



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA KURGU VE ANLATI
İLİŞKİSİ**

Doktora Tezi

SEMİH SALMAN

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

İZMİR

2020

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA KURGU VE ANLATI
İLİŞKİSİ**

Doktora Tezi

Semih SALMAN

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Aslı FAVARO

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo Televizyon ve Sinema Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne sunduğum "Ümit Ünal Sinemasında Kurgu ve Anlatı İlişkisi" adlı doktora tezimin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Semih SALMAN



ÖNSÖZ

Bu çalışma, Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerdeki kurgu ve anlatı ilişkisini, yönetmenin sinemasında tekrarlanan temalar üzerinden ayrıntılı şekilde incelemeyi amaçlamıştır. Türk sinemasında kurguyu, anlamı güçlendirecek şekilde öne çıkardığı düşünülen Ümit Ünal'ın, bu alanda ürettiği filmler ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir.

Bu bağlamda, çalışmada Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı; *9*, *Ara*, *Nar* ve *Sofra Sırları* filmleri, yönetmenin kendine özgü sinema dilini yansıtmaları ve ortak temalara sahip olmalarından hareketle kurgu ve anlatı ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır.

ÖZET

Sinemanın ilk dönemlerinde George Méliès tarafından tesadüfi bir şekilde keşfedilen kurguyla ilgili pek çok yönetmenin çalışmalar yaparak bu konuda kuramlar geliştirmesi, bu ögenin sinemada önem kazanmasını sağlamıştır. Sinema dilinin oluşumunda, temel unsurlardan biri olarak görülen kurgu ve anlatı kavramlarının, hikâyenin anlamını güçlendirdiği görülmektedir. Bu bağlamda, sinemada özgün bir üslup oluşturabilmek için, kurgu ve anlatı arasında dramatik yapıyı belirleyecek bir ilişkinin kurulması gerekmektedir.

Bu çalışma, Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerdeki kurgu ve anlatı ilişkisini, yönetmenin sinemasında tekrarlanan temalar üzerinden ayrıntılı şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı; *9, Ara, Nar* ve *Sofra Sırları* filmleri “Oda Filmleri, Toplumsal Cinsiyet, Sorgulama ve Yüzleşme, Gerçekliğin Kurgulanması” şeklinde belirlenen temalar üzerinden incelenerek bu filmlerdeki kurgu anlatı ilişkisi ele alınmıştır. Filmlerde yer alan ortak kaygılar ve konular, bu temaların belirlenmesinde etkili olmuştur. İncelenen filmlerde, yönetmenin kurgu ve anlatı yapıları arasında güçlü bir ilişki oluşturarak özgün bir anlayışı benimsediği görülmektedir.

Kurgu-anlatı ilişkisi temelinde çözümlenen bu çalışma, betimsel bir analiz içermektedir. Amaçlı örnekleme yönteminin kullanıldığı çalışmada, Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı, *9, Ara, Nar* ve *Sofra Sırları* filmlerini, baştan sona kendisinin tasarladığı ve sinemasal bir yaklaşımla bu filmleri ele aldığı gözlenmiştir. İncelenen filmlerde, Ünal'ın kurguyu sadece teknik bir unsur olarak ele almadığı, aynı zamanda söz konusu öge aracılığıyla anlatıyı güçlendirerek belirgin bir film dili oluşturduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Anlatı, Ümit Ünal Sineması, Türk Sineması.

ABSTRACT

In the early stages of cinema, many directors developed theories about editing, which was coincidentally discovered by George Méliès, by making studies and made this factor significant in cinema. It is seen that the notions of editing and narrative, which are seen as one of the basic factors in the formation of the language of cinema, strengthen the meaning of the story. In this context, in order to create an original style in cinema, it is necessary to establish a relationship between editing and narrative that will determine the dramatic structure.

This study aims to analyze detailed relationship between editing and narrative in the films directed by Ümit Ünal, through the themes repeated in the director's cinema. *9, Ara, Nar and Sofra Sırları* films directed by Unal, were analyzed through the determined themes which are “Room Films, Gender, Questioning and Confrontation, Editing of Reality” and the relation between editing and narrative in these films are discussed. Common concerns and issues in the films have been effective in determining these themes. In the analyzed films, it is seen that the director adopts an original understanding by creating a strong relationship between editing and narrative structures.

This study, which is analyzed on the basis of the relationship between editing and narrative, includes a descriptive analysis. Purposive sampling method was used in this study. It was observed that, Ünal designed throughout the whole process of all the films namely; *9, Ara, Nar and Sofra Sırları* and analyze them with a cinematic approach. In the analyzed films, it is seen that Ünal does not only approach editing as a technical factor, but also creates a distinctive film language by strengthening the narrative through this factor.

Key Words: Editing, Narrative, Ümit Ünal’s Cinema, Turkish Cinema.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KURGU

1.1. Kurgu Kavramı ve Kurguya İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar.....	8
1.1.1. Sinemanın İlk Dönemlerinde Kurgu Anlayışı.....	10
1.1.1.1. David Wark Griffith ve Koşut Kurgu.....	12
1.1.1.2. Lev Kuleshov ve Pudovkin'in Kurgu Anlayışı.....	14
1.1.1.3. Sergei M. Eisenstein ve Çarpıcı Kurgu.....	19
1.1.2. Sinemanın İlk Dönemlerinde Diğer Yönetmenlerin Kurgu Anlayışı.....	24
1.1.3. Günümüz Yönetmenlerinin Kurgu Anlayışı.....	29
1.1.4. Kurgu İle İlgili Kuramsal Yaklaşımlar.....	32
1.1.4.1. Biçimci Yaklaşım.....	32
1.1.4.2. Gerçekçi Yaklaşım.....	37
1.2. Görüntü ve Ses Kurgusu.....	41
1.2.1. Kurgu Çeşitleri.....	41
1.2.2. Temel Görüntü Geçiş Türleri.....	44
1.2.3. Kurguda Kullanılan Yöntemler.....	47
1.2.4. Kurguda Görüntü Kuralları.....	50
1.2.5. Kurgu ve Ses İlişkisi.....	54
1.2.6. Kurgu ve Renk İlişkisi.....	56

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA ANLATI YAPISI VE ÜMİT ÜNAL SİNEMASI

2.1. Anlatı Yapısı Üzerine	59
2.1.1. Klasik Anlatı	62
2.1.2. Modern Anlatı.....	64
2.1.2.1. Sanat Sineması	67
2.1.2.2. Auteur Kuramı	70
2.1.3. Postmodern Anlatı.....	73
2.2. Türk Sinemasında Anlatı Yapısı	77
2.2.1. 1990'lı Yıllar Öncesi Türk Sinemasında Anlatı Yapısı.....	78
2.2.2. 1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Anlatı Yapısı.....	82
2.3. Ümit Ünal Sineması	87
2.3.1. Ümit Ünal Sinemasının Genel Özellikleri	87
2.3.2. Ümit Ünal Sinemasında Biçimsel Özellikler.....	92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜMİT ÜNAL FİLMLERİNDE KURGU VE ANLATI İLİŞKİSİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi	96
3.1.1. Araştırmanın Çerçevesi ve Amacı	96
3.1.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	97
3.1.3. Veri Toplama ve Analizi.....	98
3.2. 9 Filmi	98
3.2.1. Filmin Özeti	98
3.2.2. Oda Filmleri	99
3.2.3. Toplumsal Cinsiyet	101
3.2.4. Sorgulama ve Yüzleşme.....	104
3.2.5. Gerçekliğin Kurgulanması	106
3.3. Ara Filmi	108
3.3.1. Filmin Özeti	108
3.3.2. Oda Filmleri	109
3.3.3. Toplumsal Cinsiyet	111
3.3.4. Sorgulama ve Yüzleşme.....	113
3.3.5. Gerçekliğin Kurgulanması	115

3.4. Nar Filmi	118
3.4.1. Filmin Özeti	118
3.4.2. Oda Filmleri	118
3.4.3. Toplumsal Cinsiyet	120
3.4.4. Sorgulama ve Yüzleşme.....	122
3.4.5. Gerçekliğin Kurgulanması	124
3.5. Sofra Sırları Filmi	126
3.5.1. Filmin Özeti	126
3.5.2. Oda Filmleri	126
3.5.3. Toplumsal Cinsiyet	129
3.5.4. Sorgulama ve Yüzleşme.....	131
3.5.5. Gerçekliğin Kurgulanması	133
SONUÇ	135
KAYNAKÇA	143
EKLER	154
EK 1. ÜMİT ÜNAL İLE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN GÖRÜŞME	154
TEŞEKKÜR	158
ÖZGEÇMİŞ	159

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Anlatı Kuramının Öğeleri	60
Şekil 2. Yükselen dramatik eğri.....	63
Şekil 3. Yapısalcı Kuram açısından anlatının iki bölümü	66



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Firuz'un sorgulandığı sahne.....	99
Görsel 2. Kapı numarasının 9'dan 6'ya dönüştüğü sahne	107
Görsel 3. Veli ve Ender'in hesaplaştığı sahne.....	114
Görsel 4. Emlakçı-Ender ve Hayat Kadını-Gül benzerliği.....	117
Görsel 5. Sema ve Deniz'in tartıştıkları sahne	121
Görsel 6. Jenerik öncesinde parçalanmış nar görüntüsü	122
Görsel 7. Deniz ve Asuman'ın yer değiştirmesi.....	125
Görsel 8. Neslihan-Ethem ve Neslihan-Ramo ilişkisi.....	127
Görsel 9. Neslihan'ın gerçeklerle yüzleştiği sahne	131
Görsel 10. Neslihan'ın yemek programı sunduğu sahne.....	133

GİRİŞ

Sinemada, kurgu ögesinin anlatı biçimlendirmede temel bir unsur olarak ele alındığı bilinmektedir. Bu alanda yapılan pek çok çalışmada, kurgunun tarihsel gelişimine ve tarihsel süreç boyunca kurgu üzerine geliştirilen kuramlara yer verilmiştir. Sinemada, kurgu ve anlatı ilişkisinin film dilinin oluşturulmasında belirleyici olduğu ifade edilmektedir. Türk sinemasında ise, Ümit Ünal'ın, kurguyu anlamı güçlendirecek şekilde öne çıkaran yönetmenler arasında olduğu görülmektedir. Literatür taraması sonucunda, Ümit Ünal sinemasıyla ilgili az sayıda çalışma yapıldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca, Ünal'ın, filmlerinde kurgunun ve anlatı yapısının detaylı olarak ele alınmadığı görülmektedir. Bu bağlamda, çalışmada, Ümit Ünal'ın auteur bir yönetmen olarak sinema anlayışı temel alınarak, filmlerindeki kurgu ve anlatı ilişkisinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Sinema, ilk dönemlerinden itibaren gelişime açık, özgün yaklaşımlarda bulunan ve pek çok kişiye etki edebilen bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Lumière Kardeşler'in görüntüye dair denemeleriyle başlayan sinematografi, günümüze kadar pek çok değişim yaşayarak etkisini artırmaktadır. Sinemanın gelişmesinde ve bir dil oluşturabilmesinde, pek çok unsurun katkısı bulunmaktadır. Bu unsurlar arasında da kurgu ve anlatı öğelerinin öne çıktığı söylenebilir. "Görüntülerin birleştirilmesi işlemi" şeklinde kısa bir tanıma sahip olan kurgu kavramı, sinematografide güçlü bir yer tutar. Filmde, mekân, zaman, karakterler ve olaylar dizisi anlatıyı oluştururken, kurgu ögesi de anlatı yapılarının belirgin bir anlamı oluşturacak veya güçlendirecek biçimde izleyiciye yansıtılmasını sağlar.

Çalışmanın ilk bölümünde, kurgunun tarihsel gelişimi incelenerek bu alanda kurgunun ilerlemesine yönelik çalışmalar gerçekleştiren yönetmenlere yer verilmektedir. Sinemanın ilk yıllarında, deneysel görüntüler elde edilirken kurguya dair yaratıcı bir yaklaşımdan söz etmek güçtür. Fakat tekniğin geliştirilmesiyle beraber, görüntülerin birleştirilmesi işlemi gitgide önem kazanmıştır. George Méliès'in tesadüfi bir şekilde bulunduğu, Edwin S. Porter'ın da çeşitli denemelerle geliştirdiği kurguya David W. Griffith yeni anlamlar kazandırmıştır. Söz konusu yönetmen, ürettiği filmler ve uyguladığı çekim teknikleriyle, pek çok Sovyet yönetmene ilham kaynağı olmuştur.

Porter ve Griffith gibi yönetmenlerin kurguya yükledikleri anlamı, Sovyet yönetmenler kuram hâline getirerek sinema tarihinde derin bir iz bırakmışlardır. Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov ve Vertov gibi birçok Sovyet yönetmenin, kurguyu ön plana çıkararak çeşitli yöntemler geliştirdikleri bilinmektedir. İlk olarak, Amerikalı yönetmenlerin filmlerini yeniden kurgulayarak kendilerini geliştiren Sovyet yönetmenler, Bolşevik İhtilali sonrasında Lenin'in sinema okullarını kurmasıyla birlikte kendi görüntüleri üzerinde çalışma yapmaya başlamışlardır. Kuleshov'un ünlü deneyi olan "Kuleshov Efekt", kurgunun izleyiciyi yönlendirme etkisine göndermede bulunur. Kuleshov'un öğrencilerinden biri olan Pudovkin, hocasının deneylerini geliştirerek pek çok üretmiştir. Bağlantısal kurgu anlayışını tercih eden Pudovkin, parçalardan bütüne hareket ederek küçük bir detaydan yoğun anlamlar yaratmıştır. Eisenstein ise, görüntüleri çarpıştırarak "çarpıcı kurgu" tekniğini ortaya çıkarmıştır. Eisenstein, kurguyu çatışma olarak görerek diyalektik bir anlayışla hareket etmiştir. Diğer Sovyet yönetmenlere oranla farklı türde çalışmalar üreten Vertov, gerçekçi bir yaklaşımla Sine-Göz kuramını oluşturur. Kamerayı stüdyodan sokağa çıkararak, doğal ışıkta görüntüler çeken yönetmen, belgesel türünde çalışmalarıyla dikkat çeker.

O dönemlerde, Sovyet yönetmenlerin yanı sıra farklı kültürlerden ve coğrafyalardan pek çok yönetmen, biçimsel tercihleriyle sinemada özgün içerikler üretmişlerdir. Bu çerçevede çalışmanın ilk bölümünde, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, Abel Gance, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Vittorio de

Sica, Robert Wiene, Stroheim, Murnau, Dreyer ve Flaherty gibi kurgunun önem kazanmasında etkili olmuş yönetmenlere yer verilmektedir.

Sinemanın ilk dönemlerinde, kurguyla ilgili önemli çalışmalar yapılmıştır. O dönemlerde, kurgunun anlamı güçlendirdiği ve dramatik yapının oluşumunda belirleyici bir unsur olarak farkına varıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, kurguyla ilgili, yıllar içinde çeşitli kuramlar geliştirilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde, kurgu alanında ön plana çıkan iki kuram ele alınmaktadır. Bunlar; biçimcilik ve gerçekçiliktir. Günümüzde, pek çok filmin anlatı yapısında belirleyici nitelikte olan bu kuramların temelleri, sinemanın ilk dönemlerinde atılmıştır. Lumière Kardeşler'in yaptıkları çalışmalar gerçekçilik, Méliès'in filmleri ise biçimcilik anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Biçimci yaklaşımı dikkate alan kuramcılar (Munsterberg, Arnheim ve Balázs), kurguyu merkeze alan çalışmalar üretirken; gerçekçi anlayışa sahip kuramcılar (Kracauer ve Bazin) ise, kurguya mesafeli yaklaşarak, onu anlatının bir parçası olarak nitelendirmişlerdir.

Çalışmanın birinci bölümünde, kurgunun tarihsel gelişimi ve bu alanda geliştirilen kuramsal yaklaşımların yanı sıra kurgunun teknik boyutunu işaret eden çeşitli kavramlara da yer verilmektedir. Kurgu çeşitleri, görüntü geçiş türleri, kurgu yöntemleri ve görüntü kuralları bu konuda ele alınan teknik öğelerdir. Bu öğeler, kendi içinde çeşitli alt kategorilere ayrılarak kurgunun anlatıyı desteklemesinde önemli bir role sahip olur. Öte yandan sinemada özgün bir dil yaratmada, ses ve renk öğeleri de önemlidir. Ses unsuruyla sahnenin temposu, konusu ve dramatik yapısı; renk ögesiyle de filmin türü/atmosferi yansıtılabilmektedir. Bu bağlamda, kurgunun ses ve renk unsurlarıyla olan ilişkisi ve yaşanan gelişmelere de bölümde yer verilmektedir.

Sinemanın gelişiminde ve kurguya ilişkin bir dilin oluşturulmasında gelişen teknolojinin etkisi yadsınamaz. Sinemanın ilk dönemlerinden sonra kullanılan analog kurgu sistemi, günümüzde yerini dijital kurguya bırakmıştır. Özellikle 1990'lı yılların sonunda sayısal/dijital kurgu ortamının yaygınlaşmasıyla, pek çok kişi bu alanda çalışma imkânı elde etmiştir. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde, kurgunun gelişimi ve

önemli yönetmenlerin kurgu konusundaki yaklaşımlarına yer verilecek olup, son yıllarda yaşanan teknolojik gelişimin kurguya olan etkisi ele alınacaktır. Günümüz yönetmenlerinin, teknolojik gelişimin avantajlarını kurguda kullandığı bilinmektedir. Türkiye’de Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler, filmlerinin kurgusunu kendileri yaparak bu alanda özgün çalışmalar sunarlar. Çalışmada, söz konusu yönetmenlerin kurguya ilişkin yaklaşımları incelenecek ve kurguya önem vererek özgün bir sinema dili oluşturan Quentin Tarantino, Christopher Nolan ve Gaspar Noé gibi yabancı yönetmenlerin yaklaşımları da ele alınacaktır.

Yönetmenin sinemaya dair bir üslup geliştirebilmesi için, kurguyu ve anlatı yapısını etkili kullanması gerekir. Bu doğrultuda, çalışmanın ikinci bölümünün ilk aşamasında anlatı yapıları, anlatı kuramlarına ilişkin yaklaşımlardan hareketle incelenecektir. Anlatı, hikâyenin yapısını oluşturmakla birlikte, zaman, mekân, karakterler, olaylar dizisi ve neden-sonuç gibi faktörleri kapsamaktadır.

Anlatı kuramı; klasik, modern ve postmodern olmak üzere üç kategoride ele alınmaktadır. Klasik anlatı; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlayan bir Hollywood modeli olarak bilinmektedir. Söz konusu anlatı yapısı temelinin, Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinde atıldığı söylenebilir. Modern anlatı; hikâyede neden-sonuç ilişkisi aramayan, açık uçlu sonu olan ve çoğunlukla da izleyiciyi yabancılaştırarak karakterle özdeşleşmesine imkân tanımayan bir yapıya sahiptir. Klasik anlatılı filmlerde, karakterler belirli bir amaç doğrultusunda hareket ederken, modern anlatıda karakterlerin amaçlarının belirgin olmadığı ve açık bir nedensellik ilişkisinin bulunmadığı görülmektedir. Modern anlatının yansıması niteliğinde olan sanat sineması ve auteur kuramı bu bölümde ele alınmaktadır. Modern bir dili benimseyen sanat sineması, popüler sinemadan uzak bir tutum sergiler. İlk olarak sessiz sinema döneminde ortaya çıkan sanat sineması, Yeni Dalga hareketiyle birlikte yükselişe geçer. Modern anlatının bir diğer önemli parçası da auteur kuramıdır. Sinema sanatının II. Dünya Savaşı sonrasında hızla gelişmesi, film eleştirisini olumlu şekilde etkilemiştir. İlk olarak Alexandre Astruc’un 1948’de yazdığı makalesiyle temelini attığı auteur kuramı, *Cahiers du Cinéma* adlı dergide yazılan yazılar sonrasında etkisini

gösterir. Bu bağlamda söz konusu bölümde; Andrew Sarris, Peter Wollen ve Andre Bazin'in auteur kuramına yönelik yaklaşımlarına da yer verilmektedir. Çalışmanın bu aşamasında son olarak, postmodern anlatı incelenmektedir. Modern sanat anlatısına tepki olarak ortaya çıkan postmodern sanat anlayışı; geçmişe öykünmesi, yüzeysel olması, çoğulcu ve eklektik bir yapıyı, parodi ve pastiş türlerini benimsemesi ile karakterize olur. Edebiyatta, mimaride, dans ve gösteri alanlarında etkili olan postmodernizm, 1980'lerden sonra sinemada belirgin hâle gelir. Nostaljik yaklaşımlar, geçmişi yüceltme, cinsellik ve şiddet vurguları postmodern anlayışın sinemadaki yansımalarıdır.

Türk Sinemasında anlatı yapısının yıllara ve dönemlere göre çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. Çalışmanın temel inceleme alanı olan Ümit Ünal'ın, auteur bir yönetmen olarak, 1990'lı yıllardan sonra adından giderek daha çok söz ettirmesi ve yönetmenin, içinde bulunduğu dönemin sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasi koşullarından etkilenebileceği göz önüne alınarak tezin ikinci bölümünde "1990'lı Yıllar Öncesi Türk Sinemasında Anlatı Yapısı" ve "1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Anlatı Yapısı" olarak iki farklı başlık oluşturulmaktadır. Ayrıca, Türk sinemasının 1990'lı yıllarda yeniden yükselişe geçmesi de böyle bir ayırımın yapılmasında etkili olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünün devamında, Özön (1985), Özgüç (1993) ve Esen (2010) gibi yazarların, Türk sinemasını belli dönemlere ayırmalarından hareketle "İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi, Sinemacılar Dönemi, Karşıtlıklar Dönemi, 80'li Yıllar Türk Sineması, 1990 Sonrası Türk Sineması ve son olarak da 2000 Sonrası Türk Sineması" şeklinde analiz tercih edilmektedir. 1990'lı yıllar öncesinde yaşanan teknolojik gelişmelerden ve toplumsal değişimlerden etkilenen Türk sineması, birbirinden farklı akımlarla sinema dilini oluşturma çabasıdadır. Bu dönemde, Yılmaz Güney, Metin Erksan ve Lütfi Ömer Akad gibi özgün bir dil yaratan auteur yönetmenlerin dikkat çektiği söylenebilir. 1990'lı yıllar, düşüşte olan Türk sinemasının yeniden hareket kazandığı dönem olarak kendini göstermektedir. Yeni kuşak sinemacıların ortaya çıkmasıyla beraber Türk sinemasındaki gelişimin ivme kazandığı söylenebilir. Yönetmen sinemasının oluştuğu bu dönemde, anlatı ve anlatım biçimlerinde değişimler görülmektedir. Anlatılarda, karakterlerin kimlik arayışları, yaşantılarını sorgulamaları ve

içe dönük tavırları belirgin şekilde fark edilir. 1990'lı yıllardan günümüze kadar Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Ümit Ünal, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Tolga Karaçelik, Emin Alper, Onur Ünlü, Yeşim Ustaoğlu, Özcan Alper, Pelin Esmer, Seren Yüce gibi pek çok yönetmen kendilerine özgü üsluplarla sinemanın gelişimine katkı sağladılar. Bu bölümde, söz konusu yönetmenlerin filmlerindeki anlatı yapıları çalışmada irdelenmektedir.

Yeni kuşak sinemacılar arasında kurgu tercihleriyle anlatıyı güçlendiren yönetmenlerden biri olan Ümit Ünal, çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Bu bölümde, Ünal'ın sinemasının genel özellikleri, filmlerindeki anlatı yapısı ve biçimsel özellikler ele alınmaktadır. Yönetmen, bu alana dair farklı görevlerde (senarist, metin yazarlığı, asistanlık) yer aldıktan sonra sinemaya dair kendi dilini oluşturma amacıyla, *9* (2002) filmini çekmiştir. Daha sonra Ünal; *Anlat İstanbul* (2004), *Ara* (2007), *Gölgesizler* (2008), *Kaptan Feza* (2009), *Ses* (2010), *Nar* (2011) ve *Sofra Sırları* (2017) gibi filmlerin yönetmenliğini yapmıştır.

