ayrıntı çekimle gösterilir. Daha sonra yerde yatan kadının kendi ölüsüne sevgi göstermesi ya da ölen kadının kolunu bacağını koparıp dostlarıyla konuşması, öyküde beklenmedik bir anda ve mekânda ortaya çıkar. Apartmandaki kadın, imge değeri yüksek bir anlatımın parçası olur ve öykü görsel zenginliğiyle ilginçleşir (18).

İkinci sahneden sonra görüntü kesilir. Kamera, yakın perpektif ve aşağı çekimle bomboş geçen otobüsleri çeker. Bu görüntüye yine hayalî çekimlerin sızdığı görülür. Kadın burada kendisini ve yaptıklarını anlatır: Bomboş geçen otobüslerin önüne attığı bir adam, koyun başlı bir kadın, keçi, inek, tilki başlı bir sürü insan başta

uzak, sonrasında yakın çekim kullanılarak okura aktarılır. Sonraki çekimde kedi, tavşan, horoz gibi binlerce ayağın koşuşu aşağı ve yakın çekimle verilir ve bu görüntü “kesme”ye uğrar. Kesmeden sonra ekranda yakın perspektifle beyaz sargılı bir bacak, bacadaki pembe etler, birleşmemiş kemikler görünür. Bu görüntülerden sonra öyküde bir kesme daha yapılır, apartmandaki kadının terasta intihar edeceği duvara doğru yürümesi uzak çekimle verilirken kadının ayak hareketlerinde ayrıntı çekimden yararlanır. Hayal şöyle devam eder: Terasın duvarında tek ayağının üstünde sallanan kadının genel çekimi, uzak çekimle sokağın başında gelen adamın koşarak kadına yetişmesi, kadının kollarını açarak uçmak isteyişi omuz çekimle; kadının sol gözü ayrıntı çekimle gösterilir (20).

Beşinci sahnede kadın kahraman, kendisiyle yüzleşir: “HİÇBİR ŞEYDEN UMUDUM YOKTU. DENEMİŞTİM HER ŞEYİ KENDİ HESABIMA” (21) cümleleriyle de kendi iç dünyasının gerçeğini okura yansıtır, öteki dünya kaybolur. Kamera burada ayrıntı çekimle perdenin ucunu gösterir ve aşağı kayar. Koltuğun arkasına sıkıştırılmaya çalışılan perde ve el görüntüsüyle ayrıntı çekim devam eder. Görüntülerle ilerleyen tek şey kadının iç konuşmalarıdır. Daha sonraki çekimde bir anı defteri ile bu deftere çizilen ve sonradan karalanan bir evin, bir caddenin, bir bulutun, bir yeşil şapkalı adamın ayrıntı çekimi vardır. Ayrıca kadın bu sahneden sonra fantastik dünyasını okura şöyle anlatır: “Bir başıma her zaman böyle bir oyun oynayıp bozabileceğimi, Yeşil Şapkalı Adam’ın da bu oyunu oynayabileceğini, karşıdaki kadının, başka başka insanların da başka başka oyunlar oynayıp bozabileceklerini düşünüyorum” (22).

Son sahnede, gerçek ve hayal yine bir aradadır. Sahne, apartmandaki kadının bilinçsiz gözlerinin ayrıntı çekimi ile başlar ve hayal bu görüntüyle son bulur. Yeni

görüntüde kararan havanın genel çekimi, perdedeki ölüm çiçekleri ile evin içindeki dolap, yatak, saç firketelerinin yakın perspektifi yer alır. Bu nesnelere arasında kamera geçişi hızlıdır (23). Sahnenin sonunda da kadın, uzak çekimle caddeyi, caddedeki kalabalığı; yakın perspektifle yeşil şapkalı adamı ve onun şapkasını ön plana çıkarır: “Şapkasını çıkarıp sallıyor. ‘Sen de gelsene,’ diyor” (23). Kamera son çekimde, yarı beline kadar sarkan kadının gürültüyle düşmesini yakın ve aşağı çekimle gösterir.

Genel kurgu teknikleri göz önünde bulundurulduğunda “koşut kurgu”nun bu öyküde yer aldığı söylenebilir. Cengiz Asiltürk’ün belirttiği gibi koşut kurgu, merkezde yer alan bir olayın etrafında gelişen yan olaylarla bağlantısının çekim sırasıyla kurulmasıdır. Birbirinden uzak olaylar, imge yaratmak amacıyla art arda kullanılır. İki uzak gerçeklik, sırasıyla verilir ve filmin doruk noktasında bu olaylar buluşturulur (143). “Pencere”de de gerçek dünya ile fantastik dünyaya ait görüntüler peş peşe verilir. Öykünün sonunda okur bu iki dünyayı birleştirebilir. Kadının ruh hâli imgesel değeri yüksek bir anlatımla aktarılır. Öykünün kurgusu, eylemlerin birbirine bir hareketin ortasından ötekine yapılan geçişlerle sağlanır. Örneğin, karşı apartmandaki kadının yarı beline kadar aşağı sarkması, kadının başını kaldırması, diğer kadının ona bakması ve perdenin arkasına geçmesi öyküye hareket katar. Öykü gerçek dünyadan bir görüntüyle başlar, kadının iç dünyası bu görüntüye eklenir. Gerçek dünyadaki bir görüntünün ardından fantastik dünyada yere düşen kadının görüntüsü, caddeden gelip geçenler, kadının kendi ölüsüne gösterdiği sevgi, kadın kahramanın bomboş otobüslerin önüne tanıdık, tanımadık birilerini (bir adamı, koyun başlı kadını, keçi, tilki başlı bir sürü insan) itmesi, bütün ayakların kaçışmalarından

sonra gerçek dünyadaki görüntüde, apartmandaki kadının terasta yürüyüşü gösterilir (17-19).

Bu görüntüden sonra yine fantastik dünyayı anlatan kadın, öykünün sonlarına doğru gerçek dünyayı kendi bakış açısıyla yorumlar. Görüntüde, perdenin arkasında umutsuzluğuyla yüzleşen anlatıcı konumundaki kadın, onun anı defterine çizdiği ve karaladığı resimde (ev, cadde, adam, bulut) kararar hava ve kadının aşağı düşüşü vardır (21-23). Görüldüğü gibi iki ayrı dünyada farklı görüntülerin birbirini takip ettiği dikkat çekmektedir. Fantastik dünya, öykünün genel atmosferine uygun psikolojik öğelerden oluşmakta ve bu dünya koşut kurguda olduğu gibi imge yaratmak amacıyla yaratılmaktadır. Öyküde kadının ruh hâli, gerçekliğin dışına çıkılarak sergilenir.

“Pencere”de, Eisenstein’in kurgu tekniklerinden “üsttitremsel kurgu”nun kullanıldığı söylenebilir. Bu kurgu Peter Wollen’a göre çekimlerde ağır basan egemen ögeye göre yapılan titremsel kurguya karşılık olarak ortaya çıkarılmış ve Eisenstein tarafından “demokratik” kurgu olarak adlandırılmıştır. Bunun nedeni, üsttitremsel kurgunun yapılışında, titremsel kurgunun aksi bir durumun söz konusu olmasıdır. Bu kurguda, tek egemen ögeye bağımlı kalınması söz konusu değildir. Üsttitremsel kurgunun temel niteliği, yapılışı sırasında, bütün parçaların çekiciliklerinin dikkate alınıyor olmasıdır. Bu, titremsel kurgunun, egemen ögesinin ayrıcalığının sonunu getiren ve öteki uyaranların göz önüne alınmasını sağlayan bir durumdur (59). Bülent Küçükdoğan ise bu kurguyu şöyle açıklar: “Gösteri ya da şölen olarak tanımlanan film, içindeki yüksek tonların toplamının ardından gelen parçalardaki yüksek tonlarla çatışma içerisinde bulunabileceği biçimde

kurgulanmalıdır” (108). Bu kurguda film, müzik parçası gibi çok sayıda ton yaratır, bu tonların birbiriyle çarpışmasıyla yeni bir anlam oluşturulur.

Öyküde, iki farklı dünyadan görüntüler vardır. Özellikle hayalî dünyadaki görüntüler, tedirgin edicidir. Anlamsız eylemler (otobüsün önüne atılan insanlar), belirsizlikler (karşı apartmandaki kadın) görüntülerle art arda sıralanır. İki ayrı dünya öykünün iki tonunu temsil etmekte ve bu iki ton üsttitremsel kurguda olduğu gibi hem çatışmakta hem de birbirini beslemektedir. Böylece öyküde yeni anlamlar oluşmaktadır. Burada, tek egemen görüntünün olmadığı düşünülebilir. Bu nedenle öyküdeki bütün parçaların hemen hemen aynı seviyede çekiciliğe sahip olduğu söylenebilir.

3.3. Özgürlük Masalı’nda Sinema Dili

3.3.1. “Martılar Gülüştüler”

Necati Tosuner’in “Martılar Gülüştüler” adlı öyküsünün sahneleri şöyle sınıflandırılabilir:

1. Ev içinin ayrıntılı tasviri
2. Kahve telvesindeki görüntüler
3. Mahallenin görüntüsü
4. Genç kızın yalnızlığı
5. Bahar sonunun tasviri
6. Genç kızın uyanması

Bu öyküde, görüntüler öykünün dışındaki birinin bilgisiyle aktarılır. Öykü, genç kızın evinin tanıtılmasıyla başlar. Beyaz badanalı evin genel çekiminden sonra ayrıntılı çekime geçilir: Öyküde geçen “Pencerenin yanında aynası köşesinden

çatlamış bir tuvalet masası... Masanın ucunda bir kahve fincanı” (19) gibi pek çok ayrıntı çekim sırasıyla okura tanıtılır. Firketeler, tokalar, tarak, krem, kolonya, içinde genç bir adamın olduğu gümüş bir çerçeve gibi nesnelere sonra aynanın karşısındaki genç kızın omuz çekimine geçilir. Omuz çekimden sonra ayrıntı çekimle kızın siyah omuzlarda saçlarına odaklanan kamera, daha sonra aşağı iner ve başka bir ayrıntı çekimle kızın inip kalkan göğüslerini gösterir. Tekrar yukarı çıkan görüntüde, kızın yüzündeki sarı yanakların ve aşağı inen kamerada fincanı kaldıran ellerin ayrıntılı çekimi vardır (19). Anlaşıldığı gibi öyküde, bir genel çekimden sonra ayrıntı çekimle çeşitli nesnelere ve kızın görüntüsünü vermek amacıyla da tild çekimden sıkça yararlanır.

İkinci sahnede, kahve tavelerindeki görüntüler okurla paylaşılırken yine ayrıntılı çekimden yararlanır. “Kahve tavelerinden bir köprü, köprüünün altında kuru bir dere, bir kavak bir çam... Şu yamaçta bir tavşan” (19). Bu ayrıntılı çekime kızın “Hayırdır inşallah” sözü de dâhil olur (19). Sonrasında tavelerdeki şekiller (iki tepe, karaltı, keçi yolu, çalılar, devedikenleri) ayrıntı çekimle gösterilirken farklı görüntülerle imgesel ve gerçekliği bozan bir atmosfer yaratılır, gerçeklik “kesme” tekniğiyle son bulur. Gerçek dünyadaki görüntü yerine odaya sıçrayan ve kapının arkasına gizlenen devedikenini; bulutlu, karanlık bir gökyüzü, kar, fırtına, yağmur ve çakan şimşeklerden sonra akşamın gelişi gibi büyük çoğunluğu dış dünyaya ait genel veya uzak çekime uygun görüntüler art arda sıralanır (20). Kızın iç dünyasına ait olduğu düşünülen ve bu çekimlere eklenen “Bugün de geçti... Gelmedi” (20) sözü, bu fantastik dünyanın nedeni kabul edilebilir.

Üçüncü sahnede gerçekdışı nesnelere tekrar bir kesme yapılarak sonlandırılır. Genel çekimle kızın pencerenin önüne gelişi gösterildikten sonra mahallenin bahar

mevsimine ait betimlemesi yapılır. Ağır ağır çöken bir akşam, yukarı-uzak çekimle gösterildikten sonra kamera aşağı kayar ve sokağı çeker, ayrıntı çekimle birlikte hızlı kaydırmalar bundan sonraki görüntülerde sıkça kullanılır: Çiçek açan atkestaneleri, topal bir kedi, sazlık, sinemanın ışıkları, bahçe parmaklığı (20).

Dördüncü sahnede bir kesme daha yapılır ve kızın genel çekime uygun görüntüsünden sonra ayrıntı çekimle parmağını fincana sokuşu, kahve telvesiyle aynaya “aşk” kelimesini yazışı okura gösterilir. Ardından kamera yukarı-ayrıntı çekimle kızın yüzünü, parmağını emmesini çeker. Aşağı inen kamerada ise kızın “aşk” kelimesinin üstüne çarpı atması; yukarı çekimde gümüş çerçeveyi alıp öpmesi; genel çekimle de kendini aynada seyretmesi hızlı kaydırma teknikleriyle peşi sıra gösterilir. “Belki yarın... İnşallah yarın” sözlerinden sonra genç kızın yatağına girip uyuması yine genel çekimle verilir (21).

Beşinci sahneye geçmeden önce bir kesme daha yapılır. Görüntüde bahar mevsiminin son zamanları ile gerçek dünyanın görüntüleri vardır: atkestaneleri, patlayan güller, leylaklar (21). Fakat gerçek dünya ile fantastik dünya bu sahnede birlikte. Gerçek dünya görüntülerinden hemen sonra bir kesme daha yapılarak fantastik dünyanın öğeleri ayrıntı çekimle sıralanır (kapının arkasındaki devedikeni, sürahideki kuru dere), mekân yine genç kızın odasıdır (22).

Son sahnede mevsim artık yazdır ve kız uyanır. Genel çekimle kızın yatağından kalkışı ve aynanın karşısına geçişi, yakın çekimle kendine bakışı, saçını tarayışı, saçlarının ucunu ıslatması; genel çekimle soyunması, yüzünü yıkaması gösterilir. Birkaç damla suyun yüzünden aşağı doğru inişinin ve elini kurulamasının ayrıntı ve aşağı çekiminden sonra kamera yukarı çıkarak kızın yüzünü, saçlarını çeker. Kızın kendisini seyredışı genel çekimle gösterildikten sonra ayrıntı çekimle

çerçeveadaki adam gösterilir (23). Ev içindeki bu görüntüleri bölen yine penceredir. Kamera dış dünyaya yönelir. Genel çekimle uygun bu görüntülerden sonra tekrar evdeki kızın görüntüsü yer alır. Yakın çekimle kızın saati, boyadığı dudakları, aynadaki çarpı atılmış “aşk” sözcüğü, kahvedeki telveyi parmağıyla sıyırması, gümüş çerçeveyi düzeltmesi ve öpmesi, çantasını alması okura aktarılır. Son çekimde kız evden çıkar. Genel çekimle bahçedeki güller, uzak çekimle vapurun uzaklaşması ve kızın denize bakması son olarak genel çekimle sırtını güneşe dönmesi, martıların gülüşmesi verilir (24).

Öyküde Eisenstein’in ortaya attığı çatışmalardan biri olan uzamsal çatışmadan söz edilebilir. “Martılar Güllüştüler”de mekânların genç kızın ruh hâlini yansıtacak biçimde sık sık değiştiği gözlenir. Birinci sahnenin başında mekân ev içiyken sahnenin sonunda kahve taveleri aracılığıyla mekân değişir. Üçüncü sahnede mekân gerçek dünyadır, dördüncü sahnede ev tekrar mekân olarak seçilir. Bundan sonra mekân sırasıyla gerçek dünya, ev, gerçek dünya olarak birbirini takip eder. Uzamların bu şekilde değişimi de öyküdeki çatışma unsurlarından biri olarak değerlendirilebilir. Öyküde kızın yalnızlık hissi uzamlarla bir bütünlük sergiler. Örneğin, evde yalnız olan kızın görüntüsünden sonra başka bir uzamda akşam saatlerinde, bıkkın birkaç kızıl ışık, boş sokaklar, bahçe parmaklığının kapanan kapısı gibi imge gücü yüksek görüntüler verilir (19-20). Bunun sonucunda farklı uzamlar kullanılarak bir taraftan mekânların çatışması sağlanırken bir taraftan da genç kızın yaşadığı çatışma desteklenir.

Öyküdeki diğer çatışma “ışık çatışması”dır. Çekimdeki ışık unsurlarının çatışmasıyla meydana gelen bu çatışma, öyküde “karanlık ile aydınlık”ın çatışması şeklinde kendini gösterir. Şöyle ki öykü akşam saatlerinde başlar ve karanlığın etkisi

çeşitli nesnelere üzerinden okura aktarılır: “Akşam ağır ağır çöküyor mahalleye. Bakın son birkaç kızıl ışın geliyor, o kadar. Sokak boştur. Topal bir kedi karşıya geçer. Top yerindeki çocuklar maçı bitirir. Sonra bir sessizlik” (20). Genç kızın uyanmasıyla birlikte aydınlığın betimlemesi görsel bir şölenle anlatılır: “Bahçede birkaç serçe cıvı cıvıdır. Ev sahibi kadın parmaklığı açarken, demirin sabahki sesi, umutla düşle doluydu. Yaşlı yaşlı gülümsedi kadın” (23). Anlaşıldığı gibi ışık unsurları kızın iç dünyasını destekleyecek şekilde öyküde kullanılır. Kızın hüznü ruh hâlinin rengi siyahtır; aydınlık ise kızdaki umudu yansıtır, bu renklere başvurularak simgesel bir anlatımla öyküdeki çatışma somutlaştırılır.

Öyküde “bir olay ile olayın zamansal doğası arasındaki çatışma” da tespit edilmiştir. Bu, Eisenstein tarafından çekimlerdeki yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış devinim ve doğal süre ile bozulan süre arasındaki çatışma olarak tanımlanır (*Film Duyumu*, CXV). Genel kurgu tekniklerinde ise bu çatışma “olağan kurgu” olarak adlandırılır. Yıllarca süren olayın birkaç saatte anlatılması gerekebilir. Bu nedenle filmsel zamanın ve filmsel uzamın eksiltilmesi gerekir. Öyküsel düzlemin doğası gereği kullanılan bu kurgu çeşidi, filmin biçimsel düzlemine katkı sağlamaz. Olağan kurgu, genellikle gösterilen bir olaydan sonraki olaya büyük zamansal ve büyük uzamsal atlamalar yapmak için kullanılır (Asiltürk 143).

“Martılar Güleştüler”de doğal süre ile bozulan sürenin çatışması ya da olağan kurgu, mevsimlerdeki değişim verilirken ortaya çıkmaktadır. Kızın yatağa girip uyuduğu zaman, mevsim bahardır. Kızın uykusu sırasında dışarıda baharın yaza döndüğü ifade edilir, dış dünyanın tasvirine yer verilir. Kız uyandığında ise yazın ilk sıcaklığıyla ilgili ayrıntı çekimler gösterilir (19-23). Böylece kızın uyuması ve

uyanmasıyla birlikte doğal süre bozulur. Bu çatışma öyküde, hızlandırılmış devinimle yaratılır.

Eisenstein’ın kurgu tekniklerinden ise “anlıksal kurgu” bu öyküde ağır basmaktadır. Cengiz Asiltürk’e göre bu kurguda görüntü nesnelere aracılığıyla, görsel olmayan soyut anlamlar anlatılabilecek, bunun sonucunda doğal dil ile sinema bağı kurulmuş olacaktır (138). Öyküde de buna benzer bir anlatım baskındır. Genç kızın yalnızlığı ya da umudu nesnelere aracılığıyla yaratılmaya çalışılır. Dolayısıyla somut nesnelere ile kızın soyut iç dünyası arasında bir bağ kurulur. Sözelimi, kızın yalnızlığı, bir gümüş çerçevedeki genç adamın ya da akşam saatlerinin görüntüsüyle; kızın umudu kahve telvesindeki görüntülerle veya yaz mevsimiyle anlatılır. Akşam saatlerindeki sessizlik kızın uyanmasıyla yerini cıvıl cıvıl kuş seslerine bırakır, kapanan bahçe kapısı açılır, genç kız gümüş çerçeveyi öper ve kızın bu görüntülerinin (23) soyut bir kavramı, umudu, anlatmak için kullanıldığı sonucuna ulaşılabilir.

3.3.2. “Göl Kıyısı”

Necati Tosuner’in bu öyküsü, kendi kendine konuşan bir adam ve onun içinden gelen seslerden oluşur. Farklı özellikteki unsurların birbiriyle karşılaştırılması sonucu ortaya çıkan çatışma, öyküde belirgindir. Aslanyürek’e göre bir senaryoda birbiriyle çatışan taraflar, olayın akışında var olan dengenin bozulmasına yol açar. Böylece güçler arasındaki ilişkiler değişir ve yeni bir dengenin oluşmasına neden olur (101).

Öyküde çatışan taraflar “kısalık ve uzunluk”dır ve bu fiziksel özellikler senaryo kahramanı gibi bir işlev görmektedir. Burada adam “dış ses” konumundadır.

Uzunlar ve kısıların karşılaştırılmaları ise imge değeri yüksek, öykü anlatımını destekleyen sanatsal betimlemeler olarak ön plana çıkmaktadır. Öykü, adamın çizdiği resimle başlamaktadır. Çizilen resim dikkate alınarak öykünün sahneleri film senaryosuna şu şekilde dönüştürülmüştür:

1. Adamın göl kıyısına uzun bir kavak ağacı çizmesi
2. Kısa ağaçların betimlemesi
3. Göl kıyısının tanıtılması
4. Çalılıarın öfkesi
5. Adamın iç sesleri

Birinci sahne ayrıntı çekimle başlar. Görüntüdeki nesnelere, adamın eli ve çizdikleridir. Kâğıda, uzun bir kavak dışında kavağın omuzlarında iki tane de ağaç karalanır. Sonraki görüntüde resimler canlanır, boy çekimle kavağın mutlu bir biçimde salınması gösterildikten sonra öykü adam tarafından yaratılan bir dünya ile başlatılır (25).

İkinci sahnede, kamera aşağı çekimle kısa ağaçlara yönelir ve onların bakışlarının ayrıntı çekimi gösterilir. Kısa ağaçların büzüşmeleri de genel çekimle verilir (25). Bu kısa sahnelerin ortak özelliği, bir dış sesin bu görüntülere eşlik etmesidir. Fantastik dünyadan seçilen bu öykü kişilerinin gerçek dünyada çıplak gözle görülemeyecek bazı insan özelliklerini açığa çıkarmak amacıyla yaratıldığı düşünülebilir. Görüntüdeki dış sesin de kişilerin farklı bir gözle değerlendirilmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

Üçüncü sahnede kamera biraz daha aşağı kayar ve yakın çekimle kısa ağaçların dibindeki otlar ve çalılıarı gösterir. Yukarı kamera hareketiyle kavağın boy çekimi verildikten sonra yine aşağı ve ayrıntı çekimde kısa ağaçların otlara çalılıara

bakışı, mutlulukları aktarılır. Ardından kısa ağaçların kavağa bakışı, bu bakış sonrasında sönen mutlulukları yukarı ve aşağı çekim (tild) yardımıyla anlatılır. Sahnenin sonunda, kavağın gölgesinin gölü kaplaması ve gölgedeki yeşil ördeklerin görüntüsü genel çekimle verilir (26).

Dördüncü sahne ise çekim teknikleri bakımından şöyle değerlendirilebilir:

Genel çekim: Kavağın kıvıldanması, gölgesinin suda oynaşması ve göldeki ördeklerin sudan çıkması.

Mikro plan: Çekim sırasında, görüntülenecek bir nesnenin çıplak gözle görülemeyecek kadar küçük olması sonucunda herhangi bir mikroskop aracılığıyla çekilen plandır. Kıyıdaki kızgın çalıların sivri dikenleri, göle doğru bükülmeleri bu çekim tekniğiyle verilebilir.

Periferik görüntü: İnsan bakışının odaklandığı noktanın dışında kalan ve merkezden uzaklaştıkça netliği bozulan, insanın görme duyusunu zorlayan her türlü görüntü anlamına gelir. Öykünün dördüncü sahnesinde “Gölde kavağın gölgesi uzundu. Ölü çalılar bilmeden yüzdüler o yana. Göl az karanlıktı gölgede. Çalılar görülmez oldu” (27) cümlelerinden de anlaşıldığı gibi çalıların gölgede kaybolması periferik görüntüyü karşılar. Ancak buradaki egemen çekim yine genel çekimdir.

Son sahnede adam çizdiği resmi sonlandırır, gerçeklik ön plana çıkar. Görüntüde, kendi kendine konuşan adam ve onun içinden gelen ses vardır. Yakın çekimde adamın eli ve sigara paketine çizdiği resmi karalaması yer alır. Sigara paketinin arkasında esen rüzgârın yakın çekiminden sonra da bir kesme yapılarak fantastik dünyanın anlatılmasına devam edilir. Yakın çekimde kısa ağaçların titremeleri, yukarı ve yakın çekimde kavak ağacının devrilmesi, genel çekimde

gölün donması gösterildikten sonra yakın çekimle ördeklerin çalılarının ardına sığınmalarına geçilir (28).