Ümit Ünal hem ticari hem de sanatsal filmler üretmiştir. Ünal'ın ticari kaygıyla yönettiği filmler; *Anlat İstanbul*, *Gölgesizler*, *Kaptan Feza* ve *Ses*'tir. Yönetmen, bu filmlerde, pek çok unsur sebebiyle özgün bir dil oluşturamadığını sıklıkla ifade eder. Bu nedenle Ünal, *9*, *Ara*, *Nar* ve *Sofra Sırları* filmlerini farklı bir noktada görür. Özgün bir dille, istediği şekilde oluşturduğu bu filmler, Ümit Ünal Sinemasının yansıması niteliğindedir. Klasik anlatı yapısının dışında özelliklerin sergilendiği bu filmlerde, yönetmen özgün bir dille hikâyesini işlemektedir. Sinemada biçime önem veren Ünal, kurgudaki ses ve görüntü tercihleriyle anlatıyı güçlendirmektedir. Sahneler arası geçişlerde hızlı bir ritmi tercih eden yönetmen, farklı mekân ya da zamanda geçen öyküleri kendine özgü yöntemlerle birbirine bağlar.

Çalışmanın üçüncü bölümü, Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerdeki kurgu ve anlatı ilişkisini, yönetmenin sinemasında tekrarlanan temalar üzerinden ayrıntılı şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede üçüncü bölümde, Ünal'ın verdiği röportajlarda da baştan sona kendisinin tasarladığı filmler olarak gösterdiği *9*, *Ara*, *Nar*

ve *Sofra Sırları*'nda, kurgu ve anlatı ilişkisi irdelenmektedir. Kurgu ve anlatı ilişkisi temelinde çözümlenen bu çalışmada, betimsel bir analiz gerçekleştirilerek Ümit Ünal'ın söz konusu dört filmi analiz edilmektedir. Amaçlı örnekleme yönteminin kullanıldığı çalışmada, analiz, bir auteur yönetmen olarak değerlendirilen Ünal'ın filmlerinde yer alan ortak kaygılar ve konulardan hareketle belirlenen “Oda Filmleri, Toplumsal Cinsiyet, Sorgulama ve Yüzleşme, Gerçekliğin Kurgulanması” temaları üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Sonuç olarak, çalışmada, Ümit Ünal'ın incelenen filmlerinde; kurgunun, anlatı yapısı ile ilişkisi dâhilinde ne şekilde güçlendirdiği, yönetmenin özgün bir üslup oluşturmasında kurgunun ne şekilde belirleyici olduğu sorularına yanıt aranacaktır. Bu bağlamda, Ünal'ın filmlerindeki tematik unsurlar üzerinden kurgu ve anlatı ilişkisi, yönetmenin sinemasal anlayışı çerçevesinde incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KURGU

Çalışmanın ilk bölümünde, kurgunun sinemadaki yeri ele alınarak pek çok yazar ve yönetmenin bu kavramla ilgili görüşleri incelenmektedir. Sinemanın ilk dönemlerinden itibaren etkili olduğu bilenen kurgu ile ilgili çeşitli çalışmalar ve araştırmalar yapılmıştır. Bu bağlamda, bu bölümde kurguyla ilgili kuramlar incelenerek geçmişte ve günümüzde kurgunun sinemada yarattığı etki ele alınmaktadır. Buna ek olarak, kurgunun teknik boyutları ve bu doğrultuda oluşturulan yöntemlere de yer verilecektir.

1.1. Kurgu Kavramı ve Kurguya İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar

Kurgu, sinemanın en önemli öğelerinden biri olarak kabul edilir. Sinemanın bir sanat dalı olarak görülmesinde kurgunun yeri ve önemi oldukça fazladır. Sinemada kurgunun, filmde yer alan görüntülerin anlam yaratacak şekilde birleştirilmesi olduğu söylenebilir. Türk Dil Kurumu'na göre kurgu: “Bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini, bir uyum ve anlam bütünlüğü sağlayarak birleştirme, montaj” demektir (Türk Dil Kurumu, 2018). Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nde cutting ya da editing olarak bilinen kurgu kelimesinin Avrupa'daki karşılığı '*montage*' kelimesidir. Monaco'ya göre; “İngilizce sözcükler istenmeyen parçaların atıldığı bir kırpma, kesip düzeltme sürecini akla getirir. Ham malzeme kesilip biçilir, düzenlenir. Oysa *montage* bir inşa, hammaddeden oluşturma eylemini akla getirir” (2000, s.216). Kurgu (montaj) sözcüğünün Fransızcadan alındığını belirten Onaran, sinemada kurgunun, filmde yer alan planlar arasında seçim yapılarak uygun bir şekilde parçadan bütüne gidilmesini anlattığını öne sürer (2012, s.73). “Film sanatının temeli kurgudur” diyen Pudovkin, kurgunun anlamını ve gücünü başka bir sanat biçimi olan edebiyatla karşılaştırır. Yazar için sözcüklerin ham madde niteliğini taşıdığını belirten Pudovkin, bu sayede cümle oluşturabildiğini ifade eder. Yazar için sözcüklerin önemi ne ise, yönetmen için de filmin her parçası böyle bir öneme sahiptir. Yönetmen film parçalarını seçer, siler ve yeniden

ele alabilir, bu sayede bilinçli bir düzenlemeyle filmi ortaya çıkarır. Bu bağlamda Pudovkin, yönetmen ve yazarın ortak noktaları olduğunu vurgular (1966, s.15).

Katz'a göre kurgu; "Hareketli görüntüye ait planların ve onlarla uyuşan işitsel unsurların, birbiriyle tutarlı bir sıra ve akan bir devamlılık içinde, seçilmesi, toplanması ve düzenlenmesi işlemidir" (akt. Fisher, 2008, s.9). Arnheim, kurgunun farklı yer ve zamanlarda oluşan olayların çekimlerinin birleştirilmesi anlamına geldiğini belirtir (1957, s.87). Amerikalı yönetmen Stanley Kubrick, "Bir sinema filminin yapımında, kurgudan önce atılan her adım, o filmi kurgulamak amacıyla atılmıştır" der. Alman film yönetmeni ve aktör William Dieterle'ye göre, "Kurgu sadece bir planı diğerine bağlamak değildir; aslında kurgu, bilerek seyirciyi belli bazı şeyleri görmeleri için yönlendirmektir" (akt. Küçükdoğan, 2014, s.27). Buna göre, yönetmen kurgu aracılığıyla kendi bakış açısını ve kişisel görüşlerini izleyiciye aktarabilmektedir. Film ile elmas arasında benzerlik kurarak kurgunun önemini anlatan Mascelli'ye göre;

"Film kurgulamak bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile kıyaslanabilir. İşlenmemiş durumdaki bir elmasın elmas olduğunu anlamak zordur. İşlenmemiş elmasın, doğasından gelen güzelliğinin anlaşılabilmesi için kesilmesi, parlatılması ve yerleştirilmesi gerekir. Aynı şekilde, bir film öyküsü karmaşık bir çekim yığıdır ta ki elmas gibi kesilip parlatılana ve bir araya getirilene kadar. Hem elmas hem de film atılan parçalar ile zenginleşir! Geriye kalan parça öyküyü anlatır. Elmasın ya da filmin, pek çok yüzü, en son kesim yapılan değin belirgin değildir" (2007, s.153).

Filmi oluşturan parçaların kurgu ile birleştirilerek anlamlı bir bütün yaratılması, aynı zamanda gerek duyulmayan pek çok sahne ve planın çıkarılmasını içerir. Kurguyla sinemanın birbirinden koparılamayacağını öne süren Asiltürk, yeni anlamlar yaratmak için parçaların öncelikle zihinde birleştirilmesi gerektiğini belirterek, bu durumun bir sonraki sahneye geçişte estetik bir kalite katacağını öne sürer. Yazara göre, sinemada kurgu denildiğinde iki şey anlaşılır; ilki görüntü kaydedilen film parçalarının eklenmesi, ikincisi ise film parçalarının şiirde sözcüklerin imgesel kullanılması gibi, amaçlanmış bir bütünün oluşturulması için eklenmesi (2014, s.83). Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski de sinemada kurgunun önemini şu şekilde belirtir: "Bazı yönetmenler

oyunculara, sahnelemeye ve ışıklara güvenir ancak çekime ait bu öğeler sadece gerekli malzemeyi ve olasılıkları sağlayabilir; filmin ruhu montaj odasında hayat bulur” (Toprak, 2013, s.14).

Pek çok yazar ve yönetmene göre, kurgunun sinemadaki önemi yadsınamaz. Film dilinin izleyiciye etki edebilmesinde, estetik bir bütünlük sağlanabilmesinde, bir fikrin ya da görüşün anlatılabilmesinde kurgunun payı oldukça fazladır. Sinemada tarihine bakıldığında ise, çok farklı ülkelerin kendilerine özgü film dili ve kültürlerinin oluşmasına zemin hazırlayan temel unsurların başında kurgunun geldiği söylenebilir.

1.1.1. Sinemanın İlk Dönemlerinde Kurgu Anlayışı

Sinema tarihinin ilk filmlerini Auguste ve Louis Lumière çekmiştir. Kısa öykülerin işlendiği bu filmlerde henüz kurgu keşfedilemediği için parça-bütün ilişkisinden yoksunluk göze çarpmaktadır. Söz konusu filmler çekilirken kamera, kaydı durduruncaya kadar kadrajına alabildiği görüntüleri kaydeder ve bazı hareketli planlarda oyuncu kadrajdan çıkabilirdi. Reisz ve Millar (2014) *The Technique of Film Editing* isimli kitaplarında, Lumière Kardeşler’in hareket unsurunu yakalamaya yarayan kamerayı sadece kayıt aracı olarak kullandıklarını, buna örnek olarak da *Barque sortant du port (A Boat Leaving Harbour, 1895)* filmindeki görüntünün özünün fotoğrafla da iletilebileceğini belirtmektedirler. Asiltürk (2014) ise, sinema tarihindeki eksikliklerin kolay fark edildiğini ifade ederek, Lumière Kardeşler’in *L'arroseur arrosé (Sulanan Sulayıcı, 1897)* filmini bu duruma örnek olarak gösterir. Filmde, bahçıvan yaramaz çocuğun arkasından koşarken kameranın kadrajından çıkarlar. O dönemde, kameranın, yükseliği nedeniyle devingen bir şekilde kullanılamaması ve kurgunun işlevinin tam anlamıyla idrak edilemediği için kesme yöntemine başvurulmaması böyle bir hatanın oluşmasına zemin hazırlar.

Sinemanın ilk zamanlarında kamera üzerinde kesme işlemi yapıldığı için kurguyla ilgili yaratıcı bir girişimden söz etmek mümkün değildir. Onaran’a (2012) göre, ilk filmler için kurgusal bir çalışmaya ihtiyaç olmadı çünkü bu filmler birer ikişer dakikalık ve

hepsi birbiriyle birleştirildiğinde izleyiciye on, on beş dakikalık bir gösterim sunuluyordu. Yazar, bu işlemin bir kurgudan ziyade film parçalarının birleşimi olduğunu belirtir. Fisher (2008), ilkel dönem (1895-1900 arası) olarak tanımladığı sinemanın o yıllarında çekim için konunun seçilerek, kameranın çalıştırıldığını ve film şeridi bitene kadar çekim işleminin yapıldığını belirterek film kurgusunun bu dönemde var olmadığını öne sürer.

Sinema kültürünün oluşmaya başlamasıyla beraber o dönemde yeni yönetmenler ortaya çıkmaya başlar. Bu alana yönelik ilgi, arayış ve denemeler artınca şüphesiz ki kurgu da bu gelişmelerden olumlu anlamda etkilenir. Lotman (1999), Bordwell ve Thompson (2008) gibi yazarlar kurguyu keşfeden kişinin Fransız illüzyonist-yönetmen Georges Méliès olduğunu belirtmektedirler. Bir tesadüf sonucunda kurguyu ortaya çıkardığı bilinen Méliès'in, film çekimi sırasında kamerası aniden durur, sonrasında kamera tekrar çalışıp kayıt almaya devam ettiğinde sahnedeki kadının yerini bir erkek, otobüsün yerini ise cenaze arabası alır. Bu iki görüntü art arda eklendiğinde, tek bir filmde planların birleştirilmesi durumunun ortaya çıktığı görülür. Méliès, kurguyu tesadüfi bir şekilde keşfettikten sonra, daha da geliştirmek yerine sinemanın teatral tarzını sürdüren filmler üretmeyi tercih etmiştir. Dancyger'e (2013) göre, Méliès, o dönemde 14 dakikalık film çekse de kameralar hareketsiz ve eylemden uzak olduğu için kurgusal açıdan bir ilerleme kaydedilemedi. Lumière Kardeşler belgesel türüne daha yakınken, Méliès ise filmlerini bilim kurgu-fantazy türünde ortaya çıkarmıştır. Filmlerinde sıklıkla efekt kullanan Méliès için Cubitt: "Sinematik üçüncü boyutun ilk ustasıdır" (2004, s.43) ifadesini kullanmaktadır. Bordwell ve Thompson, Méliès'i mizansen ustası olarak tanımlayarak tamamen hayâl gücüne dayalı pek çok film çektiğini belirtirler (2008, s.15). Buna ek olarak Ceram (2007) da diğer yazarlar gibi, Méliès'in hayâllerini ve illüzyonlarını film hâline getirdiğini bu sebeple de film dili konusuna pek yoğunlaşmadığını savunur. Abisel, yönetmenin tiyatroyu sinemaya taşıyan ilk sinemacı olduğunu söyler ve ekler: "Kameranın teknik olanaklarıyla sonuna dek ilgilenmiş olmasına karşın, bunun ötesine geçmeye kalkışmamıştır; diğer bir deyişle, kamerayı dönemindeki öteki filmciler gibi, yalnızca karşısındakileri yazımlayan bir kayıt aracı olarak değerlendirmişdir" (2003, s.60). Dmytrk (1984), kurgunun, filmi canlandırdığını belirterek, bu ögenin sinema alanında, yeni ve daha dinamik bir sanat yaratmanın ana

bileşeni hâline geldiğini vurgular. Sinemayı tiyatro gibi görerek görsel efektlere dayalı yapıtlar sunan Méliès'in aksine Edwin Stanton Porter, sinema sanatında kurgusal denemeler yaparak bu alanda özgün bir anlatım dili yaratmak için çalışmıştır (Asiltürk, 2014). Porter'ın 1903 yapımı *The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu)* adlı filmi hareketli kurguya geçişin ilk temsilcisidir (Küçükdoğan, 2014, s.30). Bu filmde öykü birden fazla çekimden oluşur: Hırsızlık yaparak çatışmaya giren haydutlar, tren tepesinde koşuturan adamlar, haydutların polislerle olan çatışması. Fisher (2008), söz konusu filmde, dramatik açıdan daha gelişmiş bir kurgunun olduğunu söyler. Monaco (2000), Porter'ın kurgusal açıdan film tekniğinin gelişmesine katkıda bulunduğunu belirtir. Abisel (2003), Porter'ın filmlerinde birden fazla çekim olduğunu ve bunlar arasında devamlılık sağlandığını belirterek, yönetmenin bir filmin öyküyü nasıl anlatması gerektiği konusunda ilk sinyalleri verdiğini söyler. Brighton Okulu ve Porter'ın kurgu denemelerinden sonra sinemanın bu önemli ögesini geliştiren ve ona farklı anlamlar yükleyen yönetmen David Wark Griffith'tir (Onaran, 2012, s.72). Lumière Kardeşlerin deneysel çalışmalarıyla başlayan sinema, Méliès'in hayâl gücünü yansıttığı filmlerle gelişmiş ve ardından kurgu ortaya çıkmıştır. Porter birden fazla çekimi birleştirerek kurgu üzerine denemeler yapmıştır fakat bu kavramın sinemada anlam ve önem kazanmasını sağlayan kişinin Griffith olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

1.1.1.1. David Wark Griffith ve Koşut Kurgu

David Wark Griffith, kurguyu bilinçli şekilde uygulayan ilk yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Yönetmenin 400'e yakın film çektiği belirtilmektedir (Parsa, 1989, s.77). Bazin (2005), kurgunun Griffith tarafından ortaya konulduğunu belirterek Malraux'un *Sinema Psikolojisi (Psychologie de Cinéma)* kitabını, bu savı için referans gösterir. Yazar, başlangıçta bilinçsiz olarak yapılan kurgu ögesinin, sanatsal bir anlam taşıyarak sinemada bir dil oluşturabilmesini Griffith'in yaklaşımına bağlar. Griffith'in kurgu alanındaki başarısı sadece kendi ülkesindeki değil, diğer ülkelerdeki yönetmen adaylarına da ilham vermiştir. Şüphesiz ki bunların başında da Eisenstein gelir. Eisenstein (1977), kurgunun gelişiminin Griffith'in adıyla sonsuza dek birleştiğini söyler. Griffith'in kurguya koşut kurgu yöntemiyle yaklaştığını belirten Eisenstein, yönetmenin başlattığı bu çalışmayı

tamamlama işini daha sonraki dönemde gelecek olan sinemacılara bıraktığının altını çizer. Eisenstein, koşut kurguyu yaratarak iki ya da daha çok hareketi birbiri ardına sıralar ve olayların aynı zamanda meydana gelişini anlatır (Bazin, 1966).

Griffith'ten önce Porter'ın kamerayı uzakta tutarak olayların daha geniş açıdan değerlendirilmesini sağladığı söylenebilir. Yönetmenin kurguda birkaç sahneyi birleştirmesine rağmen izleyiciyi filme dâhil etmek için gayret ettiğini söylemek pek mümkün değildir. Reisz ve Millar'a (2014) göre, Porter kamerasını uzak bir mesafeden tutmakla yetinmiş, Griffith ise hikâyeyi anlatırken kameranın aktif bir rol alabileceğini kanıtlamıştır. Bir olayı parçalara bölen yönetmen, hareketlere göre kamera pozisyonunu ayarlamış ve böylelikle olayların dramatik yoğunluğunun kontrolünü sağlayabilmiştir. Griffith'i "film kurgusunun babası" olarak niteleyen Dancyger, onun hem Hollywood hem de Sovyet Sineması üzerinde çok büyük katkıları olduğunu belirtir. Yazara göre Griffith, yakın çekim, hızlı varyasyonlar ve paralel düzenleme gibi pek çok çekim tekniği geliştirerek dramatik etkiyi yaratmanın nasıl sağlanacağını göstermiştir (2013, s.5).

David Griffith'in en çok öne çıkan filmi ise 1915 yapımı *The Birth of Nation (Bir Ulusun Doğuşu)* adlı yapımdır. Film, sinematografik açıdan pek çok yenilik ortaya koysa da konu itibarıyla siyahilere karşı aşırı ırkçı tutum sergilediği için çok fazla eleştiri almıştır. Eleştirilerden bunalan yönetmen bir sonraki filminin adını da *Intolerance (Hoşgörüsüzlük, 1916)* koyarak bu durumu kendince protesto etmiştir. Söz konusu filmlerin içerikleri her ne kadar tartışılmış olsa da çekim teknikleri ve kurguları ile sinema alanında yen bir dönemin başlamasına neden oldukları söylenebilir. Sokolov'a göre, o dönemde, izleyiciler bu yeniliklere pek kolay ısınmamıştır. Griffith'in ekonomik nedenlerden dolayı filmleri parçalar hâlinde çekmiş olabileceği yönünde tartışmalar olduğunu belirten Sokolov kitabının ön sözünde bu durumun yarattığı etkiyi şu şekilde açıklar: "Bilindiği üzere, o zamanların izleyicileri, oyuncuların ekranda tam boy değil de orta veya yakın planlarda gösterilmelerine alışkın değillerdi. Hatta bazı izleyicilerin sinema salonlarında ıslık çalarak, makinistlere 'ayakları gösterin' diye hezeyanla bağırdukları da anlatılır. Ancak gelin görün ki, özellikle kurgu sineması, sinemanın yüksek düzeyde bir sanat olduğunu kanıtlamıştır" (Sokolov, 2012). Griffith'in sinemaya

kazandırdığı ilkler şu şekilde sıralanabilir: Geriye dönüşler, Amerikan plan, ayrıntı (detay) plan, uzak genel plan, aydınlatmanın dramatik amaçlı kullanımı, gece çekimi, çekim senaryosu hâline getirilmiş ilk senaryo, çapraz kurgu, stilize dekor, üç boyutlu dekor, flu görüntü kullanımı, üst açılı çekimler, kameranın kaydırılması, çok kısa planların art arda eklenmesiyle oluşan kısa kesmeler ve kesme geciktirmeleri. (Kakinç, 1993 -den akt. Toprak, 2013, s.23-24). Monaco (2000), film tekniğinin gelişiminde Hollywood sinemasının katkısının yadsınamayacağını belirtir ve Amerikalı yönetmenlerin, filmdeki kurgunun kesinlikle fark edilmemesi gerektiği düşüncesinde olduklarını öne sürer. Griffith'in filmdeki temayı esas alıp kesmeler yaparak kurgu tekniğini geliştirdiğini belirten Abisel (2003), yönetmenin kurguya yönelik herhangi bir kuramsal yaklaşımı olmadığını söyler. Yazar, Sovyet yönetmenlerin Griffith'in tekniğinden yararlanarak kendi kuramlarını oluşturduklarını belirtmektedir. Onaran (2012) da Griffith'in doktrinlerinin Sovyet yönetmenler tarafından büyük bir ilgiyle incelenerek, çekim ve kurgu teknikleri üzerine pek çok deneme ve uygulama yapıldığının altını çizer.

Griffith'in hem çekim hem de kurgu teknikleri açısından sinema sanatında derin izler bıraktığı söylenebilir. Genel olarak bakıldığında, sinemanın ilk dönemlerinde Hollywood sinemasında kuramsal bir arayıştan ziyade çekim ve kurguya dair teknikleri keşfedip geliştirme evresinin yaşandığını söylemek mümkündür. Griffith'in Sovyet sinemacılara ilham kaynağı olarak kullandığı sinema tekniklerinin onlar tarafından geliştirilmesine imkân sağladığı sonucuna ulaşılabilmektedir.

1.1.1.2. Lev Kuleshov ve Pudovkin'in Kurgu Anlayışı

George Méliès'in tesadüfi şekilde bulduğu kurgu yöntemi Edwin S. Porter ile biraz daha belirginleşmiştir. Fakat kurgunun gelişmesine Amerikalı yönetmen David Wark Griffith'in doğrudan etki ettiği bilinmektedir. Kurgunun daha da gelişip sanat hâline gelmesinde ise Sovyet sinemacıların katkısı yadsınamaz. Sessiz sinemanın ilk döneminde film çekme gibi bir olanağa sahip olmayan Sovyet sinemacıların, Griffith, Porter gibi yönetmenlerin filmlerini yeniden kurgulayarak kendilerini geliştirme çabasında oldukları belirtilmektedir (Monaco, 2000). E. Dmytryk ve J.P. Dmytryk; başta

Eisenstein, Pudovkin ve Kuleshov olmak üzere bazı Sovyet yönetmenlerin kurguyu özel bir film biçimine dönüştürdüklerini savunurken bu duruma neden olarak da şu açıklamayı yaparlar: “Bu buluşun kaynağı kesinlikle gereksinimlerdi. Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar öykülerini anlatıp ara başlıklar yardımıyla dramatik etkiyi yaratıyorlardı. Batıda okur-yazar oranı yüksekti ama Rus insanının %90'ı okuyamıyordu, bu yüzden ara başlıkların hiçbir anlamı yoktu. Görüntülerin anlatımcı olması gerekiyordu ve bunu da çok etkileyici biçimde başardılar” (2015, s.111). Sovyet yönetmenlerin sinema alanında güçlü bir şekilde mesafe kat etmelerine imkân sağlayan diğer bir etken de Ekim Devrimi olarak da bilinen Bolşevik İhtilali'dir. Wollen (2013), söz konusu devrimin başta eğitim olmak üzere her alana olumlu şekilde tesir ettiğini söyleyerek hem sanatçılar hem de kuramcıların iş birliği içine girdiklerini belirtir. Yazar, o dönemde sinemanın da bu gelişmelerden etkilendiğini ifade eder. Bolşevik İhtilali sonrasında ortaya çıkan Konstrüktivizm akımı, toplumsal yapıda anlaşılır olan ve işlevselliği hedefleyen bir anlayışı temsil etmektedir. Bu akım doğrultusunda hareket eden Sovyet yönetmenler, ülkelerinin gelişerek yeni bir görünüm kazanması ve entelektüel gereksinimlerin karşılanması için sinema alanında deneysel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Sinemanın diğer sanat dallarından daha önemli olduğunu düşünen Lenin, 1919 yılında sinema okulları kurmuştur. Nitekim hem Sovyet Sineması gelişmiş hem de sosyalist rejimin halka benimsetilmesinde sinemadan yararlanılmıştır (Parsa, 1989). Monaco (2000), 1917 Bolşevik İhtilali'nde sonra Lev Kuleshov'un sinema atölyesinin yönetimine getirildiğini belirterek Sergei Mikhailovich Eisenstein ve Vsevolod Illarionovich Pudovkin'in de onun öğrencileri olduğunu belirtir. Sovyet yönetmen Kuleshov ünlü deneyini 1921 yılında gerçekleştirmiştir. Taylorculuk ilkelerinden esinlenerek oluşturulan bu deney “Mosjoukine Deneyi, Kuleshov Efektü ve K Efektü” gibi değişik adlarla bilinmektedir (Küçükdoğan, 2014). Fakat en çok tercih edilen ismin Kuleshov Efektü olduğu söylenebilir. Söz konusu deneyi öğrencisi Pudovkin'le birlikte uygulayan Kuleshov, oyuncu Mosjoukine ile çalışmayı tercih etmiştir. Pudovkin *Film Technique and Film Acting* isimli kitabında hocası Kuleshov ile birlikte uyguladıkları deneyi ayrıntılı olarak anlatır. Pudovkin ve hocası Kuleshov, oyuncu Mosjoukine'in ifadesiz yakın çekimini alırlar. Daha sonra bu çekimi çorba dolu bir tabak, tabutta yatan ölü bir kadın ve oyuncuyla oynayan küçük bir kızın çekimleri arasına yerleştirirler. İzleyiciler bu

görüntülerden oldukça fazla etkilenmişlerdir. Onlara göre aktör, tabağa iştahla, tabuta hüznle ve çocuğa sevgi dolu bakmaktadır. Hâlbuki üç vakada da aktör Mosjoukine'in yüzü aynıdır (2012, s.140). Kurgunun kullanılma amacını “duyuların veya anlamların yaratımı” olarak açıklayan Bazin (2005), bu durumu görüntülerin birleştirilmesine bağlar. Kurgunun gelişimiyle ilgili en iyi deney olarak da Kuleshov'un çekimlerini gösteren yazar, söz konusu uygulamanın kurguyu çok iyi özetlediğini belirtir.

“Kendi başına bir planın içeriği, değişik içeriklere sahip iki planın birbirine eklenmesi, ekleme yöntemi ve art arda sıralanışları kadar önemli olamaz” (Sokolov, 2012, s.xii) savını ileri süren Lev Kuleshov'a göre filmde anlamı yaratan etkenin, çekimlerin bir araya getirilmesi olduğu söylenebilir. Kuleshov için her plan anlamlı bir sembol yaratabilmektedir. Son olarak yönetmen kurgu sayesinde bu sembolleri daha geniş bir anlam içinde bir araya getirmektedir (Abisel, 2003). Kurgunun sihirli gücünü kullanmayı iyi bilen Kuleshov deneylerinde filmsel zaman ve filmsel uzam yaratarak görüntülerin çekilmesinden ziyade birleştirilme aşamasının önemini vurgular. Kuleshov'un deneylerinden biri şu şekildedir;

1. Çekim: Erkek soldan sağa yürür.
2. Çekim: Kadın sağdan sola yürür.
3. Çekim: Kadınla erkek karşılaşarak el sıkışır ve erkek ona bir yeri gösterir.
4. Çekim: Önünde geniş merdivenler olan büyük, beyaz bir yapı görünür.
5. Çekim: Kadınla erkek oradaki merdivenlerden çıkar (Asiltürk, 2014, s.89-90).

Söz konusu deneyde hemen hemen her çekim farklı mekânda gerçekleşmesine rağmen kurgulama sayesinde seyircinin olayı bir bütün gibi algılaması sağlanır. Sokolov, Kuleshov tarafından önerilmiş altı çeşit plan ölçeğini ele alır:

- 1) İnsan gözü. Yakınlık derecesi itibariyle detay veya ayrıntı diye adlandırılır.
- 2) Yakın plan. Omuzların neredeyse kadrajın dışında kaldığı bir insan yüzü.
- 3) Birinci orta plan. İnsan figürünün beline kadar olan kısmı.
- 4) İkinci orta plan. İnsan figürünün dizlerine kadar olan kısmı.

- 5) Genel plan. İnsanın tam boy figürü kadraja öyle yerleştirilir ki, başının üstünde ve ayaklarının altında bırakılan mesafe önemsenmeyecek kadar küçük kalır.
- 6) Uzak plan. Kadrajın alan ölçüsüne göre insan figürünün işgal ettiği yer önemsenmeyecek kadar küçüktür (2012, s.52).

Yazara göre, film yapımında altı çeşit plan ölçeği her zaman kullanılmayabilir fakat kurgu ilkelerinin anlatılması sırasında söz konusu ölçekleri kullanmak zorunludur.

Kuleshov'un en parlak öğrencilerinden biri olarak kabul edilen Vsevolod Illarionovich Pudovkin hem hocasının deneylerine yardımcı oldu hem de kendisine ait pek çok film üretti. Kıraç (2018), Pudovkin'i Sovyet ve Amerikan yönetmenlerin bir sentezi olarak tanımlarken, Abisel de Sovyet Sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak gösterdiği Pudovkin için şunu söyler: "Filmleri de yalın, doğrudan ve duygulara yönelikti. Ne büyük bir kuramcı ne de büyük bir yenilikçidir. Montaj yönteminde, Griffith ve Kuleşov'dan özümlemiş etkilerin yanı sıra özümlememiş Aizenştayn yansımalarına da rastlanır" (2003, s.228). Sinema anlayışını kurgu temeli üzerine dayandıran Pudovkin (2012), kurguyu filmsel gerçekliğin yaratıcı gücü olarak görür ve bu durumu, doğanın, ham maddeyi sağlamasına benzetir. Yönetmene göre, fotoğraflanan aktör filmdeki görüntünün kurgulanması için sadece ham maddedir. Dancyger (2013), pek çok eleştirmenin Pudovkin'in anlatı tekniklerini burjuva teknikleri olarak nitelediğini belirtir. Fakat, yazar bu görüşe katılmadığını ifade eder ve Pudovkin'in, anlatı tekniklerini Griffith'ten daha ileri taşıdığını öne sürer. Griffith'in sinema anlayışından etkilendiği bilinen Pudovkin için kurgu, çekimden önce başlar. Yönetmen, önce aklındaki filmi parçalar hâlinde çeker ve sonra da birleştirme safhasına geçer. Filmlerinde zaman ve mekândan sınırlarından kurtulan yönetmen, ufak bir ayrıntıyı derin anlamlar yaratacak şekilde kullanabilir. Pudovkin, kurguyu, gerçekliğin dili olarak görür. Montaj sırasında gerçekliği yeniden inşa edebileceğini düşünen yönetmen filmlerinde parçalardan bütüne doğru ilerler (Abisel, 2003). Pudovkin'e göre, film plan plan, çekim çekim, sahne sahne, sekans sekans oluşturulmalıdır. Filmin yapımcısı, duvar ören duvarcı gibidir. Seyircinin reaksiyonu ağır ağır artan bir gerilimle biçimlendirilir. (Butler, 2011). Eisenstein kurguyu çarpışma, Pudovkin de birleşme olarak

görmektedir. Yönetmenin seyirciyi nasıl etkileyeceği üzerinde duran Pudovkin, hem Kuleshov'dan hem de birlikte yaptıkları deneylerden oldukça etkilenmiştir. Pudovkin için kurgu; izleyicinin psikolojisine rehberlik ederek onu kontrol eden bir yöntemdir. Bu sebeple Monaco (2000), Pudovkin'in kuramının tamamen dışavurumcu olduğunu belirterek yönetmenin ortaya koyduğu beş ayrı kurgu tipine yer verir: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (leitmotif). Yönetmen, daha sonra bunlardan ayrı olarak "bağlantısal kurgu" (relational editing) ve "bağlantı" (linkage) adı verilen çekimler arasındaki karşılıklı etkileşim kuramını geliştirmiştir. Pudovkin (2012, s.47-50) beş ayrı kurgu tipini çeşitli örnekler vererek şu şekilde açıklar:

- Kontrast: Açlıktan ölmek üzere olan bir adamın acı verici durumunu anlatırken zengin bir adamın oburluğu bu sahneye eklenirse daha canlı bir etki yaratılır. Ekrandaki karşıtlık izlenimi artırır ve buna ek olarak ayrı sahne ve çekimler kurgu aracılığıyla birbirleriyle ilişkilendirilir.
- Paralellik: Koşutluk olarak da bilinir. Kontrasta da benzer fakat daha geniş kapsamlıdır. Birbiriyle bağlantısı olmayan iki olayın, herhangi bir nesne ya da buna benzer bir varlık yardımıyla paralel olarak gelişmesidir.
- Sembolizm: Çağrışımlara dayalıdır. Yönetmen söz konusu yöntemle soyut kavramların çağrışım yardımıyla izleyiciye verilebileceği üzerinde durur.
- Eşzamanlılık: Aynı anda meydana gelen ilgili iki olayın çekimlerinin birbirini izlemesidir. Paralel kurgu olarak da tanımlanabilir.
- Yinelemeli Motif: Tekrarlama esasına dayanır ve filmin ana temasını güçlendirmek için kullanılır.

Pudovkin'in en çok ön plana çıkan filmi ise *Mat (Ana, 1926)* isimli yapımıdır. Yönetmen, Maksim Gorki'nin *Ana* isimli kitabını temel alarak bu filmi oluşturmuştur. Filmde çarlık yönetimin hâkim olduğu Sovyet dünyasında, bir annenin önce eylemci oğlunu polise ihbar edip sonrasında da adalet mekanizmasının bozukluğunu görmesiyle birlikte onun hapisten kaçmasına yardımcı olması anlatılır. Çabalarına karşın oğlunun ölümüne engel olamayan anne, devrimin ön saflarında yer alır ve vurularak öldürülür. Pudovkin *Ana* filminde uyguladığı teknikleri şu şekilde anlatır:

“Ana filminde seyircileri, oyuncunun psikolojik davranışlarıyla değil, kurgu yardımıyla sağladığım plastik bireşimlerle etkilemeye çalıştım. Oğul hapistedir. Birden el çabukluğuyla verilen bir notu alır. Kâğıtta ertesi gün kurtulacağı yazılıdır. Burada başlıca sorun, oğlun sevincini filmsel olarak vermektir. Sevinçle aydınlanmış bir yüzü göstermek yavan ve etkisiz olacaktır. Bundan dolayı, parmaklarının sinirli oynayışını, yüzünün alt kısmının bir gülümseme ile beliren yerini baş çekimiyle verdim. Bu çekimlere başkalarını ve değişik malzemeyi ekledim. Baharda eriyen karların etkisiyle kabarmış bir derenin, suda kırılan güneş ışınlarının, köyün havuzunda suyla oynayan kuşların, nihayet gülen bir çocuğun çekimleri. Bu parçaların birleştirilmesiyle “mahkûmların sevincini” anlatışımız yavaş yavaş ortaya çıktı” (Pudovkin, 2012, s.XVII).

Yönetmen, nesnelere sinematografik bir yapıya büründürmek için kurguyu anahtar bir yöntem olarak görmektedir. Nitekim Pudovkin *Ana* adlı filmde aktörün mutluluğunu vermek için doğanın içindeki pek çok hareketin görüntülerini kullanmıştır. Pudovkin için kurgunun, günlük ve sıradan olaylarla benzerlik kurulmasını sağladığını belirten Stam (2014), Pudovkin’in bu yaklaşımının “klasik sinema” yapısını çağrıştırdığını öne sürer.

Sinemaya dair kuramların çoğu bugün ağırlıklı olarak Pudovkin’in izlerini taşır ama bu alanda arayışta olanların hayâl dünyasını zenginleştiren ve onları motive eden Eisenstein’dır (Andrew, 1976). Sovyet kurgu anlayışının oluşmasında önemli katkıları olan Kuleshov ve Pudovkin hem pek çok deney yapmışlardır hem de kurguya yönelik yeni yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Kuleshov’un bir diğer öğrencisi olan Eisenstein ise onlardan farklı bir yol izleyerek kendi kuramını ortaya çıkarmıştır.

1.1.1.3. Sergei M. Eisenstein ve Çarpıcı Kurgu

Kuleshov ve Pudovkin’in çalışmaları sonrasında ivme kazanan kurgu kavramına farklı yaklaşımlar geliştiren kişilerin başında Sergei M. Eisenstein gelmektedir. O dönemde film kuramcılarının kurguyu tek tek çekimlerin tuğlalar gibi art arda birleştirilmesi olarak gördüğünü belirten Eisenstein (1977) bu yaklaşımın yanlış olduğunu öne sürmektedir. Yönetmen kurguyu çatışma olarak görmektedir. Çekimi

kurgunun hücresi olarak gören Eisenstein kurguyu çatışma açısından el alır. Yönetmen geliştirdiği bu yaklaşıma “çarpıcı kurgu” adını vermiştir. Bazin (1966), Eisenstein’ın iki farklı olay arasında bağlantı kurup sahneleri art arda birleştirerek bir çağrışım yarattığını belirtir. Yönetmen, kurguyu birbirinden bağımsız çekimlerin çatışmasından doğan bir kavram olarak tanımlar ve montajı filmin yaratıcı gücü olarak görür (Eisenstein, 1977). Eisenstein’ın çarpıcı kurgu yönteminde uyguladığı karşıtlıkları Abisel şu şekilde örnekler: “Hareketin yönü, çekimin içsel ritmi, çekim içeriğinin hacmi, kamera açısı, ışığın yoğunluğu, canlılık, vurgulama, duygunun yoğunluğu. İşte, çekimlerin bu noktalar açısından niteliği, onların kendilerinden önceki ve sonraki çekimlerle olan ilişkilerini belirler ve seyircide belirli etkiler uyandıracak sonuçlar doğurur” (2003, s.249-250). Böylelikle çatışmalar duyguları yaratır ve buradan filmin mantığına geçilir.

Eisenstein, Hegel ve Marx tarafından oluşturulan diyalektik düşünceden etkilenmiştir. Hegel’e göre dünyayı biçimlendirmede aktif rol oynayan kavramlar ve düşünceler diyalektiği oluşturur. Bir tez antitezini üretir ve bu ikisi arasındaki paradoks yeni bir sentez tarafından çözümlenir. Marx’a göre ise, sentez yoktur ve paradoksal yapı başka bir antitez üretir (Butler, 2011). Eisenstein için kurgu, sentez noktasında ortaya çıkar. İki karşıt düşünce arasında oluşan çatışma entelektüel kavramı oluşturur. Küçükdoğan ve Yengin (2013), Eisenstein’a göre birbirinden ayrı olan a ve b çekimlerinin art arda getirilerek c anlamını oluşturduğunu ifade ederler. Sinemanın ilk dönemlerinde birbiriyle bağlantılı çekimlerin birleştirilerek kurgunun ortaya çıkarıldığını belirten yazarlar, Eisenstein’la beraber bu görüşün değişerek c anlamının bir birleşme noktası değil a ve b’den farklı bir anlam olabileceğinin anlaşılmasına başladığını vurgularlar. Örnek olarak yönetmenin *Stachka* (Grev, 1925) filmi göstermek doğru olacaktır. Söz konusu filmde, işçilerin öldürüldüğü sahneden hemen sonrasında kesimevinde boğazlanan bir boğa gösterilir. Her ne kadar konular ayrı da olsa Eisenstein (1977), burada çağrışım oluşturma amacını taşır. Birbirinden bağımsız iki çekimi bir araya getiren yönetmen, görüntülerin alabildiğine coşkulu bir güç kazanmasını sağlamayı amaçladığını belirtir. Stam (2014), Eisenstein’ın görüntüler aracılığıyla seyircinin belleğinde kural, idea ve duyguyu harekete geçirerek diyalektik yapıyı yaratma niyeti taşıdığını ifade eder. Bunu yaparken de yönetmen planların çelişmesini kullanır. Doğu

ideogramlarından etkilenen Eisenstein, bu yapıyı kurgunun içinde değerlendirir. Edebiyat alanından da yararlanan yönetmen, diyalektik anlayışı iyiden iyiye genişletir. Sinemayı saf hâle getirmekten ziyade başka sanat dallarından da yararlanarak zenginleştirmeyi hedefleyen Eisenstein filmlerinde; Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier ve Wagner gibi sanatçılardan alıntılar yapmıştır. Çok kültürlü yapıyı benimseyen yönetmen, Japon kabuki sanatına, Afrika heykeline, Çin'in gölge oyununa ve pek çok kültüre ilgi göstermiştir (Stam, 2014). Eisenstein, o dönemde, bağımsız bir şekilde ele alınan yeni kurgu anlayışının ve tercih edilen efektlerin tematik kurguyu oluşturmak amacıyla kullanılması gerektiğini belirtmiştir (Gerould, 1974). Yenilikçi bir yönetmen olarak bilinen Eisenstein kurguya dair pek çok fikir ve yeni yaklaşımlara imza atmıştır. Nitekim yönetmen, kurguda çeşitli yöntemler belirlemiştir:

- *Metric Montage (Ölçümlü Kurgu)*: Görüntülerin müziğe göre kurgulanması işlemidir. Örneğin; Martin Scorsese'nin *Mean Streets (Arka Sokaklar, 1973)* filminin başındaki üçlü planı, The Ronettes'in Be My Baby'sine uygun bir biçimde kesilmiştir (Hunt vd., 2010).
- *Rhythmic Montage (Ritmik Kurgu)*: Burada, parçaların uzunluklarını belirlemede, görüntüdeki içerikler önemli bir etkidir. *Potemkin Zirhlisi* filmindeki "Odesa Merdivenleri" sekansı ritmik kurguya örnek olarak gösterilebilir.
- *Tonal Montage (Tonal Kurgu)*: Devinim geniş bir anlamda algılanmıştır. Devinim kavramı kurgu parçasının bütün duygularını kapsar. Sekansın baskın duygusal tonu tarafından belirlenen montaj biçimidir. *Potemkin'de* ritme doğru gelen sis Eisenstein sinemasındaki kilit örneklerden biridir (Hunt vd., 2010).
- *Overtonal Montage (Üsttitremsel Kurgu)*: Diğer yöntemlerin arasındaki çatışmadan doğar.
- *Intellectual Montage (Anlıksal Kurgu)*: Anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesidir (1977, s.73-83).

Vertov'un "sine-göz"üne (Kinoglaz) karşılık "sine-yumruk" yaklaşımını esas alan Eisenstein'ın en çok ön plana çıkan filmi *Potemkin Zirhlisi* adlı yapımdır. 1925 yılında gösterime giren film o dönemde çok ses getirmiştir. 1905 yılında Çarlık rejimine karşı

ayaklanan askerilerin gemiyi ele geçirmeleri ve sonrasında yaşanan olaylar filmin konusunu oluşturmaktadır. Bazin, bu filmin etkisine değinerek, sadece siyasal mesajı nedeniyle ün kazanmadığını vurgular. Yazar, pek çok etkenin bu başarıda rol oynadığını belirterek; filmin yönetmeni Eisenstein'ın aynı zamanda en büyük kurgu kuramcısı olması, zamanın en iyi görüntü yönetmeni Tisse'nin ekipte yer alması ve Rusya'nın sinemaya verdiği önemin bu sonucu ortaya çıkardığını ifade eder (1966, s.159). Sinemada “Gerçekçilik” akımını benimseyen Bazin, burada filmin içeriğinden ya da planların estetiğinden çok Eisenstein'ın kurgudaki ustalığına ve filmin gerçekçi atmosferine övgüde bulunur.

Abisel (2003) de *Potemkin Zirhlısı'nın* montaj aracılığıyla yarattığı etkilerin üzerinde durur. Eisenstein'ın, filmde zamanın akışını bozup eylemin süresini uzatmasına dikkat çeken Abisel, ilk bölümde genç bir denizcinin tabağı kırışının üç ayrı çekimden verilerek eylemin süresinin uzatıldığını belirtir. *Potemkin Zirhlısı* filminde en çok dikkat çeken sekansın “Odessa Merdivenleri” olduğu söylenebilir. Eisenstein, filmin bu etkili sekansını oluşturma fikrinin nasıl ortaya çıktığını tam olarak hatırlayamadığını belirtir ve ekler: “Arkadaşların söylediklerine göre yediğim kirazların çekirdeklerini merdivenlerin üstündeki Richelieu heykelinden aşağıya doğru savururken birden irkilmişim. O an, halkın panik içinde düşe kalka merdivenlerden aşağıya koştuğunu görür gibi oldum. Kadınlar, çocuklar, yaralılar... sahne doğmuştu” (1975, s.32-33). Sinema tarihini derinden etkileyen sekansın bu şekilde ortaya çıkması oldukça dikkat çekici bir durumdur. Söz konusu sekans, dramatik açıdan filmin doruk noktasını oluşturmaktadır. Özellikle sekansın sonunda annenin vurularak ölmesi sonrasında merdivenlerden aşağıya doğru kayan bebek arabası seyirciyi duygusal açıdan etkiler. Andrew (1976), bahsedilen bu sekansta ışıklandırma ve konuşma araçlarının iletişim hâlinde olduğunu belirterek askerlerin gölgelerinin gösterilmesine dikkat çeker. Küçükdoğan (2014) da Leni Riefenstahl'ın *Triumph Of The Will (İradenin Zaferi, 1935)* ve Francis Ford Coppola'nın *The Godfather (Baba, 1972)* filmlerinde söz konusu sekansa saygı niteliğinde atıf yapıldığını ifade eder. Sinemada oldukça çarpıcı bir öneme sahip olduğu belirtilen *Potemkin Zirhlısı* filmine eleştirel yaklaşımlar da getirilmiştir. Fransız Yönetmen Jean-Luc Godard, söz konusu filmde kullanılan tekniklerin Griffith'in *The Birth of Nation* adlı

filmindeki tekniklere benzer olduğunu öne sürerek Eisenstein'ın devrimi savunan bir yönetmen olmasına rağmen eski yöntemlerden yararlandığını belirtmektedir. Godard, özellikle Eisenstein'ın tarihi olayları dramatize ederek göstermesini eleştirir (Fisher, 2008). *Potemkin Zirhlisi* filmi o dönemde bazı kuramcılar tarafından biçimci bulunarak sıradan izleyicinin filmi anlamasının zor olduğu yönünde eleştiriler getirilmiştir (Abisel, 2003). Rus Yönetmen Andrei Tarkovsky, Eisenstein'ın yaklaşımını totaliter bularak yönetmenin düşünceyi despota dönüştürdüğünü ve belirsizliğe yer vermediğini ifade eder (Stam, 2014). Monaco (2000) da Eisenstein'ın izleyiciyi duygusal açıdan aşırı etkilemek yerine diyalektik bir sürece girmesini sağladığını belirterek bu noktada izleyiciye çok az saygı gösterildiğini öne sürer.

Lotman, Eisenstein'ın montaj gelişiminde üç tarihsel aşama üzerinde durduğunu belirtir; “Montaj, tek perspektifli sinema için plastik bir kompozisyonudur. Çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film içinse müzikal bir kompozisyonudur” (1999, s.77). Kurgu konusunda karşıt görüşlerde olan Eisenstein ve Pudovkin, sinemaya sesin gelişi konusunda ortak fikirlere sahiplerdir. Yönetmenlere göre, görüntüler arasındaki bağı güçlü kılabilmek için ses önemli bir etkidir. Butler (2011), sessiz sinemanın (ara yazılar haricinde) uluslararası bir dil niteliği taşıdığını ve sesin gelişiyle birlikte sanattan ziyade ticari çıkarların ön plana çıkmaya başladığını öne sürer. Sesin gelişiyle birlikte kurgunun sinemadaki gelişiminin sekteye uğradığını iddia eden Dmytryk ve Dmytryk (2015), Sovyet filmlerinin de iyiden iyiye cansızlaşarak miskinleşmeye başladığını belirtirler. Renkli sinemayı da destekleyen Eisenstein, söz konusu gelişimin montajı olumlu yönde etkileyeceğini savunur. Yönetmene göre gerçekçi çalışma, rengin nesneden ayrı tutulmasıyla birlikte montaj gibi düşünülmesini gerektirir (Bonitzer, 2011). Sinemada rengin gelmesiyle birlikte montajın ekstra bir anlatım zenginliği kazanacağı görüşünde olan Eisenstein, buna ek olarak üç boyutlu filmin geliştirilmesini de o dönemlerde hayâl etmiştir (Andrew, 1976).