Son sahnede “zincirlemeden” bahsedilebilir. Zincirleme kesme gibi çekimlerin birleştirilmesi anlamına gelir. Ancak, zincirlemede birinci çekim yavaş yavaş silinirken ikinci çekim giderek belirginleşir ve birinci çekimin yerini alır (Asiltürk 161-63). Son sahnede adama yönelen kamera gerçek dünyayı çeker. Ancak bu görüntü çok sürmez. Can sıkıntısı geçen adamın bu görüntüsü kaybolurken sigara paketinin arkasındaki kurmaca dünya belirginleşmeye başlar ve adamın kaybolan görüntüsünün yerini alır (28).

“Göl Kıyısı”nda dikkat çeken tekniklerden biri ise sahne derinliğidir. Sahne derinliğinde çekimin gerçekçi yapısının bozulmaması hedeflendiği için çekim herhangi bir kesintiye uğramadan aktarılır. Öykünün başında çizilen resmin, öykünün sonunda çok kısa bir kesintiye uğradığı görülür. Ancak genel olarak değerlendirildiğinde öyküde çekimlerin peşi sıra ilerlediği gözlenir. Kavak ağacının küçük ağaçların ve otların görüntüsü, göl kıyısının betimlemeleri bölünmeden okurla buluşturulur. Adamın iç sesleri görüntüyü bölmeden öykünün akışına katkıda bulunur.

Öykü karakterleri ise adam tarafından bir araya getirilen ancak fantastik dünyaya ait kişilerdir ve bu karakterler adam tarafından irdelenen, okura bir mesaj iletmekle görevli öğeler olarak değerlendirilebilir. Aslanyürek’ün dile getirdiği gibi senaryoda anlatılan olayların bitiminden sonra izleyicilerin karakterlerle ilgili tasavvurlarına “post karakter” denir. Bu kavramdan kasıt, bazı filmlerde güçler arasındaki dengenin bozulması ve olayın karşı duruma geçmesidir. Bu durumda,

kahramanlardan birinin veya birkaçının karakter değişimi izleyicinin inisiyatifine kalmış olacaktır (110).

Öykünün sonunda güç dengelerinin bozulduğu söylenebilir. Bu, öyküdeki kırılma anıdır ve kırılmayla da karakter değişimi okurun zihninde somutlaşır. şÖyle ki öykünün sonunda sigara paketinin arkasındaki esintinin etkisiyle ağaçların titrediği, kavağın devrildiği, gölün donduğu, ördeklerin çalıların arkasına sığındığı ifade edilir (28). Bu durumda öyküde, güç unsuru olarak sunulan uzun kavağın devrilmesiyle güçler arasındaki dengenin bozulduğu düşünölebilir. Öykü bittikten sonra diğer kısa ağaçların ya da çalıların değişimi okurun tasavvurlarına bırakılmış olur. Ayrıca öykünün sonundaki “Adamın canı sıkılmıyordu artık. İç sıkıntılarını dürtüklediler, dürtüklediler onu... Adam aldırmadı. Bütün sıkıntılar yenilgin, bıraktılar yakasını” cümlelerinden anlaşıldığı üzere “karakter değişimi” sadece fantastik dünyayla sınırlı değildir. Adamın kendisi de değişime uğrar. Ancak adamın bu durumu, Aslanyürek’in tanımlamalarından biri olan “filmde karakter”le uyuşur. Çünkü bu kavram, senaryo boyunca anlatılan olaylara sahip olan ve gerekirse değişime uğrayan karakteri karşılar (110). Öyküde adam anlatılan olayları hem yaratan hem de yöneten kişidir ve adamda değişim söz konusudur. Fakat bu değişim okurun tasavvurlarına bırakılmamış, net bir dille ifade edilmiştir.

Öyküde genel kurgu tekniklerinden “metaforik kurgu” kullanılır. Uzunluk, kısıklık gibi fiziksel özellikler kavak ağacı ya da kısa ağaçlar üzerinden anlatılır ve bunlar, gündelik hayattaki güç dengelerini somutlaştırmak amacıyla yan yana getirilir. Çünkü bu kurgu sayesinde birden fazla görüntü filmin simgesel gücünü meydana getirir. Öyküde de uzun kavak ağacı, kısa ağaçlar, çalılar sembolik kullanımlar olarak okura sunulur ve iç seslerle bu görsel metaforlar desteklenir:

“Tepeden bakması kolaydır, uzun olacaksın ki... Koltukların kabarcak, gururlanacaksın. Burnun da büyüyebilir, kurumundan varılmaz yanına” ya da “Kısa olmak... Hay Allah! Bütün bir yaşantın aşağıdan almaktır” (25).

“Göl Kıyısı”, Eisenstein’in kurgu tekniklerine göre incelendiğinde ise “çağrışım kurgusu”nun varlığı ağır basar. Bu kurgu, birbirinden farklı nesnelere izleyici zihninde dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Buna göre, bir filmde, görüntü yalnız görülebilir unsurlarla değil, çağrışım gücüyle ortaya çıkan coşkuyla birleştirilir ve bu durum anlamsal kurgunun bir aşaması gibi işlev görür. Öyküde kavak ağacı, kısa ağaçlar ve de çalılar okurun zihninde farklı anlamlar kazanacak şekilde değişmektedir. Öyküde “adam” kaba gerçekliği temsil eder. Diğer bitkiler kullanılarak da soyut anlamlar ortaya çıkarılır ve bu şekilde öyküye zengin bir çağrışım gücü kazandırılır. Dolayısıyla “Göl Kıyısı”ndaki fantastik dünyanın unsurlarıyla çağrışım yaratılmakta öyküde yapaylıkla gerçeklik yan yana gelerek bütünleşmektedir. Öyküdeki hayalî dünya, aşağıdaki örnekte de görüldüğü gibi şiirsel bir anlatımla veya simgeler aracılığıyla öyküye yeni anlamlar kazandırmaktadır:

Kısalarda avuntusu uzunlarda bir özür aramaktır. Uzunlar özürsüz müdür yani? Yok. Uzunların da vardır özürleri. Ama göze batmaz, uzun kılıfları vardır onların, saklarlar her şeylerini. Kısalar bir şeycik olmaz. Ama tahmin ederler ki; uzunların özürleri vardır. Yalnızca bir tahmin işte... Hani uzun kılıfı aralayıp da... Yok canım. O yüreklilik ne gezer kısalarda? (26).

3.4. *Gecede'de Sinema Dili*

3.4.1. "Ayna"

Leyla Erbil'in bu öyküsü, bir kadının iç konuşmasıyla başlar ve her sahnede yer alan bu konuşmalar öyküdeki olay örgüsünü destekler. Birinci sahnedeki çekim teknikleri şu şekilde sınıflandırılabilir:

Yakın Çekim: Öykünün giriş bölümünde kadının fiziksel özellikleri tanıtılırken kullanılır: "şimdi memelerim ekşidi, yüzüm bir sarnıcı andırıyor" (33). Ancak öykünün genelinde, görüntülerin kadının psikolojisine bağlı olduğu dikkat çekmektedir. Kısa bir yakın çekimle başlayan sahnede geriye dönüş (flashback) tekniği kullanılır, mekân ve zaman değişmektedir.

Genel Çekim: Dolmabahçedeki balo, art arda sıralanan dağınık düşünceler ve bu düşüncelere eşlik eden görüntü parçaları kadın tarafından anlatılır: "kadife modaydı o vakitler dolmabahçede balo var diye çürümüş bir kedi bile olsam kurtuluş yok babam almanyadan getirmişti ne paşalar ne kolordu kolağaları" (33).

Yakın ve Omuz Çekim: Kadının balodaki görüntüsü bu çekimle gösterilir. İnce bir bel, ipek omuzlar, açık bir ense aşağı-yukarı çekim kullanılarak anlatılır. Kadınlı adamın dans ettiği bu sahnede, görüntüyle iç içe geçen ve hiçbir noktalamanın yer almadığı parçalı, dağınık anlatım devam ettirilir "ama ben diktim gözlerimin ışığı yitene dek diktim elimi bile sürdürmedim bir vals daha bir zambakça aparık bir kadın ama siz varsınız sen ve kardeşin neden dönmedi ben senin için bekledim sen de beni bekle sevildim" (33).

İkinci sahnede, kadın geçmiş hakkında bilgi verir. Ayrıca öykünün başından itibaren vurgusu yapılan "sen" öznesinin kim olduğu da anlaşılır. Fakat burada görüntü yerine anlatıma dayalı bir sahne tercih edilir. "seni düşünmekten de beynim

durdu bir oğul böyle mi olur” (34) diyen kadın geriye dönüş tekniğiyle geçmişe gider ve ayrıntı çekimde kadının ayakları vardır. Bu kısa görüntüden sonra kadın, şimdiki zamana döner, okura hayatını anlatmaya devam eder: “ama benim bir kızım ve bir oğlum var oğlum güney amerikaya gitti bir kızla baş başa kaldım anahtarlarım neyim varsa bekliyor” (34).

Bu bilgilerden sonra anne ile çocukları arasındaki ilişki flashbackle okura tanıtılır: Amerika’ya gerilla olmaya giden bir oğul (paşanın oğlu), annesinin ölümünü bekleyen bir kız. Genel çekimde annesinin yüzüne tüküren oğul, oğlunun gitmesini engellemeye çalışan anne, bütün olanlar karşısında donup kalan kız görüntüsü art arda gösterilir. Sahnenin devamında bu olanların sorumlusu kabul edilen “kara, kıllı oğlan” olarak tanıtılan Kürt bir gencin ayrıntı çekimi vardır (34). Kadının kendi kendine konuşmalarının arasına oğlun çantasının ayrıntı çekimi sıkıştırılır ve kamera aşağı kayar: Küçük bir çantada bir gömlek, bir diş fırçası, bir don, bir atlet, mavi bir havlu ve babasının çok eski postalları okura gösterilir (35). Bu sahnede geriye dönüşlerle anne-oğul ve kız arasındaki diyaloga yer verilir. Genel çekime uygun bu diyaloglarda dış mekâna kayan kamera, önce yağmurlu havayı, sonra evin içindeki konuşmaları ve bu konuşmalarda ayrıntı çekimle gösterilen pırlanta yüzüğü çeker (35).

Üç kişi arasında geçen konuşmalar, daha önce bahsi geçen oğlun evden gidişinin devamı niteliğindedir. Yan yana sıralanan konuşma cümleleri ve farklı noktalama işaretlerinin kullanıldığı bu sahneyle birlikte, öyküde, anne-oğul ve kız arasındaki çatışma artmaktadır:

Delirmiş bu çocuk birkaç kişiyi düşündürecek diye pırlanta yüzüğümü verir miyim ben adama? kızım: biz ne olacağız annemi bu yaşta

dilendirecek misin? korktu korktu hıh! Kendisine kalacak sanıyor yüzük o da nah veririm ben sana yüzük! Oğlum dilenseniz ne olur sanki şimdi de birer dilencisiniz dedi nankör ben de yüzük değil zırnık bile alamazsın yüzüğe yazık çok geçmez sen onları temizlemeden amerikalılar seni temizler namert! (35).

Bu konuşmalardan sonra oğlun ayrıntı çekimi gösterilir. Kara gözleri koca koca açılan oğlun bembeyaz dişlerinin görüntüsünden sonra oğlun annenin yüzüne tükürmesiyle ayrıntı çekim devam eder. Sahnenin sonunda oğlun çantasını alıp gitmesi genel çekimle verilir.

Bu sahnede kadın kendini anlatır. Kadının görmeyen gözleri, samur kürkü ve yağlı, kumral saçlarının ayrıntı çekiminden sonra başsağılığına gelecek konukların sözü geçer. Ardından tekrar flashback tekniğiyle geçmişe giden kadın, ölen eşini okura tanıtır. Genç yaşta ölen adamın tabutsuz cesedinin köpekler tarafından bulunması, oyulan tepelerden çıkarılan adamın postallarının, köpeklerin dişlerine takılarak çekilmesi ve cesedin aşağılara yuvarlanması yine genel çekimle anlatılır. Ancak adamın saçlarının görüntüsünde yakın çekimden yararlanılır (36).

Adamın ceset görüntüsünden sonra kadının “sen” sözcüğüyle okura tanıttığı bir başka kişi bu sahnede anlatılır. “Sen” olarak sunulan kişinin kadının elini tutması, birlikte rakı içmeleriyle kadının iç dünyası okura tanıtılır. Dağınık, şizofrenik parçalar, diğer sahnelerde olduğu gibi ön plandadır. Bu sahnede, yine geriye dönüşlerle okura tanıtılan başka bir adam ve kadının kızı vardır. Kamera, dağınık parçaları art arda gösterir, bu görüntülere eşlik eden şey ise kadının ruh hâlini yansıtan konuşmalardır: “uykumuz geldi gidip yattık elim seninkine değdikçe büyüdü benim pırlanta yüzüğümü çaldı kızımdan saklıyorum bunu” (37) sözleriyle

adamdan bahseden kadın; “kızıma da öyle yapıyorum gözlerimin önünde ağı şişesini boşaltıyor yemeğime kapıcıyla önümde sevişiyor görmüyorum diye” (37) burada kadın, sözü kızına getirir.

Öykünün son sahnesinde ileriye sıçrama yapılır ve kadının “Bu çocuk neden dönmedi” (38) cümlesinden sonra odayı kaplayan kürkün ayrıntı çekimine, kararan havanın genel çekimine yer verilir (38). Son sahnede kadın, hayatıyla ilgili detaylar vererek öykünün karmaşık aynı zamanda dağınık parçalarını birleştirir.

Öyküde Eisenstein’ın “çarpıcı kurgu”sunun kullanıldığı söylenebilir. Şöyle ki çekim parçaları birbiriyle çarpıştırılır ve okur, ruhbilimsel eyleme yöneltilir, öykü sürecine katılır. Küçükdoğan’ın da belirttiği üzere Eisenstein’ın kurgu kuramı bir filmde karşıdakini değişik yollardan ikna etme sanatı olarak tanımlanır. Bu kurguda akıl yürütmeyi amaçlayan diyalektik bir süreç izleyiciyi edilgen kılmakta ve onları filmin işleyişine katmaktadır (131).

“Ayna”da çocuğun annesinin yüzüne tükürüp evden gitmesi, etkileyici olmakla birlikte gerçekçi ve düşündürücü bir sahne kabul edilebilir. Aynı biçimde kadının kızı için “kardeşinin ardından hiç ağlamadı kızım mülkümün tümü kendisinin olacak diye seviniyor” (34) şeklinde düşünmesi veya kadının oğlu ölünce dul kaldığına yaptığı vurgu, çarpıcı kurgudaki “şok edici etki”yle örtüşmektedir. Fakat filmlerde şok etkisi görsellerle, bu öyküde betimlemeler ya da iç konuşmalarla sağlanmaktadır.

Eisenstein, gerçeklerden yola çıkarak gerçeklerin de ötesine geçen çarpıcı kurguyla duygusal fakat diyalektik bir ortam yaratmaktadır. Onun için önemli olan izleyiciyi duygulandırmaktır ve hissedilen duygu hikâyenin nasıl anlatıldığına bağlıdır (Küçükdoğan 132). “Ayna”da gerçekliğin dışına kadının iç çatışmaları

yardımıyla çıkılır. Öyküde belli aralıklarla yaratılan şoklar ya da çatışmalarla okurun verilmek istenen anlama ulaşması beklenir. Süreklilik göstermeyen görüntüler, çeşitli karşılaştırmalar (oğul-kız, ölen eş-başka bir adam, geçmiş-gelecek, annelik-kadınlık) veya betimlemelerle anlamın, okur tarafından birleştirilmesi istenir.

Genel kurgu tekniklerinden “olağan kurgu”nun bu öyküde de kullanıldığı söylenebilir. Bir filmde yıllarca süren olayın birkaç saatte anlatılması gerekebilir. Bu nedenle filmsel zamanın ve filmsel uzamın eksiltilmesi gerekir. Öykünün başından itibaren kadın, geçmiş ve şimdiki zaman arasında gidip gelir. Olaylar geriye sapmalar, ileriye sıçramalarla aynı zamanda kesik kesik bir anlatımla okura anlatılır. Dolmabahçe’deki balo ile başlayan öykü, oğlun Amerika’ya gerilla olarak gidişinden sonra genç yaşta ölen kocanın-oğlun görüntüleriyle devam eder (35-38).

Kimi çekim parçalarının önem kazandığı bu öyküde kadının gençliğinden yaşlılığına kadar yaşadığı önemli olaylar anlatımda sürekliliğe bağlı kalınmadan anlatılır. Çocuğun evden ayrılışı, kız ve anne arasındaki çatışma, kadının yalnızlığı gibi duygusal yoğunluğu ağır basan sahneler okurda dramatik bir etki yaratır. Öykünün bu dramatik yapısını sağlamak amacıyla da sahneler sık sık kesilir ve zamandan zamana geçiş öyküde oldukça hızlıdır. Bu nedenle de “Ayna”da olağan kurgunun kullanıldığı söylenebilir.

Öyküde, “pırlanta taş ” birinci sahnenin başında yer alır. Öykü ilerledikçe bu nesne, düşündürücü bir görsel olarak öyküde ara ara kullanılır. Yüz görünümü olan pırlanta taşı, başka bir sahnede oğul Amerika’ya gitmek için ister (35) ya da sevgilisi tarafından çalınır (36). Sinemada bu şekilde kullanımlara “ara çekim” denmektedir. Ara çekim, bir ana çekime bağlı bir parçanın yakından çekilmesidir (Arijon 172). Öyküde de pırlanta taş, bu işleviyle öykünün dramatik yapısını desteklemektedir.

Öyküdeki görüntüler arasında bir devamlılık söz konusu değildir. Bu nedenle genel çekim veya yakın çekimler arasındaki hızlı geçişler “kesme” ile yapılır. Kadındaki derin duygusallık ve iç çatışmaya bağlı olarak da görüntüler, öykünün anlatımında bir gelişim yaratacak şekilde sonlandırılır. Bu “kesme”ler sayesinde anlatımdaki gerilim artar.

Örneğin, öykünün başında balo görüntüsünden sonra “bir oğul böyle mi olur” (34) diyen kadın başka bir görüntüyle okuru buluşturur. Öykünün başka bir bölümünde “Temelli eline kaldım kızın bıkip usanmadan bekliyor beklesin ölmem daha çok gencim yapacak yığınla işim var bugün konuklarım gelecek kapıcıya fondan aldıracam bu kat benim samur kürkümü getir dizlerimi ört” (36) diyen kadın kızından bahsederken anlatım birden bambaşka görüntülere kayar ve bir önceki görüntü yine kesilir. Bu nedenle anlatımdaki kesmelerin öykünün çatışmasına zenginlik katmak amacıyla yapıldığı düşünülebilir.

3.4.2. “Hokkabazın Çağrısı”

Bu öykü diğer öykülerden, anlatıcısının erkek olması bakımından ayrılmaktadır. Olayların tanığı konumundaki anlatıcı, hayat hikâyesini geri dönüş (flashback) tekniğini kullanarak anlatmaktadır. Buna göre öykünün sahneleri şöyledir:

1. Adamın ailesini tanıtması
2. Çocuğunun ölmesi
3. Adamın kendisini anlatması
4. Siyasal propaganda bölümü

Birinci sahne, Tanrı’yla dertleşen bir adamın sitemiyle başlar. Yakın planla, ulusların bayrakları, taze tavuk yumurtaları gösterilir (49). Edebî betimlemeler,

zengin imgeler bu öykünün geneline yayılır, anlatımda süreklilik sık sık kesintiye uğratılır. Sözelimi tavuk yumurtalarının yakın çekiminin ardından adam kendi ailesinden bahseder: “İşte o yavrulardan biri de benimdir ve hatta üç tanesi ve o yavrunun annesi ve onun bir kardeşi” (49). Bu açıklamalardan hemen sonra bir kesme daha yapıldıktan sonra adam, karısını okura tanıtır. Geriye dönüşlerle (flashback) bebeğini emziren kadının görüntüsü yakın çekimle, kadının evden gidişi ve adamın bebekle görüntüsü genel çekimle gösterilir. Tekrar kesmeye uğrayan görüntüde ise kadının şişkin göğüslerinin yakın planı vardır (49).

İkinci sahnede izlek “ölen bebek”tir. Bebeğin ölme nedenini okurla paylaşan adam, geçmişe döner ve ayrıntı çekimle bebeğin ölümü şöyle anlatılır: “o bebek 3.000- 4.000 yıllık şarap hatta bilakis şampanyayla dolu memelerine saldırıp emer ve Tanrım, ağla ben!.. Ağla! Sarhoş olup sızar ve yavru karaciğeri kurtulamayarak öldü” (49). Bu konuşmaların sonunda tabuta sarılı bir bayrağın yakın çekimiyle sahne biter.

Burada izlek, bir kesme daha yapılarak değiştirilir. Adam geçmişini anlatmaya devam eder ancak bu sefer görüntüde kendisi vardır. Diğer sahnelerde olduğu gibi burada da anlatımda fiziksel betimlemeler yerine öykü kişinin ruh hâlini okura hissettirebilecek detaylar yer alır ve bu detaylar yakın çekimle verilir: “ilkokulun dördünden sonra okumayarak, sürünerek ve çok geceler aç ve çıplak biriktirdiğim, hayata atıldığım ilk melon şapkamın içinden çıkacaktır” (50). Ayrıca genel çekimle aktarılan “baba ekmek açız” diyen çocukların görüntüsü ile sonradan da yıktırılan gecekondun görüntüsünün öykünün dramatik yapısını desteklediği dikkat çekmektedir. Bu bölümde, adamdaki ekonomik ve ruhsal çöküntünün nedeni de okurla paylaşılır: Amerika Halk Cumhuriyetleri Birliği Birleşik Devletleri Başkanı,

barem kanunundaki değişiklikler ve bu kanunu çıkarmak için çabalayan Melahat Hanım ile Büyük Profesör Emekli General Tümen Komutanı Haksever Fakir Babası Şifayettin Kusumet.

Son sahnede, öykünün simgesel dünyasını pekiştirmek için kullanılan görüntüler okura kesik kesik gösterilir: Yakın planda bir gecekodu, eski eş, Türk bayrağı, 200 yumurta, büyük iş adamları, polisler, yargıçların karısına ısmarladığı şişeler, iki balon, bir köpek adamın melon şapkasından çıkar (50-51).

Öykünün kurgusu “kesme” tekniğine dayandırılarak oluşturulur ve bu simgesel anlatımın öyküdeki çatışmayı hissettirebilmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Öyküde, karakterler ya da nesnelere arasındaki ilişki kısa ve kopuk çekimlerle yan yana getirilmiştir. Bu çekimler, okurun devamlılık duygusunu engellemesine rağmen anlamı destekleyen “simge” değeri taşımaktadır. Gecekodu, yumurta, büyük işadamları, polisler, Amerika gibi çekim parçaları bir araya gelerek öykünün anlamına hizmet etmektedir. Dolayısıyla öyküde Eisenstein’a ait “anlıksal kurgu”nun varlığından söz edilebilir. Anlıksal kurgu, Kadir Macit’in de vurguladığı gibi filmde söylenmek istenenlerin görüntüler aracılığıyla söylenmesidir. Böylece filmde görüntüler yardımıyla soyut anlamlar yaratılır (14).

“Hokkabaz’ın Çağrısı”nda da nesnelere görüntüsüyle soyut anlamlara ulaşma isteği vardır. Çarpıcı kesmeler, görsel metaforlar öykünün hem duygusal hem düşünsel yönüne katkı sağlar. Bebeğin ölümü, annenin yaptığı iş ya da gecekodunun yıkılması gibi görüntüler yan yana geldiklerinde yeni bir anlam oluşmakta ve öyküdeki gerilim artmaktadır. Simgeler etrafında oluşan anlam ise “siyasal propaganda” olarak değerlendirilebilir.

“Hokkabaz’ın Çağrısı”nda dikkati çeken diğer kurgu “bağıntılı kurgu”dur. Bu kurgu, iki ya da daha çok çekimin art arda sıralanmasıyla elde edilir ve bir filmde bu ardışık görüntülerdeki karşıtlık, paralellik, zamandaşlık, benzerlikten yararlanılarak estetik bir anlam yaratılır. Öyküde, paralel çekimler dikkat çeker. Şöyle ki üç aylık bebeğin ölümü, kadının yaptığı iş, yıkılan gecekondu anlam bakımından birbirini tamamlayan görüntülerdir. Benzer şekilde, Amerika, iş adamları, polisler paralel anlama sahip başka bir görüntü grubu; balon, yumurta, şarap şişeleri gibi nesnelere de öyküdeki anlamı pekiştiren diğer öğeler olarak okurla buluşturulur. Şiirsel bir atmosferin egemen olduğu bu öyküde, Amerika ve kurumların eleştirisinin bu paralel yapılarla sağlandığı söylenebilir.

Öyküde “fotojeni” de ön plana çıkar. Abisel’in dikkat çektiği üzere “Fotojeni günlük, sıradan bir nesnenin, beklenmedik bir şiirsellik yansıtmasına neden olan, buna imkân veren görüntüsü ya da başka bir deyişle, fotoğrafik görüntünün nesneyi hakikatin tanığı kılan gizil gücü[dür]” (220). Fotojeni unsuru öyküde melon şapkadır. Son bölümde şiirsel anlatımla şapkanın fotojenik imajı belirginleşir: “benim yavrumun canisi en büyük işadamları büyük polisler ve yargıçların ilk karıma ısmarladığı şişeler boş olarak ve iki zalim balon bir köpek hiçbiri şapkamı ki melondur bozmadan içine hiç konmamışça çıkarlar” (51).