Sinemada diyalektik kurgunun gelişimini sağlayan Eisenstein, gelişime açık bir yönetmen olarak bilinmektedir. Pek çok konu ve kuramla ilgilenen yönetmenin sinemanın ilk dönemlerindeki katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Sinemada kurgunun her

şeyden önce geldiği fikrinde olan Eisenstein film kuramının temelini bu yönde oluşturmuştur.

1.1.2. Sinemanın İlk Dönemlerinde Diğer Yönetmenlerin Kurgu Anlayışı

Sinemanın ilk dönemlerinde çalışmalar üreten Dziga Vertov, belgesel türünde çekimlere ağırlık veren, gerçekçi anlayışa sahip bir yönetmen olarak dikkat çeker. Eisenstein, Pudovkin ve Kuleshov gibi Sovyet yönetmenlerden ayrı bir noktada yer alan Vertov filmlerini estetik bir kaygıyla oluşturmamıştır. Abisel (2003), Vertov'un o dönemde ülke dışında Eisenstein ve Pudovkin kadar ün kazanamadığını belirterek, sinemaya deneysel açıdan yaklaştığı için film yapma imkânının sınırlandığını ifade eder. Sine-Göz kuramını geliştiren Vertov, stüdyodan ve yapaylıktan uzakta, görünenin arkasında yatan durumları göstermek için insanları doğal halleriyle sokakta kameraya kaydederek belgesel çeker. Vertov çekim yaparken temel amacının; “bir bütün olarak, her ezilen bireye ve proletere çevrelerindeki yaşam görüngüsünü anlama çabalarında yardım etmek” olduğunu belirtir (akt. Stam, 2014, s.55).

Pudovkin (2012) *Film Technique* adlı kitabında Vertov'un sessiz ve sakin bir şekilde gözlerden uzak kamera ve “Kinoeye (Sine-Göz)” tekniğiyle görüntü biriktirerek belgesel oluşturduğunu ifade eder. Vertov, kurmaca filmlere karşı çıkararak onları dejenere edilmiş bulur. Bu bağlamda, genellikle hayatın içine girme amacı güden Vertov, Sovyet yaşam biçimini irdeleme yolunu seçmektedir (Abisel, 2003). Sinemanın talihsiz bir zamanda icat edildiğini belirten Sovyet yönetmen, onu burjuvazinin yeni oyuncuğu olarak nitelendirir. Vertov'a göre kurgu: “Ademden daha mükemmel” bir insan birleştirebilir. Yönetmen, montajın çekim öncesi, çekim sırası ve çekim sonrasında kısacası filmin tüm sürecinde önemli bir konumda yer aldığını belirtir (Stam, 2014). Vertov'un en çok bilinen filmi ise, 1929 yılında gösterime giren *Chelovek s kino-apparatom* (*Kameralı Adam, 1929*) isimli yapımdır. Bu filmde, kamera sokaklarda dolaşarak gündelik hayatın temposunu yakalamaya çalışır. Monaco (2000), Vertov'un bu tarz filmlerle Sine-Göz kuramını geliştirmeye çalıştığını öne sürer. Abisel (2003), Vertov için kurgunun uzun bir işlemden oluştuğunu belirterek, gözlem sırasında kurgunun, gözün çevreye uyum

sağlamasıyla ilişkili olduğunun altını çizer. Vertov'un sinemasında, çekim anında yapılan kurgu, kamera-gözün odaklandığı yere olan uyumundan geçer. Çekimden sonra yapılan kurgu ise, görüntülerin ilk önce kabaca kurgulanmasını sağlar ve sonrasında da gizli parçaların titiz bir şekilde eklenmesiyle en iyi sonuç elde edilir.

İdealist bir yönetmen olan Dziga Vertov'un, sinema alanında o dönemin modasına uymaktan ziyade kendi fikirlerini ve görüşlerini filmlerinde yansıtmaya çalıştığı söylenebilir. Bu bağlamda, sinemaya yaklaşımı açısından diğer yönetmenlerden ayrılan Vertov'un kurguyla ilgili çalışmalarının da bu yaklaşımdan etkilendiği sonucu çıkarılabilir.

Hollywood sinemasında ise, Orson Welles henüz 25 yaşında iken çektiği *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, 1941) isimli filmle o dönemde oldukça dikkat çeker. Estetik açıdan izleyiciye oldukça zengin bir malzeme sunulan filmde, kamera hareketsiz kalır ve dramatik etkiyi oyuncuların hareketi yaratır. Filmde, çerçeveleme teknikleri, sahneler arası geçişteki akıcılık, diyalogların doğallığı pekiştirmesi, çekim teknikleri, nesnel ve öznel anlatımın yerinde kullanımı Welles'in başarısının göstergesidir. Yönetmen kurguya oldukça önem verir ve şu ifadeyi kullanır: "Benim için kurgu, sinemanın bir yönü değil, ta kendisidir" (Toprak, 2013, s.25).

1940'larda kurgunun yeniden önem kazanmasında Welles ve onun *Citizen Kane* filmi büyük bir paya sahiptir (Dmytryk ve Dmytryk, 2015). Buna ek olarak Bazin de Welles'in sinemaya pek çok yenilik kazandırarak yeni bir dönemi başlattığına dikkat çeker ve yönetmenin kurgu anlayışı için şu açıklamayı yapar: "Welles, montajın dışavurumcu oluşumlarını zaman zaman kullandığını inkâr etmez. İki tek çekim dizisi arasında derinliğin yeni bir anlam yaratımı için bu yöntemi kullanmıştır. Daha önce montaj, sinemanın ana maddelerinden biri, senaryonun dokusuydu. *Yurttaş Kane*'de hikâye anlatımının soyut yolu tercih edilmiştir. Hızlandırılmış montaj sayesinde zaman ve uzam içinde çeşitli oyunlar yapılmasına karşın, Welles'in bunları yapmaktaki amacı bizi kandırmak değildir; O bize zıtlığı sunar, zamanı kısaltır" (Bazin, 2005, s.36). Yazar,

söz konusu filmdeki alan derinliği sayesinde sahnelerin tek bir çevrimde işlendiğini belirtir.

Hollywood'un diğer önemli yönetmenlerinden biri de Alfred Hitchcock'tur. Filminde yer alan her karakterin rolünün hakkını vermesi gerektiği fikrini savunan Hitchcock, böylelikle filmdeki karakter/karakterlerin seyircinin ilgisini çekebileceğini ve filmin inandırıcılığının bu sayede artabileceğini düşünür (Dmytryk ve Dmytryk, 2015). Hitchcock'un filmlerinde kurguyu etkili bir şekilde kullandığına dikkat çeken Macit (2007), Hitchcock'un *Rear Window (Arka Pencere, 1956)* isimli filminde Katil ile Jeff arasında geçen sahnenin Eisenstein'cı kurguyla oluşturulduğunu belirterek, Jeff'in kendisini korumak için fotoğraf makinesinin flaşını patlattığında beyaz ışığın turuncu bir renge dönüşerek katilin onu görmesini engellediğini ve bu sahnenin kurgu sayesinde bu kadar etkili olabildiğini öne sürer. Yazar, Jeff'in çekimleri, katilin patlayan flaşa verdiği tepki ve sonrasında aralarındaki boğuşmanın ardışık olarak düzenlendiğini ifade eder.

O dönemlerde Charlie Chaplin de güldürü alanında yapımlarıyla ön plana çıkarak filmlerinin hem yönetmenliğini hem de oyunculuğunu yapar. Abisel (2003), yönetmenin mükemmeliyetçi bir yapıda olduğunu belirterek en iyi sahneyi yakalamak için metrelerce film harcadığına dikkat çeker. Yazar, Chaplin'in genellikle boy çekim ve genel çekimlere yer verdiğini, bununla birlikte kamerayı da hareketleri kaydeden bir aygıt olarak gördüğünü öne sürer. Eichenbaum, sinema oyunculuğunun tiyatroya oranla daha sade olduğunu belirterek Chaplin'in oyunculuğunun da kurgu ile desteklendiği belirtir (akt. Lotman, 1999, s.8).

Fransız sinemasında ise Abel Gance hem çekim teknikleri hem de kurgu açısından dikkat çeken bir yönetmendir. Abisel (2003), Gance'ın filmin her bölümünde görev aldığını belirterek yönetmenin senarist, kurgucu, görüntü yönetmeni gibi pek çok işleve sahip olduğunu ifade eder. Bazin (2005) ise, Gance, Kuleshov ve Eisenstein'ın filmlerindeki kurguların bir olayı apaçık göstermek yerine imada bulunarak seyirciyi gerçeklik hakkında düşündürmeye zorladıklarını öne sürer. Abel Gance, filmlerinde kamerayı hareketli şekilde kullanmayı tercih eder. Yönetmen, sinemada "polyvision"

isimli tekniği geliştirmesiyle bilinmektedir. Söz konusu teknik, yönetmenin 1927 tarihli Napoléon (*Napolyon*) adlı filminde görülür. Arnheim (2009), yönetmenin bu filmde bazı sahneleri üç ayrı bölme şeklinde gösterdiğini ve panoramik bir şerit ortaya çıkardığını belirtir. Abisel (2003) Gance'ın, ortada Napolyon'u sağ ve sol yanında da orduların genel çekimini göstererek yönetmenin üç ayrı görüntü elde ettiğini ifade eder.

Bir diğer Fransız yönetmen Jean Renoir da o dönemde ön plana çıkan isimlerden biridir. Renoir, filmlerinde kesme kullanmayı pek tercih etmez, daha çok 360 derecelik çekimleriyle dikkat çeker. Yönetmen, filmlerindeki tempoyu kurguyla değil oyuncuyla oluşturmaktadır. Oyuncularını uzun planların içinde kullanarak onlara geniş hareket alanı sağlayan Renoir, yakın çekimi dramatik bir ortam yaratmak için değil, ana aksiyonun dışındaki imgelerle noktalama yapmak için kullanır (Wollen, 2013).

İtalyan sinemasında o dönemlerde “Yeni Gerçekçilik” akımını etkili olmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkan bu akım, savaşın sebep olduğu, sosyoekonomik ve psikolojik sorunları ele alır. Akımda, teknik açıdan dikkat çeken yönelimler de bulunmaktadır. Yeni Gerçekçi yönetmenler, stüdyo dışında sokaklarda çekim yapmayı tercih ederler. Bununla birlikte doğal ışıkta, senaryo olmadan filmler çekilmiştir. Bazin, o dönemde Roberto Rossellini *Germania Anno Zero* (*Almanya Sıfır Yılı, 1948*) ve Vittorio de Sica'nın *Ladri di biciclette* (*Bisiklet Hırsızları, 1948*) filmlerinin söz konusu akımın kurguya karşı başkaldırışı olduğunu öne sürer ve şu açıklamayı yapar: “Rossellini'nin *Allemania Anno Zero* filminde bir çocuğun yüzündeki zihin meşguliyeti, Kuleshov'un *Mozhukhin* yakın çekimiyle tezatlık taşımaktadır. Rossellini gizemliliği korumayı amaçlamaktadır. Rosellini ve Sica'nın kullandıkları yollar gerçekliğin devamının sağlanmasına yöneliktir” (2005, s.37). Kolker, Yeni Gerçekçi filmin kurgusunun görünmez olduğunu belirterek, Rossellini ve De Sica'nın filmlerinde seyircinin dikkatini sekanstaki esas hadiseye ya da diyaloğa katılanlara çekecek şekilde kurgu yaptıklarını söyler (akt. Akikol, 2011).

Alman sinemasında ise “Dışavurumculuk” akımını 1919-1920 tarihlerinden itibaren yirmi seneye yakın etkili olur. I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Dışavurumculuk

akımı, yaşanan ekonomik sorunları, mutsuzluğu ve kaosu estetik kaygılarla yansıtmayı amaçlamıştır. Akımda, gerçek üstü dünyada geçen filmler ön plana çıkar. Söz konusu akımın insanların başkaldırılarıyla oluştuğu bilinmektedir. Abisel (2003), o dönemde Alman yönetmenlerin filmlerini çekerken estetik kaygıları ön plana koyduklarını belirterek, onların görsel açıdan mükemmel olanı yakalamaya çalıştıklarını ifade eder. Bu dönemde *Metropolis* (Fritz Lang, *Metropolis*, 1927) ile *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, 1920) filmlerinin dışavurumcu akımın önemli örneklerinden olduğu bilinmektedir. Fritz Lang'ın yönetmenliğini yaptığı *Metropolis* filmi için günümüzde hâlâ farklı değerlendirmelerin olduğuna dikkat çeken Clarke (2011), hikâyenin karışık ve düzensiz bulunarak, filmin savunduğu ideolojinin kesin olarak anlaşamadığını öne sürer. Alman yönetmen Robert Wiene'in yönettiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* adlı film de bir diğer ön plana çıkan yapımdır. Biryıldız (2016), söz konusu filmdeki sahnelerin tablo havasında olması için oyuncuların hareketlerinin yavaş olduğunu, sahnenin hâkim çizgisi dışındayken ise oyuncuların hızlı hareket ettiklerini dile getirmektedir. Yazar, bahsedilen bu filmin ileri bir kurgu kullanımına örnek olduğunu ifade eder. Sessiz sinema döneminde dışavurumculuğun önemli temsilcileri olarak gösterilen Stroheim, Murnau ve Flaherty'nin kurguya çok fazla ilgi duymadıklarını belirten Asiltürk (2014), yönetmenlerin, filmlerindeki gerçeklik ögesinin kaybolmasını istememelerini bu duruma sebep olarak gösterir. Andrew (1976), Flaherty, Dreyer, Renoir gibi yönetmenlerin izleyici üzerinde baskı kurmayı reddettiklerini söyleyerek, hakikatin içindeki anlamı filmlerinde işlediklerini ifade eder. Bazin (1966), söz konusu yönetmenlerin filmlerinde, gerekli olmadıkça kurgunun belirleyici rolünün olmadığını öne sürer.

Sessiz sinema dönemine genel olarak bakıldığında, Sovyet yönetmenlerin kurguya daha ilgili oldukları söylenebilir. Alman sinemasında dışavurumculuk akımının etkili olması nedeniyle ışık ve dekorun ön planda tutulduğu ve yönetmenlerin filmlerinde estetik kaygıları gözettiği dikkat çeker. Bu bağlamda tıpkı Alman yönetmenler gibi diğer ülkelerin sinemacıları da hem dönemin akımlarından hem de yaşadıkları toplumsal koşullardan etkilendikleri için filmlerindeki kurgusal yaklaşımlarının bu doğrultuda şekillendiği sonucuna varılabilir.

Sinemanın ilk dönemlerinden sonra, kurgu işleminin yapıldığı analog sistem kullanımı zor olup, olası bir hatanın düzeltilemediği bir yapıya sahiptir. Fakat, teknolojinin hızlı bir şekilde gelişmeye başlaması, kurgu sektöründe de değişime yol açmıştır. Sayısal kurgu ortamının oluşması sonrasında, videoların birleştirilmesi işlemi bilgisayarda bulunan programlar sayesinde daha pratik bir hâl alırken, buna ek olarak pek çok yönetmen de kendi filmini kurgulama olanağını yakalamıştır. Çalışmanın bir sonraki aşamasında, son yıllarda gelişen kurgu tekniğinin auteur yönetmenlerin sinemasında yarattığı etki ve bu yönetmenlerin kurgu konusundaki yaklaşımlarına yer verilmektedir. Bu bağlamda, günümüz Türk sinemasında öne çıkan Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin kurgusal anlayışları incelenmektedir. Ayrıca, çalışmanın devamında, kurguya önem veren ve özgün bir sinema dili oluşturan Quentin Tarantino, Christopher Nolan ve Gaspar Noé gibi yabancı yönetmenlerin yaklaşımları da ele alınmaktadır.

1.1.3. Günümüz Yönetmenlerinin Kurgu Anlayışı

1990'lı yılların sonundan itibaren teknolojiyle doğru orantılı şekilde giderek gelişen kurgu anlayışı, sinemada etkisini daha da artırmaktadır. Bilgisayarın yaygınlaşmasıyla birlikte, analog kurgu sisteminden dijital kurguya geçilerek daha fazla kişinin kurgu yapma fırsatı elde etmesi sağlanmıştır. Clarke (2011), teknolojik ilerlemeyle sinemanın iç içe olduğunu belirterek, renk, ses gibi öğelerin de bu süreçten etkilendiğini ifade eder. Murch, dijital kurgunun analog kurguya göre daha hızlı ve daha düşük maliyetli olduğunu belirterek dijital kurgu ortamında az kişiyle sonuca gidilebildiğini ayrıca efekt kullanımı gibi pek çok olumlu özelliğe de sahip olduğunu anlatır. Murch, dijital kurgunun çok sayıda yönetmen tarafından da olumlu şekilde karşılandığını ifade ederek söz konusu kişileri sıralar: “George Lucas, Oliver Stone, James Cameron, Steven Soderbergh, Carroll Ballard, Bernardo Bertolucci, Francis Coppola” (2001, s.87).

Hikâyelerin anlatı yapısında farklı yaklaşımların (zamansal atlamalar, olayların sondan başlangıca ilerlemesi vb.) sergilendiği günümüz sinema filmlerinde kurgunun üslubu oluşturmadaki etkisi dikkat çeker. Pek çok yönetmen, uyguladıkları çekim teknikleriyle ve kurguya olan yaklaşımlarıyla önemli filmlere imza atmışlardır. Sinemada kurguyu etkili bir şekilde kullanan yönetmenler arasında Quentin Tarantino'nun geldiği söylenebilir. Tarantino filmlerinde genellikle hızlı kurguyu tercih eder. Yönetmen, bazen hikâyeyi parçalara ayırır, bazen de zamansal atlamaları tercih ederek yenilikçi bir tutum sergiler. Tarantino, kurguyu anlatının önemli bir unsuru olarak ele alır. Örneğin, *Jackie Brown (1997)* filminde, uzun diyalogların olduğu sahnelerde kesme yöntemini tercih eden yönetmen, bu sayede anlatının akıcı olmasını sağlar (Chang, 2012). Tarantino, filmlerinde sıklıkla geri dönüşlere, paralel kurgu biçimine ve hareketli çekimlere yer vererek öyküyü güçlendirir.

Sinematografik açıdan aykırı bir tarza sahip olduğu düşünülen Gaspar Noé ise, öykünün sonuç bölümünü genelde filmin başında gösterir ve öyküyü tersten kurgular. Yönetmen, özellikle *Irreversible (Dönüş Yok, 2002)* filminde özgün anlatım tarzını benimseyerek, biçim açısından farklı bir yapım ortaya çıkarır. Noé, filmin açılış sekansında doğrusal olmayan bir kadraj oluşturarak çevrinme hareketini aralıksız uygular ve hikâyede yer alan karakterlerin yaşadıkları sarsıcı olaylara vurgu yapar. Kurgusal açıdan diğer dikkat çeken yapım ise, *Memento (Akıl Defteri, 2001)* filmidir. Eşi tecavüz edilerek öldürülen Leonard karakterinin tek amacı intikam almaktır. Fakat, Leonard'ın ender görülen bir hastalığı vardır. Bu karakter, kısa süreli hafıza kaybı yaşamaktadır. Pek çok anısı 15 dakikada bir yok olmaktadır ve fotoğraflara kaydettiği notlarla eşinin katilini aramaktadır. Christopher Nolan'ın yönetmenliği yaptığı bu film hikâyeye kurgusu açısından farklı bir nitelik taşır. Filmdeki siyah beyaz bölümler kronolojik açıdan doğrusal şekilde ilerlerken, renkli bölümlerde ise zamanda yapılan ileri-geri sıçramalarla dikkat çeker. Bu bağlamda, zamansal atlamaların sıklıkla görüldüğü bu filmin hem öyküsü hem de kurgusu bir bakıma yapboza benzemektedir. Nitekim, *Irreversible* ve *Memento* filmlerinin anlatı yapılarıyla beraber kurgu teknikleri de göz önüne alındığında, söz konusu filmlerin sinemada alışılmış uygulamaların dışına çıktıkları söylenebilir.

Türk sinemasında da ticari amaçla yapılan filmlerde, yoğun görsel efekt kullanımının ve akıcı bir kurgu anlayışının görüldüğü söylenebilir. Klasik anlatı yapısına sahip filmlerde, sanatsal bir kaygı güdülmeyeceği belirtilebilir. Sanat sineması veya yönetmen sineması olarak da adlandırılan kimi sinema filmlerinde, pek çok yönetmenin filmlerinde belirgin bir üslup oluşturmak için kurgudan sıklıkla yararlandığı söylenebilir. Bu alanda öne çıkan yönetmenlerden biri Reha Erdem'dir. Yönetmen, filmlerinin kurgusunu kendisi yaparak bu konuda dikkat çeker. Erdem, kurguda görüntülerin birleştirilmesiyle duygu yaratıldığını ve sonrasında ortaya çıkan yapının ritmi temsil ettiğini ifade eder. Yönetmen, bu ritmi kalp atışlarına benzeterek hem görüntü hem de ses kurgusunun ritimlendirmeye yapıldığını vurgular (Eşli, 2012a).

Nuri Bilge Ceylan da tıpkı Erdem gibi kurguya ayrıca önem veren bir yönetmendir. Ceylan, hemen hemen tüm filmlerini kendisi kurgulamaktadır. Yavaş kurgu anlayışını benimseyen yönetmenin, genellikle uzun planları tercih ettiği söylenebilir. Bu planların çekiminde kamerayı sabit tutan Ceylan, doğa çekimlerinde de mekânın tamamını göstermek için 90 ya da 180 derecelik açılarla çekim işlemini gerçekleştirir (Suner, 2015). Böylelikle yönetmen, izleyicinin mekân hakkında daha detaylı bilgi edinmesini sağlar.

Sinemayı gerçekçi bir yaklaşımla ele alan Zeki Demirkubuz, filmlerinde dramatik yapıyı güçlü bir şekilde oluşturmaktadır. Yönetmen, koyu tonda ışık kullanmakla birlikte, daha sade bir estetik anlayışına sahiptir. Aytekin; "Demirkubuz büyük oranda filmlerinin akışını hayatın kendi ritmine bırakmak niyetindedir. Oyunculuk tercihi de bu genel ifade biçiminin dışına çıkmaz, karakterler hayatın varoluşsal kaygıları içerisinde derinleşir ve idealize edilmenin olmadığı bir yapı içerisinde kurgulanır" (2015b, s.166) diyerek yönetmenin yalın bir sinema dilinin olduğuna dikkat çeker. Yazmak ve yönetmenin ötesinde filmlerinin kurgusunu da yapan Demirkubuz, yavaş bir kurgu ritmini benimsemekle birlikte, biçimden çok karaktere ve onun yaşadıklarına odaklanılmasını amaçlar.

Özellikle 1990'lı yıllardan sonra yeniden gelişmeye başlayan Türk sinemasında, ticari film üretmek yerine sanat sinemasına destek veren yeni kuşak sinemacıların filmlerini kendilerinin kurgulamaları dikkat çeken bir husustur. Söz konusu yönetmenlerin, filmin her evresinde söz sahibi olmaları, onların kendilerine has bir sinema dili oluşturabilmeleri ve kaygılarını yansıtmaları, düşündüklerini gerçekleştirebilmeleri açısından önem taşıyan bir gelişmedir.

1.1.4. Kurgu İle İlgili Kuramsal Yaklaşımlar

Sinemada kuramsal açıdan iki yaklaşım dikkat çeker. Bunlardan biri biçimcilik diğeri de gerçekçiliktir. Bu iki kuramın temelleri sinemanın ilk dönemlerinde atılmıştır. Lumière Kardeşler'in çalışmaları belgesel türüne yakın olarak görüldüğü için gerçekçi bir anlayış ekseninde ele alınırken, Méliès ise filmlerini biçimci yaklaşımı yansıtan bilim kurgu türünde çekmiştir. Söz konusu yaklaşımları örnek alarak çalışmalar üreten kuramcılarının her birinin kurguya birbirlerinden farklı yaklaştıkları söylenebilir. Biçimci geleneği benimseyen kuramcılar kurguyu fikir ve düşüncelerinin merkezine alarak kuramlarını geliştirirler. Bu kuramcılar, görüntülerin, biçimlendirilmeleri sonrasında gerçek olanı yansıtabileceğini savunurlar. Sinemada gerçekçilik yaklaşımını temel alan kuramcılar ise kurguya karşı mesafeli bir tutum gösterirler. Sinemada, gerçekçiliğe hizmet edip onun önüne geçmediği sürece kurguya karşı çıkmayan kuramcılar, kurgunun filmin oluşmasında yardımcı bir rol alması gerektiği fikrinde birleşirler.

1.1.4.1. Biçimci Yaklaşım

Günümüzde hâlâ etkisini gösteren biçimci gelenek, film kuramlarının en önemli yaklaşımlarından birisidir. Söz konusu yaklaşımı benimseyen kuramcılarının, kurguyu biçimci geleneğin önemli bir parçası olarak gördüklerini söylemek mümkündür. Biçimci yaklaşımı temel alarak çeşitli fikir ve çalışmalar ortaya çıkaran kuramcılarının başında

Hugo Munsterberg¹, Rudolf Arnheim ve Bèla Balázs gelmektedir. Biçimci yaklaşımın iki ana dönemi olduğunu belirten Andrew (1976), bu kuramın ilk olarak sessiz sinemanın etkili olduğu 1920 ile 1935 yılları arasında öne çıktığını, ikinci etkili dönemini ise 1960'lı yılların başında yaşamaya başlayarak günümüzde de gelişmeye devam ettiğini ifade eder.

Modern psikolojinin kurucularından biri olan Hugo Munsterberg, Harvard'da felsefe profesörlüğü yapmıştır. Sinemaya biçimci gelenek doğrultusunda yaklaşan kuramcı, 1916 yılında *The Photoplay: A Psychological Study (Senaryo (Görüntülü Oyun): Psikolojik Bir Çalışma)* adlı kitabını yayımlamıştır. Andrew (1976), Munsterberg'in söz konusu kitapta yazdıklarının net ve açık olduğunu belirtmektedir. Fisher (2008, s.20), Munsterberg'in kitabından yola çıkarak yazarın sinemaya dair görüşünü şu şekilde açıklar; "Sinema, mekân, zaman ve nedensellik gibi dış dünyaya ait biçimlerin üstesinden gelerek ve ilgi, hafıza, hayal gücü, duygu gibi iç dünyaya bağlı biçimlere ait olayları düzenleyerek başarılı olur". Yazarın biçimci yaklaşımıyla sinemaya bakıldığında izleyiciler mekân ya da zamana bağlı olmadan hayâl güçlerini kullanarak sahnelerin aynı anda geçtiğini düşünürler. Burada da kurgunun öneminden söz edilebilir. Munsterberg'e göre, izleyici iç dünyasında bir yolculuğa çıkar ve görünenden görünemeye doğru bir geçiş yapar. Filmde gösterilen sahneler izleyicinin belleğinde idrak edilir ve sonra onun iç dünyasında yeni bir hakikat yaratır (Özarlan, 2013). Munsterberg'in sinemaya yaklaşımından yola çıkıldığında, izleyicinin filmdeki olayları aynı anda yaşamış gibi anlamlandırıldığı ve bu bağlamda düşünceler ürettiği söylenebilir. Yazar, *The Photoplay: A Psychological Study* adlı eserinde bu durumu şu şekilde örnekleyerek anlatır;

"Sadece photoplay bize her yerde birden bulunma şansını verir. Genç karısına patronuyla iş görüşmesi yapacağını söyleyen ama geç bir saatte ofisindeki stenograf ile gece kulübünde eğlenen bankacıyı görürüz. Stenograf kız ise, fakir ve yaşlı ailesine erken saatte eve geleceğini söylemiştir. Görkemli teras lokantasını ve tango dansını görürüz,

¹ Yazarın soyadı, bazı kaynaklarda Müsterberg olarak da yer almaktadır. Bu çalışmada; J. Dudley Andrew'in "The Major Film Theories" kitabı referans alınarak, yazarın soyadı Munsterberg olarak belirtilmektedir.

ama dramatik ilgimiz flört eden çift, banliyödeki evinde kocasını bekleyen kıskanç kadın ve bir tavan arasında yaşayan endişeli yaşlı insanlar arasında dağılır. Aklımız üç sahne arasında gidip gelir. Photoplay her birini arka arkaya gösterir. Yine de onları ardışık bir şekilde düşündüğümüz söylenemez. Sanki gerçekten de aynı anda üç ayrı mekânda gibiyizdir” (akt. Fisher, 2008, s.19).

Burada, izleyicinin içsel yolculuğu sonrasında yeni bir gerçeklik yaratmasının yanında yazarın deyimleriyle photoplay’in yani sinemanın kişinin düşüncesi üzerinde ne kadar etkili olduğu da belirtilmektedir. Munsterberg, o dönemde sinemayı ‘photoplay’ sözcüğü ile ifade etmeyi tercih eder. Kuramcı, sinemayı filme alınan tiyatro olarak görür (Buyan, 2013). Munsterberg’in sinema tarihi dışsal ve içsel gelişmeler biçiminde ikiye bölünür. Dışsal gelişmeler teknolojiyi, içsel gelişmeler de sosyolojik olanı ifade eder. Hareketli görüntünün kaynağının teknoloji olduğunun belirten Munsterberg, psiko-sosyolojik baskıların olmaması durumunda bu görüntülerin herhangi bir anlam taşımayacağını öne sürer (Andrew, 1976).

Munsterberg’e göre, insanların bilgi, eğitim ve eğlence konularına çok ilgili olmaları sinemayı kalıcı hâle getirmektedir. Bu sebeple, yazarın biçimci anlayışına göre, teknolojik ve sosyolojik gelişmelerin insan zihninde şekillenerek yeni bir gerçekliği oluşturduğu söylenebilir. Munsterberg, sinemanın tiyatroya oranla fiziksel gerçekliğe daha uzak olması sebebiyle izleyicinin akıl yürütme çizgisine daha yakın olduğunu belirtmektedir (Butler, 2011). Munsterberg, izleyicinin, hareketli görüntüleri algılama ve anlamlandırma biçimi üzerinde çalışmalar yapar. Yazar için sinema ya da kendi deyişiyle photoplay, teknolojiyle değil kişinin zihninde geliştirdikleriyle önem kazanır.

Munsterberg’den farklı olarak filmin nasıl algılandığından ziyade nasıl yapıldığıyla ilgilenen Rudolf Arnheim, biçimci geleneği benimseyen kuramcılar arasında yer alır. Arnheim, sinemayı ele alırken, kuramsal açıdan biçimci yaklaşımı ve teknolojik sınırlamaları merkezde tutar (Monaco, 2000). Arnheim’e göre film, gerçek olmayan ifade aracıdır ve bu aracın özellikleri şöyledir;

- İki boyutlu yüzey üzerine görüntülerin yansıtılması
- Derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesi, görüntü büyüklüğünü değiştirebilme ve mutlak imge büyüklüğünün yarattığı sorunlar
- Aydınlatma ve rengin yokluğu
- İmgenin belirli bir çerçeveye yerleştirilmesi
- Kurgudan dolayı uzay-zaman sürekliliğinin olmaması
- Diğer duygulardan girdi olmaması (Andrew, 1976, s.38).

Arnheim'e göre, bu özellikler filmdeki imgelerde yer almaktadır. Sinemada gerçekçilik yaklaşımına mesafeli duran Arnheim (2009), üç boyutlu film yaratımı için gösterilen çabaların da sinemayı sanatsal açıdan zayıflatacağını öne sürer. Yazar, üç boyutlu film yaratımı için çalışan kişileri mühendis olarak niteleyerek, onların sanatçı olmadığını belirtir. Buna ek olarak, Arnheim, bu kişilerin film yaratmada gerçek hayatı taklit etme amacı taşıdıklarını söyleyerek onların sinemayı renklendirme çalışmalarını eleştirir. Yazara göre, teknolojik gelişmeler sinemada sanat yerine sansasyon yaratarak sanatsal gelişimi engeller. Monaco (2000), söz konusu kuramcının bu yaklaşımından hareketle, sinema gerçeğe yaklaştıkça yönetmenin yaratıcılık açısından daha kısıtlı bir alanda kaldığı sonucuna ulaşır.

Görüntünün biçimsel açıdan kurgudan etkilendiğini belirten Arnheim, bu düşüncesini şu örnekle açıklar: "Eğer uzun boylu bir adam figürü, çok kısa boylu bir adamın hemen arkasından gösterilirse, izleyici uzun boylu adama yalnız gösterilmesinden çok farklı yaklaşır: Karşıtlık sayesinde adamın boyu özellikle vurgulanır" (2009, s.83). Arnheim, anlatımı güçlendirmede etkili rol oynaması nedeniyle kurguyu önemli bir noktada görür. Görüntüyü kaydetmenin insan tarafından kontrol edilmesine rağmen derine inemediğini öne süren Arnheim, kurgu sayesinde zamanın parçalanıp görüntülerin birbirine bağlanabilmesiyle biçimsel açıdan yaratıcı bir çalışma ortamının oluşabileceğini ifade eder. Söz konusu durum, yönetmenin de işini kolaylaştırır ve kurgu sırasında sahnenin önemli planlarını seçerek onlara daha fazla anlam yükleme şansına sahip olur. Arnheim'e göre, üst üste bindirmeler, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış sahneler, aydınlatma efektleri ile kurgu sinemanın sanatsal dilinin önemli parçalarını oluşturur

(Stam, 2014). Andrew, yazarın sinemaya bu şekilde yaklaşmasını Gestalt psikolojisine bağlar ve ekler: “Gestaltçılar, zihnin gerçeklik deneyiminde aktif olduğunu, bu rolün gerçekliğe yalnızca anlam vermekle sınırlı olmadığını, aynı zamanda gerçekliğin fiziksel karakteristik özelliklerini zihnin verecek kadar etkin olduğunu öne sürerler” (1976, s.45). Arnheim, çalışmalarında çıkış noktası olarak söz konusu psikolojiyi temel alır. Yazar bu kuramdan yola çıkarak sinemada birtakım gelişmelere karşı çıkar. Ona göre renk, şekil, parlaklık ve büyüklük kişinin zihni vasıtasıyla şekil kazanır.

Genel olarak filmin nasıl yapıldığıyla ilgilenen Arnheim, teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği sesli, renkli ve üç boyutlu sinemaya karşıdır. Monaco’ya (2000) göre, Arnheim filmin toplam alanının farkında değilmiş gibi davranır ve zamanla onun sınırlı sinema anlayışı teknolojik gelişmelerin de etkisiyle sinemacılar tarafından aşılır. Andrew (1976) ise, Arnheim’in 1932’de yayınlanan kitabından sonra 1957 yılında yine aynı görüşleri benimsediğini söyleyerek kuramcının bu yaklaşımının sinema öğrencilerini kızdırdığını fakat tüm bunlara rağmen Arnheim’in bakış açısının sinemada sağlam ve güçlü kalmasına etki ettiğini ifade eder.

Sinemada kurguyu ve yakın çekimi ön planda tutan Bèla Balázs tıpkı Arnheim ve Munsterberg gibi biçimci geleneği benimser. Yazılarını *Theory of the Film* adlı kitabında toplayan Balázs film tekniği ile ilgili orijinal fikirler üreterek geniş bir açıdan sinemaya yaklaşır. Andrew’e göre, Balázs’ın film tekniğine dair bakışının kaynağını şudur: “Filmler gerçekliğin resimleri değildir, aksine daha çok doğanın insanlaştırılmasıdır, çünkü dramalarımız için arka planlar olarak seçtiğimiz manzaralar içimizdeki kültürel yapıların ürünleridir” (1976, s.93). Balázs’ın dış dünyayı tüm gerçekliğiyle göstermek yerine, onu yaşadıklarımız ve kültürel özelliklerimiz üzerinden ele almamızın daha doğru olacağına inandığı söylenebilir. Balázs, Arnheim’den farklı olarak sinemada teknolojik gelişmelere karşı katı bir tutum sergilemez aksine bu durumun biçimcilere olumlu yansıtacağına inanır. Balázs için, görüntü tek başına yeterli değildir, kurgu ile görüntüler bağlanarak bir anlam oluşturulur. İyi bir kurgunun sadece sahneleri sıraya koymakla olmayacağını, buna ek olarak içimizdeki düşünceyi harekete geçireceğini, onlara yön vermekle ilerleyeceğini belirten Balázs, bu sayede insan bilincinde yol alan çağrışımlarla

dolu içsel dünyaya dair filmlerin üretilebileceğini belirtir (1952, s.124). Yazar, kurgunun filmin anlatısına biçim, hız ve ritim kazandırmada etkin rol oynadığını ifade eder. Filmdeki uzun planlarla sahenin ağır şekilde ilerleyebileceği ve bunun yanı sıra kısa kesilmiş çekimlerle de sahenin hızlandırılabilceğini belirten Balázs kurgunun burada anahtar bir role sahip olduğunu hatırlatır. Yazar, kurgu haricinde yakın çekime de dikkat çeker. Ayrıntıların görüntüsel olarak oluşturulabilmesi için yakın çekime önem veren Balázs söz konusu ölçeği sinemanın sanat alanında iddialı konumda olmasının belirleyici unsurlarından biri olarak görür (Andrew, 1976). Balázs, yakın çekimin detayları ve duyguları göstermede köprü görevi üstlendiğini düşünür (Monaco, 2000).

Sinemada biçimci geleneği benimseyen kuramcılardan Munsterberg; izleyicinin görüntüleri algılayarak anlamlandırması üzerinde dururken, Arnheim; filmin üretim aşamalarıyla ilgilenerek teknolojik gelişmelere mesafeli yaklaşır ve son olarak Balázs ise; dış dünyadaki gerçeklik ile insanların kültürel değer ve özelliklerini biçimlendirir. Her ne kadar bu üç kuramcı, sinemaya dair bazı noktalarda farklı düşünseler de kurgunun film anlatısındaki önemi konusunda hemfikirdirler. Söz konusu kuramcıların, sinemada kurgu aracılığıyla görüntülerin biçimlendirilmesi yoluyla yeni bir gerçeklik oluşturabileceğini düşündükleri görülmektedir.

1.1.4.2. Gerçekçi Yaklaşım

Sinemada gerçekçi yaklaşım denince akla Siegfried Kracauer ve André Bazin'in geldiği söylenebilir. Söz konusu kuramcılar, çalışmalarında sinemanın yorumlanmasında gerçekçiliğin önemini sıklıkla vurgularlar. Bazin, sinemada anlatılanların kurmaca olduğunu fakat sinemada anlatılan gerçeklik ile içinde bulunduğumuz yaşamın gerçekliği arasında bir bağ kurulabildiğini ifade eder (Andrew, 1976). Monaco (2000), gerçekçi sinemanın altın dönemini 1940'lar ve 1950'lerde yaşadığını belirterek Kracauer'in bu alandaki çalışmalarını Bazin'e oranla daha sistemli bulur fakat Bazin'in gerçeklik anlayışının gelişmesine doğrudan etki ettiğini savunur.

Sinemaya gerçekçi bakış açısıyla yaklaşmayı tercih eden Siegfried Kracauer'e göre film; gerçekliği temsil ederek hayatı olduğu gibi yansıtmalıdır. Kracauer için sinema kuramının temelinde fotografik amaç vardır. Bu bağlamda film fiziksel gerçekliği ortaya çıkarmak için gerekli özelliklere sahiptir ve bu sebeple ona yönelmelidir (Monaco, 2000). Kracauer (1997) kitabında film ile fotoğrafı birbirine benzeterek söz konusu iki iletişim aracının gerçekçilik ile biçimlendirme arasında bir denge sağlaması gerektiğini belirtir ve bu oluşumun gerçekleşebilmesi için de biçimlendirmenin gerçekçiliği örnek almasını şart koşar. Yazar, biçimciliğe doğrudan karşı çıkmaz, gerçekliğe hizmet ettiği sürece biçimciliği yapılan eylemleri olumlu karşılar. Kracauer, sinemada kurguyu, yakın planı, efektleri ve buna benzer eylemleri yardımcı unsur olarak görür. Yazar, bunların filme doğrudan etki etmemesi gerektiğini savunur ve yönetmenlerin bu teknik hareketleri tercihlerde bulunurken dikkatli olmalarını tavsiye eder (Andrew, 1976).

Kracauer (1997), teknolojik ilerlemeler sonucunda kameranın hareket ettirilmesi ve kurgunun gelişmesiyle filmlerin düşüncelerini daha kolay iletebildiğini belirtmektedir. Stam, yazarın sinemaya dair görüşünü şu şekilde aktarır: "Kracauer'e göre sinema "maddi gerçeklik", "görülebilir gerçeklik" "fiziksel doğa" ya da sadece "doğa" olarak farklı tanımlamalar getirdiği şeyi kaydetmek için benzersiz bir donanıma sahiptir" (2014, s.89). Sinemayı üstün özelliklere sahip bir aygıt olarak gören Kracauer, onun gerçek olanı temsil etmedeki önemi üzerinde durmaktadır. Sinemada içeriği değiştirmede sürece biçime karşı çıkmayan Kracauer için, film bir amaca yönelik olmalıdır. Yaşadığı dünyayı yansıtmalı ve gerçeklikten kopmamalıdır (Monaco 2000). Kracauer sinemanın, gerçekliğin birtakım türlerini ortaya çıkarmaya yarayan bir araç olduğunu öne sürer (Andrew, 1976). Şu hâlde yazarın, sinemada biçimci yaklaşıma karşı katı bir tavır sergilemediği, aksine onu gerçekliğe ulaşmada yararlanılabilecek bir araç olarak gördüğü söylenebilir. Fakat yazar için bu yaklaşım, belli sınırları aşmamalı ve filmin yapısını değiştirmemelidir.

Fransız kuramcı André Bazin de Kracauer gibi sinemada gerçekçi yaklaşımı savunur. 40 yaşında hayatını kaybeden yazarın sinema kariyeri de kısa olmuştur. Fakat Bazin hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden sonraki süreçte sinemayla ilgilenenler

için yol gösterici bir kimliğe sahiptir. Yazarın ölümünden sonra, yazmış olduğu yazılar, orijinal adı *Que-est-ce que le Cinéma? (Sinema Nedir?)* isimli kitapta toplanarak ölümünden sonra yayımlanmıştır. Andrew (1976), Bazin'in biçimci yaklaşıma meydan okuyan ilk kuramcı olduğunu belirtir ve ekler: “Kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses ona aitti” (2010, s.225). Yazarın da belirttiği gibi, Bazin kameranın kaydettiği görüntünün gerçeği temsil ettiğine inanır. Monaco (2000), Kracauer'in sinemayla gerçeklik arasında denklik aradığını, Bazin'in ise sinemayla gerçeklik arasındaki ilişkiyi tanımladığını belirterek söz konusu kuramcının gerçekliği psikolojinin konusu olarak gördüğünü ifade eder. Bazin, fotoğraf gibi filmin de kaydetme süreci olduğunu öne sürer. Fakat film kamerasının fotoğraf makinasından farklı olarak zamanı kaydedebildiğini belirterek uzun görüntüleri sıklıkla kullanan Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler ve Roberto Rossellini gibi yönetmenleri över (Bordwell ve Thompson, 2008). Söz konusu yönetmenler, filmlerinde genel ve uzun planların yanı sıra alan derinliğini de tercih ettikleri için Bazin tarafından takdir edilirler (Fisher, 2008). Yazar için sinema dünyasında yönetmenler, görüntüye inananlar ve gerçekliğe inananlar olarak ikiye ayrılır. Bu ayrım, söz konusu yönetmenlerin filme nasıl yaklaşıtlarına dayanır (Lotman, 1999). Bazin gerçekliğe inanan bir kuramcı olarak kurgudan ayrı bir sinema düşünmez. Yazar, Sovyet biçimcilerin kurgu anlayışından ziyade D. W. Griffith'in görünmez kurgusunu tercih eder (Fisher, 2008). Fakat Bazin, kurgunun gelişmesinde önemli bir paya sahip olan Kuleshov Efektine ayrı bir önem verir. Yazara göre söz konusu deney, kurgunun özelliklerini çok iyi anlatır. Kurgu yapılırken duyuların ve anlamların yaratılmasının amaçlandığını belirten Bazin (2005), bu durumun görüntülerin birleştirilmesiyle oluştuğunu ifade eder. Bazin için görüntü, sadece görünen değildir; dekor, oyunculuk, makyaj, ışık, kadraj ve kurgu gibi unsurlar da görüntüyü oluşturmaktadır. Yazara göre (1966), gerçekliğe inanan yönetmenler kurgu aracılığıyla gerçeği düzenler ve izleyiciye sunarlar. Bazin'in kurguya karşı olmadığını belirten Bonitzer (2011), onun Sovyet biçimcilerin kurgu anlayışını reddettiğini vurgulamaktadır. Buna ek olarak yazar, Bazin'in alan derinliğini de kurgu olarak düşündüğünü buna sebep olarak planların görüntü kaydı esnasında düzenlenmesini gösterdiğini ifade eder. Filmde alan derinliğine

önem veren Bazin, uzun planlarla desteklenen sahnelere ve buna imkân tanıyan kurgu işlemlerine destek verir. Bazin'in, alan derinliğinin önemini üç nedenden dolayı tercih eder: Doğası gereği çok daha gerçekçi olması, belirli olayların daha gerçekçi bir yaklaşımı gerektirmesi ve olayları işleme tabi tutmak için bizim normal psikolojik yöntemimize karşılık gelmesi (Andrew, 1976, s.155). Kült yapımlardan biri olarak gösterilen *Citizen Kane*'i oldukça beğenen Bazin (1966), filmde kameranın sabit kalmasına rağmen alan derinliği sayesinde tek bir çekimde konunun işlenebilmesine dikkat çeker. Biçimciler kurguyu sinemasal yapının merkezine yerleştirirken, Bazin de mizansen kavramını gerçekçi anlayışın dönüm noktası olarak görür. Yazarın, mizansen ile vurgulamak istediği derin odak noktası ve plan sekanstır. Seyircinin bu uygulamalar sayesinde filme daha fazla katılabileceğini düşünen Bazin, alan derinliğinin sinemanın gelişiminde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım olduğunu ifade eder (Monaco, 2000). İtalyan Yeni Gerçekliğinin güçlenmesi ile Bazin'in gerçekçi anlayışı merkez alarak sinemaya yaklaşması eş zamanlıdır ve bu nedenle yazarın düşünceleri söz konusu akımın ortaya çıkardığı filmlerle daha popüler hâle gelerek çok sayıda kişiye ulaşır (Andrew, 1976). Sinema filmleriyle gerçek olana daha fazla yaklaşıldığını, fakat hiçbir zaman tam olarak ulaşamadığını belirten Bazin, Dışavurumculuk anlayışını düşman olarak görür ve Robert Wiene'in yönettiği *Das Cabinet des Dr. Caligari* adlı filmin yapaylığına vurgu yapar (Wollen, 2013).

Bazin'in öne sürdüğü kuram ve yaklaşımlar Eisenstein'in görüşleri gibi sinema sanatında derin etkiler bırakır. Bazin'in gerçekçi anlayışını yansıttığı sinemada kurguyu dışlamadığı fakat ön planda tutmadığı sonucuna varılabilir. Filmin önüne geçmeyen geleneksel anlatı kurgusunu benimseyen yazar, özellikle Griffith'in bu alandaki çalışmalarını destekler. Bununla birlikte Bazin, filmde uzun planları, plan sekansları ve alan derinliğini ön planda tutarak mizansen kavramına odaklanır.