3.5. Bodur Minareden Öte’de Sinema Dili

3.5.1. “Kümesin Ötesi”

Yusuf Atılgan’ın bu öyküsünün sahneleri şunlardır:

1. Kümesin betimlenmesi
2. Kadın ve tavuk

3. Tavuğun iç dünyasının tanıtılması

4. Tavuğun kümeden kaçması

5. Tavuğun hayalleri

Öykünün başında, dört tavuk ve bir horozun yakın çekiminden sonra kamera, uzak çekimle yukarıyı, yüksek binaları ve duvarları çeker. Tekrar aşağı kayan görüntüde (tild) iki kapı ve bir avlu yer alır. Ardından sokağa bakan kapının genel görüntüsü, bu kapıyı kapatan palamut kütüğünün yakın planı vardır. Geriye sapsmalarda genç bir kadın, “yem”in genel çekimi aracılığıyla kümesi okura tanıtır. Anlatıcı konumundaki tavuk, bu görüntülerden sonra genel planla kümes hayvanlarının bir araba gürültüsünden sonra yaşadıkları korkuyu anlatır ve yakın planda horozu betimler. Geriye dönüşlerle ortaya çıkan görüntülerden biri de genç kadının elindeki makastır. Bu makasla tavukların kanatlarından kesilen tüyler ise yakın planla gösterilir (33). Ardından açgözlü ve korkak kümes hayvanlarının tetikte bekleyişleri genel planla anlatılır. Bu öyküde kamera, anlatıcı konumundaki tavuğun gözüdür.

İkinci sahnede, olay geçmişte yaşanır. Burada iki temel görüntü kullanılır. Bunlardan ilki, omuz ve ayrıntı çekimle verilir. Omuz çekimde kadının görüntüsü, ayrıntı çekimle de iri buğdaylar ile tavuğun gagaladığı yemler, kadının tavuğun tüylerini okşaması, tavuğun tedirgin hâlleri ön plana çıkarılır (34). İkinci görüntüde ise kadının avucundaki kuru üzümün yakın planı dikkat çeker. Kadının gidişiyle dramatik sahenin genel çekimi başlar: “ ‘Nasıl yaklaşıyorsun korkmadan?’ diyorlar. Aralarında gıdaklıyorlar. Horoz üstüme atlayıp başımdan tüylerimi yoluyor. ‘Pis tavuk’ diyor” (34).

Tavuğun kendisini anlattığı bu sahnede, iç konuşmalar ve görüntüler şimdiki zamana aittir. Genel planda kapalı bir gökyüzü, yağın yağmur ve kümese sığınan tavukların görüntüsü, aşağı kayan görüntüde ise biriken yağmur suları, horozun bağırması dikkat çeker. Kamera bu sahnede anlatıcı konumundaki tavuğu, kümesteki başka bir tavuğu ve onların iç konuşmalarının yer aldığı sahneyi görüntüler: “Heh heh belli o da sevmiyor bu horozu. Uzak horoz sesleri ona da hoş geliyor. Ben de ‘Heh heh’ diyorum içimden. ‘Pis, kötü yaratık seni. Sesi kısılması geberesi seni’ Horoz habersiz, kanatlarının altını gagalıyor” (34). Görüldüğü gibi öyküde yakın plana sık sık başvurulur. Öykünün bu sahnesinde başka bir olay daha aktarılır. Ancak burada yine geriye dönüş söz konusudur. Genel planda bir kadın ve adamın genel çekimi, yakın ve aşağı planda kadının ayağındaki sargı ile sargıya koşuşan sargıyı gagalayan tavukların genel planı vardır. Tavukların bu durumuna gülen adamın görüntüsünün ardından kadının yakın planıyla bu sahne tamamlanır (34).

Dördüncü sahnede anlatıcı, ileriye sıçramayla şimdiki zamanı anlatmaya devam eder. Sabah yemini yiyen kümes hayvanlarının genel planla, tavuğun iç sıkıntısıyla baktığı damların yakın planla ve kümesin üstüne sıçraması, diğer tavukların bağrıışları genel planla çekilir. Yeni görüntü ise genel çekimle yapılır: Dört yanı duvarlarla kaplı bir avlu, yapraklarını dökmüş ağaçlar, yemyeşil otlar (35). Sahne, tavuğun avluya düşmesinden sonra onun üstüne atlayan köpeğin yakın planıyla sürdürülür: “Sipsivri dişleri, pırıl pırıl gözleri, koca kafalı, tüylü bir hayvan” (35). Kadının, tavuğu köpekten kurtarmasıyla da öykü devam eder.

Başka bir bölümde kamera, yakın planda kadının bacaklarına sürtünen ve karnına tekme yiyen köpeği çektikten sonra yukarı kaydırmayla kadının kucağındaki

tavuğu, aşağı kaydırmayla da dar avluyu görüntüler. Diğer çekimde tavuğun iç konuşmaları vardır. Yakın planda tavuğun gözleri ile karanlıkta büzülmüş vücudu gösterildikten sonra yeni bir dramatik sahne başlar: “Tavuklar ‘anlatsana ne var ötede’ diye durmadan gıdaklıyorlar. Ben ağaçları, otları, köpeği anlatacağım sıra horoz bağıyor: ‘Kesin be kancıklar, ne olacak ötede? Görmediniz mi hışırı çıkmış. İşte kaçmanın sonu bu’ diyor. Hep susuyorlar. ‘Pis, kötü yaratık’ diyorum içimden, ‘Geberesi’ ” (36). Görüldüğü gibi burada görüntü yine yakın planla fakat sağlı sollu kamera hareketleriyle (panoramik çekim) okura aktarılır. Böyle dramatik sahnelerde öyküdeki çatışma ve gerilim artar, öykünün engelleyici karakteri olan horoz ve edilgen konumdaki tavuklar arasındaki karşıtlıklar da somutlaştırılır.

Öykünün son sahnesinde tavuk gelecek hakkındaki düşüncelerini anlatır. Hayalindeki dünyayı tanıtır. Burada sözü edilen nesne ya da düşünce, sahne içeriğine bağlı kalınarak öyküye eklenir. Bu ana çekim içinde kurgulanan ara çekime de “anlatılan çekim (cut away)” denilir (Arijon 172). Tavuğun iç konuşmalarına eşlik eden görüntülerde kocaman avluların, iyi tavukların, anlayışlı horozların genel planı vardır. İç konuşmalarla biten öykünün bu bölümü bütün sahnelerin “öz”ü gibi değerlendirilebilir: “Bıktım buradan. Kaçacağım. Ama köpekler varmış, başka canavarlar varmış, olsun. Bu defa kanatlarımı açar uçuveririm, hırpalatmam kendimi onlara. Şimdi de bir şeyim yok. Yalnız ensem sancıyor az az. Hele o geçsin, hele kanatlarım az daha uzasın kaçacağım buradan” (36).

Bu öykü bir film gibi düşünüldüğünde şöyle bir anlatı aşamasından söz edilebilir: Öykünün hazırlık aşamasında avlunun içindeki küçük kümesin, kadının, kümes hayvanlarının, en sonunda da anlatıcı konumundaki tavuğun görüntüleri yer almaktadır. Öyküdeki çatışma unsurları ise bu görüntülerle birlikte verilir. “Daracık

kümeden fırladığımız saat günün en iyi zamanı... Elinde bir makas, kanadımızdan tüyler kesiyor. Uçup kaçmayalım diye” (33). Ayrıca bütün gün tavukları döven bir horoz dışında tavuğun bu daracık kümeden sıkılması, öyküdeki çatışmayı destekleyen başka bir öge olarak değerlendirilebilir. Öyküdeki gerilim, tavuğun kümeden kaçıışı ve köpek tarafından ısırılışıyla belirginleşir. Burada, tavuk-horoz, kadın-kümes hayvanları, kümes-dış dünya gibi karşıtlıklar öykünün temasını desteklemektedir. Ayrıca yakın planla sağlanan ayrıntılar kadar işitsel ögeler de öyküde ayrı bir değer olarak kullanılır. Bu nedenle de öyküde Eisenstein’ın “üsttitremsel kurgu”sunun varlığından söz edilebilir. Bu kurguda, tek egemen ögeye bağlı kalınması söz konusu değildir. Üsttitremsel kurgunun temel niteliği, yapılışı sırasında, parçaların çekiciliklerinin hepsinin de dikkate alınmasıdır.

“Kümesin Ötesi”nde, egemen bir görüntüden bahsedilemez. Bütün çekim parçaları aynı değerdedir ve bunlar birbirini tamamlar. Şöyle ki öyküdeki çatışma her sahnede hemen hemen eşit dağıtılmıştır. İlk sahnede avlu-dış dünya, horoz-tavuklar arasındaki çatışma diğer sahnelerde tavuk-kümes ve tavuk-iç dünyası arasında devam eder. Görüntüler kadar bu görüntülere eşlik eden sesler de gerilimi artıran öğelerdir. Örneğin, “İki kapı var bu avluda. Birisi gelip geçen insanlar, arabalar, beni hem korkutan hem meraklandıran seslerle dolu sokağa bakını. Gecelerden birinde hızlı geçen arabaların gürültüsünden uyanıyorum. Korkulu sesler çıkarıyoruz.” (33). Görüldüğü gibi bir filme dönüştürüldüğünde bu seslerin görüntüyü destekleyebileceği tasavvur edilebilir. Kaldı ki bu durum öyküye de yansımaktadır. Öykünün başka bölümlerinde horozun ince bir sesle ötüşü, hayvanların bağıra çağıra kümeden çıkmaları, bir horozun acı acı bağırması, kadının bağırması, yüreğin küt

küt atışı gibi işitsel unsurlardan yararlanır. Öyküde çok sayıda görsel, işitsel malzeme birlikte kullanılır.

“Kümesin Ötesi”nde horoz erkek egemenliğini, tavuklar edilgen konumdaki kadınları, kadın toplumdaki karar mekanizmaları gibi düşünülebilir. Bu durumda “insana benzetme kurgusu”nun bu öyküde yer aldığı söylenebilir. Toplumdaki cinsiyet kavramları horoz ve tavuk üzerinden anlatılır. Kümes ya da yüksek yapılardan kasıt ise gerçek dünyada bireyi sınırlandıran, yalnızlaştıran unsurların simgesel dildeki karşılığı olarak düşünülebilir. Çünkü “insana benzetme kurgusu”, gerçekliğin kabuk değiştirmesi anlamına gelir. Cansız nesnelere, hayvanlar ve bitkiler insan özelliği verilerek izleyiciye sunulur. Doğa kanunları bu kurguyla çarpıtılabilir. Bu nedenle öyküde bu kurgunun kullanıldığı söylenebilir.

Diğer kurgu tekniklerinden “karşıt kurgu” da bu öyküde ön plana çıkmaktadır. Karşıt kurguda karşıt içerikli olayların çekimleri art arda verilir ve izleyicinin durumla ilgili bir karşılaştırma yapması sağlanır (Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri* 75). Öyküde kümesin dar, sıkıcı görüntüsü hakkında bilgi veren anlatıcı, ardından insanların, arabaların, seslerle dolu sokağı tanıtarak sokak ve kümes arasındaki zıtlığı okura gösterir. Ayrıca kümesteki ince sesli horoz ve uzaklardan gelen başka horozların sesleri yine art arda verilerek karşılaştırılır: “Sevmiyorum bu horozu. Hepimiz korkuyoruz ondan. Sabaha karşı acı acı, ince bir sesle ötüyor. Uzaklardan başka horoz sesleri de geliyor. Daha güzel daha tatlı geliyor bana bu sesler” (33). Öykünün başka bir sahnesinde de zıtlık adam ve kadın arasındaki konuşmalarda ortaya çıkar. Tavukları yumurta yapmamakla suçlayan ve kesmek isteyen adam ile onlara sevgi gösteren kadının tutumu peş peşe gösterilir (34).

Dördüncü sahnede tavuğun kümesteki iç sıkıntısı, kümesin üstüne sıçramasıyla birlikte değişir: “Kiremitlerin üstünde yavaş yavaş karşı yana yürüdüm. İçimde bir genişleme, yüreğimde hızlı bir çarpıntı başladı” (35). Bu iki görüntü tavuğun ruh hâlini yansıtır ve görüntüler yine art arda dizilir. Son sahnede horoz ve tavuğa ait zıtlık bir kez daha ortaya çıkar. Kamera, dört duvar arasında mutlu bir horoz görüntüsünden kocaman avluların özlemini duyan, iyi tavukları, anlayışlı horozları hayal eden tavuğun görüntüsüne kayar (36).

3.5.2. “Evdeki”

Bu öyküde, bir kadının ruhunun saklı köşeleri mercek altına alınır. “Evdeki”, bir kadının iç konuşmalarıyla toplumdaki kadın rollerini irdeleyen bir öykü olarak değerlendirilebilir ve burada yine bir kadının iç yolculuğu öykünün izleğini oluşturur. Buna göre öykünün film senaryosuna dönüştürülmüş biçimi şöyle sıralanabilir:

1. Arsadaki kalasların öyküsü
2. Kasaba ve kız
3. Anne ve kız
4. Necati ve kız
5. Kızın yalnızlığı

Kamera anlatıcının gözleri olarak düşünüldüğünde ilk görüntüde, arsadaki kalasların ve bu kalasları taşıyan kamyonların uzak çekimi gösterilir. Pencerenin arkasından bu görüntüleri aktaran anlatıcı yakın geçmişi anlatırken “kesme” yapılır, sonrasında görüntü dış dünya yerine anneye kayar. Bir kesme daha yapıldıktan sonra uzak geçmiş ekrana yansıtılır. Arsanın on yıl önceki hâli, sokakta top oynayan

çocukların uzak çekimi, annenin “Kız, koca mı arıyorsun orada?” (11) cümlesinden sonra bu bölüm sonlandırılır. Görüntü önce dışarıya sonra içeriye en sonunda da anne ve kıza kayar. Evin içindeki bu sağlıklı sollu kaymalar panoramik çekimle elde edilir. İki görüntüde ilk önce dış dünya gösterilir ardından kesme tekniğiyle evdeki görüntüler ekrana yansıtılır. Bir sonraki aşamada kadın, kendi kasabasının on yıl öncesini geriye dönüş tekniğiyle (flashbackle) okura tanıtır. Arsada oturan erkeklerin, dedikodu yapan kadınların periferik (netliği bozulan) görüntülerinden sonra aradaki kalasların ilk geldiği günün görüntüsüne geçilir. Art arda yapılan kesmelerle kış mevsiminde kalasların üzerlerine yağın kar ve yazın güneşte yanmaları gösterilir. Sonra bir kesme daha yapılarak kalasların ortadan kaldırılmalarına yer verilir. Zamanlar arası geçişler ile mekân değişimi bu sahnede oldukça hızlıdır. Bu görüntüleri bölen şey ise yine annenin sesidir: “Yemek hazır” (11).

İkinci sahnede, kamera pencereden dışarıyı çekmeye devam eder. Sokaktan geçenlerin -özellikle kadınların- yakın ve genel çekiminden sonra “tokmak gibi herif” olarak tanıtilen kasabın genel çekimi verilir (11). Bundan sonra görüntü devam ederken kadının adam hakkındaki duygularını yansıtan soru cümleleri yer alır. Sonra başka bir kadının kırmızıya boyanmış yüzü ekrana gelir. Kesme yapıldıktan sonra tekrar geçmişe gidilir. Bu kadının konuşmaları, kocasını anlatırken ve kıza bakarken “evlenemedin” anlamında acır gibi bakışlarının kızın bu bakışlar karşısında “anlamamış gibi durması”nın ayrıntı planı, panoramik çekimle gösterilir. Başka bir görüntüde ise kızın soru cümleleri vardır: “Neden şu daracık kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?” (12). Diğer sahnede veya bölümlerde olduğu gibi bu görüntüyü bölen kişi yine “anne”dir.

Üçüncü sahneden açılan odaya giren, sedire oturan annenin genel çekiminden canı sıkılan kızın yakın çekimine geçilir. Burada, kapıda görünen annenin görüntüsü sedire oturmasıyla yakınlaşır. Böylece ilk görüntüde geride duran kamera ikincisinde ilerler, bu tekniğin sinemada karşılığı “travelling”tir. Bir sonraki aşamada, kız ve anne öykünün çatışmasını gözler önüne seren bir diyalogla ön plana çıkarılır. Diyalogda eve gelen görücü için kızı ikna etmeye çalışan anne ve bunu istemeyen kızın konuşmalarına yer verilir (12). Gözleri büyüyen annenin yakın planından sonra genel çekimle odadan çıkmasının ardından kızın iç konuşmalarına geçilir: “Rezil etmişim onu ele güne. Kiminle evleneceğim bu kasabada? Kim anlatıyordu geçende ‘İçip içip gecenin bir vakti gelir eve. Ayağını önüme uzatır’ İçim bulanıyor. Nasıl yatılır böyle bir adamla” (12).

Öykünün devamında bir kesme yapılır. Açılıp kapanan sokak kapısının sesiyle eğilip dışarı bakan kızın omuz çekiminden sonra dış dünyaya kayan görüntüde “anne”nin genel çekimi vardır. Hemen sonra evin içine kayan görüntüde kızın aşağıya inişi, yemek yiyişi, tekrar odasına çıkışı ile dolaptan aldığı kitap ayrıntı ve genel çekimle verilir (13). Kitabı almasıyla birlikte dayısını anlatan kız, liseyi bitirdiği yıl dayısının öldüğünü söyler. “Zaten her şey o yıl olmadı mı? Kalaslar bile o yıl geldi arsaya” (13) diyerek kalaslar hakkındaki olumsuz tutumun gerekçelerini okurla paylaşır.

Dördüncü sahne, kapı sesiyle başlatılır. Genel çekimde kızın kitabı kapatıp kalkması, aşağı inmesi, kapıyı açması gösterilir. Sonraki çekimde dayısının oğlu olan Necati’nin sarı yüzü, dümdüz saçları vardır. Küçük bir diyalogdan sonra ikisinin yukarı çıkışının genel çekimi, Necati’nin burun kanatlarının ayrıntı çekimi ve genel planda ikisinin oturmaları gösterilir. Karşılıklı oturan Necati ve kızın omuz çekimi,

İngilizce çalışmaya gelen çocuğun kitaplarının yakın çekimi tildle (yukarı-aşağı çekim) verilir (13). Bundan sonraki görüntülerde ayrıntı ve tild çekimden yararlanır: Kızın göğsüne bakan çocuğun alt dudağının sarkması, gözlerindeki “bulaşık” bakıştan sonra “Şimdi sen oku bakalım” (14) sözü bu görüntüyü böler. Şimdi de çocuğun sarkan dudağının toplanması, yeşil gözleri, ince dudaklarının ayrıntı çekimi ve aşağı kayan kamerada kıpırdayan çocuğun kıza değen dizleri yer alır. Tekrar yukarı çıkan görüntüde kızın “İyi bak o kelimeye, dedim” uyarısıyla karşılaşan çocuğun yüzündeki mahcubiyet ayrıntı planla çekilir. Burada, bu görüntü kaybolurken “zincirleme” tekniğiyle kızın hayalleri ön plana çıkar. Hayalinde masadan kalkan kız, çocuğun arkasına geçer, kitaba eğilir, göğsünü çocuğun sırtına bastırır (14). Görüldüğü gibi bu bölümlerde genel çekim kullanılır. Sonra yeniden odanın görüntüsü kızın izlenimleriyle aktarılır: “Ağır bir hava var odada. Oysa ilkyaz daha. Bir tiksinti bir bunaltı kabarıyor içimde. Kendimden öğreniyorum” (14). Kalkıp pencereyi açan kızın ve evine giden çocuğun genel çekimiyle bu sahne biter.

Son sahnede hava kararır ve anne eve gelir. Genel çekimde aşağı inen kız, omuz çekimde yemek yiyen anne-kız, arka fonda musluktan damlayan suyun sesi vardır. Sinemadaki karşılığı “gerçek eşleme” olan “şıp, şıp, şıp” sesinden sonra kızın iç konuşmalarıyla görüntü donar: “Neden böyle olduk biz? Sebebi ne bunun? Garip töreleriyle bu kasaba mı, başkaları ne der tasası mı” (14). Başka bir görüntüde kızın yatağı, odanın karanlığı, dışarıda bir çocuğun ağlaması sırasıyla ayrıntı-genel çekimle gösterilir. Yorganın altına büzülen kızın genel çekimine dışarıdan gelen ayak seslerinin sahibi sarhoş bir adamın “Uyyy, koca çarıklı Allah, uy” diye bağırması eşlik eder. Sahnenin sonu ise bir önceki bölümde olduğu gibi kızın fantastik dünyasıyla biter. Bu dünyada sarhoş adamın pencereyi açıp kızın yanına uzanması

“zincirleme” tekniğiyle gösterilir. Kızın hayali, kısa bir görüntüden sonra hemen sonlandırılır. Gerçek dünyada ise sarhoş adamın “Uyyyyy” sesi duyulur (15).

“Evdeki” Eisenstein’a göre değerlendirildiğinde göze çarpan ilk çatışma, “Bir Olay ile Olayın Zamansal Doğası Arasındaki Çatışma”dır. Bu çatışma, sinemada çekimlerdeki yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış devinim ve doğal süre ile bozulan süre arasındaki çatışma olarak tanımlanır. Öyküde de şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında hızlı geçişler dikkat çeker. Sık sık kullanılan geriye dönüşlerle doğal süre kesintiye uğrattılır. Örneğin, öykünün başında kız, karşı arsının on yıl önceki hâlini okura anlatır. Hâlbuki öykü, “Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti” (11) cümlelerinden de anlaşılacağı gibi şimdiki zamanla başlar. Sonra “On yıl önce arsayı düşündüm durdum” (11) diyen kız geçmiş zamanı anlatmaya başlar. Benzer şekilde, sokaktaki insanların betimlenmesinden tekrar geçmişe geçilir ve kasabadaki bir kadınla ilgili bir anekdot paylaşılır (12). Öykünün başka bir bölümünde dolaptan alınan kitap aracılığıyla tekrar geriye dönüş (flashback) yapılarak dayı-yeğen iletişimiyle anlatım sürdürülür (13).

Öyküde, “Görsel ve İşitsel Alanlar Arasındaki Çatışma”dan kaynaklanan unsurlar da yer alır. Bu unsurlar optik ve akustik alanlar arasındaki çatışmalar olarak bilinir. Film yönetmeni, çekimleri düzenlerken filmde bu türden çatışmalara yer vererek çatışmaları istediği şekilde yönetebilmektedir. “Evdeki” görsel unsurlar kadar işitsel unsurların da dikkat çektiği bir öykü olarak görülebilir. Örneğin Necati, kız için yeşil gözlü, ince keskin dudaklı bir ergendir. Ayrıntı çekimler kullanılarak Necati tanıtılırken “Nasıl da benziyor kurbağaya” (14) diyen kız, onun dış görünüşü hakkındaki fikirlerini okurla paylaşır. Bu görsel tanımlamalardan sonra kitabı okuyan

Necati'nin kızın deyimiyle “kurbağa sesi”nden bahsedilir (14). Böylece çocuğun fiziksel görüntüsü ve kurbağa sesi arasında çatışma oluşur. Yeşil göz, ince dudaklar ve kurbağa ses çatışan görsel-işitsel öğeler olarak öyküyü besler. Ayrıca son sahnede, hava kararır, anne-kız hiç konuşmaz fakat bu sessizlik “Evin içinde yalnız bulaşık çanaklara musluktan damlayan suyun sesi var; şıp, şıp, şıp...” (14) sesiyle bozulur. Hiç konuşulmayan bir evde, anne-kız görüntüsü ile su sesi arasında bir çatışma yaratılmış olur.

Öyküde, Eisenstein'in “dizemsel kurgu” tekniği de ön plana çıkar. Bu terimden kasıt, sinemadaki çekimin başka bir görüntüde değiştirilmesi, filmin bu değişikliklerle yeniden canlandırılmasıdır. Dizemsel kurguda çekimin uzunluğu görelidir ve çekimden çekime kurguyu yönlendiren öge, çekimin içindeki harekettir. Çekim içindeki bu hareketler, hareketin içindeki nesnelere ya da izleyicinin hareketsiz bir nesnenin çizgileri boyunca yönelen gözleri kurguyu yönlendiren öğeler olabilir (Eisenstein, *Film Duyumu CXXX*).

“Evdeki” bu tekniğe göre değerlendirildiğinde, öyküde, ritmi sağlamak amacıyla görüntü değişikliğine başvurulduğu söylenebilir. Öyküdeki her sahnede, zamanlar arası sıçramalar veya sapmalardan fazlaca yararlandığı dikkat çeker. Bu geçişler öykünün hareket ögesini destekler, öyküyü canlandırır. Aksi durumda “Evdeki” tekdüze bir anlatıma sahip bir öykü gibi değerlendirilebilir. Öyküye bakıldığında ise şu hareket unsurlarının çatışmayı desteklediği söylenebilir: Pencereden karşıdaki kalasların kaldırılmasını izleyen kızın görüntüsü önce annenin “Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek” (11) sözleriyle sonra (geriye sapma yapılarak) arsanın on yıl önceki görüntüsüyle bölünür. On yıl önceki görüntüde sohbet eden erkekler, dedikodu yapan kadınlar, top oynayan çocuklar vardır (11). Görüldüğü gibi

hareketsiz bir şimdiki zaman görüntüsünden çağrışım gücü yüksek betimlemelerin olduğu başka görüntülere hızlı bir geçiş yapılır. Boş arsa insanlarla hareket kazanır, canlanır.