1.2. Görüntü ve Ses Kurgusu

1.2.1. Kurgu Çeşitleri

Kurgu çeşitleri pek çok kaynakta farklı şekilde ifade edilmektedir. Örneğin; çalışmanın önceki bölümünde belirtildiği gibi Sovyet yönetmen Sergei Eisenstein (1977) kurguyu; metric (ölçümlü), rhythmic (dizemsel), tonal (titremsel), overtoneal (üsttitremsel) ve intellectual (anlıksal) kurgu olmak üzere beş farklı gruba ayırırken, Pudovkin kurguyu; kontrast, paralellik, sembolizm, eşzamanlılık, yinelemeli motif olarak çeşitlendirir. Özön (2008) ise kurguyu; içerik, devinim, uyum, sayı ve uzunluk bakımlarından ayırarak ele alır. Kurgu ile ilgili çalışmalar yapan Asiltürk (2014), Kaya (2011) ve Macit (2007) gibi yazarların da kurgu kavramını “genel kurgu çeşitleri” başlığı altında incelemelerinin söz konusu çalışmanın ilerleyişinde etkili olduğu söylenebilir. Hemen hemen tüm yazarlar farklı başlıkları ya da yaklaşımları tercih etseler de içerik açısından kurgu çeşitlerini benzer şekilde işlerler. Bu çalışmada kurgu çeşitleri şu şekilde sıralanır; hızlı-yavaş kurgu, karşıt kurgu, koşut kurgu, olağan kurgu, bağıntılı kurgu, çarpıcı kurgu ve almaşık kurgu.

Hızlı-Yavaş Kurgu: Çekimlerin kısa şekilde kullanıldığı kurgu çeşidine “hızlı kurgu” denirken; uzun çekimlerin birleştirilmesiyle de “yavaş kurgu” meydana gelir. Özön (1985) yavaş ilerleyen, duygu dolu sahnelerde yavaş kurguya; mutlu, heyecanlı ve hareketli sahnelerde ise hızlı kurguya başvurulduğunu belirtmektedir. Asiltürk (2014) ise, hızlı kurgunun komedi filmlerinde sıklıkla kullanıldığını ve yavaş kurguda da planların uzun tutulması gerektiğine dikkat çeker. Hızlı kurgu için aksiyon filmleri örnek olarak gösterilebilir. Örneğin; Quentin Tarantino ya da Guy Ritchie gibi yönetmenlerin filmlerinde hızlı kurguya sıkça rastlanırken, yavaş kurguya ise Nuri Bilge Ceylan ve Andrei Tarkovsky filmleri örnek olarak gösterilebilir.

Karşıt Kurgu: Karşıt içerikli olayların art arda gösterilerek anlam yaratılması için kullanılan kurgu çeşididir. Asiltürk (2014), söz konusu kurgu çeşidinin anlatıma katkı

sağladığını fakat yaratıcılık açısından filme pek yararının olmadığını öne sürer. Özön: “İki çekimde yer alan birbirine karşıt iki kavramın çarpıştırılmasıyla aynı sonuç sağlanmaya çalışılır” (2008, s.162) diyerek açlıktan ölen insanları gösteren planın hemen arkasından denize dökülen üretim fazlalarının planına yer verilmesini karşıt kurguya örnek olarak gösterir. Pudovkin (1966, s.75) ise, açlıktan ölmek üzere olan bir kişinin çekiminin ardından, varlıklı bir adamın oburluğunu gösteren çekimin birleştirilmesi sonrasında seyircinin iki durum arasında karşılaştırma yapacağını belirtir ve şu uyarıyı yapar: “Karşıtlık kurgusu en etkili, fakat aynı zamanda en beylik, en yaygın yöntemlerden biridir, bundan dolayı da aşırılığa kaçmamak için dikkatli davranmak gerekir”. Yazarın da belirttiği gibi karşıt kurgunun kullanımı abartıldığında filmin inandırıcılığı sekteye uğrayabilir.

Koşut (Paralel) Kurgu: Farklı iki mekânda gerçekleşen olayın aynı anda seyirciye aktarılması durumudur. Paralel kurgu, birbiriyle ilişkisi bulunan ve ayrı yerlerde gerçekleşen birden fazla olgunun art arda gösterilmesiyle ortaya çıkar (Özön, 1985). Söz konusu kurgu tipinin karşıt kurguyu akla getirebileceğini fakat ondan daha geniş anlama sahip olduğunu belirten Pudovkin, koşut kurguyu şu örneği verir:

“Bir grevin yöneticilerinden olan bir işçi ölüme mahkûm edilmiştir; ceza sabahın beşinde infaz edilecektir. Ayrımın kurgusu şöyledir: ölüme mahkûm edilen adamın çalıştığı fabrikanın patronu sarhoş bir halde bir lokantadan çıkar, saatine bakar: 04:00. Bunun ardından sanık gösterilir: darağacına götürülmek üzere hazırlanmaktadır. Hapishane arabası sıkı bir güvenlik altında sokaklardan geçer. Kapıyı açan kadın ölüme mahkûm edilen adamın eşi birden sebepsiz bir saldırıya uğrar. Sarhoş fabrikatör yatakta horlamaktadır, pantolonunun paçaları yukarıya sıvanmış, eli aşağıya doğru sarkmıştır, kol saati görünmektedir, saatin kolları yavaş yavaş saat beşe doğru ilerlemektedir, işçi asılmak üzeredir” (1966, s.75-76).

Farklı mekânlarda gelişen iki olay ölümün yaklaştığını gösteren bir saat aracılığıyla koşutluk içinde gösterilir. Söz konusu nesne, filmde izleyiciyi ana karaktere yani işçiye bağladığı için dikkat çeker.

Olağan Kurgu: Olağan kurgu, filmde gerçekleşen zamansal durumun filmsel zaman ve uzam dikkate alınarak uygulandığı kurgu çeşididir. Söz konusu kurgu çeşidi, bir olaydan diğer olaya geçiş yapmak için kullanılır. Filmde uzun seneler süren bir olayın filmsel zamanda anlatılması için görüntüye “dört yıl sonra” biçiminde bir yazının bindirilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Asiltürk, 2014).

Bağıntılı Kurgu: İki çekimin birbirini çağrıştıracak şekilde birleştirilmesidir. Onaran, bağıntılı kurgu tipinin sinemayı üslup ve dil açısından zengin kıldığını belirterek bu tür kurguyu, Chaplin’in *Modern Times (Modern Zamanlar, 1936)* isimli filminden bir örnekle açıklar: “1) Dar bir geçitten birbirini ezercesine geçen koyunlar; 2) Bir metronun merdivenlerinden itişe kakışa çıkan kalabalık (2012, s.77). Yazar, her iki görüntünün de tek başlarına bir anlam ifade etmeyip, birbirlerini takip etmeleri durumunda, aralarında benzerlik kurulduğunu ve böylece “modern dönemin makineleştirdiği insanlar” temasının izleyiciye yansıtıldığını vurgular. Bağıntılı kurguya, simgesel özellikler taşıdığı için simgesel kurgu da denebileceğini ifade eden Özön (2008), sevişmeye başlayan çiftin olduğu sahnenin hemen ardından patlayan havai fişeklerin gösterilmesinin bu kurgu çeşidine örnek olarak gösterilebileceğini belirtmektedir.

Çarpıcı Kurgu: Çalışmanın ilk bölümünde yer verilen çarpıcı kurguyu Sovyet yönetmen Eisenstein ortaya çıkarıp geliştirmiştir. Ona göre çekimler birbiriyle çarpıştırılmalıdır. Özön (1985), söz konusu kurgu çeşidinin, çekimlerin içeriklerinin çarpıcı olmasıyla birlikte izleyicide vurucu bir etki oluşturduğunu belirtir. *Potemkin Zirhlisi* filmindeki Odessa Merdivenleri sekansı çarpıcı kurguya örnek olarak gösterilebilir. Bu sekansta yer alan planlar, art arda gösterilerek izleyicide gerilim yaratılmasını sağlar. Örneğin; bebek arabasının, merdivenlerden aşağıya doğru hızla hareket ettiği bu sekansta, yönetmen, oradaki karakterlerin verdikleri tepkileri göstererek filmin ritmini yükseltir.

Almaşık Kurgu: Aynı ya da farklı zamanlarda ortaya çıkan aksiyon sahneleri için kullanılan kurgu çeşididir. Almaşık kurguyla paralel kurgu birbiriyle eşanlı olarak kullanılmasına karşın bu yaklaşım hatalıdır. Çünkü almaşık kurgu birbiriyle ilişkili iki olayı paralel şekilde sunarak gerilim oluşturma amacı taşır; paralel kurguda ise, birbiriyle

bağlantılı olup farklı mekânlarda gelişen iki ya da daha fazla olay art arda sıralanır (Hayward, 2018). Almaşık kurgu, özellikle western sinemasında sıklıkla tercih edilirken, gittikçe hızlanan kurgu hem filmde hem de seyircide gerilime neden olur. Western türündeki filmde ana karakterin genç bir kızı ya da sıkıntısındaki bir kasabayı kurtarmaya gitmesi ya da gerilim filmlerinde kurban ve katil arasındaki gidiş gelişler almaşık kurgu yapısını temsil eder.

1.2.2. Temel Görüntü Geçiş Türleri

Kesme (Cut): Çekilen görüntülerin herhangi bir işlem uygulanmadan doğrudan birleştirilmesi sonucunda oluşur. Monaco (2000), en basit noktalama modeli olarak kesme türünü işaret eder. Kesme, geçişler arasında en çok kullanılan tür olarak bilinmektedir. Söz konusu geçiş türü, doğru şekilde uygulandığında seyircinin bunu fark etmesi güçtür (Thompson ve Bowen, 2009). Birbirine bağlanan görüntülerin kesilme işlemi kurgucu tarafından kurgulama esnasında gerçekleştirilir. Sekanslar arasında kesme yapıldığında bir zaman ya da mekândan diğerine hızlı bir biçimde geçiş sağlanır (Hayward, 2018). Onaran'ın belirttiği gibi (2012), filmdeki karakter ummadığı bir şeyle karşılaştığı zaman önce kendisinin sonra da karşılaştığı nesne, kişi vs. unsurun gösterilmesi işleminin kesme yöntemiyle kurgulanabilmektedir. Böylece filmdeki karakterin şaşırma anı ile izleyicinin bu durumdan etkilenip tepki vermesi hızlı ve dinamik bir şekilde gerçekleşir. Özön (2008) de kesme işleminin çarpıcı bir etki yaratmada önemli bir göreve sahip olduğunu öne sürer. Söz konusu geçiş türü, karşılıklı konuşmalarda da sıklıkla tercih edilir ve planların filmin ritmine uyum sağlamasında anahtar bir rol üstlenir. Thompson ve Bowen (2009), kesme işleminin genellikle aksiyon devam ederken, etki değişimine ihtiyaç duyulduğunda, bilgi ya da yer değişimi yapılırken tercih edildiğini ifade ederler.

Pek çok kült yapımın kurgu ve ses tasarım alanlarında önemli çalışmalar yürüten Walter Murch kesmeye dair altı kural oluşturur:

“1- O andaki duyguya uygundur, 2- Öyküyü ilerletir, 3- Ritmik açıdan ilginç ve doğru zamanda gerçekleşir, 4- "Gözle takip" diye adlandırabileceğimiz bir şeyi -seyircinin

çerçeve içindeki ilgi odağının yeri ve hareketi ile ilgilidir- hesaba katar, 5- “Düzlemselliğe” saygı gösterir -üç boyutlu dünyanın fotoğrafla iki boyutluya indirilmesiyle ilgili dilbilgisi (aks çizgisi sorunları vs.), 6- Üç boyutlu dünyanın devamlılık kurallarına uyması beklenir (insanlar odada neredeler ve birbirleriyle ilişkileri nedir?)” (2001, s.18).

Murch, ideal bir kesmenin bu altı kuralı karşılamak zorunda olduğunu ifade eder. Yazar, söz konusu kurallar arasında ilk sırada yer alan duygunun sürekli korunması gerektiğine dikkat çeker ve bu kriterlerden bir veya birkaçının feda edilmesi gerekiyorsa son kuraldan başlanarak ilk kurala doğru gidilmesi gerektiğini belirtir.

Zincirleme (Mix): Bir çekimin ardından diğer çekim gelmek üzereyken geçişin yavaş bir şekilde gerçekleşmesiyle zincirleme ortaya çıkmaktadır. Pudovkin (1966), zincirleme geçiş türünün ağır bir ritme gereksinim duyduğunu belirterek söz konusu geçişin, geriye dönüşlerin anlatımında tercih edildiğini öne sürer. Sinemanın ilk dönemlerinde de sıkça tercih edilen bu geçiş türü yumuşak bir geçiş olarak bilinir. Ancak aynı zamanda iki mekân ya da olay arasındaki benzerliği göstermek için de kullanılabilir (Hayward, 2018). Onaran (2012) ve Özön (2008), zincirleme geçiş türünü noktalı virgüle benzetirler. Kesme geçiş türünün yazıdaki virgüle, açılma ve kararmanın ise noktaya benzetilmesi durumunda zincirlemenin de noktalı virgüle karşılık geleceğini belirtirler. Kurguda görüntülerin geçişleri arasında kesmeden sonra en çok tercih edilen türün zincirleme olduğu söylenebilir. Thompson ve Bowen (2009) zincirleme geçiş türünün mekânın değiştirilmesinde, zamanın hızlandırılması ya da yavaşlatılmasında, hikâyedeki duygusal konularda sıklıkla tercih edildiğini ifade ederler. Her iki yazar da zincirleme geçiş türünün filmlerde, televizyon programlarında ve video kliplerde sıklıkla tercih edildiğini fakat haber yayımlarında pek kullanılmadığını öne sürerlerken medyanın hızla gelişmesiyle bu kuralın da değişebileceğini söylerler.

Mascelli, deneyimli kurguların televizyon filmlerinde zincirleme geçiş türünü ihtiyaç hâlinde kullandıklarını belirterek, belgesel türünde görev alan bazı kurguların ise, kusurlu ve eksik sahnelerin ya da kendi hatalarının üstünü örtmek için söz konusu geçişi kullandıklarını öne sürer. Yazar, zincirleme geçişin gereksiz yere kullanılmasıyla

ilgili olarak şunları söyler: “Eğer yönetmen kurgucudan kullandığı her bir zincirlemenin nedenini açıklamasını istese, bunlardan pek azı kullanılırdı. Zincirlemeler ancak ve ancak uygun oldukları yerlerde kullanılmalıdır” (2007, s.172). Mascelli ve diğer yazarların da belirttiği gibi zincirleme geçiş belli noktalarda tercih edilmelidir, uygun olmayan yerlerde kullanıldığında hem görsel olarak hem de anlam açısından kurgulanan filme ya da televizyon programına olumsuz etkide bulunabilir.

Silinme (Wipe): Bir çekimin yavaşça silinerek yerini diğer çekime bırakmasıdır. Bu silinme çekimin enine, boyuna ve diyagonal şekilde olabilir. Hayward (2018), silinme geçişin bir çekimin diğer çekim tarafından yana itilmesi olduğunu belirtir. Silinme işleminde, ikinci çekim düz, eğri ya da yatık çizgilerle ilk çekimi silerek ekranda ön plana çıkarılır (Özön, 2008). Silinmenin izleyiciler tarafından fark edilmesinin zor olmadığını belirten Thompson ve Bowen (2009) söz konusu işlemin renkli şekillerle gösterildiğini ifade ederler. Silinme geçiş türü genellikle zaman, mekân değişimlerinde kullanılırken bu noktada görsel efektlerden de yardım alınır. Onaran (2012) silinme geçiş türünün, daha çok aktüalite filmlerinde tercih edildiğini söyleyerek, iki boyutluluğu temsil etmesi nedeniyle çok kullanılmadığını öne sürer. Buna ek olarak, Monaco (2000) da söz konusu geçişin 1930’lu ve 40’lı yıllarda sıklıkla kullanıldığını, bu işlemin geliştirilmesi için yoğun çaba sarf edildiğini fakat günümüzde yalnızca nostaljik bir estetik için kullanıldığını ifade eder. Silinme geçiş tipinin, George Lucas’ın *Star Wars (Yıldız Savaşları, 1977)* serisinde sıklıkla kullanılmasına rağmen günümüz sinemasında çok tercih edilmediği söylenebilir (Canıklıgil, 2014). Yazarların da üzerinde durduğu gibi silinme işleminin sinemanın ilk yıllarında popüler olmasına rağmen günümüzde etkisini yitirdiği sonucuna ulaşılabilir.

Kararma-Açılma (Fade in-Fade out): Bir çekimin ağır bir şekilde kararması ile diğer çekimin açılması işlemidir. Pudovkin, söz konusu geçişin ritmik bir anlam taşıdığını ve görüntünün kararma aşamasının seyircinin sahnedeki yavaşça uzaklaşması için kullanıldığını ifade ederek şöyle bir örnek verir: “Bitkin bir adam bir koltuğa yaklaşır, koltuğa yığılır, başını elleri arasına alır, durur, görüntü yavaş yavaş kararır. Açılma, tersine, seyirciyi yeni bir çevre ve yeni bir harekete bilerek sokmayı anlatır” (1966, s.62-

63). Özön (2008), genellikle her filmin kararmayla başlayıp tekrar kararmayla bittiğini ve açılmayla da yeni bir bölüme geçiş yapıldığını ifade eder. Yazara göre kararma, tiyatrodaki perde aralarını temsil eder. 1899'dan itibaren kullanıldığı belirtilen kararma ve açılma geçiş türünün kamera içinde düzenlenebilmektedir. 1901'de kesme işleminin ortaya çıkmasıyla birlikte kararma ve açılma geçişi daha seyrek tercih edilerek özellikle mekân değişimlerinde kullanılır (Hayward, 2018, s.150). Filmde ya da televizyon programında yavaşça açılan görüntü yeni bir hikâyenin başlayacağını göstergesidir. Görüntünün kararmaya başlamasıyla birlikte hikâyenin sona erdiğinin bir işareti olarak ekran tamamen siyaha döner (Thompson ve Bowen, 2009). Açılma genellikle film, bölüm, sahne veya sekans başlangıcında, mekân ve yer değişiminde kullanılırken; kararma ise film, bölüm, sahne veya sekans bitişinde, mekân ve yer değişiminde tercih edilir. Genel olarak bakıldığında, söz konusu geçiş tiplerinin birbirini bağlayıcı öğeler olduğu söylenebilir. Kararmadan açılmaya geçişteki süre uzun ya da kısa olabilir. Bu durumu, birleştirilen çekim ya da sahnelerin arasındaki ilişki belirler. Birleştirilen bölümler arasında olgu bakımından yakınlık, vakit açısından yaklaşma söz konusuysa kararma eylemi az olur. Tersine bir durum varsa kararma işlemi uzun sürer (Onaran, 2012). Kararma ve açılma işlemi, günümüz filmlerinin tüm bölüm ya da sekanslarında tercih edilmese de özellikle zamansal ve mekânsal değişimleri vurgulamak için kullanılır.

1.2.3. Kurguda Kullanılan Yöntemler

Atlamalı Kesme: İngilizce'de "jump cut" olarak bilinen atlamalı kesme yöntemi bazı kaynaklarda "sıçrama" ya da "zıplama" şeklinde belirtilmektedir. Atlamalı kesmeler zamansal geçişlerde sıklıkla kullanılır. Bir karakterin bir yerden diğer yere gidişini kısa şekilde göstermek isteyen yönetmen atlamalı kesme yöntemine başvurarak bu geçişi sağlar. Aksi takdirde, karakterin bir uçtan diğer uca gidişi filmin temposunu düşürerek izleyicinin sıkılmasına neden olacaktır. Monaco (2000), söz konusu yöntemin ölü zamanı sıkıştırmak için kullanıldığına dikkat çeker. Atlama yerine sıçrama kelimesini tercih eden Canikligil kitabında şu tanımları yapar: "Mekânda veya zamanda seyircinin açıkça fark edeceği mantık dışı atlamalar oluyorsa bu sıçrama demektir". Yazar, atlamanın başka şekilleri de olabileceğini belirtir. Şöyle ki; planlar arasındaki geçişler normalde çoğu

izleyici tarafından fark edilmez. Çünkü kurgucu ve yönetmen kesmelerin dikkat çekmesini istemez. Fakat kurgucunun bilgisi ve isteği doğrultusunda planlar arasında geçişlerden birinin ön plana çıkması isteniyorsa atlama yöntemi kullanılır (2014, s.188). Vineyard (2000) da buna benzer bir şekilde, genelde kurgucunun kesmeleri izleyiciden gizlediğini belirterek çoğunlukla zamansal atlamalarda söz konusu yönetime başvurulduğunun altını çizer. Planlar arasındaki atlama yöntemini ani kesme olarak gören Hayward (2018), zaman ve uzamda geçiş yapmak için atlamanın kullanıldığını ifade ederek, bu yöntemle izleyicide merak uyandırabileceğini öne sürer. Planlar arasında geçiş yapılırken, dış ses ya da yazı gibi açıklama unsurları olmadan atlamalı kesme kullanılarak zamansal değişim öne çıkarılabilir.

Eşlemeli Kesme: “Uyum kesmesi” olarak da bilinen Eşlemeli kesme yöntemi, bir sahneden diğerine geçerken teknik açıdan birbirine uyumlu olacak şekilde geçiş yapılmasıdır. Stanley Kubrick’in *2001: A Space Odyssey (2001: Uzay Yolu Macerası, 1968)* adlı filminde havada dönen eski çağlara ait bir kemik ile uzayda dönen bir uzay istasyonu arasında yapılan kesme Monaco’ya göre tarihteki en iyi eşlemeli kesmedir. Yazar bu kesme konusundaki düşüncesini şu şekilde açıklar: “İnsan yeteneklerinin uzantıları, araçları olan kemik ve uzay istasyonunun işlevlerini vurgulayarak, kendi başına kurgu içinde özel bir anlam yaratırken, aynı zamanda antropolojik olarak tarih öncesi ile geleceği birleştirmeye çalışır” (2000, s.219-220). Kubrick, sadece görsel olarak değil içerik açısından da anlatımı destekleyecek öğeleri izleyiciye göstermek için eşlemeli kesmeyi tercih eder. Eşlemeli kesmeyi atlamalı kesmenin tam tersi olarak yorumlayan Vineyard (2000), bu yöntemin bir plandan diğerine yapılan geçişte hareketin devam etmesini sağlama amacını taşıdığını belirtir. Böylelikle, izleyici kesmeyi fark etmeden harekete odaklanır.

Parça (25. Kare Tekniği): “25. kare tekniği” ya da “subliminal cut” olarak da bilinen parça yöntemi izleyicinin bilinçaltını hedef alır. Bir çekime bir veya birden fazla karenin eklenmesiyle izleyiciyi etkileme yöntemidir. Görüntü birkaç kare görünür, izleyici bir anlık görüntü yakalar ve bilinçaltında bu mesajı saklar ama bilinçli olarak buradan bir anlam çıkarmaz (Vineyard, 2000). David Fincher’in yönetmenliğini yaptığı 1999 yapımı olan *Fight Club (Dövüş Kulübü)* filminde söz konusu yöntem birkaç sahnede uygulanır.

Filmde Tyler Durden (Brad Pitt) karakteri bazı sahnelerde birkaç kare şeklinde gösterilir ve burada izleyiciye Tyler'ın, Anlatıcı'nın (Edward Norton) zihninde yarattığı bir gerçeklikten başka bir şey olmadığı mesajı verilir.

Donma (Kare Dondurma): Bu yöntem filmdeki bir karenin donması sonucunda oluşturulur. Genellikle gizemli ya da duygusal bir amaç için kullanılan donma yöntemi sıklıkla filmin sonunda tercih edilir. François Truffaut'un *Les Quatre Cent Coups (400 Darbe, 1959)* ve John G. Avildsen'in *Rocky (Rocky, 1976)* filmlerinde bu yöntemi görmek mümkündür. Ülkemizde ise özellikle TV dizilerinin sonlarında tercih edilen donma yöntemi Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)* filminin bazı sahnelerinde kullanılmıştır.

Yinelemeli Kurgu: “Bakış Tekrarı” ya da “Çekim Tekrarı” olarak da bilinen bu kurgu yöntemi filmdeki bir hareketin farklı açıdan tekrar gösterilmesidir. Hareketin tekrarlanması olarak da bilinen bu yöntem aksiyon sahnelerinde tercih edilir. Bryan Singer'in yönettiği *The Usual Suspects (Olağan Şüpheliler, 1995)* filminde bir kahve fincanı birkaç defa yere düşer ve kırılır. Bununla birlikte, dövüş temalı filmlerde yumruk ya da tekme planları birkaç defa tekrar edilerek gösterilir (Vineyard, 2000). Yinelemeli kurgu, özellikle çekimin önemini vurgulamak ve izleyicinin sahnedeki hareketi anlamasını sağlamak amacıyla da kullanılmaktadır.