Başka bir bölümde, sokağı izleyen kız, sokaktan geçen insanları okura tanıtır: “Yüzleri asık, adımları sert. Bir yerden kavgadan geliyorlar ya da bir yere kavgaya gidiyorlar sanırsın... Kös kös yürüyorlar. Bir kadın geçiyor. Kıpkırmızı boyanmış. Neler söylüyorlar onun için komşu kadınlar, ne kötü şeyler” (12) . Bu görüntülerden sonra bir sapma daha yapılarak kadınla ilgili bir anekdota geçilir. Hareket dış dünyadan eve kayar. Dışardaki görsel unsur, görsel-işitsel unsurla yer değiştirir. Konuşmalarla öyküdeki çatışma desteklenir ve öykünün ritmi bu değişimle artar (12). Her iki örneğin çekim uzunlukları hemen hemen eşit kabul edilebilir. Öyküde, geçmiş ve şimdiki zaman ile görsel-işitsel öğeler arasında orantılı bir dağılım söz konusudur. Bu unsurlara bağlı gerçekleşen hızlı geçişlerle de öyküdeki gerilim belirginleşir.

Genel kurgu teknikleri bakımından incelendiğinde öyküde “hızlı kurgu”nun kullanıldığı düşünülebilir. Hızlı kurguda, çekimlerin kısa olması nedeniyle zaman ve mekân değişimleri de hızlıdır. Bu öykü de beş kısa sahneden oluşur. Hemen hemen her sahne kendi içinde farklı bölümleri barındırır. İki zaman (geçmiş, şimdiki) arasındaki seri geçişlerle birlikte öykünün atmosferini somutlaştıran kısa, akıcı görüntüler ön plana çıkarılır. Öykünün genelinde önce dış çekim sonra bu dış çekimi bölen bir anne sesi ile geriye dönüşler yer alır. Örneğin birinci sahnede, arsadan kaldırılan kalasların dış çekimi, bu çekimi bölen “Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek” (11) cümlesi, sahnenin sonunda da arsanın on yıl öncesinin betimlemesi yapılır (11). İkinci sahnede, dış çekimde sokağın görüntüsü, kırmızıya

boyanmış kadınla alakalı bir görüntü, sahnenin sonunda -diğer sahnelerde de olduğu gibi- kapının açılmasıyla odaya giren annenin görüntüsüne yer verilir. Burada dış çekim evin görüntüsüyle yer değiştirir (12).

Üçüncü sahnede mekân ev içidir, sahne iç çekimde anne-kız diyaloguyla başlatılır, annenin kapıyı çarpıp çıkmasıyla da sahne sonlandırılır. Kızın kitabı almasıyla birlikte geriye sapma tekniğiyle dayısı anlatılır. Sahne kapı sesiyle sonlandırılır. Ancak burada sahnedeki görüntüyü bölen anne değil Necati'dir (12-13). Anlaşıldığı gibi kısa, hızlı geçişler öykünün temel yapısını oluşturmaktadır. Böyle bir yapıyı en doğru tanımlayan teknik terim de "hızlı kurgu"dur.

3.6. Av'da Sinema Dili

3.6.1. "Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog"

Ferit Edgü'nün bu kitabı, 1953-1967 yılları arasında yazdığı öykülerden bir seçmedir. Kitapta 1960'lı yıllarda kaleme alınan üç öykü bulunur. Çözümleme için "Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog" adlı öykü seçilmiştir. Bu öykünün sahneleri ise şöyledir:

1. Yapılacak araştırmanın tanıtılması
2. Yola çıkan bir grup kriptozoolog
3. Grubun köye varması
4. Araştırma bölgesine yapılan yolculuk
5. Araştırma bölgesinin tanıtılması ve köpeğin adamı ısırması

Öykü, kriptozoolog -saklı hayvan türleri üstünde araştırma yapan bilgin-grubunda yer alan biri tarafından anlatılır. Öyküde, "ben dili"yle anlatılan olay, geçmişte yaşanır. Olayın tanığı kişinin hem bakış açısı hem de gözleri yapılacak

çözümlemenin esas kaynakları olarak işlev görür. Öykü tür olarak Oktay Yivli'nin (2015) tanımladığı anlamda “anı öykü” grubunda değerlendirilebilir. Bu nedenle de olayın başlangıcından bitişine kadar flashback tekniği kullanılır. Geriye sapmalarla anlatılan olay, bir grup araştırmacının, Hû bölgesinde yapacakları araştırmayı içerir. Kahraman anlatıcı, bu grupta yazmanlık görevinden sorumlu tutulur.

Öykü başlarken anlatıcı, olayı ve kendini tanıtır. Burada görüntü yoktur: “Hayvanlar dünyasına duyduğum yakın ilgiyi bilen sayın müdürümüz Cankol ne zaman böyle bir yazmanlık işi olsa, eksik olmasın, beni ansır. Boş zamanlarımı değerlendirerek yaptığım araştırmalar Ulusal Birlik Akademisi’nce de değerlendirilmiş” (61). Kendini okura tanıtan anlatıcı, bu araştırma grubunda yer almanın heyecanını ve araştırmanın kendisi için anlamını “Olağanüstü nice hayvanlar, nice insanlar göreceğime öylesine inanıyorum ki, eşimden, çocuklarımdan uzun süre ayrılmak düşüncesi bana pek üzüntü vermiyordu” (62) sözleriyle okurla paylaşır. Anlatıma dayalı bu sahnede uzak geçmişe gidilir. Müdür ve anlatıcının görüntüsü eşliğinde müdürün bu araştırma için yaptığı tekliften sonra bir kesme yapılarak anlatıcının eşinin görüntüsü ve şu sözleri ön plana çıkar: “Şu hayvanları sevdiğin kadar beni ve çocuklarını sevseydin durumumuz bugün bambaşka olurdu” (62). Kadının bu sözleri, öyküde göze çarpan çatışma unsurlarından biri kabul edilebilir. Ardından anlatıcı ve kadın arasında geçen kısa diyalog anlatıcının iç konuşmalarıyla gösterilir. Burada dikkat çeken şey, betimlemelerin geri planda kalması, anlatımın ağırlık kazanmasıdır, bu sahnede sadece anlatıcı ve kadın konuşur. Bu nedenle de burada genel çekimden söz edilebilir.

Bundan sonra ikinci sahneye geçilirken bir kesme daha yapılır. Görüntüde yola çıkan bir grup kriptozoolog vardır. Anlatıcının hayalleri bu görüntüyü böler:

“Kim bilir, belki sürüngenlerden saklı kalmış bir tür üstünde yapacakları araştırmalarını ya da türü hemen hemen tükenmiş o korkunç yılanbalıkları üstünde” (63). Öte yandan geriye sapmayla anlatıcının yolculuk için yanına aldığı yün çoraplar, çizme ve kürklü gocuğun yakın çekimi gösterilir. Bu kısa kesmelerden sonra altı saatlik uçak yolculuğu, on dört saatlik otobüs yolculuğu özetleme yapılarak anlatılır. Fakat burada yine görüntü yerine anlatım tercih edilir. Kısa kısa anlatımlarla okura tanıtılan yolculuk, bölgenin en yüksek köyünün genel çekimiyle devam eder.

Köye varmalarıyla başlayan bu üçüncü sahnenin ilk görüntüsünde köpekler yer alır. Köpeklerin çekiminde “travelling” tekniğinden söz edilebilir. Çünkü araştırma grubunu karşılayan köpeklerin katırlara saldırmaları ileri-geri kaydırmalarla verilebilir. Giderek gruba yaklaşan köpeklerin görüntüsü, kameranın geriye kaymasıyla çekilebilir. Sonra tildle yukarı kayan görüntüde Prof. Dr. Yakut Başeve’nin tabancasının yakın çekimi vardır (63). Bundan sonra görüntü kesilir. Anlatıcının bu köy hakkındaki iç konuşmaları devreye girer: Bunca yoldan gelen yolcuya, hiç değilse bir bardak sıcak çay sunulur değil mi? Ne gezer!” (64). Ardından çöken karanlığın genel görüntüsünden tild çekimle aşağı kayan görüntüde bakır bir sini, bakır bir kabın içindeki bulgur pilavı, etli patatesler ile tahta kaşıkların yakın çekimi gösterilir. Burada kaşık hareketleri panoramik çekimle anlatılır. Pilav ve etli yemek arasında mekik dokuyan kaşıkların sağlı-sollu hareketlerle çekilebileceği düşünülebilir.

Sofranın bu görüntüsünden sonra genel çekimde odaya doluşan erkeklerin görüntüsü gösterilir. Sofradaki ayrıntı çekime dönen kamera, muhtarın yaşlı babasını ve ayaktaki muhtarı çeker. Burada kamera, önce aşağı kayar sona yukarı çıkar (tild) en sonunda da genel çekimle sofranın başında halka olmuş köylüleri gösterir. Bu

genel çekimden sonra sofraya üşüşen köylülerin yakın çekimine geçilir: Köylülerin ellerindeki sıyrılmış kemikler, patates parçaları, bomboş sini ve ortaya getirilen büyük bir semaver gösterilir.

Yemek faslından sonra profesörün geliş amacını köylülere anlattığı bölüme geçilir. Burada, meraklı yüzlerin genel çekimini kulakları kesik köylünün yakın çekimi takip eder. Profesörün bu adama, kulaklarına ne olduğunu sormasından sonra muhtara dönen görüntüde kesik kulağın başından geçenler geriye dönüş tekniğiyle anlatılır: “Düşmanları, bir gün yaylada tek başınayken karşısına çıkıp alaşağı etmişler ve keskin bıçaklarıyla kulağını kesmişler” (65). Sonraki çekimde, yapılan araştırmanın içeriği köylülerle paylaşılır. Genel çekimde profesör, köy halkı ve bunların konuşmaları yer alır. Bu karşılıklı konuşmalarla öyküdeki çatışma desteklenir. Şöyle ki köylülerden biri şunları söylemektedir:

Ben saklı, gizli hayvanları tanımam. Ben, bizim öküzleri, inekleri, koyunları, bir de dağdaki canavarı bilirim, onu da zararı olduğu için. Bizim hayvanlarımız burada hastalıktan, yemsizlikten kırılırken, hükümetin bilmem ne hayvanlarına bakmak için sizleri buralara değin yorması ne diyeyim, bilmem ki (66).

Kamera bu bölümde uzmanlardan birini çeker. Bu durumun sorumlusu “baytar”dır. Bu bilginin ardından uzak geçmişe gidilir. Köye gelen baytarın köye gelişi, ölümü anlatılır (66). Profesör, bu olanlara duyduğu üzüntüyü ve başkente varduktan sonra yapacaklarını köylülerle paylaştıktan sonra kamera köylülerden birine yönelir. Genel çekimdeki ihtiyarın “Sağ olasın, sağ olasın...” (66) sözleriyle ve gruba eşlik edecek rehberin bulunmasıyla sahne devam eder. Köylülerin dağılmasından sonra rehberle birlikte dışarı çıkan anlatıcı, genel çekimde yıldızlı

geceyi, aşığı kayan görüntüde (tild) yeni yeni çözülen karı gösterir. Bu görüntüyü rehberle arasındaki karşılıklı konuşmalar böler. Rehberin elindeki cep feneri ile fenerin ışığıyla aydınlanan çeşmenin ve adamın yüzünün ayrıntı çekimi gösterilir. Ardından adamın yanındaki ağılımsı yerin genel çekimine geçilir. Sonra da genel çekimle elini, yüzünü çeşmede yıkayan anlatıcının görüntüsüne yer verilir. İç çekimde, evin genel çekimi ile yakın çekimde odadaki idare lambasının sarı ışığının gösterilmesiyle sahne biter (69).

Dördüncü sahnede iç çekimde uyanan araştırma grubunun kalkıp giyinmesinin genel çekimi, dış çekimde elini yüzünü yıkamak için dışarı çıkan anlatıcının görüş alanında rehberin elindeki değneğin karları eşelemesinin yakın çekimi yer alır. İç konuşmalarla devam eden sahnede anlatıcı ve rehberin konuşması gösterilir. Kamera burada tild çekime geçer ve önce rehber sonra anlatıcı dönüşümlü olarak yakın planla verilir (69). Konuşmayı bölen unsur ise bir başka araştırmacıdır. Çeşmenin başından uzaklaşan anlatıcının genel çekimini sırasıyla dış çekimde güneşin doğuşu, bulutla kaplı karşı tepelerin uzak çekimi ve aşığı kayan görüntüde (tild) uçsuz bucaksız toprakların, suyun uzak çekimi takip eder. Muhtara dönen kamera ile dış çekim sonlandırılır, iç mekâna geçilir. Burada, kahvaltının betimlemesi yapılır. Yufka ekmeği, otlu peynir, çayların yakın çekiminden sonra bir kesme yapılır. Dış çekim eşliğinde dışarı çıkan araştırma grubunun genel görüntüsü yer alır (70). Katırlardan birinin ipini tutan rehberin görüntüsünden yukarı çıkılır ve profesörün omzundaki çifte, başındaki uzun tüylü başlık, başlıktan görünen gözleri, burnu, bıyıkları yakın çekimle gösterilir. Güneşin yükselen görüntüsü, aşığı kayan görüntüyle -karın görüntüsü- yer değiştirir.

Beşinci sahnede, dört saatlik yürüyüşün ardından göller bölgesine (Hû) ulaşan grup, anlatıcı tarafından tanıtılır. Ancak burada yine görüntü yerine “açıklamaya dayalı bir anlatım” tercih edilir. Gölün adı, konumu hakkında bilgi verilir, gölün karşı kıyısındaki ormanın uzak çekimi ile bu ormanın hemen ardında yer alan bulutlu ve karlı dağın uzak perspektifi gösterilir. Uzak perspektif, genel çekimin ekranda derinlik oluşturacak şekilde biraz daha uzaktan görüntüsü olarak tanımlanır. Örneğin, bahçede oturan bir ailenin biraz uzaktan genel görüntüsü veya aynı alanda yer alan tek başına bir çocuk uzak perspektifle verilir. Burada da dağın görüntüsü ormandan daha uzaktadır ve ormanla dağ arasında görüntü bakımından bir derinlik oluşur. Muhtarın bir konuşmasını aktaran anlatıcı “Göllere vardıktan sonra artık düzlükler başlar” (71) cümlesinden sonra bulunduğu yeri anlatmaya devam eder. Gölün ve durdurulan katırların genel çekimi verildikten sonra gölün ayrıntı çekimine geçilir: “Gölün suyu yeşilimsi bir renkteydi kıyılarda. Ortalara doğru koyulaşıyor, hemen hemen kapkara bir renk alıyordu. Kıyılarında saz filan yoktu. Bütün çevre iri kayalarla kaplıydı. Kar daha erimemiş olduğundan hiçbir yeşillik görülüyordu” (72).

Gölün çevresini dolanan grubun genel çekimini ormanın genel çekimi takip eder. Mola veren grup, devam eden genel çekimde katırları ağaçlara bağlar, katırların sırtlarındaki yükleri indirir, çadırı kurar (72). Kamera, bundan sonra profesöre yönelir. Profesörün dürbününden ekrana yansıyan gölün yakın perspektifi, rehberin karların üzerine uzanmış vücudunun genel çekimi ile sardığı sigaranın omuz çekimi birbirini takip eder. Çevreye göz atmak amacıyla uzaklaşan profesörün omuz çekiminden sonra da kamera grubun çadır kurmak için çaktığı kazıkları çeker. Bu

yakın çekimi bir ses böler. Sesten sonra birbirine bakan grubun genel çekiminin ardından bir ses daha duyulur: Profesörün sesi (72).

Beşinci sahnede sesin geldiği yöne koşan grubun bu görüntüsünü koca bir köpekle boğuşan profesörün yakın perspektifi takip eder. Profesör yerde, bir dizi üstüne çökmüş, başını geriye itmiştir. Yakın plandaki bu görüntülere adamın sol baldırına dişlerini geçirmiş köpeğin görüntüsü eşlik eder. Kamera, bacağın bu görüntüsünden köpeğin kulağını yapışan adamın görüntüsüne geçer. Rehber kayan görüntü yardımıyla da onun ağaca dayanmış hâli ile boynundaki tüfek, omuz çekimle gösterilir. Rehberin bu kayıtsızlığına karşı, ellerindeki sopalarla hayvanın üstüne yürüyen grup ve baldırdan kopardığı parça ile kaçan bir köpek genel çekimle aktarıldıktan sonra kamera profesöre yönelir. Yakın çekimde adamın soluk yüzü, kan içindeki vücudu gösterilir. Bundan sonra öyküdeki gerilim rehber ve profesörün diyaloguyla artar. Rehberin yakasından tutan profesör, adamın başını ağaca vurmaya çalışır. Omuz çekimdeki bu görüntüden sonra dramatik bölümde ikisinin konuşmaları verilir (73). Kamera dönüşümlü olarak ikisini çeker.

Sonraki görüntüde, yaralı profesörün çadıra taşınmasının genel planı, yarasının sarılmasının yakın planı, rehberin az ilerde yere çömelmiş hâlinin genel planı sırasıyla gösterilir ve anlatıcının iç konuşmalarıyla bu görüntü bölünür: “Gerçekten de bu dağ başında, bu ormanın ortasında köpeğin işi neydi?” (74). Yaralı profesörün yanından ayrılıp rehberin yanına giden anlatıcı arasında -anlatıcının merakını gidermek amacıyla yaptığı- kısa bir konuşma gerçekleşir:

“Peki” dedim. Köpeğin profesörü ısırıldığını gördün niçin öldürmedin?
“Köpeğin onu ısırıldığını gördüğüm doğrudur” dedi. “Bunu gördüm,
evet”

“Niçin öldürmedin” dedim.

“Kimi” dedi.

“Köpeği tabii” dedim.

“Onun köpek olduğunu nerden bilebilirdim” dedi (75).

Anlaşıldığı gibi kamera burada sağlı sollu hareketlerle (panoramik çekim) önce anlatıcıyı sonra rehberi çeker. Zamanın bir kısmını atlayan anlatıcı, yoldan geri dönüşlerini, köylülerin bu duruma şaşırduklarını söyledikten sonra muhtarın babasının yakın çekimde alaylı gülüşünü okurla paylaşır. Görüntü burada kesilir. Grup kente varır. Yakın planda profesörün yüksek ateşten sayıklaması gösterilir. Öykü anlatıcının verdiği bilgilerle noktalanır. Bu bilgilere göre grup başkente döner, olanlar anlatıcı tarafından rapor hâline getirilir, profesör de ölür. Öykünün sonunda yine açıklamalı anlatım ön plandadır, görüntü yoktur (75).

Öykü, gizli bir anlamı göstermek amacıyla yazılmış denilebilir. Bu alegori, köylülerle bilim adamları arasında belirginleşir. Hasta hayvanlarının kaygısını taşıyan köylülerin karşısına günlerce süren bir yolculuğu saklı hayvanları bulmak için gelen araştırmacılar yerleştirilir (65-68). Anlatıcı ve karısı arasındaki kısa diyalogda da böyle bir anlatımın varlığından söz edilebilir. Anlatıcının hayvan sevgisini eleştiren eş “Şu hayvanları sevdiğin kadar beni ve çocuklarını sevseydin” (62) diyerek adamın çelişkili hâlini ortaya koyar. Bu örneklerde görüldüğü gibi gizli anlamlar veya çatışma unsurları karşılıklı konuşmalarda ortaya çıkar. Böyle bir anlatımın sinemadaki karşılığı “metaforik kurgu”dur. Metaforik kurguda birden fazla görüntünün toplamı filmin simgesel gücü üzerine yapılandırılır.

Öykünün genel yapısı incelendiğinde ise anlatımın zaman dizinsel olduğu gözlenir. Bir anısını okurla paylaşan anlatıcı olayı bölmeden anlatır. Müdür

anlatıcıya Hû bölgesinde yapılacak araştırma için yazmanlık görevini teklif eder ardından adamın bu haberi eşiyle paylaşması gösterilir sonra da yolculuk anlatılır. Yolculuğun bitmesinin ardından köylüler ile araştırmacılar arasındaki ilişkiler gösterilir. Öykünün sonlarına doğru grubun araştırma yapılacak bölgeye ulaşması, köpeğin profesörü ısırmasıyla ortaya çıkan sorunlar ve profesörün ölümü peş peşe aktarılır (61-65). Görüntülerin bu şekilde bölünmeden anlatılmasının sinemadaki karşılığı “düz kurgu”dur. Düz kurgu, film öyküsünün bölünmemesi ve kameranın kendini göstermeyecek akıcı bir şekilde olayların gelişmesini sağlaması şeklinde tanımlanır.

Öykü incelendiğinde sahnelerdeki mekân ve zaman değişiminin son derece hızlı olduğu dikkat çeker. İlk sahnede işyerinde başlayan öykü, daha sonra anlatıcının evinde gerçekleşir. Anlatıcının evinden sonra da sırasıyla altı saatlik uçak yolculuğu, on dört saatlik otobüs yolculuğu, araştırmacıların konakladıkları köyler ve yolculuğun beşinci gününde konakladıkları köy, Hû bölgesi şeklinde mekân değişikliği devam ettirilir (61-75). Anlatıcı bazı mekânlar hakkındaki izlenimlerini okurla paylaşırken bazısının sadece ismini söylemekle yetinir. Örneğin, öyküdeki uçak, otobüs ya da konaklanan köyler birer cümleyle anlatılır (63) fakat Hû bölgesindeki köy, ayrıntı içeren bilgilerle verilir (65-75). Örneklerde de görüldüğü üzere, yer ve zaman değişikliğinin sık sık yapıldığı bu öyküde “hızlı kurgu”nun varlığı göze çarpmaktadır.

Öykü Eisenstein’a göre incelendiğinde ise “çarpıcı kurgu”nun varlığından söz edilebilir. Eisenstein’ın filmlerinin genellikle tez, anti tez ve sentez bölümlerinden oluştuğu bilinir. Arda Erdikmen, onun bir filme bir tezle başlayıp filmin anti-tezini kurduktan sonra da sentezle de filmi çözdüğünü belirtir. Örneğin, *Ekim*’de filmin

açılış sekansında tacıyla, tahtıyla ekranı kaplayan devasa çar heykeli vardır. Filmin arka fonunda kilise görülür ve bu görüntülerin tezi “eski düzen”dir. Bir sonraki görüntüde merdivenlerden çıkan işçilerden oluşan kalabalık insan topluluğu filmin anti-tezini (işçiler ve köylüler) meydana getirir. Çarın heykelinin yıkılışı ile “sentez” bölümü oluşturulur: burjuva iktidarı (55). Buna göre beş sahneden oluşan öyküde benzer bir durumdan bahsedilebilir. Yazmanlık göreviyle grupta yer alan adam, müdürünün kendisine yapmış olduğu teklifi kabul eder. Bu nedenle de adam son derece mutludur ve bu gezi onu kentten de uzaklaştıracaktır. “[...] Bu arada kentimizin bu pis havasından kurtulacağınızı da unutmayın. Bütün bunların üstüne bir de yolluk alacaksınız” (62).

Tez, adamın yapacağı yolculuğa yüklediği büyük anlamla ifade edilebilir. Anti-tez, “Şu hayvanları sevdiğin kadar beni ve çocuklarını sevseydin durumumuz bugün bambaşka olurdu” (62) sözlerinden de anlaşıldığı gibi kadının bu yolculuk karşısındaki olumsuz tavrı şeklinde düşünülebilir. Çünkü kadın için bu yolculuk, adamın hayatındaki en büyük çelişkilerden biridir. Adam doğaya, hayvanlara karşı duyarlıdır fakat ailesine karşı aynı ilgi göstermekten kaçınır ve öyküdeki çatışma, adamın bu durumuyla desteklenmiş olur. Olağanüstü bir yığın insan ve hayvanla karşılaşacağına inanan adamın yolculuktan umduğunu bulamaması da öykünün “sentez” bölümü kabul edilebilir. Göreceği yerlerin, hayvanların hayaline kapılan adamın kendi gerçekliğine kayıtsızlığı ve yaşadığı hayal kırıklığı sırasıyla tez, anti-tez ve sentez bölümleri olarak değerlendirilebilir.

Benzer şekilde bir grup kriptozoolog-köylüler arasında da böyle bir durum ortaya çıkar. Araştırma grubunun bilim adına yaptıkları saklı hayvanları bulma girişimleri öykünün tez olarak düşünülürse köylülerin böyle bir araştırmaya

verdikleri tepki anti-tez bölümü olarak düşünülebilir. Beş gün boyunca yapılan zahmetli yolculuk, köylülerin gözünde anlamsız ve gereksizdir. Köylülerden biri bu anti-tez bölümünü şu cümlelerle somutlaştırır: “Ben saklı, gizli hayvanları tanımam. Ben, bizim öküzleri, koyunları, bir de dağdaki canavarı bilirim, onu da zararı olduğu için. Bizim hayvanlarımız burada yemsizlikten, hastalıktan kırılırken, hükümetin bilmem ne hayvanlarına bakmak için sizleri buralara değin yormasına ne diyeyim, bilmem ki” (66). İmgesel bir anlatım yerine diyaloglarla yaratılan anti-tezden sonra sentez bölümü, grubun geri dönüşü ve köpek tarafından ısırılan profesörün ölümüyle tamamlanır (75).