Geriye Dönüş: “Flashback” olarak da bilinen bu yöntem filmde geçmiş bir olayı anlatmak için kullanılmaktadır. Dramatik bir etki yaratmak için sıklıkla tercih edilen bu yöntem sıklıkla görüntü ve ses efekti kullanılarak oluşturulur. Genellikle daha önce yaşanmış bir olay ya da hikâyenin gösterilmemiş bir parçası izleyiciye sunulur.

Ağır Çekim / Hızlı Çekim: “Slow motion” olarak bilinen ağır çekim yöntemi hareketin yavaşlaması olarak tanımlanabilir. Dijital kurgu ünitelerinde görüntünün hızının düşürülmesiyle oluşturulan söz konusu yöntem için, video kameraların yüksek kare (fps) değeriyle çekim yapması daha olumlu sonuç elde edilmesini sağlar. “Fast motion” olarak bilinen hızlı çekim tekniği ise, hareketin hızlandırılarak gösterilmesidir. Söz konusu yöntem, dijital kurgu ünitelerinde görüntü hızının artırılmasıyla ortaya çıkar. Komik bir

durumu göstermek ya da olayın gösterim süresini kısaltmak için tercih edilen hızlı çekim yöntemi, mekanik bir etki yaratma ve bunun yanı sıra rutini yansıtmada da kullanılır.

1.2.4. Kurguda Görüntü Kuralları

180 Derece Kuralı (Aks Çizgisi): Hayâli çizgi ya da aks çizgisi olarak da bilinen bu kurala göre, kamera çekilen nesnenin etrafında 180 derece açıyla hareket edebilmektedir. Oyuncunun ya da objenin bakış açısına göre konumlanan hayâli çizgi çerçeveyi belirler ve ekran yönü söz konusu çizginin çekilmesine göre konumlanır (Thompson ve Bowen, 2009). Yönetmen ve ekibi, aks çizgisini bozmayacak şekilde sahneyi çeker ve düzenler. Bu nedenle her çekimde kamera açısı 180 derecelik alanı bozmayacak şekilde ayarlanır (Bordwell, 2008). 180 derece kuralı izleyicinin sahneye odaklanarak kendini filmin içinde hissetmesinde önemli rol oynar. Aksi takdirde izleyici yönünü şaşırarak sahneden ya da filminden uzaklaşabilir. Üç kameranın kullanıldığı bir sahnede kameralar aks çizgisine göre konumlandırılır. İzleyici bu üç kamera açısına göre sahneye odaklanır. Kamera aks çizgisinin dışına çıkarılırsa izleyicinin perspektifi tersine döner. İki karakter çekiliyorsa A karakteri B karakterinin yerine geçer ve izleyici filme yabancılaşır. (Hayward, 2018). Butler, 180 derece kuralını açıklarken David Fincher'ın yönettiği *Seven (Yedi, 1995)* filminden bir sahneyi örnek gösterir:

“Dedektif Somerset arabayı sürüyordur, katil John Doe arabanın arkasında tutsaktır; birkaç çekimde Somerset'i profilden görürüz. Her ne kadar bu, arka koltuk farklı açılarıyla eşleşiyor olsa da, muhtemelen bir ayrıcalık tanıyarak, arada bir Somerset'in dikiz aynasından gördüğü şeyi görürüz. Hayali çizgi, arabanın şoför mahallinde gerçekleşen eylemle birlikte, araba boyunca çizilebilir. Daha fazla helikopter çekiminin ardından, arabanın yolcu koluğuna geçer ve Somerset'in ortağı Mills'in Doe ile konuşmasını görürüz. Hayali çizgi taşınmış gibi görünür, çünkü Doe'nun gördüğü şeyi gösteren çekimler baskın olmaya başlamıştır; Adeta Mills tutukluymuşçasına parmaklıkların diğer tarafına geçeriz. Araba hedeflediği yere varmadan önce, 180° Kuralı çiğnenir; kamera arabanın içinde herhangi bir yönü işaret edebilir. Bu ana kadar arabanın içindeki mekânın doğasını öğreniriz ancak aynı zamanda Doe'nun mekânına davet edilmiş gibiyizdir; onun gördüğü şeyi görmeye çağrılır ve bu sayede telaşlanmaya sevk ediliriz” (2011, s.30-31).

Yazarın da bahsettiği gibi, söz konusu kural sadece teknik açıdan önemli olmakla kalmayıp aynı zamanda sahnenin anlamlandırılıp filmin çözümlenmesinde de etkilidir. Aks çizgisinin kesinlikle bozulmaması gibi bir kural yoktur fakat bu kural aşılabaksa bilinçli olarak hareket edilmesi gereklidir. Butler'ın, *Seven (David Fincher, Yedi, 1995)* filminden verdiği örnekte de görüldüğü gibi, seyircinin farklı bakış açısıyla olayları dışarıdan gözleyebilmesi için bu kural yıkılabilir. Canikligil ise, bu kuralı açıklamada en kolay yolun futbol maçları olduğu belirtir. A takımıyla B takımı karşılaştığında B takımı ekranda sürekli olarak sağdan sola hücum eder. A takımı da ters yönde hücum eder. Kameraların açıları izleyiciye tribünde olma hissiyatı yaratır. Bu nedenle, ters açığa kamera konulduğunda takımların hücum ettiği yön konusunda izleyicinin kafası karışır. (2011, s.190).

Aks çizgisi kurguda görsel devamlılığı sağlamada önemli bir unsurdur. Yönetmen iki kişinin karşılıklı konuşmasını çekerken yakın plan görüntü alacaksa açığa dikkat etmelidir. Kurgucunun işini kolaylaştırması için diğer planın aynı açıyla çekilmesi gerekir (Vineyard, 2000). Kimi yönetmenler sinemada bu tür kurallara karşı oldukları için aks atlamasını bilerek tercih ederler.

Açı-Karşı Açı Kuralı: Açı-karşı açı kuralı karşılıklı konuşma sahnelerinde sıklıkla uygulanan bir tekniktir. Bu teknik devamlılık kurgusunun olmazsa olmazıdır. Açı-karşı açı genellikle konuşma ve o konuşmalara verilen reaksiyonu gösterme amacını güder (Hunt vd., 2010). İzleyici söz konusu teknikte birlikte kendini hikâyenin bir parçası olarak görerek olayların merkezinde konumlandığını hisseder (Ersümer, 2013). Diyaloglar için sıklıkla kullanılan açı-karşı açı tekniğinde A karakteri ile B karakteri arasında geçen konuşmada A karakteri konuşurken kesme yöntemiyle B karakterinin konuşmasına geçilir (Hayward, 2018). Burada devamlılığı bozmamak için birden fazla kamerayla çekim gerçekleştirildiği varsayıldığında, söz konusu kameralar 180 derece çizgisini bozmayacak şekilde A ve B karakterlerinin etrafında konumlanırlar. Thompson ve Bowen (2009), diyalog sahnelerinde en çok karakterlerin birbirlerine olan açılarının üzerinde durulduğunu belirterek, bu sayede karakterlerin birbirlerine karşı görsel açıdan uyumlu olduklarını ve seyircinin sahnedeki daha kolay etkilenebileceğini ifade eder.

Butler (2011, s.30), aç-karşı açının izleyicinin karakteri tanımlayabilmesine etki ettiğini öne sürerek bu tekniği *Vertigo* (Alfred Hitchcock, *Ölüm Korkusu*, 1958) filminden bir örnekle anlatır: “Vertigo’nun bütün sekansları, Scottie’nin (James Stewart) arabayla Madeleine’i (Kim Novak) takip edişini gösterir; Madeleine’nin onun önünde araba kullanma ve yürüme görüntüleri sırasıyla birbirini izler. Scottie’nin gördüğü şeyin San Francisco’da bir yerde çekildiğini ve Scottie’nin şoför koltuğundaki çekimlerinin stüdyoda, kentin dublörünü yapan geriden gösterimle çekildiğini hemen hiç fark etmeyiz. Kurgu farklı günlerde çekilen birbirinden kilometrelerce uzaktaki yerler açısından bir devamlılık yaratır”. Yazarın da verdiği örnekten hareketle aç-karşı aç tekniğinin sadece diyalog sahnelerinde kullanılmadığı bunun yanı sıra takip sahnesi gibi farklı noktalarda karşımıza çıkabileceği sonucuna ulaşmak mümkündür.

30 Derece Kuralı: Çekim esnasında iki kameranın birbirine 30 derecelik bir açıyla konumlanmasını şart koşan bu kural devamlılık için uygulanmaktadır. Bu kurala göre, aynı ölçekte iki plan art arda gösterilecekse bunlar birbirlerine en az 30 derece açıyla yaklaşmalıdır (Canikligil, 2014). Söz konusu kurala uyulmadığında kamera sıçramış gibi görünerek seyircide şok etkisi yaratabilir. 30 derece kuralı sahnedeki yapıyı bozmadan anlatı için motive olunmasını sağlar (Hayward, 2018).

Hunt ve diğerleri, yönetmenlerin 30 derece kuralını bilinçli bir şekilde bozabileceklerini belirterek bu konuyu şu örnekle açıklarlar: “François Truffaut, *Piyani Vurun* (*Shoot the Pianist* 1969) filminde bir karakterin kapı ziline doğru giderek yaklaştığı ama sonunda zili çalmadığı sahnede, üç aşamalı bir kesme kullanarak (aynı planda, sanki zum yaparmış gibi, giderek daha yakın kesme) bu kuralı yıkar. Buradaki sıçramalı kurgu (bir dışavurumculuk örneği olarak) karakterimizin bölünmüş, mütereddit haliyle ilgili çok şey söyler” (2010, s.152). Burada da belirtildiği gibi, söz konusu filmde, karakter parmağını zili çalmak için uzattığında aç değişmiş ve sıçrama ortaya çıkmıştır.

Bakış Uyumu Kuralı: Devamlılık kurgusunun önemli kurallarından biri olan bakış uyumunda, filmdeki karakterlerin görüş ve duruş açılarının birbirlerine uygun olması beklenmektedir. Bu kuralın kesme işlemini yumuşattığı söylenebilir. Ersümer’e göre; “İzleyici karakterin çerçeve dışına baktığı çekimden sonra –önceki izleme

deneyimlerinden edindiği bilgiye göre- bir kesme yapılacağını bilir ve bunu bekler. Bir sonraki çekimin ne göstereceğini merak etmektedir. Alışık olduğu bir durumun gerçekleşmesi izleyicide yadırgatıcı bir etki yapmaz” (2013, s.146). Sokolov (2012) bakış uyumu kuralına göre, filmde birbirleriyle diyalog hâlinde olan karakterlerin çekimlerinin onların arasından geçen 180 derecelik çizginin bir tarafından yapılması gerektiğine dikkat çeker.

Karakterin baktığı şey nesne, manzara ya da farklı bir canlı da olabilir. Bakan gözün açısına göre çekim yapılır. Hayward bu kuralla ilgili şu örneği gösterir; “A karakteri çerçeve dışındaki B karakterine bakar. B karakterine kesme- eğer aynı odadaysa ve A karakteri ile bakış değiş tokuşu yapıyor ya da konuşuyorsa- bakışa karşılık verecek ve böylece A karakterinin bakışını ilk gördüğümüz uzamdaki gerçekliğini ‘doğrulayacaktır’” (2018, s.150). Bakış uyumu kurgudaki diğer görüntü kurallarıyla iç içedir. Açık karşı açık uyumuna benzer bir yapıya sahip olan bu kural aks çizgisi içinde oluşturulmalıdır. Bakış uyumu doğru şekilde uygulanmadığı takdirde seyirci yanlış bir durum olduğunu fark eder. Bu hatayı düzeltmek de pek mümkün değildir (Thompson ve Bowen, 2009). Bakış uyumu, mekânsal devamlılık için de önemli bir kuraldır. Örneğin, odaya giren bir karakter çerçevenin dışına ve aşağıya doğru bakmaktadır. Bir sonraki planda diğer karakter görülür ve ilk karaktere bakar. Söz konusu ikinci karakterin de yukarıya doğru bakması gerekir ki ilk karakterle bakış uyumunu yakalasin (Hunt vd., 2010). Böylelikle buna benzer bir sahnenin kurgulanmasında devamlılık açısından sorun yaşanmayacaktır.

Harekete Kesme: Filmde, oyuncunun hareketi birden çok planla tamamlanır. Bu işlem de kurgu aşamasında kesme geçiş türü olarak bilinmektedir. Genel planda kapıya elini uzatan karakter yakın planda bu işlemi tamamladığında karakterin eylemi harekete göre kesilmiş olur. Söz konusu işlemin doğru şekilde yapılabilmesi için her iki çekimde de hareketin tamamının kaydedilmiş olması gerekir (Canikligil, 2014). Bu kural uygulandığında izleyici kesme işlemi fark eder çünkü gözün doğası gereği akan hareketi izler. Böylelikle izleyici bu kesme işlemi garipsemez, aksine beklenti içine girer (Ersümer, 2013). 180 derece kuralında olduğu gibi harekete kesme tekniği mekânsal

devamlılık sağlar. Aynı zamanda hareketin zamansal olarak da ilerlediğini göstermeye yarar (Hunt vd., 2010). Filmsel olay açısından önemli olan harekete kesme işlemi, çoğunlukla sahne veya öykünün anlamını belirtir ve konunun geliştirilmesine imkân tanır (Sokolov, 2012).

1.2.5. Kurgu ve Ses İlişkisi

Sinemada görüntünün yanında önemli olan bir diğer unsur ses ögesidir. Sinemanın ilk dönemlerinde sessiz filmlerin sese sıklıkla göndermeleri olduğu söylenebilir. Sinema salonunun imkânları doğrultusunda filme bir orkestranın ya da bir piyanistin canlı müziğinin eşlik ettiği bilinmektedir (Dibbets, 2008). Buna ek olarak, film şeridinin üzerine diyalog, müzik efekti ve dış sesin eklenmesinin 1930'larda yaygınlaştığı ifade edilir (Abisel, 2003). Hayward'a göre, sesin kullanıma girdiği tarih 1927 olarak bilinse de 1911 yılında Edison için çalışan Eugène Lauste pelikül üstünde sese sahip ilk filmi gösterime soktu. Bu işlem, 1918'de Almanlar tarafından geliştirilmiş ve son olarak Amerikan Western Electric ve Alman Tobis-Klang film şirketleri ses piyasasına hareket kazandırmıştır (2018, s.355). Özön (2008), sesin sinemaya yeni bir nitelik kattığını belirterek sinemayı gerçekliğe uygun hâle getirdiğini öne sürer. Yazar, sestem önce tercih edilen ara yazıların filmin akıcılığına zarar vererek inandırıcılığını azalttığını söyler.

Sovyet Sinemasında ise, başta Eisenstein olmak üzere birçok yönetmen sinemada ses ögesinin kullanımına oldukça sıcak bakarlar. Bu bağlamda, Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov sesli filmle ilgili ortak bir bildiri yayımlarlar. Söz konusu yönetmenler, sesi tarihsel bir mecburiyet olarak görerek diyalogun filmin önemli bir parçası olabileceğini düşünürler (Kracauer, 1997). Eisenstein (1977), kurgunun gelişimi ve olgunlaşması açısından ses ögesinin önemine dikkat çeker. Yönetmene göre sesin gelişimiyle birlikte kurgunun düzenlenmesini yavaşlatan ara yazılardan ve gereksiz uğraşılardan uzaklaşılacaktır. Nitekim yönetmenin bu konuda yanıldığını söylemek güçtür. Sinemada ses ögesinin ortaya çıkması bazı yönetmenleri rahatsız eder. Bunların başında Şarlo lakabıyla bilinen Charlie Chaplin gelir. Bir yere kadar direnebilen yönetmen sonunda sesi filmlerinde kullanmaya başlar (Kıraç, 2018). Ses teknolojisinin sinema endüstrisine entegre olmasıyla birlikte küçük yapım şirketleri bu değişime maddi açıdan ayak

uyduramaz. Bununla birlikte sesin kullanılmaya başlanması oyuncuların pek çoğunu da olumsuz etkiler. Çekimler sesli yapıldığı için diksiyonu bozuk olan oyuncular bu süreçte sinema dünyasından uzaklaşmak zorunda kalmıştır (Abisel, 2003). Sonrasında dublaj yöntemi ortaya çıkmış ve oyuncuların sesleriyle ilgili yaşadığı sorunlar bu yöntemle bu yöntemle giderilmiştir. Dibbets (2008), 1932'den itibaren sinema dünyasının dublajı tercih edenler ve dublajı beğenmeyip alt yazıyı tercih edenler olmak üzere ikiye bölündüğünü öne sürer. Bu görüş ayrılığı, sonrasında televizyon dünyasında varlığını devam ettirir.

Kurgu açısından sesin devamlılığı önemlidir. Hareket devamlılığında olduğu gibi, ses de bir çekimden diğer çekime devam ettirilir. Gökyüzünde uçağın olduğu bir sahneden bir sonraki çekime geçerken uçağın sesi devam ettirilir (Thompson ve Bowen, 2009). Bu bağlamda, ses seviyeleri de karakterlerin konuşma durumlarına göre ayarlanır. Uçak havalanır ve uçar sonraki plan uçağın içinde yer alan karakterlerin konuşmasıyla başladığında uçağın sesi kurgu programında azaltılır ve karakterlerin diyalogları ön plana çıkarılır. Profesyonel sinema ve dizi dünyasında, filmin kurgusu yapıldıktan sonra ses miksajı yapılır. Bu alanda çalışan ses miksaj sorumlusu seslerin seviyelerini, ortam seslerini ve varsa müzikleri ayarlayarak filme önemli derecede katkıda bulunur. E. Dmytrk ve J. P. Dmytrk (2015), yönetmenin farklı ve özel düşünceleri olmadıkça, filmlerde ses kurgucusunun bu alanda söz sahibi olduğunu vurgular. Fakat, özellikle yarı profesyonel prodüksiyon alanında kurgucu da ses üzerinde işlem yapabilmektedir. Bu tür işlemler için uygun kurgu programları bulunmaktadır

Ses kurgusunda ortam sesinin önemi yadsınamaz. Özellikle sahnedeki ses devamlılığında güçlü bir yere sahip olan ortam sesleri sayesinde izleyici sahneden kopmadan filmi seyrederek. Sözen, bu seslerin anlatımı güçlendirerek uzam, zaman ve sahne ambiyansına yön verebildiğini ifade eder ve bunu şu örnekle açıklar: "... Aynı şehirde aynı yerde çekilen iki farklı tarzda (biri romantik komedi diğeri polisiye) film olsun. Romantik filme, arka-plan sesleri olarak şehir trafik sesleri, rüzgârların ağaçları hafifçe sallamaları ve kuş sesleri konulurken; polisiye film için polis sirenleri, sinirli kalabalıkların uğultusu helikopter vb. sesler eklenir ve anlamlar da farklılaşır" (2017,

s.487). Hunt ve diğeri (2010), sesi iki kategoriye ayırır: Diegetik olan ve diegetik olmayan. Diegetik ses öykünün içinden gelen sesleri kapsar. Bunlar; karakterlerin sesleri, ses efektleri ve öyküde yer alan müziklerdir. Diegetik olmayan sesler ise öykü dünyasına ait olmayan seslerdir. Bunlar da; anlatıcı üst sesi, ses efektleri ve film müziğidir.

Sahnedeki dramatik etkiyi artırmak için sıklıkla tercih edilen müzik ögesi de kurgunun etkili bir parçasıdır (Dmytrk ve Dmytrk, 2015). Bu alanda uzman kişiler tarafından yapılan müzikler, filmin kurgu aşamasında gerekli bölümlere eklenmektedir. Sessiz sinema döneminde filmlerin canlı müzik eşliğinde gösterilmesi, müziğin o zamanlarda bile sinemanın önemli bir parçası olarak kullanıldığını gösterir. Monaco (2000), Sovyet yönetmen Eisenstein'in *Alexander Nevskiy* (1938) adlı filmi için Prokofiev'in bestelediği müzik ile görüntü arasında ilişki kuran detaylı bir şema hazırladığını ifade eder ve filmdeki müziğin görüntüleri belirlediğini öne sürmektedir. Vineyard da (2000), *The Graduate* (Mike Nichols, *Aşk Mevsimi*, 1967) adlı filmdeki bir sahnede Ben karakterinin arabasının benzini biterken müziğin de yavaşladığını belirterek müzik-görüntü ilişkisinin üzerinde durur. Ayrıca yazar, *Star Wars* filminin de müziksiz olması hâlinde görkemli bir yapıya bürünemeyeceğini iddia eder. Özön (2008), film müziğinin, görüntülerle bir bütün oluşturmak için yapıldığını ve bunun gerçekleştirilebilmesi hâlinde anlam kazandığını belirterek söz konusu bütünlüğün komedi, dram gibi pek çok türdeki yapımlarda kendini gösterdiğini söyler.

Sinema geliştikçe, ses ile görüntünün birbirinden ayrılmasının pek mümkün olmadığı görülmektedir. Kurgu yaparken video ve ses işlenerek sahnenin anlamı oluşturulur. Bununla birlikte ortam sesi ve müzik de ses ögesinin ana bileşenleri olarak ön plana çıkmaktadır.

1.2.6. Kurgu ve Renk İlişkisi

Sinema teknolojik açıdan geliştikçe, görüntünün işlenmesi de bu doğrultuda ilerlemektedir. Filmde görüntüler çekildikten sonra kurguda birleştirilir ve sonrasında da bu görüntülerin renkleri düzenlenir. Görüntüde renk düzenlemesinin yapılmasıyla seyirci

üzerinde olumlu bir etkinin yaratıldığını belirten Vineyard (2000), söz konusu işlemin sahneler, mekânlar ve karakterler arasında bağlantı kurmada etkili olduğunu öne sürer.

Sinemanın ilk dönemlerinde filmlerin boyanması ile görüntüde renk elde edilmeye çalışılırdı. Filme tek bir renk verebilmek için tüm film parçaları boya banyosuna yatırılırdı (Dibbets, 2008). Sonrasında, filmlerin süreleri arttıkça boyanmaları da masraflı bir iş olarak görülmeye başlandı ve sadece önemli yapımlar için hafif ton değişimi uygulandı (Hayward, 2018). Doğadaki renkleri görüntüye aktaracak bir aygıt bulunamadığı için renk düzenleme işlemi 1950 sonrasında ortaya çıktı. Fakat yine de belli bir süre siyah beyaz film yapımı devam etti (Özön, 2008). 1968'den itibaren ise, sinemada renk ögesi daha sık kullanılmaya başlandı, filmlerin çoğu renkli şekilde piyasaya sürüldü. Özellikle renkli televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte film yapımcıları da siyah beyaz film kullanımını azalttı (Monaco, 2000). Parkinson, 1979 yılından itibaren Amerikan filmlerinin yüzde 96'sının renkli olduğunu belirtir (2015, s.137).

Kurgunun devamlılığında ses ögesi gibi renk de ayrı bir öneme sahiptir. Gün ışığının farklı olduğu saatlerde çekim yapılırken kurguda renklerin benzerliğini sağlamak zor ve zahmetli bir iştir. Bu işi meslek olarak yapan kişilere renk düzenleme sorumlusu (colorist) denir ve bu kişiler önlerinde bulunan panelleri kullanarak ışığın az girdiği bir odada filmin renklerini düzenlerler. Renk düzenlemeden sorumlu kişilerin filmin yanı sıra bilgisayar teknolojileri, sanat tarihi ve grafik alanında da bilgi sahibi olmaları gerekir (Canıklıgil, 2014). Profesyonel olmayan çalışmalarda kurgucu da kurgu programı üzerinden görüntülerin renklerini ayarlayabilmektedir. Eisenstein, müziğin seslerinin sözcüklerle uyuşması gerektiği gibi renklerin de sözcüklerle uyuşması gerektiğini belirterek şöyle bir örnek verir:

“SÖZCÜKLER: Kızların en güzeli, üzgünce dolaşır...

MÜZİK: Flütün yakınan sesleri.

RENK: Pembe ve beyazla karışık zeytin rengi

SÖZCÜKLER : ... çiçekli çayırlarda...

MÜZİK: Sevinçli, gittikçe yükselen tonlarda.