Öyküdeki tez, anti-tez ve sentez bölümlerinin -bir filmde farklı olarak- anlatım yoluyla oluşturulduğu söylenebilir. Filmlerde görüntüyle elde edilen bu bölümler öyküde özellikle diyaloglar aracılığıyla verilir. Biçimci kuamcılardan biri olan Eisenstein, filmlerinde böyle çatışmaları yaratırken farklı açılardan çekilen görüntüleri üst üste bindirerek elde eder. Dolayısıyla onun filmlerinde gerçeklik olduğu gibi yansıtılmaz. Erdikmen’e göre Sovyet Montaj Okulunun temsilcisi olanlar, sinemanın sanat olarak değer kazanması için gerçekle bağının koparılması gerektiğine inanır ve bunu sağlayan da montajdır. Bundan dolayı biçimci yönetmenler de sinemanın temel değişmez biçimsel öğelerini bulmayı amaçlarlar (56). Fakat bu öyküde gerçeklik doğrudan anlatılmış, metaforlar ya da semboller kullanılmamıştır.

3.7. *Cumartesi Yalnızlığı*'nda Sinema Dili

3.7.1. "Güzün Savaş"

Selim İleri'nin bu öyküsünde anlatım, olayın dışındaki biri tarafından anlatılır. Giriş bölümü, alışılmışın dışında bir yapıdadır ve bu bölümde herhangi bir olay, mekân ya da kişi betimlemesi yapılmaz. Öyküde önce olay anlatılır: "Onların arasına nasıl katıldığımı bile bilmiyordu. Yokuşun başında Serpil'e rastlamıştı.; Kuzey'in arkasından koşuyordu, 'Bize katıl sen de' diye seslenmişti" (73). Görüldüğü gibi öykü, gerilim unsurlarıyla başlatılır. Dışarıdan bir göz işlevi gören kamera, Serpil, Kuzey ve Burak adlı üç arkadaşın özgürlük adına gerçekleştirdikleri sokak eylemini çeker. Genel çekimde yokuşun başında Serpil, onun arkasından koşan Kuzey ve bu gruba katılan Burak vardır (73).

Grubun yürüyüşünden sonra en öndeki göstericiler yeşil giysili adamlara taş atarlar, saldırırlar. Genel çekime uygun bu görüntülerin ardından Burak ve onun elinde taşıdığı üstü çivili tahta parçası ve kafasının üzerinden geçen taşlar omuz çekimle gösterilir. Genç polislerin copladıkları insanların genel görüntüsünden hemen sonra kamera, Kuzey'in ve Burak'ın kısa diyalogunu çeker. Kuzey'in "çelengi koyacağız" sözü üzerine Burak'ın "doğru mu bu yaptığımız" sözleri, anlatıcının iç konuşmalarıyla bölünür:

Oysa doğruluğuna kendi de inanmamıştı; birtakım dirliği, düzeni yerinde adamlar vardı, onun bunun sırtından geçiniyorlardı; onları tutan bir politika astığı astık, kestiği kestik alabildiğine egemenliğini sürdürüyordu. İnançlıydı üstelik, güvenilir yarınlar bekliyordu, savaş gerekliydi. Savaşsız olmuyordu, kimse yumuşak başlıların sözüne sözcüğüne aldırılmıyordu (74).

Sonraki genel çekimde özel otobüslerinden inen, küfreden polisler yer alır. Yukarı kaydırılan görüntüde ise apartman pencerelerinden güle oynaya aşağıya bakan insanların omuz çekimleri vardır. Bu görüntüden sonra bir kesme yapılarak birinin bir apartman merdiveninden hızlıca yukarı çıkışı, bir kapının zilini çalıştı ve kapıyı açan yaşlı kadın genel çekimle gösterilir. Bu bölümde isimsiz kişinin konuşması aktarılır: “ ‘Telefon var mı?’ demişti. ‘Yalnızca bir kara çelenk koyacaklar oraya’ ” (74). Konuşmadan sonra da yaşlı kadın kapıyı hızla kapatır. Bir sonraki omuz çekimde pencereden dışarı sarkıp “Polis polis” diye bağırarak kadının görüntüsünden basamağa çöküp ağlayan kişinin görüntüsüne geçilir (74). Bu görüntülerde de kesme (cut) tekniğinden yararlanır. Hızlı mekân geçişleriyle önce apartman, sonra da dış dünya gösterilir.

Öykünün devamında apartman kapısından giren polislerin ve merdivenleri çıkan Burak’ın genel planının ardından geriye sapma tekniğiyle Eleni’nin babasından bahsedilir. Polislerin üzerindeki kışkıkları diken baba Hristo ile Burak’ın matematik dersi verdiği küçük Rum kızı Eleni hakkındaki bilgiler paylaşılır: “Beyoğlu’nun arka sokaklarında dükkânı vardı; bir gün bir bölük polis gelmiş, terzi Hristo ölçülerini almıştı” (75). İleri sıçrayan (flashforward) görüntüde, son katta çalınan ve açılmayan bir kapı ile Burak’ı köşeye sıkıştıran, kolundan yakalayan üç polisin genel görüntüsü dikkat çeker. Öyküdeki olayın nedeni ise iç konuşmalarla ifade edilir. Üç gün önce ölen bir arkadaşın anısına yaptırılan çelenk hakkında bilgi verildikten sonra da kamera dış dünyaya yönelir. Dışarıda insanların parçaladıkları kara çelenginin yakın çekimi gösterilir. Burak’ın eğik başının yakın planına eşlik eden iç konuşmada da ölen çocuğun polislerden kurtulmak amacıyla on üçüncü kattan aşağı atladığı bilgisi okurla paylaşılır. Bu iç konuşmalar Serpil’in “Kaçarken yakalamışlar” (75) sözleri ve

genç erkek sesleriyle kesilir. Sonraki görüntü, suskunluğunu bozup polise tekme atan Burak'ın genel görüntüsüyle başlar, polis onun yanağına tokat atmasıyla devam eder (75).

Bundan sonraki çekim polisler için gerçekleştirilir. Aracın içinde Serpil, Kuzey ve Burak dışında elli kişiden fazla bir kalabalık vardır. Yakın planda Serpil'in Kuzey'in ellerini tutuşu gösterildikten sonra tildle Serpil'in yüzü gösterilir. Başka bir yakın planda başka bir kızın görüntüsü yer alır. Bu panoramik çekimler Serpil'in Kuzey'e yaslanmasıyla devam eder. Sağlı-sollu bu kamera hareketlerinde sakallı, yorgun, kirli yüzler gösterilir (76). Bir kesme daha yapıldıktan sonra yargı evinin alt koridorunda Serpil'in gebe olduğunu söylemesi, Burak'ın buna sevinmesi ve Kuzey'i kucaklaması genel planla çekilir. Diğer bölümlerde olduğu gibi burada da Burak'ın iç konuşmaları devreye girer: “Bir et yığını biçim kazanacak, insanlar arasında bir sevgi ürünü gelişecek, büyüyecek; sevmeyi, doğruyu, dostluğu öğrenecekti” (76).

İç konuşmalardan sonra kesme yapılır. Sonraki çekimde kararın havada uyuyanların genel planı, karanlığın içinde konuşanların sesleri, sigara alevlerinin yakın planı verildikten sonra ileri sıçrama yapılır ve Burak, kendisinden haber alamayan annesinin hayalini kurar: “Başında başörtüsü, sırtına eski püskü yeldirmesini geçirmiş, ağlamaklı Aksaray'a çıkmıştı” (77). Bu yakın plandan sonra cam tıkırtısını duyan Burak cama yanaşır. Burak'ın bu genel planını, kızın “Hülya burda mı?” cümlesi ve Burak'ın omuz çekimi takip eder. İkisi arasındaki diyalog Burak'ın “Anneme haber verir misiniz? Merak eder de” (77) sözleriyle devam eder. Buradaki çekim yine sağlı-sollu kamera hareketleriyle (panoramik çekim) verilebilir. Bu diyalogu bölen şey ise diğerlerinin “Ne bağıryorsun be! Sus artık, sus sus”

nidalarıdır. Çaresiz susan ve yerine dönen Burak, gölge uzaklaştıktan sonra Kuzey'i dürter. Annesine özlemine ona anlatır. Bu görüntüden sonra da Burak'ın fantastik dünyası anlatılır.

Bu dünyada yanı başında annesi masal anlatır, yakın planda annesinin omuzlarına dökülmüş sarı saçları, dış dünyanın genel çekiminde ise yağın kar, uğultulu bir yel vardır. İç çekimde annenin anlattığı masal ve masalı dinleyen düz burunlu, yay kaşlı çocuğun (Burak'ın) yakın çekimi gösterilir. Tekrar gerçek dünyaya dönen görüntüde, uykudaki Kuzey'in genel planı ile onun Serpil'in ellerini tutuşu aşağı kayan kamera yardımıyla çekilir. Burak'ın çocukluğundaki düğünler, kına geceleri geri dönüş tekniğiyle anlatılır (78).

Bundan sonraki görüntüde ileri sıçrama tekniği ile küçük pencereden giren ışığın betimlemesi yapılır. Görüntü tekrar kesilir ve fantastik dünyada keskin kokan karanfiller, bir horozun ötüşü, şişko ev kedileri, kavak ağaçları, mavi gökyüzü kısa kısa çekimlerle anlatılır. Hızlı geçişlerle aktarılan bu görüntülerde yakın planın kullanıldığı söylenebilir. Gerçek dünyada ise yukarı ve yakın çekimde cama yapışan bir yaprak, aşağı kayan genel çekimde koridorda yatan gençler, dış çekimde yağın yağmurun görüntüsü peş peşe gösterilir.

Tekrar hayalî dünyayı betimleyen anlatıcı, çürük yaprakların arasında gezinir. Eski, mutlu günlerini hatırlar. Yakın planda dolan gözleriyle zamanlar arası, mekânlar arası hızlı geçişleri okurla paylaşır. Kent dışı tarlalar, göçmen kuşlar, maç kalabalıkları, tarhana çorbası gibi birbirinden bağımsız görüntüler art arda sıralanır. Bu çekimler anlatıcının mutlu güz günlerini temsil eden sembolik öğeler olarak değerlendirilebilir (79). Görüntülerden sonra kesme yapılır. Genel çekimde aydınlanan yeryüzü ve birer, ikişer duruşmaya götürülen insanlar vardır. Üst katta ise

yakın planda Burak'ın annesinin sararmış yüzü, kan çanağı gözleri ön plana çıkarılır. Kamera anneyi çektikten sonra Burak'a yönelir: "Bir şeyim yok anne" (79) cümlesinden sonra da zorla içeriye sokulan kalabalığın genel planı gösterilir.

Duruşma salonundaki dinleyicilerin genel planını takip eden kamera yakın çekimde ak saçlı yargıcı çeker. Yargıç ve Burak arasındaki panoramik çekimden sonra da birkaç kişinin gülerek duruşma salonunu terk edişi gösterilir. Sıradaki görüntüde ise Kuzey vardır: Onun "Yarın bizim" sözüne Serpil "çocuğum bu sancıları çekmeyecek" diyerek karşılık verir ve anlatıcı didaktik bir iç konuşmayla bu bölümü tamamlar: "Herkes iyi, herkes mutlu; insanlar o ilk yitik evrendeki barışsever, haktanır, eşit yasalar üzere kurulmuş mutlu yer yuvarlağına kavuşacaklardı gene" (79-80). İç konuşmalar bittikten sonra yakın planda Kuzey'in ellerine takılan kelepçe ile tildle Serpil'in nidası gösterilir: "Nereye götürüyorsunuz?" (80). Ekranı Serpil'in kımıldamayan yakın görüntüsü ve polislin onu itmesinin genel planı yansıtılır.

Öykünün bu bölümünde gerilim birden artırılır. Burada, yakın planla Kuzey'in polise müdahalesi, Serpil'in polislin yüzüne tükürmesi gösterilir. Tekrar polise kayan görüntüde polislin Serpil'in karnına indirdiği copun yakın çekimi ve Serpil'in yere çömelmesinin genel çekimi verilir. Kızın ölgün yüzünün yakın planı, Kemal'in polisler tarafından götürülüşünün ve herkesin merdivene yönelişinin genel planından Burak'a yönelen kamera, onun "Serpil canın yanmadı ya" (80) sorusundan sonra Serpil'e kaydırılır ve Serpil'in kan içindeki bacakları, iç çamaşırı ve aşağı akan kanlar yakın çekimle gösterilir. Yukarı çıkan görüntüde de kadının yaşlar boşanan gözlerinin yakın çekimi yer alır. Anlatıcının iç konuşmalarıyla da sahne devam

ettirilir (80). Görüldüğü gibi bu görüntülerde sık sık aşağı-yukarı (tild) çekimden yararlanır.

Üst katın genel çekiminde ise kapıdan dışarı çıkan gençler vardır. Bu bölümde dramatik çatışmayı destekeyen diyalog dikkat çekicidir: Burak'ın “copladığınız kız çocuğunu düşürdü” sözüne karşılık polis “Çocuk düşürene karı derler, öğren bunu” (81) der ve bu sözle toplumun cinsiyet kavramına bakış açısı somutlaştırılır. Kapıya doğru ilerleyen Burak, sokağı okura tanıtır. Genel çekimde çantalı adamlar, çatık kaşlı kadınlar, parkta ise üç beş serseri, gezginler gösterilir. Dış çekimden içe (yargı evi) kayan görüntüde kanepede simit yiyen anne ile anne-oğul arasında geçen manidar bir diyalog dikkat çeker: “Anne, Serpil çocuğunu düşürdü” diyen Burak'ın bu sözünü umursamayan kadının “Çok şükür Tanrım'a, sen kurtuldun ya” (81) cevabının öyküdeki çatışmayı desteklediği söylenebilir. Başka birinin Burak'a yaklaşıp Serpil'in ilk yardıma götürüldüğünü söylemesinin ardından Burak'ın dış çekimde bir taksiye atlaması ekrana yansıtılır.

Bundan sonraki görüntüde kamera, taksinin içinde Burak ve şoför arasındaki konuşmalara kayar ve taksinin içindeki diyalog da öyküde yer alan çatışmayı besleyen başka bir unsur olarak değerlendirilebilir: “ ‘Cebimde yalnız on lira var’ demişti. ‘İnsanlık öldü mü abi’ demişti şoför. ‘Yak bir sigara’ demişti” (81). Kesme yapıldıktan sonra da genel çekimde Burak'ın hastane bekleme odasına girişi, danışmaya başvurması ve Serpil'i bulması gösterilir. Yakın planda sırasıyla sararmış bir bakım masasında yatan Serpil ve onun saçlarını okşayan Burak'ın görüntüsünün ardından Serpil'in sararan elleri, gülümsemesi, ayağa kalkarken yıkılıp kalması çekilir. Burak'ın onu sarmsasının yakın planını beyaz gömleklilerden birinin arkasından koşup “Arkadaşım öldü” (82) demesi ile kirli bir çarşafın yakın planından

ölünün morga götürülüşünün genel planı peş peşe gösterilir. Kamera burada Burak'ı merkeze alır. Burada yakın planda Burak'ın ağlaması, dış çekimde yağın yağmurun genel planı vardır (82).

Bundan sonra son bir kesme daha yapılarak dış çekime devam edilir.

Taksim'deki otobüsler, otomobiller, insanlar genel planda aktarıldıktan sonra yukarı kayan görüntüde kapanan gökyüzü, aşağı kayan görüntüde (tild) Burak'ın ağlayarak "DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ" nidalarıyla öykü sonlandırılır (82).

Öyküde "sahne derinliği"nin yerine kesme tekniğinin sıklıkla kullanıldığı göze çarpar. Sahne derinliği, herhangi bir çekimin kesilmeden bütün olarak aktarımıdır (Dorsay 257-58). Oysaki öykünün birçok bölümünde kesme yapılarak ileriye sıçrama (flashforward) ya da geriye dönüş tekniğinden (flashback) yararlanır. Sokakta gerçekleşen olay, Burak'ın polisler tarafından yakalanmasına kadar bölünmeden anlatılır. Onun yakalanmasıyla geriye dönüş yapılarak görüntü kesilir. Eleni'nin babası Hristo ve onun diktiği polis elbiselerinin hikâyesi anlatılır (75). Başka bir kesme ise "kara çelenk"i okura açıklamak için kullanılır. Öyküdeki olayların başlamasına neden olan kara çelengin hikâyesi, geri dönüş tekniğiyle anlatılır (75). Diğer kesme ise polise yakalanan Burak'ın annesinin korkularını anlattığı bölümde yapılır (76). Görüldüğü üzere olayın belli bir bölümü (giriş) kesintiye uğratılmadan anlatılırken öykünün geri kalanında olay, sık sık bölünür.

Ayrıca öyküde "kara çelenk" ya da polislerin yeşil giysileri ara çekim olarak incelenebilir. Öyküde kara çelenk ve polis elbiseleri sembolik değeri olan nesnelere. Öykünün bütününde yer almayan bu nesnelere anlatıcı tarafından tanıtılır. Öykünün akışının bölünmesiyle kara çelengin öyküdeki yeri ile polis elbiselerinin hikâyesi anlatılır (74-75). Böylece belli bir kronolojiye bağlı kalınarak anlatılan olay,

bu nesnelerin görüntüleri ya da çağrışımlarıyla zaman dizinsellik bakımından kesintiye uğratılır.

Öyküde laytmotif olarak bir nesne değil düşüncedir. Bir filmde belli aralıklarla tekrarlanan düşünce veya nesneyi karşılan bu terim, öyküde “insanların duyarsızlığı”nı gösterebilmek amacıyla özellikle dramatik sahnelerde kullanılır. Şöyle ki Burak kaçtığı apartmanda yaşlı kadından telefon etmesini ister. Onun bu isteği kadının “Polis polis” (74) nidalarıyla geri çevrilir. Başka bir bölümde, çocuğunu düşüren Serpil’i polise bildiren Burak “Çocuk düşürene karı derler, öğren bunu” (81) karşılığını alır. Öykünün devamında Burak “ Serpil çocuğunu düşürdü” diyerek kaygısını dile getirir (81). Annenin Burak’a “Çok şükür Tanrı’ma, sen kurtuldun ya” sözleri, öyküdeki insan kayıtsızlığını destekleyen başka diyaloglar olarak okurun karşısına çıkarılır.

Öykünün bütünü göz önünde bulundurulduğunda ise “patetik kurgu”nun varlığı dikkat çeker. Bir filmin ana teması duygusal unsurlardan oluşuyorsa ve bu duygusallık görüntülerin art arda verilmesiyle sağlanıyorsa patetik kurgudan söz edilebilir. “Güzün Savaş” bir grup göstericinin ölen bir arkadaşını anmak için toplanmasıyla başlar. Kara çelengi koymak isteyen topluluk, polislerin hakareti ve coplarıyla karşılaşır. Öykü, kaçan grubun yakalanması, yardım isteklerine halkın kayıtsız kalması, Serpil’in bir polis tarafından yaralanması ve çocuğunu düşürmesi, Serpil’in kan kaybından ölmesi gibi bir dizi duygusal bölümden oluşur. Öykünün sonunda da Burak’ın avazı çıktığı kadar bağırması, ağlaması yine bu duygusal yoğunluğu destekleyen başka görüntülerdir. Bu nedenle de öykünün tamamında, okurun acıma, üzülmeye gibi duygularını pekiştirecek çekimlerin kullanıldığı söylenebilir (73-82).

Ayrıca Eisenstein'in "çağrışım kurgu"su bu öyküde belirgindir. Çağrışım kurgusu, birbirinden farklı iki nesnenin seyirci zihninde dönüştürülmesiyle ortaya çıkar. Çekimlerde kullanılan somut malzemeler soyut anlamların oluşmasını sağlar. Asiltürk'e göre çağrışım kurgunun amacı, çekimdeki çağrışımları kullanarak izleyicide coşku yaratmaktır (132). Öyküde de kara çelenk ölen arkadaşlarının yasını tutmak amacıyla kullanılır. Bu çelengin konulmasına izin vermeyen polisler ve onların hakaretleri, küfürleri ile gençlerin kararlılığı, halkın pencereden gülerak aşağıya bakışı, bu eyleme tepkisizliği çağrışım gücü yüksek görüntüler olarak sıralanır (74). Ayrıca Serpil'in aydınlık yüzü ile otobüsteki yorgun ve kirli yüzlerden ızıldayan mavi gözler, sevecen bakışlar çağrışım değeri olan diğerk görüntülerdir (76). Burak'ın izlenimleri (gözaltındayken) yine bu kurguyu destekleyecek unsurlar olarak değerkendirilebilir. Sönmüş yıldızlar, gözaltındaki yabancılik hissi, küçük pencereden sızan kıızıl ışık ile hayalî dünyadaki al karanfiller, ev kedileri, çimenler, kavaklar, ızıldayan mavi gökyüzü birbirine zıt ancak çağrışım değeri olan çekimlerdir (78). Polisin "Çocuk düşürene karı derler, öğren bunu" cümlesini duyan Burak'ın sokaktaki koca çantalı adamlara ve çatık kaşlı kadınlara yardım dilercesine bakması da yine öykünün izleğini besleyen çekimlerdir. Ayrıca bunlar, yine çağrışım gücü yüksek görüntüler olarak değerkendirilebilir (81). Bu görüntüler, öyküdeki eylemi ve dramatik yapıyı okura empoze etmektedir ayrıca çekimlerde, toplumsal olaylara gönderme yapılarak öykünün amacı somutlaştırılır. Öyküdeki olayın toplumsal ve psikolojik yönü sadece karakter temsilleriyle değil, görsel yollarla da yapılır.

3.7.2.“Bi Keman”

Bu öykü kahraman anlatıcı tarafından anlatılır. Olayı yaşayan ve anlatan kişi aynıdır. “Bi Keman” sözcükleri öyküde belli aralıklarla tekrarlanan ve imgesel anlatıma katkıda bulunan “laytmotif” gibi görülebilir. “Bi keman” sözcükleri aracılığıyla farklı görüntüler bir araya getirilerek öyküde çeşitli anlamlar yaratılır. Ayrıca küçük küçük aksiyonların yer aldığı anlatıda, anlatımın dağınık yapısı da dikkat çekicidir.

Öykü, “bi keman. Çoktandır bi keman alıcam. Bi keman sesine yoksunum” (111) cümleleriyle başlar. Alt alta dizili olan bu cümlelerde şiirsel bir anlatım ön plana çıkarılır. Hareket unsurları bu dizelerden sonra başlar. Geçmişe giden anlatıcı annesiyle yaptığı kısa konuşmayı aktarır. Bu görüntü, standart bir omuz çekim olarak değerlendirilebilir. Ancak anlatımda görüntünün ayrıntıları hakkında bilgi verilmemiştir. Annesinden keman isteyen çocuk görüntüsünden anneye kayan görüntüde, annenin “Bi keman alıcaz çarşıdan. Onca dükkândan birine giricez; şöyle tahtadan, bakır telli bi keman sorucaz, gıygıy bişi” (111) sözleri vardır. Burada “karşı aç çekim”den yararlanır. Ryan’ın dikkat çektiği üzere bu çekim, bir önceki çekimi tersine çeviren çekim olarak adlandırılır. Genellikle bu teknik, konuşmaya dayalı bölümlerde aç-karşı aç adıyla birbiriyle konuşan iki karakteri dönüşümlü olarak göstermek amacıyla kullanılır (180).

Öykünün devamında ileri sıçrama tekniğiyle anlatıcının yakın planda akan burnu, aşağı kayan görüntüde kirli çorapları gösterilir ve bir önceki görüntü ile bu görüntü arasında bir ilişkinin olmadığı söylenebilir. Psikolojik etki yaratmak ya da dış dünyayı yorumlamak maksadıyla bu şekilde sıra dışı bir anlatıma başvurulduğu

düşünülebilir. Bu nedenle de anlatıcının iç dünyası, dış gerçekliği yorumlayıcı tavrı ön plana çıkarılır. Böyle bir anlatımın sinemadaki karşılığı “dışavurumculuk”tur.

Dışavurumcu film, içsel ve psikolojik ruh durumlarını da izleyiciye aktarır. Bu tarzda çekilmiş filmlerde, sıra dışı çekim açılarının ve simgesel aydınlatmanın kullanıldığı bilinir (Ryan 181). Öyküde keman isteyen anlatıcıdan, annenin görüntüsüne bu görüntüden de anlatıcının akan burnuna veya kokan çoraplarının yakın planına geçilir. Bir kesme yapıldıktan sonra geri dönüş tekniğiyle geçmişe gidilir. Dış çekimde anlatıcının genel planı vardır.

Kesme yapıldıktan sonra hem mekân hem zaman değişir. Sokağa çıkan anlatıcının görüntüsü ve aldığı notalar ekrana yansır. Öykünün devamında da anlatıcı hayallerini anlatır: “bi keman satın alınca keman çalıcım. Gıygıy-gıygıy hep çalıcım. Kimse karışamaz, gece yarısına dek çalarım. Sonra yatıp uyurum” (111). Bu bölümden sonra bir kesme daha yapılır ve geçmişe gidilir. Burada anlam yaratmak amacıyla çekimlerin hızlı bir biçimde değiştiği dikkat çekmektedir. Genel planda Yakacık’ın yağmurlu havası tanıtılır. Anlatıcı Yakacık’a düzenledikleri geziyi anlatır. Yakın planda toplanan çiçeklerin -güzelavratotları, ballıbaba- görüntüsü vardır. Bu çekimden sonra anlatıcının Paşa Baba’dan keman istemesi ve Paşa Baba’nın “Olur” demesi karşı açı çekimle verilir (111).

Konuşmaların ardından görüntü yine bölünür, geriye dönüş tekniğiyle birlikte başka bir karşı açı çekim ön plana çıkarılır. Bu çekimde konuşanlardan biri anlatıcı, diğeri laternacı adamdır. Anlatıcı duygularını şu şekilde dile getirmektedir: “‘ucuzdur’ dedi, ucuzmuş bi keman. Tahtası gül ağacından olanlar pahalıymış, benimkisi varsın döşeme tahtasından olsun. Bayrama çok var daha” (112).

Kamera bu görüntüden sonra başka bir görüntüye kayar. Bu yeni görüntüye geçmeden önce yine kesme tekniği uygulanır ve geçmişe gidilir. Ekranda, komşu kızının balkondaki genel planı yer alır. Diğer genel planda kızın abisinin onu dövmesi ve annesinin “Kız deli misin sen! Bir daha oranı herkese gösterirsen döverim seni, kemiklerini kırarım vallahi” (112) sözleri, bu görüntülere eşlik eder. Görüldüğü üzere öyküdeki izlek birden değişir, anlatıcı bambaşka bir konuya geçer. Anlatıcı kemanı anlatırken birdenbire konuyu değiştirir ve komşu kızının dövülme sahnesini okurla paylaşır. Böylece erkek egemen bir ailenin kadına bakış açısı, bu görüntülerle ifade edilir. Bu sahnede, kıza uygulanan şiddetin kadınlara biçilen rolleri fark ettirmek amacıyla kullanıldığı sonucuna da varılabilir. Dolayısıyla anlatıcının, toplumsal cinsiyet kavramını bu balkon sahnesiyle aktarma yolunu seçmiş olabileceği düşünülebilir (112).

Anlatıcının anlatımıyla anne ve Paşa Baba, balkon sahnesinden sonra ekrana yansır. Bu sahnede yine görüntü yerine anlatım tercih edilir. Bir önceki sahneyle hiçbir bağlantısı olmayan bu bölüm, annenin boş yere ant içilmemesi gerektiğini, bunun günah olduğunu söylemesi; Paşa Baba'nın ise anlatıcıyı dizine oturtup “uslu olursa bi keman” alacağını yinelemesi gibi genel çekimlerden oluşmaktadır (112). Buradan ninenin görüntüsüne kayan kamerada onun “Keman alıncaya değin radyoyu dinle” (112) cümlesiyle önceki görüntüler çekim sınırlarının dışında kalır. Bundan sonra da anlatıcı, radyoyu açar ancak radyoda keman sesini bulamaz. Anlatıcının iç konuşmaları görüntüyü böler: “Bi keman istiyodum, bi kemanım olsun, almadılar ki” (112).

Hareket unsurları bu konuşmadan sonra gerçekleşir. Öfkelenen çocuk komşunun kızını çağırır. Kızın donunu çıkarmasını ister. Karşı aç çekimiyle

anlatıcının “Hadi kız, hadi be göstereyim” cümlesini kızın “Olmaz, dayım akşamları kızıyo” cümlesi takip eder. Başka bir karşı aç çekimde ninenin “Hıh, onun hangi dayısıymış o, anasının aftosu o ayol” sözleri dikkat çeker. Bu sahnede dış çekimdeki görüntü iç çekime ve yakın planla nineye kayar. Ninenin bu sözleri ile komşu kadına başka bir kadın tarafından yapılan suçlama, ataerkil yapının kadınlara dayattığı rollerle ilişkilendirilebilir.

Öyküdeki bu sahne ve daha önceki balkon sahnesi anlam bakımından birbirine bağlı iki farklı çekim olarak nitelendirilebilir. Ancak bu sahneler arasında nedensellik bağından söz edilemez. Kapalı bir anlatımın hâkim olduğu öyküde, bir kesme daha yapılır ve anlatıcı ile yumurtacının karşı aç çekimi gösterilir.

Görüntülerde sadece karşılıklı konuşmalar yer almaktadır. Sahnede, keman isteyen anlatıcı ve onun bu sözlerine gülerek cevap veren yumurtacının şu sözleri ön plana çıkarılır: “Deli diyo bana; şerbetçi dedeme bi söylersem görür gününü” (112).

Öykünün sonunda konu ve görüntü yeniden değişir. Geçmişe giden anlatıcı, ailesinin onu şerbetçi dedeye götüreceğine ve ona keman alacağına dair verdikleri sözleri anımsar. Karşı aç çekimi burada tekrar kullanılır. Sahnenin sonunda yine anlatıcının iç konuşmaları yer alır: “bi keman alıcaklar bana, şerbetçi dedeye çalıcım kemanı, gıy-gıy-gıy-gıy çalıcım, Laternadaki gibi tıngır mıngır. Bi keman. Bi keman. Bi keman” (113).

Öyküdeki en belirgin özelliklerden biri, “bir olay ile olayın zamansal doğası arasındaki çatışma”dır. Bu, çekimlerdeki yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış devinimle doğal süre ile bozulan süre arasındaki çatışma olarak tanımlanabilir. “Bi Keman”da doğal sürenin hızlı çekimlerle sık sık bozulduğu söylenebilir. Keman isteyen çocuğun iç konuşmalarıyla başlayan öykü, geriye dönüşlerle bölünür. Geriye

dönüşte çocuk ve annenin karşı çekimde konuşmaları, Yakacık'taki gezi, komşu kızının balkonda dövülmesi, yumurtacı ile çocuğun konuşmaları gösterilir. Bu görüntülerin ortak özelliği, doğal sürenin dışına çıkılmasıdır. Art zamanlı bir anlatımla öykü sıkça kesintiye uğrar ve birbirinin devamı olmayan görüntülerle çekim sağlanır (111-12).

Eisenstein'in "çarpıcı kurgusu" bu öyküde kullanılan başka bir teknik terimdir. Öyküdeki kısa ve hızlı çekimlerin peş peşe sıralanması ve bu görüntülerin bazılarında sözcüklerin çağrışım gücünün belirginleşmesi, öykünün en önemli özelliklerinden biri olarak düşünülebilir. Örneğin, Eisenstein'in 1925 yılında çekilen *Stacha (Grev)* isimli filminde, polis karakoluna devrilen bir mürekkep hokkası işçi yerleşim bölgesine akar. Bu görüntüler sayesinde izleyici, gerçek nesne ile düşsel görüntü arasındaki bağı çözer. Simgesel görüntü izleyici zihninde yeniden anlamlandırılır. Filmdeki çatışma unsuru olan "mürekkep" ise izleyicideki düşünce mekanizmasının yeniden yapılandırılması anlamına gelmektedir (Küçükdoğan 104-05).

Öyküde özellikle balkon sahnesi böyle bir anlatıma sahiptir. Kız çocuğunun abisi tarafından balkonda dövülmesi toplumdaki kadın rollerine vurgu yapması bakımından önemli bir sahnedir. Ancak buradaki görüntü düşsel değil gerçektir. *Grev*'deki mürekkep ve "Bi Keman" da kızın dövülmesi sahnesi, simgesel görüntüler olarak aynı amaçlarla kullanılan çekimlerdir. Her ikisinin de çağrışım gücü yüksektir. Ayrıca öykü boyunca tekrarlanan "bi keman" kalıbı ana izleği geliştiren laytmotif gibi her sahnede kullanılır. Öykü bu motif sayesinde de kapalı bir anlatım kazanır, okuru zorlar. Bilindiği gibi, motif ya da imge var olan bir gerçekliği

betimler, temsil eder. Birçok anlamla yüklü olabilecek görüntülerle de okurun zihni yapılandırılır.

Öyküde “iç konuşmalar” hemen hemen her sahnede yer alır. Eisenstein, içinden konuşma yönteminin temelini kendi kurgu yasasına bağlar. Çünkü onun kurgusu, düşünce yasalarının yeniden inşasına dayanır. Eisenstein bu yöntemle, kişinin iç dünyasının, coşkusunun öykücü bir çizgide ele alınabileceğini böylece filmin katı soyutlamadan kurtarılabilceğini söyler (*Film Duyumu CXXXVIII-CXXXIX*). Bu öyküde de anlatıcının iç dünyası iç konuşmalarla ifade edilir ve bu konuşmalara hareket unsurlarından daha çok yer verilir. Öykü iç konuşmayla başlar ve iç konuşmalar öykünün bütününde yer alır: “Bi keman. Çoktandır bi keman alıcam. Bi keman sesine yoksunun. Gıygıy-gıygıy hep çalıcam. Kimse karışamaz, geceyarısına dek çalarım. Sonra yatıp uyurum” (111). Başka bir sahnede çocuk “Annem sakın ant içme diyo, boş yere içileni büyük bi şimiş, şeymiş, günahmış. Cayır cayır yanarmış insan tamusal yangınlarda” (112) diyerek yine işitsel öğeler yardımıyla iç dünyasını okura aktarır. Burada iç konuşma, topluma özgü bir kültürel söylemi ve toplumsal kuralları okura hatırlatır. Görüldüğü gibi bu konuşmalar, anlatının izleğini destekleyen, görsel ya da işitsel elemanlar olarak öyküye katkı sağlamaktadır.

Öyküde genel kurgu tekniklerinden koşut (almaşık) kurgudan söz edilebilir. Koşut kurgu, merkezde yer alan bir olayın, yan olaylarla bağlantısının çekim sırasıyla verilmesidir. Birbirinden uzak olaylar, imge yaratmak amacıyla art arda kullanılır. İki uzak gerçeklik, sırasıyla verilir ve filmin doruk noktasında bu olaylar buluşturulur (Asiltürk 143). Öyküde temel olay çocuğun keman istemesidir. Yan olay ise kızın balkonda dövülmesi şeklinde düşünülebilir. Diğer olaylar ise ana izleğe

bağlı olaylardır: Yakacık gezisi, yumurtacıyla çocuk arasındaki diyalog veya çocuk-anne arasında geçen konuşma, çocuğun keman isteği etrafında gelişen olaylardır. Fakat kızın balkonda dövülmesi “çocuğun keman istemesi” ana izleğinden bağımsızdır. Koşut kurgu, birbiriyle alakası olmayan iki farklı olayın iç içe geçmesiyle de ortaya çıkar. Belli bir düşünceye bağlı kalınarak çekilen film, bu olaylar zinciriyle ilgi çekici hâle getirilir. Her iki olay, etkileyici kahramanlar ya da sağlam mekânların etkisiyle bir temel düşünceye hizmet eder. Örneğin, görkemli bir düğün bir filmin merkezinde yer alırsa filmin arka fonunda yaşlı ve hasta bir adamın yalnızlığı anlatılabilir. Öyküde iki farklı olayın anlam bakımından birbirini tamamladığı ya da bu olayların filmin sonunda buluştuğu söylenemez. Buna rağmen balkon sahnesi ayrı bir görüntü ve anlam yarattığı için bu grupta değerlendirilebilir.

3.8. *Ay Büyürken Uyuyamam*'da Sinema Dili

3.8.1. “Akhisarlı”

Necati Cumalı'nın bu kitabındaki öykülerinin ortak izleği “kadın”dır. Günlük hayatta karşılaşılabilecek kadın sorunlarına değinen yazar, özellikle toplumdaki cinsel sorunları öykülerine yansıtır. Ayrıca, ekonomik yapı ya da ataerkil düşünüş biçiminin vurgulandığı bu öyküler, hareket öğeleriyle zenginleştirilir. “Akhisarlı” da başkarakterleri erkek olan bir anlatı olarak, erkeğin bakış açısının hâkim olduğu “kadın temalı” bir öykü formunda değerlendirilebilir. Buna göre öykünün film senaryosuna dönüştürülmüş şekli şöyle sıralanabilir:

1. İzmir-Ankara Treninde Üç Kişi
2. Akhisarlı
3. Hoca ve Akhisarlı

4. Öğrenci ve Akhisarlı

5. Öğrenci, Akhisarlı ve Öğrenci

Öykü İzmir-Ankara treninden Afyon'a yolculuk yapan üç kişinin tanıtımıyla başlar: “ Trenin üçüncü bölmesinin birinde, pencerenin iki yanında bir hoca ile bir üniversite öğrencisi, öğrencinin solunda bir er vardı” (144). Kamera genel planda üçünün görüntüsüne yer verildikten sonra öyküde yer almayan bir anlatıcı tarafından öykünün karakterleri hakkında bilgi verilir. Akşehirli Hoca, hukuk fakültesi öğrencisi ve Akhisarlı bir er öyküde laboratuvar ortamının parçaları gibi düşünülebilir.

Bu kısa bilginin ardından, kamera ikinci sahnede panoramik çekimle koridordan geçen kadınları, kızları gösterir. Ancak burada kamera görevi gören şey, Akhisarlı'nın gözleridir. Akhisarlı'nın iç konuşmaları ise anlatıcı aracılığıyla anlatılır. Erin kadınların arkasından koridora çıkışı, onlara bakışı, tren istasyonlarında pencereye fırlayıp dışarıda yolcuları karşılayan kadınları, kızları izleyişi genel planda çekilir. Yakın planda erin iç çekişi ve “Allahım, neler yaratmışsın! Bu can bu güzellere nasıl dayansın?” (144) sözlerine yer verilir.

Üçüncü sahnede, Hoca'nın ere öğüdü, karşı açı çekimde yansıtılır. Burada çatışma unsuru, karşılıklı konuşmalarda gizlidir. Konuşmada “Başkasının karısına kızına bakarken yüreğini bozma evlât” diyen Hoca'nın uyarısı üzerine erin “Elimde mi? Görmüyor musun o saçları, bacakları, o incecik belleri?” sözlerine yer verilir (144).

Sıradaki yakın planda, öğrencinin bu konuşmaya gülüşü, Hoca'nın başını sallayışı panoramik çekimle gösterilir ve sonrasında kamera Akhisarlı'ya yönelir. Dördüncü sahnede onun ve öğrencinin karşı açı çekimde görüntüleri gösterilir ve hayatları hakkında bilgiler diyaloglar yardımıyla okura sunulur. Akhisarlı'nın evli

olmadığı için öğrenciye dudak büküşü yakın planda çekilir. Anlatıcı bu çekimde araya girerek Akhisarlı'nın on altısında evlendiği bilgisini okurla paylaşır ve bu diyalogda sağlı-sollu çekim (panoramik) kullanılır. Diyalogun devamı şöyledir:

“Yavuklun, nişanlın yok mu?”

Öğrenci “Yok” diyebilirdi, ama salt onun ne diyeceğini anlamak için

“Var!” dedi.

“Nasıl bari, mercimeği fırına verdiniz mi aranızda?”

Öğrenci oyununu sürdürdü:

“Acelemiz yok.”

Akhisarlı'nın hiç aklı ermedi bu işe (145).

Bu diyalogu Hoca'nın görüntüsü böler. Burada yine panoramik çekimden yararlanır. Öykünün son sahnesi, kısa açıklamalar dışında karşılıklı konuşmalara dayandırılır ve anlatıcı aradan çekilir. Hoca'nın devreye girmesiyle birlikte kentli-köylü kavramları üzerine bir tartışma başlar. Öğrencinin evlilik konusundaki düşünceleri Hoca'ya göre “kentli düşüncesi”dir ve onun bu görüşü Akhisarlı tarafından da kabul görür. Kısa diyalog, grubun kısa süre susmasının genel çekimi ve Akhisarlı'nın yakın planda düşünceli tavrının gösterilmesiyle bozulur. Sessizliği bozan şey, Akhisarlı'nın öğrenciye “Kız erkek karışık mı okursunuz Ankara'da” sorusudur (146). Öğrencinin “Karışık” cevabıyla tild çekimde Akhisarlı'nın dizine indirdiği şaplak yakın çekimde ise adamın iç çekişi gösterilir.

Anlatıcı sınırsız bilgiye sahip olduğu için Akhisarlı'nın iç dünyasını okura aktarmaktadır: “Sivilceli yüzlü, ufak tefek bir delikanlıydı. Ne öyle yakışıklı, ne güçlü kuvvetli. Nesine güveniyordu bu kadar kadınların önünde” (146). Burada öğrencinin sivilceli yüzü zumlanır. “Zum” bir objeye kesintisiz olarak yaklaşılması

ya da yakındaki bir nesneden yine kesintisiz biçimde uzaklaşılmasıyla elde edilir (Ryan 179). Devam eden karşı aç çekimde, öğrencinin Akhisarlı'ya "Evlisin. Şimdi de haftada bir karıştırıyor musun bir şeyler?" sorusu dikkat çeker (146). Bir sonraki bölümde, Akhisarlı'nın yakın planda parlayan gözlerinden Hoca'nın pencereden dışarıya bakarak mırıldanışının genel planına geçilir. Öğrenci ve Akhisarlı'ya kayan görüntüyle diyalog devam eder. Akhisarlı'nın ağzından karısının betimlemesi verilir ve bu bölümde flashback tekniği kullanılır:

Evlendiğimde, on beşinde ay parçası gibi bir kızdı benim karım. Ateş parçası gibiydi. Durduğu yerde duramaz, fıkır fıkır fıkırdardı. Ben işimi bilmez miyim? Baktım olacak gibi değil, üç yılda üç çocuk sardım başına. Şimdi biri eteklerinde, biri kucağında, biri beşikte. Kısacası gözünü yıldırımdım, erkekten usandırdım karımı. İçinden geliyorsa başını kaldırıp baksın başka erkeklere (147).

Bu açıklamanın ardından Akhisarlı'nın yakın planda ellerini ovuşturması çekilir sonra da flashbackle komşusunun karısını anlatmasına yer verilir: "Karısı bir içim su. Baktım kadının gözü bütün gün pencerede, daha benim karı ikinciye gebe iken uydurdum komşunun karısı ile işi" (147). Bu konuşmadan sonra görüntü değişir. Önce öğrenci, sonra Hoca görüntülenir. Panoramik çekime elverişli bu görüntülerin ardından genel plana yer verilir. Genel planda Hoca'nın ve öğrencinin pencereden dışarıya bakmaları gösterilir. Dış mekânda, karanlık bir yeryüzü görüntüsünden Akhisarlı'nın karısının betimlemesine -Hoca'nın on sekizinde yaşamaktan usanan karısının görüntüsüne- geçilir. Kadının çocuklardan birini beşikte sallaması, birini kucağında hoplatması ile eteklerine asılan iki yaşındaki çocuk, peş peşe gösterilir. Bu görüntülerde sağlı-sollu hareketlere tild çekim de eklenir. Kadının genel planından

sonra aşağı kayan görüntüde beşikte yatan bebek, yukarı kayan görüntüde kadının kucağındaki ocuk gösterilir. Tekrar aşağı kayan çekimde ise kadının eteğine yapışan başka bir çocuğun görüntüsüne yer verilir (148).

“Akhisarlı” aksiyon ögesinin baskın olduğu bir öykü olarak değerlendirilebilir. Öyküde atışma unsurları diyalglardan yararlanılarak oluşturulur. yk deneysel bir anlatı gibi düşünüldüğünde kahramanların çatışmayı desteklemek amacıyla yaratıldığı söylenebilir. Bir trende hukuk fakültesi ğrencisi bir gencin, Akhisarlı erin ve Hoca’nın toplumun belli kesimlerini temsil edecek şekilde yan yana getirildiği söylenebilir (148).

Film öyküsünün geçtiği alan (tren) tektir ve öykü kesintiye uğratılmadan aktarılır. Bu nedenle de öyküde “sahne derinliği”nin kullanıldığı fark edilir. Ancak öyküdeki diyalgların bazısında flashback tekniği kullanılarak geçmişe gidilir, bu teknik Akhisarlı’nın ve komşusunun karısının anlatıldığı sahneler ile öykünün son sahnesinde ğrencinin Hoca’nın eşini hayal ettiği bölümde dikkat çeker (146-48). Fakat öykünün bütününde olay aktarılırken kesme yapılmaz, öyküdeki olaya müdahale edilmez.

Daniel Arijon’a göre bir sahne çekiminde görüntü dışındaki herhangi bir nesne ya da olaydan söz edilebilir. Bu durumda, sözü edilen nesne ya da düşünce sahne içeriğine bağlı kalınarak söz konusu nesne getirilir. Bu ana çekim içinde kurgulanan ara çekime “anlatılan çekim (cut away)” denilir (172). Öyküde de “kadın”ların ara çekim olarak kullanıldığı düşünülebilir. yk  erkeğin konuşmalarıyla ilerler. Konuşmanın tamamının konusu “kadınlar”dır: Trendeki kadınlar, istasyondaki kadınlar öykünün bir parçasıyken Akhisarlı’nın karısı ile komşusunun karısı öykünün dışında bir görüntü olarak -sahne içeriğine bağlı

kalınarak- gösterilir. Kadın, konuşmalarda (Hoca ve Akhisarlı) bir “nesne” gibi değerlendirilir. Ara çekimlerde de bu işleviyle kadın, tekrar ön plana çıkartılır. Örneğin, Akhisarlı tren koridorlarındaki kızlardan gözünü alamaz. Kadınlar bacakları, saçları, ince belleriyle okura tanıtılır. Çünkü Akhisarlı için kadın görüntüden ibarettir (144). Ayrıca Akhisarlı’nın karısı ve komşusunun karısı da böyle bir tutumla betimlenir: “Evlendiğimde on beşinde ay parçası gibi bir kızdı benim karım. Baktım olacak gibi değil, üç yılda üç çocuk sardım başına. Şimdi biri eteklerinde, biri kucağında, biri beşikte”. Komşu kunduracının ara çekiminde kadın “bir içim su”dur (147). Görüldüğü gibi “kadın” hem temel izlek hem de ara çekim olarak öyküde kullanılır.

Öyküdeki olayın bölünmeden anlatılması genel kurgu tekniklerinden “düz kurgu”ya karşılık gelir. Öyküde bir çekimden diğerine hareketin ve nesnelerin birbirine uyumlu şekilde kurgulandığı sonucuna varılabilir. Bu nedenle alan ya da sahne derinliğinin böyle bir kurguda yer alabileceği söylenebilir. Düz kurguda amaç, film öyküsünü bölmemektir. Bu kurguda kamera, kendini göstermeyecek bir şekilde olayların gelişmesini sağlar. Düz kurgu sayesinde olaylarda devamlılık sağlanır, olaylar kesintisiz bir biçimde seyirciye gösterilir.

Bilindiği gibi alan derinliği filmdeki olayın bölünmeden anlatılmasıdır. Dolayısıyla bu çekim yasası düz kurgunun doğal bir tekniği şeklinde değerlendirilebilir. Sonuç olarak da düz kurgunun yer aldığı bir çekimin alan derinliğini zorunlu kıldığı düşünülebilir. “Akhisarlı”da olay neden-sonuç ilişkisine göre ilerler. Kadına farklı bakış açıları kesilmeden anlatılır. Diyaloglarda da kişiler ve olay arasına girilmeden kadın kavramı tartışılır. İlk başta üç kişi tanıtılır, sonraki bölümlerde bu kişilerin birbiriyle iletişimi aktarılır. Dördüncü bir göz görevi gören

anlatıcı ise bu konuşmaların arasına nadiren girer (144-48). Ryan'ın belirttiği gibi böylece öykü kesintisiz bir biçimde anlatılır ve görsel akış içinde kırılmalar olmaz. Sinemada bu özellik “devamlılık” ilkesiyle ifade edilir (179).

“Tipleme” kuramını geliştiren Eisenstein, oyuncu kadrosunu yalnızca oyuna uygun fizyolojik ve ifadesel özelliklere sahip oyuncularını seçer. Şöyle ki *Potemkin Zırhlısı* filmindeki cerrah rolü için kömür taşıyan bir adamı seçer. Ona göre oyuncu sahneye çıkar çıkmaz ayırt edilmelidir (Wollen 37-38). Öyküye dikkat edildiğinde kahramanların fiziksel özelliklerinden ziyade kişilik özelliklerinin dikkat çektiği görülür. Akhisarlı bir er, Hoca ya da bir hukuk fakültesi öğrencisi konumlarının gerektirdiği şekilde hareket eder ve öyküde toplumun “kadın” a bakış açısı farklı grupları temsil eden bu kişilikler üzerinden yansıtılır. Dolayısıyla böyle bir kahraman seçiminin rastlantıya dayanmadığı söylenebilir. Erken yaşta evlendirilen ve eğitilmiş olmayan, toplum dışına itilmiş bir er; bilinçli bir öğrenci; geleneksel düşünce tarzını yansıtan bir Hoca, öykünün temel izleğini destekleyecek biçimde bir araya getirilen kişilikler olarak değerlendirilebilir.

3.8.2. “Tanrı’ların Kırklarında”

Öykü, genel planda bir kamyon betimlemesiyle başlar. Toprak bir yolda gelip geçen yük arabaları, tarlalar ve otlakların arasından geçen kamyonun eğik yollarda, girip çıktığı hendeklerde, derelerde yan yatışı çekildikten sonra otlakların düzlüklerinde artan hızı genel planla aktarılır. Genel plana katkı sağlayan çekim ise üst çekimdir. Çünkü mersin, erguvan kümelerinin yolu daraltması sonucu ağaçların yola uzanan dalları arasından kendine yol bulmaya çalışan bir kamyon görüntüsü ancak “üst çekim”le gösterilebilir. Dış çekimde gerçekleşen bu görüntüden sonra geri

dönüş tekniğiyle bir avcı ve oduncunun hikâyesi anlatılır bundan sonra da öyküdeki izlek değişir. İleri sıçrama yapılarak suçun nasıl işlendiğini bulmaya çalışan mahkeme görevlileri tanıtılır. Kamyonun içine kayan görüntüde yaşlı yargıç, savcı ve şoförün omuz çekiminden sonra bilirkişi ile sanığın kamyon kasalarına yerleştirilen iskemlelere oturmaları genel planla aktarılır. Burada, iç ve omuz çekimde kamyonun içi, dış ve panoramik çekimde de kamyonun arkası gösterilir. Ayrıca uzakta olan bir kamyonun yaklaşan görüntüsü için kullanılabilir en uygun teknik kavram da “zum”dur. Kamyonun ve bulunduğu yerin betimlemelerinin üst çekim ve genel plan yardımıyla çekildiği göz önünde bulundurulduğunda kamyonun içine kayan çekimde nesnelerin giderek netleştiği ve yakınlaştığı fark edilir (139).

Tekrar geriye kayan başka bir çekimde, kamyonun arkasında oturanların yoldaki eğim nedeniyle eğilip doğrulmaları, kasaların yan tahtalarına ve birbirlerine tutunmaları, üzerlerine gelen ağaç dallarından kurtulmak için eğilmek zorunda kalmaları gösterilir. Burada, genel planın kullanılabilirliği düşünülebilir. Panoramik çekimle devam eden uzak çekimde ise insansız bir doğa dikkat çeker, her yanı kapalı basık damlar gösterilir. Dış çekimde doğayı tanıtmaya devam eden anlatıcı, genel planda kuşların uçuşunu, kamyondaki adamların üstünden geçişlerini, panoramik çekimde kasabadaki insanların üstlerinden uçuşlarını aktarır (140). Panoramik çekimle tekrar kamyonu yönelen kamera, tildle aşağı iner ve uzun bir dereyi genel planda gösterir. Sola kayan çekimde, zeytinliklerle kaplı bir tepenin, sağa kayan çekimde ise dar ve uzun tarlaların genel planı ekrana yansıtılır. Genel çekimde, tarlaların kıyılarında bağlı atlar, bir eşek ile üç erkeğin ardına takılan bir dişi köpek gösterilir. Bu görüntüden sonra kamera tekrar kamyonu yönelir. Genel planda duran

bir kamyon, sola kayan (panoramik) görüntüde ise dört yaşlarında bir çocuğun yakın planda ağlaması yer alır. Sağa yönelen kameranın yakın planında şoför ekrana yansır.

Kamyondan inen şoför ve -panoramik çekimde- kamyonun kasasından yere atlayan adamlar çocuğa yaklaşır. Genel plana uygun bu görüntülerin ardından zumlanan çocuk ayrıntılı tamlamalarla tanıtılır: “Saçları makine ile dipten kesilmiş, yalınayak, güneş yanığı, topaç gibi bir çocuktur. Üstünde, dizlerine kadar inen, göğsü açık bir gömlek vardı yalnız. Onun dışında ne iç çamaşırı, ne don, ne pantolon” (140). Görüldüğü gibi burada çekim, çocuğun saçlarından başlar, gövdesi gösterildikten sonra da biter. Dolayısıyla çocuk tild çekimle (yukarı-aşağı) anlatılmış olur.

Öykü, şoför ve çocuk arasındaki konuşmayla devam eder. Bu tür konuşmaların görüntü dilinde karşılığı “karşı aç çekim”dir. Bu çekimde görüntü şoför ve adam arasında gidip gelir. Dramatik yönü ağır basan bu bölümde, çocuk sağ elini gerisine doğru indirir. Yukarı çekimde ise çocuğun yumruklarıyla ağlaması yakın çekimle yansıtılır (141). Çocuğu kendine doğru çeken şoför, çocuğun gömleğini kaldırır. Bu genel plandan yakın plana geçen görüntüde adamın şaşkın yüzü vardır. Aşağı inen görüntüde çocuğun bacaklarından inen ince bir kan çizgisinin yakın planı gösterildikten sonra kamera tekrar şoförü çeker. Şoförün “Allah kahretsin, kirletmişler, berbat etmişler zavallıyı” cümlesiyle öyküde gerilim artar. Çocuğun etrafına toplanan grubun görüntüsü dışında bir oduncunun yakın planda “Ben anlamıştım” sözü dikkat çeker.

Sıradaki genel çekimde, çocuğun gerisindeki böğürtlen, mersin kümeleri ve sık koruluğun görüntüsüne yer verilir. Yakın perspektifteki görüntüde çocuk, uzak çekimde ise koruluk gösterilir. Sağ tarafta, derenin karşı yönünde (genel planda)

beyaz bir adam belirir. Sonrasında kamera şoförü çeker. Şoför adama seslenir. Başka bir çekimde odunculardan biri yakın plandadır. Parmaklarından birini dudaklarına götürün adamın ıslığının ardından uzak çekimde damdan çıkan bir kadın sağ elini gözlerinin üstüne götürerek kamyona bakar ve öbür elini kaldırarak adı Recep olan çocuğun evini gruba gösterir (142). Uzak perspektifle bir zeytin ağacının dalları arasından kiremitleri görünen bir ev çekilir.

Bu bölümde şoföre kayan görüntü ile çocuğun durumu hakkında okur bilgilendirilir: “Anası, babası kim bilir neredeler? Odunda mı, gündelikte mi”(142). Şoförün bu sözünden sonra yargıç gösterilir. Yargıcın suskunluğunun ardından, genel planda çocuğu kadına veren şoförün, kadının başörtüsünü çekiştirişinden, yaptığı el hareketinden sonra görüntü avukata ve odunculardan birine kayar. Burada konuşmaya dayalı başka bir dramatik sahne karşı açılı tekniğiyle çekilir. Oduncu ve avukat arasındaki bu konuşma öykünün temel izleğini besleyen bir bölüm gibi düşünülebilir. Konuşma şöyle ilerler:

Avukat: “Ne diyor” dedi.

Oduncu çocuklardan biri karşılık verdi avukata: “Gelecek alacak...”

“Ne zaman?”

“Kalsın diyor, gelip alırım diyor...”

Şoför, yargıca döndü:

“Ne emredersiniz? Ne yapalım hâkim bey?” (142).

Konuşma bittikten sonra genel planda yargıç, hâkim, avukat ve bilirkişi birbirlerine bakar. Anlatıcı “Ne yapabilirlerdi? Ortada bir suç vardı ama, çocuğun babası savcılığa şikâyet dilekçesi vermedikçe, hazırlık, ilk soruşturma dosyaları

tamamlanıp, sanık önlerine getirilmedikçe ne gelirdi ellerinden” (143) “kinayeli” soru cümleleriyle çocuğun yaşadıklarını yorumlar. Genel plandaki çekim, bu sözlerle kısa bir süre kesilir. Ardından da önce savcı sonra da yakın planda yargıcın üzgün yüzü panoramik çekimden yararlanılarak gösterilir. Bundan sonra kayan görüntüde, şoför çocuğun başını okşar ve kamera genel planda grubu kamyonu binerken çeker. Aşağı inen (tild) görüntüde ağlayan çocuğun genel plan çekimi yer alır (143).

Öykünün genel yapısı düşünüldüğünde gündelik yaşam eksenli bir “gerçekçilik”in ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Gerçekçilik kavramı, gündelik hayatta gerçek mekân ve gerçek kahramanların performanslarıyla yansıtılır ve geri planda da “çocuk istismarı” gibi bir olayın psikolojik boyutuna yer verilir. Şöyle ki böyle bir olay karşısında tepkisizlik, halk ya da yargıç gibi adalet mekanizmaları aracılığıyla gösterilerek toplumun ve kurumların eleştirisi yapılır, okur bu olayla -bir anlamda- uyarılır. Öyküdeki izlek, toplumun ve bürokrasinin eleştirisi üzerinden verilir.

James Clarke’ın vurguladığı gibi sinema gerçekliği, gösterilen ya da tarif edilen şeylerin gerçekliğinin görsel-işitsel anlatımı ve de ekrana yansıtılan karakterlerin içsel yaşamlarının gerçekliğidir (28). Öykü, belgesel titizliğiyle ilerler. Karakterlerin iç dünyası yansıtılmaz, olay tüm çıplaklığıyla müdahale edilmeden anlatılır. İmgeye dayalı bir anlatımdan bağımsız olarak ilerleyen öykü, zaman dizinseldir ve insanların yabancılaşmasını, çaresizliğini neden-sonuç zinciri üzerinden işler. Örneğin, çocuk, avukat, savcı çaresizdir ya da bu olaya kayıtsız kalan köy halkı tepkisizdir. Çünkü bürokratik engeller savcının veya avukatın bu olayı çözmesini engeller. Köyü temsil eden kadın sadece çocuğun evini göstermekle yetinir, şoför ya da oduncuların böyle bir durumda eli kolu bağlıdır. Karar

organlarının prosedürle ilgili engelleri onları da etkiler. Çocuğun düştüğü durum, babasının savcılığa şikâyet dilekçesi vermesiyle çözülebilir: “Avukat, vekâlet almadıkça söz sahibi değildi ki çocuğun babası adına” cümlesiyle de olayın çelişikliği, çatışması somutlaştırılır ve çocuğun çaresiz durumunun nedeni hakkında okur bilgilendirilir (142-43). Bu şekilde neden-sonuç ilişkisiyle ilerleyen bir öykünün sinemadaki karşılığı “düz kurdu”dur.

Öyküde iki olayın iç içe geçtiği söylenebilir. Birinci olayın, avcı-oduncu olayını çözebilmek için köye giden avukat, savcı, bilirkişi ve şoför etrafında geliştiği düşünülebilir. İkincisi çocuğun yaşadıklarıdır. İlk olay betimlemelerle ifade edilirken ikincisinde dramatik sahneler ön plana çıkarılır. Bu iki olay her ne kadar öyküdeki temel izleği desteklese de birbirinden tamamen bağımsızdır. Sinemada da böyle bir durum, “koşut (alması) kurguyla adlandırılır. Koşut kurgu, birbiriyle alakası olmayan iki farklı olayın iç içe geçmesiyle ortaya çıkmaktadır. Belli bir düşünceye bağlı kalınarak çekilen film, bu olaylar zinciriyle ilgi çekici hâle getirilir.

“Tanrıların Kırklarında” da birbiriyle doğrudan bağlantısı olmayan fakat birbirini tamamlayan iki farklı olay, koşut kurguyla yeniden yaratılmıştır. Yalnızlığı ya da sahipsizliği simgeleyen bir köy betimlemesinin ardından bu görüntüleri pekiştiren başka bir olay daha gösterilir: çocuğun yaşadıkları. Burada Eisenstein’ın film anlayışında olduğu gibi kurgu, imge üzerinden yapılandırılmaz. Olayın kendisi tüm doğallığıyla anlatılır, öyküde şiirsel değil yalın, katışıksız bir gerçeklik ön plana çıkarılır. Öyküde farklı toplumsal kesimlerin etkileşimi ve bu kesimlerin ortak özellikleri dikkat çekicidir: umutsuz, çaresiz, yalnız. Bu duygular öyküde temel izleği destekleyecek biçimde yan yana getirilmiş ve böylece bürokrasi eleştirisi yapılmıştır.

Öyküde, çocuğun durumu ile savcı ve köy halkının konumu birbirine benzetilebilir. Bu benzerlik bir filmde yer aldığında “bağıntılı kurgu” karşımıza çıkmaktadır. Görüntü içerikleri bakımından iki ya da daha çok çekimin art arda sıralanmasıyla elde edilen bağıntılı kurguda, söz sanatlarında olduğu gibi görüntülerdeki karşıtlık, paralellik, zamandaşlık, benzerlikten yararlanılarak estetik bir anlam yaratılır. Bu kurguda amaç, sinema anlatımını etkileyici kılmaktır.

Öyküye bakıldığında, kamyonun geçtiği eğri büğrü, tozlu, insansız yolun tasvirinden avcının işlediği suça geçilir. Bu bölümü, mayıs sonlarının sıcaklığıyla ağırlaşan hava ve çocuğun ağlaması takip eder (139-42). Görüldüğü gibi art arda sıralan bu bölümlerde benzerlik söz konusudur. Görüntüler belli bir mesajı aktarmak amacıyla yan yana getirilmiştir. Hepsinde karamsar bir hava ön plana çıkarılır. Öyküdeki tüm detayların bir araya gelmesiyle anlatım zenginleştirilir. Öyküde, yabancılaşmak, çaresizlik gibi kavramlar ışığında küçük bir çocuğun yaşadıklarının kötümser bir tavırla yansıtıldığı söylenebilir.

3.8.3. “Gözleri Çakır”

1. Çevre Betimlemesinin Yapılması: Öykü genel plan çekimiyle başlar. Uzak çekim gibi düşünülebilecek bir tepenin görüntüsünden tildle onun eteğinde patlayan su pınarı, yukarı kayan çekimde de suyu çepeçevre saran makilerin, geniş bir yeşilliğin genel planı gösterilir. Bu genel planı ayva, limon, mandalina bahçelerinin denize uzanan çekimi takip eder. Yakın ve aşağı çekimde suyun yalağı doldurması, yalaktan taşarak yaklaşık on adım ileride büyük bir havuza akması, yukarı çekimde havuzun bir yanındaki asma ile iki katlı bir kır evi gösterilir. Üst çekime uygun başka bir çekimde, bir limon bahçesinin basık duvarı boyunca uzanan yol üzerinde yer alan

ambar, samanlık ve ağıl görüntüsüne yer verilir. Bu görüntülerden sonra “kesme” yapılır, öykü izleği değişir (134).

2. Bey ve Yahudi: Yeni görüntüde, Bey’in İzmirli Yahudi ile küçük bir masa etrafında oturmasının omuz çekimi, içtikleri rakı ile bahçenin genel planı yer alır. Burada görüntüye eşlik eden şey, havuza akan suyla, tepede makilerin arasında yayılan koyunların çingirak sesleridir. Havuza girip çıkan kazların, ördeklerin yakın planından sonra başka bir yakın planda Bey’in sekiz yaşlarındaki oğlunun havuzun etrafında dolanması, kazlarla, ördeklerle oynaması gösterilir. Diğer görüntüde ise karşı açı çekimde Bey’in ve Yahudi’nin konuşmaları vardır: “ ‘Vermem, ben malımı bedavaya vermem! Çağırırım yakın köylüleri, gelsinler, toplansınlar, doya doya yesinler daha iyi’ ” ‘Dur bey, dinle, hemen kızma’ ” (135) bu konuşmalarda Bey’in Yahudi’ye salladığı elin yakın perspektifi dikkat çeker. Karşı açı çekim bu görüntüden sonra devam eder.

Sıradaki diyalogda Bey “Ben aç değilim! Geçimim yalnız bu bahçeye bağlı değil!” demektedir. Onun bu sert sözlerini Yahudi “Anlaşırız, bey, anlaşırız, sen merak etme!” sözleriyle yatıştırır (135). Bu bölümde dikkat çeken şey anlatıcının, Bey’in oğlu olmasıdır. Daha önceki sahnede anlatıcı, olayın dışındaki bir göz olarak değerlendirilebilir. Bu sahneden sonra da anlatıcı değişir ve öykü dışından bir anlatıcı tekrar devreye girer.

Bir sonraki genel planda, elinde büyük bir sahan taşıyan genç bir kadın vardır. Panoramik çekimle ayağa kalkan Bey’in sahanı alıp masaya koyması gösterilir. Anlatıcı bu görüntüleri çocuğun bakış açısıyla aktarır: “Çocuk, ilk kez annesinden başka bir kadınla karşılıklı konuştuğunu görüyordu babasının. Babasına annesinden başka bir kadının yemek pişirmesini, babası ile kadın arasındaki yakınlığı

yadırgadı” (135). Görüldüğü üzere önceki görüntüyü bölen şey iç konuşmalardır. Ancak çocuğun iç konuşmaları olayın dışında bir anlatıcı tarafından aktarılır. Babaya dönen kamera karşı açı çekimde çocuğun” tokum” sözüne yer verir. Bu görüntüden sonra baba ön plana çıkarılır. Yakın planda onun belinden çıkardığı tabancanın çekimi ile genel planda çocuk ve babasının çömelmeleri gösterilir. Çocuk sağ eliyle babasının sağ avucunun içindeki silahı kavrar bu görüntüden sonra on adım ilerdeki boz renkli taş parçasına boşaltılan şarjörün genel planına geçilir. Yahudi’nin gözlerinin kamera görevi gördüğü bu bölüm, çocuğun parçalanmış taştan duyduğu sevincin ekrana yansıtılmasıyla devam eder (135). Babası ile doğrulan çocuğun görüntüsünden panoramik çekimle başka bir görüntüye kayan kamerada sekiz yaşlarında bir kız ekrana yansıtılır ve bununla birlikte yeni bir sahne başlar

3. Bey’in Oğlu ve Kız: Bu sahnede kız, çocuğa bakar ve onu eliyle çağırır. Genel plana uygun bu görüntüden sonra da panoramik çekimde babanın çocuğun saçlarını okşaması ve “Hadi, gidin oynayın” (136) demesi çekilir. Kız çocuğunun arkasından ilerleyen çekimden sonra tildle onun gömleğinin içindeki şalvarı, yukarı çekimde uzun sarı saçları, mavi gözleri gösterilir. Sahnenin devamında çocuğun kızın ardından yürümesi, onlar uzaklaştıkça da küçülen havuz, ev ve ağılın genel planı aktarılır. Bu genel planın “periferik görüntü” terimiyle ifade edilebileceği söylenebilir. Çünkü kamera bu bölümde çocukları görüntüler ve geride kalan ev, havuz ya da ağılın görüntüsü belirsizleşir. Böyle görüntülerin sinemadaki karşılığı periferik görüntüdür. Karşı açı çekim kullanılarak Bey’in oğlu ve kızın konuşmalarıyla devam eden çekim, kızın gözlerinin yakın planını, tildle gülüşünü gösterir. Aşağı kayan yakın planda da kızın, çocuğun ellerini tutuşu ile çocuğa sarılmasının, öpmesinin genel planı yer alır.

Kızın gözlerinin yakın planından sonra da ağılın önü genel planda görünür. Tekrar tildle kızın gözlerinin çekimine yer verilir. Bu görüntülerin ardından da karşı açı çekimde ikisinin diyalogu dikkat çeker. Öyküdeki çatışma, imge ya da çağrışımlar yerine diyaloglarla desteklenir. Çocuk ve kız arasında geçen diyalog da bu açıdan önemlidir ve şöyle gelişir:

“Bey’in oğlu musun sen?”

“Oğluyum. Sen kimsin?”

Kız, saç örgülerini omuzlarının gerisine attı:

“Kadir Kâhya’nın kızıyım. Babam, dağda, sürünün başında. Anamı demin görmedin mi? Sizin evde...”

Çocuk az önce babasına ördek pişiren kadının kızı olduğunu anladı Hüsniye’nin. Laf olsun diye:

“İyi” dedi

Kız, onun ceketinin kolunda kalan ot parçasını aldı:

“Baban ölünce bu bahçe senin olacak değil mi?”

Babasının ölümü sözünden hoşlanmadı çocuk. Gene de uysallıkla karşılık verdi:

“ Neden sordun?”

Kız, ellerini tuttu, sokuldu yeniden ona:

“ Ne iyi! O zaman ben yerleşirim eve. Sen de rakı içersin büyüyünce, gelir gidersen, ben yemek pişiririm, ben bakarım sana” (137).

4. Baba ve Yahudi: Babanın sesiyle konuşma bölünür. Çocuk ve kız, Bey’in yanına giderler. Bu genel plandan sonra panoramik çekimle Bey’in ve Yahudi’nin gülen yüzünün yakın planı sırasıyla ekrana yansıtılır. Genel planda ise Bey, oğlu ve

Yahudi'nin bahçeden aşağıya doğru gidişleri, yakın planda çocuğun dönüp arkasına bakması, başka bir çekimde kızın annesinin merdivendeki genel planı, tild çekimle de kızın saçlarının örgülerine dokunması gösterilir. Havuzun başındaki bu genel çekim, kızın el sallamasıyla devam eder. Bundan sonraki karşı aç çekimde kızın ve çocuğun diyaloguna yer verilir. Önce kızın “Gene gel! Baban gelince sen de gel” cümlesinin ardından çocuğun “Gelirim” sözüyle öykü sonlanır (138).

Öykü, izleğini -öteki Necati Cumalı öykülerinde olduğu gibi- gerçeklikten alır ve izlek nesnel bir tavırla ele alınır. Yine gündelik bir olay tüm yalınlığıyla anlatılır. Eisenstein'nın filmlerindeki ince matematik hesaplar ya da görüntüler yardımıyla elde edilen imge, bu öyküde kullanılmamış denilebilir. Eisenstein, birbiriyle çelişen duyguların, olayların etkileşimiyle seyircinin filmi yeni bir gözle görmesini ister ve çatışan çekimlerle üçüncü bir anlam yaratmayı hedefler. Bazin'in de dikkat çektiği üzere “Atraksiyonlu montaj”ın en önemli kullanıcısı Eisenstein, diğer yönetmenlerden farklı olarak aynı bölüm içinde gerekli olmadığı hâlde başka bir görüntüyü kurgular. Böylece montajlar izleyiciye bir olayı göstermek yerine sadece ima ederler. Eisenstein, gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurgulamıştır. Kişisel gerçekçilik, montajlar arasındaki ilgiden yola çıkılarak oluşturulmuştur (*Sinema Nedir* 33). Film Eisenstein için çarpışan görüntülerin toplamıdır. Öyküde ise görüntüler birbiriyle çatışarak değil, birbirini tamamlayacak biçimde ilerler ve zaman dizinsellik ön plandadır. Gerçeklik, anlatıda biçimbozumuna uğramaz, aksine olduğu gibi aktarılır. Öyküde, kadın ve erkek rolleri imgeden bağımsız fakat gerçeklikle iç içe verilir ve zincirli bir olay akışı klasik öyküleme mantığına göre sıralanır. Bu nedenle öyküde “düz kurgu”nun kullanıldığı söylenebilir. Öyküde, soyut olmayan bir içerik, belli bir amaç için bir araya getirilen karakterlerle anlatılmış ve toplumsal

yapının genel görüntüsüyle ilgili okur bilgilendirilmiştir. Olay, Bey ile oğlunun Yahudi'nin evine gidişiyle başlatılır, çocuk ve kızın iletişimiyle devam ettirilir, Bey'in evden ayrılmasıyla da sonlandırılır (134-38). İzlek, dolaysız bir biçimde yansıtılır, çocuk ve kız arasındaki konuşmalarda da öykünün niyeti sezilir.

“Görsel ve İşitsel Alanlar Arasındaki Çatışma” da öykünün ikinci sahnesinde ön plana çıkarılır. Eisenstein'a göre bu kavramdan kasıt, optik ile akustik alanlar arasındaki çatışmadır. Film yönetmeni, çekimleri düzenlerken filmde bu türden çatışmalara yer vererek çatışmaları istediği şekilde yönetir (*Film Duyumu CXV*). Öykünün ikinci sahnesinde, İzmirli Yahudi ve Bey, içki içerken bütün bahçe suskundur. Ancak koyunların çingirak sesleri, havuza girip çıkan kazların, ördeklerin bağrıışmaları ve kanat sesleri sessizliği bozan unsurlar olarak dikkat çeker (134-35). Burada doğadaki sessizlik başka seslerle bozulur. Dolayısıyla sahne iki zıt unsurun çarpışmasıyla oluşturulur. Görseelliği temsil eden bir sessizlik, işitsel bir alanla dağıtılır. Eisenstein'ın belirttiği gibi sinemada parça bütünüün desteğiyle, bütün ise görüntünün yardımıyla izleyici bilincine ulaşır. Bu görüntü, izleyicinin bilincine girer ve bütünüün yardımıyla görüntünün her ayrıntısı duyumlarda bütünden ayrılmayacak şekilde yer alır. Şöyle ki bir ses görüntüsü veya yoğrumsal (plastik) görüntü izleyicinin zihnine çeşitli öğelerin birleşimiyle girer. Sonuçta ayrı ayrı öğelerden oluşan “tek bir görüntü” oluşur (*Film Duyumu 33*).

Ayrıca Eisenstein'ın “dizemsel kurgu”sunun özellikle öykünün birinci sahnesinde yer aldığı düşünülebilir. Bu kurguda çekimin uzunluğu görelidir ve çekimden çekime kurguyu yönlendiren öge, çekimin içindeki harekettir. Çekim içindeki bu hareketler, hareketin içindeki nesnelere ya da izleyicinin hareketsiz bir nesnenin çizgileri boyunca yönelen gözleri olabilir (*Film Duyumu CXXX*). Öyküde,

tepenin eteğinde patlayan bir suyun yalağı doldurması, yalaktan taşarak açık bir oluktan büyük bir havuza akması ayrıntılarıyla birlikte anlatılır. Diğer nesnelere betimlenmesi buna göre yüzeyseldir ve görüntü hızlı kaydırmalarla değişir:

“Havuzun bir yanında asma, bir yanında iki katlı bir kır evi vardı. Az aşağıda, bir limon bahçesinin basık duvarı boyunca uzayan bir yol üzerinde, değişik aralarla ambar, samanlık, ağıl sıralanıyordu” (134). Görüldüğü gibi su ile ilgili bütün ayrıntılar verilir fakat bunun dışındaki görüntüler yüzeyseldir. Okur tıpkı izleyici gibi, “su”yun olduğu bölüme daha fazla zaman harcar, diğer görüntülerde zaman kısadır, görüntüler arası geçiş ise hızlıdır.

Öyküde “alan genişletme” tekniğinin de kullanıldığı söylenebilir. Alan genişletme tekniği ile birden fazla görüntü filmin anlamına uygun olarak dizilir. Buna göre yakın plandan geniş plana geçildiğinde ilk planda verilen anlamın dışında bir anlam ortaya çıkarılır. Öyküde, ikinci sahnede ismi belli olmayan “kadın” Bey’e kızarttığı ördeği verir. Bu durum çocuk için şaşırtıcıdır. Çünkü çocuk, ilk kez annesi dışında bir kadınla babasının konuştuğunu görür (135). Bu bölümde kadının kim olduğu okur tarafından bilinmez: Kadın, Yahudi’nin karısı mıdır veya kadının Bey ile ilişkisi var mıdır? Bu sahnede çocuk ön plana çıkarılır ve anlatıcı konumundadır. Okur üzerinde bu belirsizliği yaratan çocuğun algısıdır. Ancak öykü ilerledikçe öyküdeki kadının “Kadir Kâhya’nın karısı” olduğu anlaşılır. Okurun merakını gideren bu gerçek, küçük kız çocuğu tarafından dile getirilir (137).

Sinemada görüntü ile yaratılan bu tekniğin öyküde dramatik sahnelerden yararlanılarak oluşturulduğu düşünülebilir. Yakın planda sahanda tavuk kızartan ve kim olduğu belli olmayan kadın, ilerleyen bölümlerde okura tanıtılır ve kadınla ilgili yeni bir anlam ortaya çıkarılır: Kadir Kâhya’nın karısı.

SONUÇ

Görüntüyü merkeze alan bir sanatın sözcüklerin dünyasında yeri var mıdır? Bu temel soru ışığında oluşturulan bu tez, edebiyat-sinema ilişkisine farklı bir açıdan bakmayı hedeflemiştir. Böylece “biçimci sinema”nın edebiyata uyarlanmasının mümkün olabileceği kanıtlanmıştır. Sinema diline dönüştürülen öyküler, hem farklı bir gözle hem de alışılmamış teknik bir dille değerlendirilmiştir. Bu nedenle örnekleme yoluyla seçilen on altı öykü, bu deneysel çalışmanın temel malzemesi kabul edilmiştir.

1960’lı yıllara ait sekiz öykü kitabı, Sergei Eisenstein’in kurgu anlayışının yanı sıra genel kurgu teknikleri ile kamera çekim yasalarına göre incelenmiştir. Çözümleme yapılırken ilkin öyküler film senaryosuna çevrilmiş, ardından bu öykülerde kurgu tekniklerinin izleri sürülmüştür. Film senaryosunda öykünün sahneleri belirlenmiş ve izlekteki değişim dikkate alınarak bu sahneler parçalara bölünmüştür. Öyküdeki izlek değişimiyle elde edilen bu sahnelerde anlatıcı, “kamera” gibi görülüp anlatıcının bakış açısına göre de kamera çekim yasaları ön plana çıkartılmıştır.

Öyküler üç aşamalı teknik bilgilerle sinema diline uyarlanmıştır. Bu teknik terimlerin ilki kamera çekim yasalarıdır. Bunlar, kameranın ileri-geri, aşağı-yukarı, sağ-sol, uzak-yakın hareketleri ile bir sahneye eklenen çekimlerle ifade edilebilir. Kamera hareketleriyle oluşturulan bu çekimler yakın çekim, omuz çekim, genel çekim, ara çekim, uzak çekim, uzak perspektif, yakın perspektif, panoramik çekim,

tild, kesme (cut), alan genişletme, laytmotif, periferik görüntü, makro plan, mikro plan, gerçek eşleme, sahne derinliği, flashback, flashforward, fotojeni gibi geniş bir teminolojiden oluşmaktadır.

Çözümlemede başvurulan diğer kaynak, sinemada kullanılan genel kurgu teknikleridir. Bunlar duygusal (patetik) kurgu, insana benzetme kurgusu, metaforik kurgu, dışavurumcu kurgu, düz kurgu, eliptik kurgu, bağıntılı kurgu, olağan kurgu, koşut (almaşık) kurgu, düz kurgu, karşıt kurgu ve hızlı-yavaş kurgu şeklinde sınıflandırılabilir. Genel kurgu teknikleri, bir filmin niyetine hizmet eder ve çekim parçaları arasındaki ilişki bu teknikler yardımıyla oluşturulur. Joseph V. Mascelli'nin de dikkat çektiği üzere bir sinema filminde bu kurgu teknikleriyle öykünün zamanı sıkıştırılmış ya da genişletilmiş, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olabilir; günümüzde kalabilir, ileri sıçrayabilir veya geri gidebilir. Mekân kısaltılabilir, genişletilebilir, yakına ya da uzağa taşınabilir, doğru-yanlış görüngede sunulabilir ve yalnızca bir filmde var olacak biçimde bir dekor hâlinde yeniden yapılandırılabilir. Hem zaman hem de mekân, seyircilerin kavramasına yardımcı olacak herhangi bir tarzda yeniden yaratılabilir ve sunulabilir (72).

Çözümlemenin diğer teknik terimleri ise Sergei Eisenstein'a aittir. Eisenstein'ın film anlayışının temel öğeleri kabul edilen çarpıcı kurgu, çağrışım kurgusu, titremsel kurgu, dizemsel kurgu, üsttitremsel kurgu, düşey kurgu, anlıksal kurgu, ölçümlü kurgu ile iç konuşmalar, renk ve ses unsurları adı geçen öykülerde aranmıştır. Aynı zamanda Eisenstein'ın *Film Duyumu*'nda söylediği gibi çekim içinde yer alan çizgilerin çatışmasından çizemsel çatışma, çekim içindeki varlıkların boyutlarının ortaya çıkardığı çatışma oylumların çatışması, uzam parçalarının çatışmasıyla uzamsal çatışma; çekimdeki ışık derecelerinin (aydınlık, karanlık,

loşluk) çatışmasından ışık çatışması elde edilir. Bunların dışında, özdek ve görüş noktası arasındaki çatışmadan kasıt, özdeğe bakış açısından kaynaklanan biçimbozumudur. Benzer şekilde, görsel ve işitsel alanlar arasındaki çatışma ile de bir yanda optik diğer yanda akustik alanlar arasındaki çatışmadan yararlanılır. Film yönetmeni, çekimleri düzenlerken filmde bu türden çatışmalara yer vererek çatışmaları istediği şekilde yönetir (CXV).

Teknik bilgiler doğrultusunda incelenen öykülerde, sinemaya özgü dilin izleri bulunmaya çalışılmıştır. Buna göre *Tutkulu Perçem*'de sırasıyla “On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim”, “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti”, “Diyerekten Bizi Bir Yarın Aşağısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda” öyküleri seçilmiştir. Kadın bir anlatıcının bakış açısının ön plana çıkartıldığı “On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim”de kamera çekim yasaları dışında, öykünün izleğini destekleyen laytmotif unsurları ile zaman dizinselliğin ön plana çıktığı düz kurgu ve kadının ruh hâlini yansıtan dışavurumcu kurgu ile insana benzetme kurgusu dikkat çeker. Ayrıca sahneler arası geçişin kısa olması nedeniyle öyküde hızlı kurgu ve Eisenstein’ın çekim uzunluklarını temel alarak oluşturduğu ölçümlü kurgu tespit edilmiştir. “Diyerekten Bizi Bir Yarın Aşağısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda” adlı öyküde kişinin ruh hâliyle dış dünyanın çatışması sonucu oluşan “içinden konuşma” unsuru başta olmak üzere, patetik kurgu, bağıntılı kurgu ve Eisenstein’ın düşey kurgusu belirlenmiştir. “Bir Şeydi Hiçliği Hiç Olup Yitti”de ise bir filmin simgesel yönünü temsil eden görüntülerle anlam kazanan metaforik kurgu, sözcüklerin imge değeriyle oluşturulur. Ayrıca Eisenstein’a ait çizimsel çatışma, oylumların çatışması, görsel ve işitsel alanlardaki çatışma, çarpıcı kurgu ve renk ve ses unsurları dikkat çeken diğer teknikler olarak çözümlenmeye katkı sağlamıştır.

İkinci öykü kitabı Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* adlı çalışmasıdır ve bu kitaptan “Pencere” çözümlemenin amacı doğrultusunda seçilmiştir. Burada, öykünün merkezinde yer alan bir olay ile fantastik dünyadaki başka bir olay art arda verildiği için koşut (alması) kurgunun varlığından söz edilmiş, bunun dışında çekim parçalarının çekiciliğinin referans alındığı Eisenstein'in üsttitremsel kurgusunun da bu öyküde kullanıldığı düşünülmüştür.

Necati Tosuner'in *Özgürlük Masalı*'ndan ise “Martılar Gülüştüler”, “Göl Kıyısı” öyküleri örnek metin olarak belirlenmiştir. “Martılar Gülüştüler”de yalnızlık hissini pekiştiren unsur olarak Eisenstein'in film anlayışını destekleyen çatışmalardan biri olan uzamsal çatışma, öyküdeki ışık ögesinin öykü kahramanının ruh hâlini yansıtacak biçimde kullanılmasıyla ışık çatışması, bir olayla olayın zamansal doğası arasındaki çatışma nedeniyle de genel kurgu tekniklerinden olağan kurgu ön plana çıkan teknikler arasında gösterilmiştir. Ayrıca somut nesnelere yola çıkılarak kahramanın iç dünyası gözler önüne serilmiştir. Nesnelere yaratılan bu soyut anlamın Eisenstein'daki karşılığı anlaksal kurgudur. “Göl Kıyısı” sahne derinliği, periferik görüntü, zincirleme gibi kamera çekim tekniklerinin yanında gündelik hayattaki güç dengelerinin imge ile anlatımı söz konusudur. Böyle bir kullanım metaforik kurgu tekniğiyle ifade edilebilir. Benzer şekilde sözcüklerin imge gücünün zihinde dönüşmesiyle çağrışım kurgusu ön plana çıkarılmıştır. Eisenstein'in bu tekniği, bir filmde görüntünün yalnız görülebilir unsurlarıyla değil, çağrışımın gücüyle ortaya çıkan coşku üzerine görüntüler birleşir ve görüntü anlaksal kurgunun bir aşaması gibi bir işlev görür. Öyküde ise görüntünün yerini sözcükler ve onların çağrışımı almaktadır.

Leyla Erbil'in 1968 yılında yayımladığı *Gecede* öykü kitabından örnek metin olarak "Ayna" ve "Hokkabazın Çağrısı" seçilmiştir. "Ayna"da zaman ve mekânda ileriye sıçramalar, geriye dönüşler yapılır ve çekim parçaları birbiriyle çarpıştırılarak yeni anlamlar ortaya çıkarılır. Farklı öykülerde de karşılaşılan bu teknik Eisenstein'da çarpıcı kurgu olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda yıllarca süren bir olayın birkaç saatte anlatılmasına dayanan olağan kurgu bu öyküde de kullanılmıştır. Özellikle bu öyküde kesme tekniğinin öykünün çatışmasına zenginlik kattığı düşünülmüştür. Diğer öyküde, metaforlar ana izleği destekler ve böyle bir anlatım da Eisenstein'ın anlaksal kurgusuna denk gelmektedir. Öyküde, paralel çekimlerle yaratılan estetik anlam bağıntılı kurgu olarak adlandırılmıştır. Sıradan bir nesneye (melon şapka) yüklenen şiirsel anlam da fotojeniyile sağlanmıştır.

Bodur Minareden Öte adlı öykü kitabından, "Kümesin Ötesi" ve "Evdeki" öyküleri çözümlemenin amacı dikkate alınarak seçilmiştir. İkinci öyküde bir tavuğun gözüyle dış dünya yorumlanır. Burada, egemen bir görüntü yoktur. Öyküdeki tüm sahneler aynı değerde görülmüş, birbirini tamamlayan bu sahnelerde üsttitremsel kurgu ön plana çıkmıştır. Bunun yanında bir tavuğun ana karakter olduğu bu öyküde insana benzetme kurgusu baskın bir kurgu tekniği olarak kullanılmıştır. Birbirine zıt olayların art arda verilmesi sonucunda da karşıt kurgu tekniği tespit edilmiştir.

"Evdeki", bir kadının iç konuşmalarıyla toplumda kadın rollerini irdeleyen bir öykü olarak değerlendirilmiş ve burada bir kadının iç yolculuğu öykünün izleğini oluşturmuştur. Bu öyküde diğerlerinden farklı olarak travelling ile Eisenstein'ın dizemsel kurgu tekniği tespit edilmiştir. Bunun yanında bir olay ile zamansal doğası arasındaki çatışma, görsel ve işitsel alanlar arasındaki çatışma öyküdeki gerilimi

artırmıştır. Genel kurgu tekniklerinden de mekân ve zaman geçişindeki değişimi baz alan hızlı kurgu göze çarpmaktadır.

Çözümlemede Ferit Edgü'nün *Av* kitabından “Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog” öyküsü seçilmiştir. Edgü'nün 1960'lı yıllarda yazdığı üç öyküden biri olan bu anlatıda, özellikle köpeklerin olduğu sahnede travelling tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca gizil anlamların dramatik sahnelerle ortaya konduğu bu alegorik anlatımlı öyküde metaforik kurgunun varlığı ispatlanmaya çalışılmıştır. Her sahne birbirinin devamı niteliğinde olduğu için de genel kurgu tekniklerinden zaman dizinselliği merkeze alan düz kurgunun öyküde yararlanılan teknik kavramlardan biri olduğu gösterilmiştir. Bununla birlikte öyküdeki mekân ve zaman değişimi son derece seridir. Böyle bir anlatım ise hızlı kurgu olarak tanımlanmış, Eisenstein'ın çarpıcı kurgu tekniği -diğer öykülerden farklı olarak- simgesel bir dil yerine gerçeklik unsurlarından hareketle açıklanmıştır.

Selim İleri'nin 1968'de yayımladığı *Cumartesi Yalnızlığı*'ndan çözümleme için iki öykü kitabı seçilmiştir: “Güzün Savaş” ve “Bi Keman”. İlk öyküde geriye dönüşler (flashback) ile ileri sıçramaların (flashforward) belli aralıklarla kullanıldığı dikkatten kaçmamıştır. Ayrıca öyküde geçen kara bir çelenk, laytmotif unsuru olarak öykünün bütününde ön plana çıkmış ve bu nesne soyut bir düşünceye (insan duyarsızlığı) hizmet etmiştir. Genel kurgu tekniklerinden biri olan patetik kurgu da bu öyküde tespit edilmiştir.

“Bi Keman” ise küçük bir çocuğun iç dünyasını yansıtan bir öyküdür. Burada “Bi keman” sözcükleri laytmotif özelliği taşır ve bunların belli aralıklarla tekrarlandığı gözden kaçmamıştır. Şiirsel bir anlatımın hâkim olduğu öyküde, karşı açı çekim tekniği ile birlikte Eisenstein'ın çarpıcı kurgusu yararlanılan başka bir

teknik olarak dikkat çekmiştir. Bunun yanında öyküde kısa, hızlı çekimlerin peş peşe sıralanmasıyla görüntülerin bazılarında çağrışım gücünün belirginleştiği saptanmış ve iç konuşmalarla anlatının izleği desteklenmiştir. İç içe geçen birden fazla olayın anlatıldığı “Bi Keman”da koşut kurgunun varlığı da belirlenmiştir.

Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı kitabı, ataerkil düşünüş biçimini sergileyen ve ortak izleği “kadın” olan bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Kısa öykülerin ağırlıkta olduğu bu eserden çözümleme için “Akhisarlı”, “Tanrıların Kırılarında”, “Gözleri Çakır” öyküleri seçilmiştir. İlk öyküde Akşehirli Hoca, hukuk fakültesi öğrencisi ve Akhisarlı bir er öyküde laboratuvar ortamının parçaları gibi düşünülmüş; sahne derinliği, ara çekim gibi kamera çekim teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca öyküde olayların kesintisiz bir biçimde aktarılması nedeniyle düz kurgu ile Eisenstein'ın tipleme kuramı tespit edilmiştir. “Tanrıların Kırılarında” üst çekim, zum, panoramik çekim dışında yakın ve uzak perspektif gibi kamera çekim tekniklerinden yararlandığı belirlenmiştir.

“Gözleri Çakır”da kamera çekim yasalarından periferik görüntü, yakın perspektif, tild, alan genişletme gibi kamera çekim teknikleri dikkat çeker. Öyküde, Eisenstein'ın film tekniklerinden görsel ve işitsel alanlar arasındaki çatışma ve suyun akışının detaylı betimlemesi yapıldığı için dizemsel kurgu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak sinemanın biçimci diliyle ve bu dile özgü terminolojiyle öykü evrenine diyalektiğin yasaları ışığında yeni bir yorum kazandırılmıştır. Eserin iç dinamiklerini irdelemeye yönelik çözümleme bölümünde, özgün sayılabilecek kavramlara yer verilmiş, yaklaşık bir asrın birikimine sahip sinemanın çekim teknikleriyle de metnin tahlili desteklenmiştir. Bu yorum, eğretilmeye dayalı ve biçimci bir sinema anlayışının, sözcüklerin dünyasında gösterilebileceğinin kanıtıdır.

Ayrıca bu sayede biçimci edebiyat, yeni “uygulama olanakları”yla buluşturulmuş, metnin alışılmadık bir teknikle incelenmesi sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir. “Sinema Edebiyat Yaparken”. *Varlık* 1184. 2006: 6-11.
- Abisel, Nilgün. *Sessiz Sinema*. Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları, 1989.
- Akkaymak, Özlem. “Edebiyat ve Sinema Bağlamında *Fikrimin İnce Gülü ve Sarı Mercedes*”. Yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2006.
- Andrew, J. Dudley. *Büyük Sinema Kuramları*. Çev. Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayınları, 2010.
- Apaydın, Dinçer. “Popüler Kültüre Şizofren Bir Yumruk: *Dövüş Kulübü*”. *Edebiyat ve Sinema*. Haz. Fatih Sakallı. İstanbul: Hat Yayınevi, 2011: 291-07.
- Arijon, Daniel. *Film Dilinin Grameri*. Çev. Yalçın Demir ve diğer. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.
- Asiltürk, Cengiz T. *Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2014.
- Aslantepe, Mehmet. “Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı”. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: X, Sayı 1. (Haziran 2008): 23 56.
- Aslanyürek, Semir. *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011.
- Aşkun, Nevhis Cem. “Sinema ve Edebiyat İlişkileri Üzerine”. *Kurgu Dergisi* 1 (Mart 1979): 124-30.
- Atılgan, Yusuf. *Bütün Öyküleri*. 11. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Bazin, André. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.

- Bazin, André. *Sinema Nedir?*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları, 2013.
- Brecht, Bertolt. *Tiyatro İçin Küçük Organon*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2005.
- Burak, Sevim. *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Büker, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1991.
- . *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985.
- Büker, Seçil ve Oğuz Onaran. *Sinema Kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1985.
- Clarke, James. *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2012.
- Cumalı, Necati. *Ay Büyürken Uyuyamam*. 14. baskı. İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A. Ş, 2013.
- Demir, Yalçın. *Filmde Zaman ve Mekan*. Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994.
- Dmytryk, Edward ve Jean Porter. *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*. Çev. İbrahim Şener. 3. baskı. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.
- Dorsay, Atilla. *Sinemayı Sanat Yapanlar*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1986.
- Edgü, Ferit. *Av*. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Eisenstein, Sergey Mihailaviç. *Film Biçimi*. Çev. Nijat Özön. İstanbul: Payel Yayınları, 1985.
- . *Film Duyumu*. Çev. Nijat Özön. İstanbul: Payel Yayınları, 1984.
- . *Film Sanatı*. Çev. Nilgün Şarman. İstanbul: Payel Yayınevi, 1993.
- Erbil, Leylâ. *Gecede*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Erdikmen, Arda. “Biçimci Sovyet Kuramcıları”. *Sinema Kuramları 1*. Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınevi, 2013: 51-58.

- Erus, Zeynep Çetin. *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları, 2005.
- Esen, Halim. “Anayurt Otelinde Zaman ve Mekan”. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. Cilt 1. Sayı 3. (Temmuz 2000): 1-13.
- Felski, Rita. *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Gevgili, Ali. *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.
- Gön, Aslı. “Yusuf’un Kadınları”. *Sinecine* 2. Bahar (2011): 43-63.
- Gülüş, İhsan. “Sinemada Görsel Zaman Mekan Kurgusu”. Yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi, 2006.
- Güral, Ufuk. *Sinema Tarihi*. Ankara: Detay Yayıncılık, 2013.
- İleri, Selim. *Cumartesi Yalnızlığı*. İstanbul: Everest Yayınları, 2014.
- Kağan, Moisses. *Estetik ve Sanat Dersleri*. Çev. Aziz Çalışlar. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.
- Kaplan, Mehmet. *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.
- Karadoğan, Ali. “Postmodern Sinema mı Film mi?”. *İletişim: Araştırmaları Dergisi*. Cilt 3. Sayı(1). (2005): 133-160
- Kaya, Musa. “Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi”. Yüksek lisans tezi. Haliç Üniversitesi, 2011.
- Kılıç, Levend. *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2003.
- Küçükdoğan, Bülent ve Deniz Yeğın. “Sergei Mikhailovich Eisenstein”. *Sinema Kuramları: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınları, 2013: 107-132.
- Küçükdoğan, Bülent. *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalbaz Kitap,

2010.

Lotman, Yuriy M. *Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiyotiğine Giriş)*. Çev.

Oğuz Özügöl. İstanbul: De Yayınları, 1986.

Macit, Kadir. "Sinemada Kurgu ve Görüntü Estetiği". Yüksek lisans tezi. Erciyes Üniversitesi, 2007.

Mascelli, Joseph V. *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Çev. Hakan Gür. Ankara: İmge Kitabevi, 2007.

Monaco, James. *Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Çev. Ertan Yılmaz. 15. Baskı. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2013.

Özarlan, Zeynep. "Biçimci Film Kuramcıları". *Sinema Kuramları: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. Ed. Zeynep Özarlan. İstanbul: Su Yayınları, 2013: 51-58.

Özdarıcı, Öznur. "Anlatıdan Gösteriye Bir Yolculuk ve 'Vurun Kahpeye' Romanı". *Edebiyat ve Sinema*. Haz. Fatih Sakallı. İstanbul: Hat Yayınevi, 2010: 199-215.

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

Önal, Mehmet. "Edebiyat, İletişim ve Sinema". *Edebiyat ve Sinema*. Haz. Fatih Sakallı. İstanbul: Hat Yayınevi, 2010: 11-44.

Özlük, Işıl Pınar. "Rüzgâr Gibi Geçti/ Yenilgiyi Kabul Etmeyen Bir Kadın: Scarlett". *Edebiyat ve Sinema*. Haz. Fatih Sakallı. İstanbul: Hat Yayınevi, 2010: 235-47.

Özön, Nijat. *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Oluk, Ayşe. *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap, 2008.

Onaran, Alim Şerif. *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

- . *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle Yayınevi, 1994.
- Proust, Marcel. *Kayıp Zamanın İzinde*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionoviç. *Sinemanın Temel İlkeleri*. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1966.
- Ryan, Michael. *Eleştiriye Giriş: Edebiyat- Sinema-Kültür*. Çev. Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd, 2012.
- Sokolov, Aleksey G. *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. Çev. Semir Aslanyürek. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- Soysal, Sevgi. *Tutkulu Perçem*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Sözen, Mustafa. *Sinemada Renk*. Ankara: Detay Yayıncılık, 2003.
- Tarkovski, Andrei. *Şiirsel Sinema*. Çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009.
- Tosuner, Necati. *Özgürlük Masalı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Uyan, Burak. “İlk Film Kuramcıları”. *Sinema Kuramları: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınları, 2013: 13-34.
- Wollen, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Yıldız, Selahattin. “Vsevolod Illarionoviç Pudovkin”. *Sinema Kuramları: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. Ed. Zeynep Özarslan. İstanbul: Su Yayınları, 2013: 59-106.
- Yivli, Oktay. “Halide Edip Öyküsünde Betimlemenin Retoriği”. *Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu*. Nevşehir: Nevşehir HBV Üniversitesi, 12-13 Kasım 2014.

—: *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*. Konya: Çizgi Kitabev,
2015.

ÖZ GEÇMİŞ

Birsel Sağıroğlu, 1981 yılında Muş'un Varto ilçesinde doğdu. Orta ve Lise eğitimini Muş Anadolu Lisesinde tamamladı. 2000 yılında Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümünü kazandı. 2004 yılından beri çeşitli il ve ilçelerde Türkçe öğretmenliği yapmaktadır. Şu anda Hacı Bektaş Veli Üniversitesinde yüksek lisans eğitimini sürdüren Sağıroğlu, evlidir.