RENK: Mor ve papatya sarısıyla karışık yeşil.

SÖZCÜKLER: Tarlakuşu gibi sevinçli türkü söyler.

MÜZİK: Birbiri ardından yükselip alçalan sesler.

RENK: Kızıl ve sarı-yeşille birleşen mavi.

SÖZCÜKLER: Yaratanın tapınağında tanrı işitir onu.

MÜZİK: Görkemli, soylu.

Bu, renklerin de ruhun coşkularını anlatım gücü taşıdığını kanıtlamaya yeterlidir...”

(1957, s.89).

Ses, görüntü, müzik ve renk öğelerinin hepsi filmi oluşturan önemli unsurlardır. Bununla birlikte, kurgu işlemi tüm bu öğelerin birleştirilerek anlam kazandığı aşamayı oluşturmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA ANLATI YAPISI VE ÜMİT ÜNAL SİNEMASI

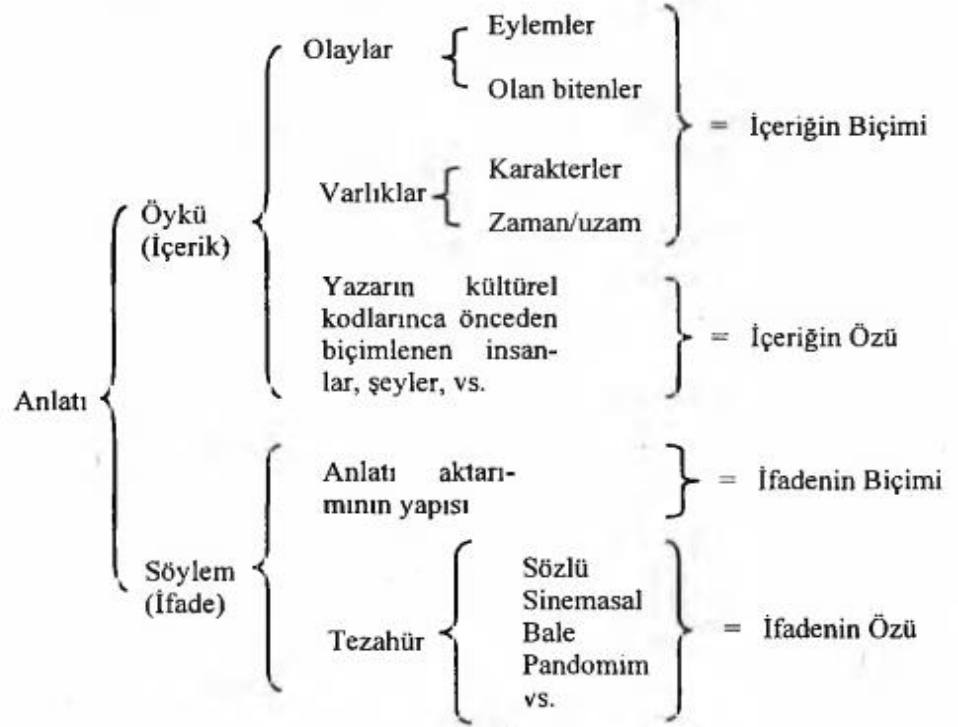
Çalışmanın ikinci bölümünde, sinemada anlatı yapısı incelenerek bu konuda geliştirilen kuramsal yaklaşımlara yer verilecektir. Filmi oluşturan hikâyenin anlam kazanması noktasında anlatı kavramı, zaman, mekân karakterler ve olaylar dizisi gibi unsurları işaret eder. Bu bölümün devamında, Türk sinemasındaki anlatı yapılarının günümüze kadar olan süreçte nasıl geliştiği ve ne gibi dönüşümlerden geçtiği ele alınarak çalışmanın esas konusunu oluşturan Ümit Ünal Sinemasının anlatı yapısı ve biçimsel özellikleri incelenmektedir.

2.1. Anlatı Yapısı Üzerine

Anlatı kavramı, roman, tiyatro, sinema, müzik, şiir gibi pek çok alanda yer almaktadır. Bununla birlikte, bireylerin yaşamlarını anlamlandırmalarında da bu kavramın önemli bir role sahip olduğu söylenebilir. Bordwell ve Thompson (2008) için anlatı yapısı, insanların evreni anlamalarında ana etkidir. Barthes, anlatıların yazılı, görsel ve sözlü şekilde oluşarak film dilini meydana getirdiğini belirtir. Yazara göre anlatı yapısı şöyledir: “Eklemlili dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) elkol-baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsola'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır” (1993, s.83). Barthes, anlatı yapısını yaşama benzetir ve anlatının insanlık tarihiyle başladığını öne sürer. Ona göre, anlatı yapısından yoksun olan topluluk hiçbir zaman olmamıştır ve olmayacaktır. Altman (2008), anlatının sürekli olarak gelişerek güncelliğini koruduğunu belirtirken, bu kavramın insan ifadesinin gerekli bir stratejisi ve insan kimliğinin temel bir bileşeni olduğunu vurgular. Branigan (1992), anlatının kimi zaman açık kimi zaman da parçalı ve hareketsiz olabildiğini belirterek, bu kavramın her toplumda var olduğunu ifade eder. Sinemada anlatının, seçeneğe ziyade kural niteliği taşıdığı söylenebilir. Mitry uzun zaman önce bu noktayı vurgular ve filmin, hikâye açısından kendisini

düzenleyen bir dünya olduğunu belirtir (Andrew, 1984). Anlatının, zamansallık ve nedensellik ilişkisi üzerinden birbiriyle bağlantılı bir dizi olayın semiyotik temsili olduğunu ifade eden Keen (2003), “Kral öldü ve Kraliçe kederden öldü” örneğini vererek anlatı yapısındaki neden-sonuç ilişkisinin altını çizer.

Anlatı yapısının, öykülerin nasıl anlatıldığı ve nasıl oluşturulduğuyla ilgili olduğunu belirten Yaren (2013), bu yapının çeşitliliği üzerinde durur. Ersümer de anlatı yapısının öyküyle birlikte diğer türleri de içine aldığını ifade ederek tüm öykülerin birer anlatı olduğunu ancak her anlatının öykü olamayacağını öne sürer (2013, s.19). Anlatı yapısını bir bütün olarak tanımlayan Chatman, öykü ve söylemlerin bu kavramı oluşturduğuna işaret ederek aşağıdaki diyagrama yer verir:



Şekil 1. Anlatı Kuramının Öğeleri (Chatman, 2009, s.23).

Chatman söz konusu diyagramda anlatı yapısının öğelerine yer verir. Yazar, bu yapının ne anlattığı (öykü, olaylar, varlıklar, eylemler, karakterler) ve nasıl anlattığıyla (söylem, anlatı aktarımı, tezahür) ilgilenir (Yaren, 2013). Chatman (1978), anlatı kuramının

yazarın ne yaptığından ziyade, olaylar dizisini, karakteri, zamanı, mekânı ve perspektifleri önemsediğini ifade eder.

Anlatıyı, öykünün yapısı olarak gören Kolker (2011), öykü kavramının da bir filmin izleyiciye anlattığı, karakterlerin yaşadıkları ve canlandırdıkları olaylardan oluştuğunu ifade eder. Corrigan da (2018) buna benzer ifadeyle öykünün izleyiciye sunulan ya da çıkarımda bulunulan olayların bütünü olduğunu belirtir. Anlatı yapısı ve öykü ilişkisinden ziyade zaman, mekân, karakterler, olaylar, neden-sonuç gibi faktörler bu yapının ana unsurlarını oluşturmaktadır. Adanır'a (2012) göre, sinematografik bir öykünün oluşabilmesi için zaman, mekân ve karakterlerin kesinlikle olması gerekir. Bordwell ve Thompson, anlatı yapısının bir durumla başladığını, bu durumun neden-sonuç bağlamına göre değişiklik gösterdiğini ve son olarak da kendi sonunu getiren yeni bir durumla karşılaştığını belirtirler. Yazarlar, gelişigüzel bir olaylar serisinin hikâye olarak anlaşılmasının zor olacağını belirterek, şu örneği verirler: "Uyuyamayan bir adam dönüp duruyor. Bir ayna kırılıyor. Bir telefon çalıyor" (2008, s.75). Buradaki anlatı yapısının anlaşılmasının güç olacağına dikkat çeken Bordwell ve Thompson, olaylar arasında nedensellik durumunun kurulamadığını vurgularlar.

Buckland (2013) için anlatı yapısının ek öğeleri şunlardır: Serim, askıdaki nedenler, engeller, zaman sınırları ve diyalog kancaları. Yazara göre serim, karakterlerin içinde bulunduğu vaziyetin arkasında bulunan öyküyü doldurma; askıdaki neden, filmin sonlarına kadar etkisi olmayan, çözüm gerektirmeyen eylem; engeller, karakterlerin yapmayı arzuladığı şeyleri belli sebeplerden dolayı yapamamaları ve zaman sınırı, ana karakterin hedefine ulaşmak için sahip olduğu süre olarak tanımlanmaktadır. Diyalog kancasının amacı ise, birbirini izleyen iki sahnenin arasında bağlantı yaratmaktır.

Anlatı kavramı, öykünün oluşumuna dair pek çok parçanın birleşerek kazanmasını sağlar. Yazarlar, anlatı yapısına yönelik farklı açıklamalar getirirler de bu kavramın sinemanın temel unsurları arasında yer aldığını vurgularlar. Anlatı yapısına göre, filmler klasik (geleneksel), modern (çağdaş) ve postmodern anlatı yapıları olarak şekillenir.

2.1.1. Klasik Anlatı

Sinemada anlatı kavramı denince akla hikâyenin anlatılması gelebilir. Hayward'a göre; "Anlatı, bir hikâye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, (mizansen ve ışıklandırma dâhil) kodlar ve uzlaşımara işaret eder. Anlatı sineması öncelikle, bu stratejileri 'gerçek' dünyayı yeniden üretmek için kullanan bir sinemadır; bu izleyicilerin ya özdeşleşeceği ya da olasılıklar çerçevesinde olabileceğini kabul ettikleri bir dünyadır" (2018, s.284). Anlatı sinemasında yaygın olarak bilinen klasik anlatı, belirgin özelliklere sahip, izleyicinin birtakım duyguları (mutlu olma, hüzünlenme, heyecanlanma vs.) yaşamasına imkân sağlayan filmleri kapsamaktadır.

Klasik anlatılı filmler popüler veya Hollywood modeli olarak da bilinmektedir. Bu türden anlatının kökeninin Méliès'e ve Aristo'ya kadar uzandığı ifade edilmektedir (Topçu, 2016). Yaren (2013), Aristoteles'in yazdığı *Poetika* adlı eserin, anlatı kuramının şekillenmesine etki ettiği söyleyerek yazarın eserinde verdiği bilgi ve örneklerin tüm sanat dalları için geçerli olabileceğini savunur. Bu eserde, tragedyanın bir eylemin taklidi olduğunu belirten Aristo, söz konusu türü altı ögeye ayırır. Bunlar; öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müziktir. Yazar, bu ögeler içinde öykünün önemi üzerinde durur ve öyküsü olmayan eserin tragedya olamayacağını ifade eder (Aristoteles, 1987, s.23-24).

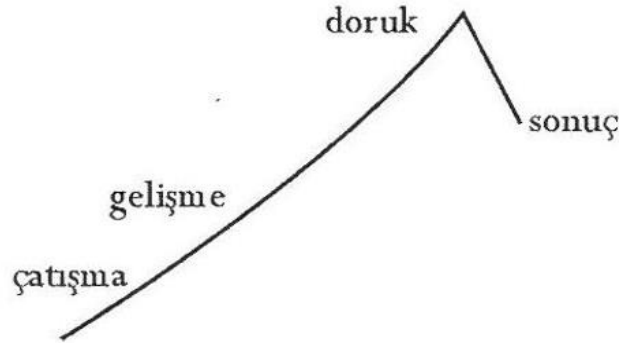
Klasik anlatılı filmler giriş, gelişme ve sonuç bölümünden meydana getirilmektedir. Corrigan'a göre bu yapıdaki filmlerin özellikleri şunlardır:

- Bir olayla diğeri arasındaki mantıksal ilişkiye dayanan bir olay örgüsü
- Filmin sonunda (ister mutlu, ister trajik bir son olsun) bir kapanışın yer alması
- Karakterlere dayanan öyküler
- Öyle ya da böyle nesnel olmaya çalışan bir anlatı stili (2018, s.71-72).

Klasik anlatı yapısının etkili olduğu Hollywood yapımlarında, izleyicinin filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi bu anlatı yapısının devamı açısından önemlidir. Klasik anlatı

filmlerinde kapalılık yoktur, aksine anlatısı anlaşılırdır ve açıklanmayan bir durum yoktur. Bununla birlikte klasik anlatılı filmlerde çift aksiyon çizgisi olarak bilinen iki olay dizisi çizgisi içermektedir. Ersümer (2013), bunlardan birinin aşk öyküsünü içerdiğini, diğerinin de başka ilişkileri (savaş, iş, sağlık vs. gibi) ele aldığını ifade eder. Örneğin, filmdeki karakterin iki hedefi vardır. Biri âşık olduğu kişiye kavuşmak diğeri ise, sağlığına kavuşmak veya savaştan sağ dönmek gibi.

Topçu (2016), klasik anlatılı filmlerde hikâyeyi ileriye taşıyacak öğelerden birinin isteğin kullanılması, diğerinin de çatışma yaratılması olduğunu belirtir. Yazara göre, hikâyede karakterin bir amacı, isteği vardır anlatının gelişme evresinde bu amacını gerçekleştirebilmek için ileriye doğru eylem gerçekleştirir. Miller (2016) klasik anlatı sinemasının yükselen dramatik eğri çerçevesinde geliştiğini belirterek şu şekli ortaya koyar:



Şekil 2. Yükselen dramatik eğri (Miller, 2016, s.33).

Dramatik hikâye taslağını anlatan bu çizime göre, başlangıç aşamasında çatışma vardır. Doruk noktasına gelene kadar olayların gelişimine yer verilir. Nihayetinde çatışma çözülerek, hikâyeye mutlu sona bağlanır. Bordwell ve Thompson (2008), kahramanın kötü bir durumla ya da kişiyle karşılaşması ile çatışmanın oluştuğunu ve kahramanın kendisine karşı olan kişiyle mücadeleye girdiğini belirtirler. Böylelikle de kahraman, durumu kendisi lehine değiştirmeye çalışır. Yazarlar, çoğu klasik anlatı filminin kapalı bir sonla bittiğini belirterek her karakterin kaderini, her sorunun cevabını, her çatışmanın da

sonucunun öğrenildiğini ifade ederler. Chatman da (1978), diğer yazarlar gibi klasik anlatılı filmlerde, her bir olayın arasında neden-sonuç ilişkisi olduğunu ve bir olayın sonuçlarının da başka sonuçlara sebep olduğunu belirtir. İki olay arasında açık bir bağ görünmese de bir ilişki olacağı izlenimi yaratılır. Topçu (2016), anlatı yapısının neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde sunularak seyircinin anlatıyı daha kolay kavramasının ve bu olaylar zincirini anlamlandırmasının sağlandığını ifade eder. Klasik anlatılarda, zamansal geçişler belirgin bir biçimde dikkat çeker. Bu yapıdaki filmlerde, günler, aylar veya yıllar içinde yaşanan olaylar, birkaç saat içinde gerçekleşir ve hareketin görüntüsü dolaylı yönden filmsel zamanı temsil eder (Jones, 2006).

Klasik anlatılı filmlerde, karakterler de birbirlerine karşıt yönde geliştirilir. Ersümer'e (2013) göre, cesur ve dürüst ana karakterin karşısına korkak ve hilekâr bir karakter yerleştirilir. Biri toplumun koyduğu normlara uyarken diğeri bu kurallara uymaz. Bu yapıdaki filmlerin önemli unsurlarından biri de izleyicinin karakterle özdeşleşmesi durumudur. İzleyici, karakterle ne kadar özdeşleşirse, filmde haz alma seviyesi de aynı oranda yükselir. Klasik anlatılı filmlerde, sosyal, politik ve ekonomik konular arka planda bırakılırken, filmlerde yer alan karakterler bu olgulardan büyük miktarda soyutlanırlar. Örneğin; filmde savaşla ilgili konular varsa, bu unsurlar aşk, kahramanlık gibi öykülerin arka planında gösterilir.

2.1.2. Modern Anlatı

Klasik anlatı kalıplarını benimsemeyen yönetmenler, modern anlatı yapısına sahip filmler çekmişlerdir. Bordwell ve Thompson (2008), Truffaut'un filmlerindeki tesadüfi toplantıları, Godard'ın filmlerindeki politik monolog ve röportajları ve Eisenstein'ın filmlerindeki düşünsel montaj dizilerini örnek göstererek herhangi bir yönetmenin kendi hikâyesinin anlatısında da neden-sonuç ilişkisini önemsemeyebileceğini belirtirler. Anlatı kuramı, nesnellik ve öznellik arasında gidip gelebilir. Modern anlatı yapısına sahip filmlerde, olaylar çözüme kavuşmaz aksine açık uçlu sonla bitirilir. Bu türden anlatının kökeninin ise, Vertov ve Brecht'e dayandığı söylenebilir (Topçu, 2016). Bu yaklaşımın benimsendiği filmlerde, izleyici filme yabancılaştırılarak karakterlerle özdeşleşmesine

engel olunur. Corrigan (2018), öyküden ve anlatı yapısından uzak olan filmlerin, modern anlatı yapısına sahip deneysel filmler kategorisine girebileceğini öne sürer. Klasik anlatılı filmlerde olaylar mutlak bir sonuca doğru ilerlerken, modern anlatı yapısına sahip filmler gerçeğin göreceli olması üzerinden ilerler (Bordwell, 2010b). Klasik anlatılı filmlerde zaman değişimlerine pek sık yer verilmez ve filmsel zaman oluşturulur. Modern anlatılı filmlerde ise, klasik yapının tersine zamanda ileri ve geri sıçramalar gerçekleştirilir (Topçu, 2016). Klasik anlatı yapısında hikâyenin bütününe yoğunlaşılırken, modern anlatıda daha çok hikâyenin nasıl anlatıldığı önemlidir.

Sinema alanındaki anlatı çözümlerinin pek çoğu 1960'lı yıllardaki yapısalcı yaklaşımı temel alır (Hunt vd., 2010). Sinema alanındaki yapısalcı çalışmalar sonrasında anlatı kavramı iyiden iyiye araştırma konusu hâle gelir. Rus biçimci Vladimir Propp, masalları anlatıbilimsel açıdan inceleyerek buradaki karakterleri ve hikâyeleri kategorize eder. Propp, folklorik alanı odak noktası alan yapısalcı bir analiz ortaya çıkarır. Yazarın, masalları inceleyerek oluşturduğu 31 işleve bakıldığında şu tür bir izlek ortaya çıkar; aileden uzaklaşan biri karşılaştığı yasağı çiğner ve bu sırada saldırgan, aileden birine zarar verir. Kötülüğün haberi yayılır ve kahraman saldırganı yener fakat olayların etkisi devam eder. Sonrasında kahraman geri döner, ona verilen zor bir görevi başarıyla tamamlar ve saldırgan cezalandırılır. Son olarak kahraman evlenir ve tahta çıkar (1985, s.32-65). Masallardaki olayların gelişimini, anlatının işlevleri üzerinden değerlendiren Propp, karakterleri “Yedi Eylem Alanı” üzerinden kategorize eder. Bunlar; kötü karakter, yardımcı, sağlayıcı (çoğu zaman büyücü), prenses ve babası, gönderen, kahraman, düzmece kahramandır (Hunt vd., 2010, s.48).

Yapısalcılık, dil ve antropolojik düşünceyle ilgili, şeylerin ne olduğundan ziyade sistem içindeki bağlantılarına yoğunlaşan bir çözümlene metodudur (Berger, 1995). Bu alanda öne çıkan kuramcılardan biri olan Levi-Strauss, mit çözümlerinde yapısalcılık yönteminden beslenir. Mitin, karakterlerin eylemlerinden meydana geldiğini savunan Levi-Strauss anlatıları bir bütün olarak ele alır. Chatman (2009), yapısalcı kuram için anlatının iki parçası olduğunu belirtir. Bunlardan biri olayları, karakterleri içinde barındıran öykü, diğeri de anlamı dile getiren söylemdir. Öykü anlatıda “ne” sorusunu,

söylem ise “nasıl” sorusunu işaret eder. Yazar bu konuyu aşağıdaki diyagramda şekil olarak açıklar.



Şekil 3. Yapısalcı Kuram açısından anlatının iki bölümü (Chatman, 2009, s.17).

Gerard Genette ise, anlatı kavramı ile ilgili üç farklı tür içeren bir sınıflandırma oluşturur (Hayward, 2018). Bunlar; filmin hikâyesi (içerik), anlatımı ve metnidir. Hikâye bölümünde, olaylar, karakterler ve ortam ön plana çıkar. Anlatım kısmında, tipler (güvenilir/güvenilmez), düzeyler ve ses (anlatıcı/karakter) dikkat çeker. Son olarak metinde de zaman, karakterizasyon (kişilik özellikleri), odaklanma (olayları kim görüyor/algılıyor/yargılıyor) gibi etmenler vardır (Hunt vd., 2014). Genette, anlatıdaki temel kavramları tanımlar ve bu yapının anlamlı olabilmesi için ihtiyaç duyulan unsurları ele alır.

Anlatı kuramıyla ilgili çalışmalar yapan Tzvetan Todorov, Propp’un çalışmalarını ayrıntılandırarak, söz konusu kavramı üç aşama üzerinden açıklar:

- Denge durumu
- Bu dengenin bir olay nedeniyle bozulması
- Dengenin yeniden sağlanmasına yönelik başarılı çaba (Buckland, 2013, s.39).

Todorov, anlatı yapısını doğrusal değil dairesel bir yapı olarak tanımlar ve bu üç aşamayı karakterle ilişkilendirerek detaylandırır:

- 1- Denge kurulur.
- 2- Denge bozulur.
- 3- Karakter(ler) dengenin bozulduğunu tespit eder(ler).
- 4- Karakterler dengeyi yeniden sağlamak için sorunu ortadan kaldırmaya çalışırlar.
- 5- Denge eski haline gelir (Hunt vd., 2010, s.52).

Modern anlatının temsilcilerinden olan İtalyan yönetmen Antonioni'nin filmlerinde yeniyi oluşturma çabalarının görüldüğü söylenebilir. Toplumun, kişi üzerindeki tahakkümü, yabancılaşma, iletişimden yoksunluk gibi konular yönetmenin filmlerinde sıklıkla görülmektedir. Antonioni, izleyicinin, iletişimsizlik, kadın-erkek ilişkisi gibi pek çok konu üzerine düşünmesini ve sorgulamasını sağlamaya çalışmıştır (Şaylan, 2016).

Klasik anlatılı filmde belirli bir amaca sahip olan karakterler merkezde iken, modern anlatılı filmlerde karakterlerin amaçları çoğunlukla belirgin kılınmaz. Modern sinemada, Wim Wenders'ın filmlerinde olduğu gibi içsel yolculuk anlatılabilir (Ersümer, 2013). Modern anlatı yapılarında karakterler, anlaşılması güç bir durumla karşı karşıya kalarak mücadele etseler de genellikle başarılı bir sonuç elde edemezler. Klasik anlatılı filmlerde ise, düşman daha belirgin ve daha kolay alt edilebilir.

Modern anlayışın yansıması olarak kabul edilen sanat sineması ve auteur kuramı, modern sinema ile ilişkili olarak ele alınır. Bu sebeple modern anlatı oluşumunu daha detaylı açıklayabilmek için sanat sineması ve auteur kuramından bahsetmek gerekir.

2.1.2.1. Sanat Sineması

Klasik anlatı sinemasından uzak, modern bir dili benimseyen sanat sineması, popüler film türlerinden farklı anlatılara sahip filmlerin üretilmesine zemin hazırlar.

Anlatısı bakımından Avrupa sinemasının önemli bir parçası niteliğinde olan sanat sineması, yüksek bütçeli olmamakla birlikte estetik kaygıyı gözetken ve popüler sinema anlayışından uzak kalan bir yapıya sahiptir. Bordwell: “Tarihsel olarak sanat sinemasının kökenleri Hollywood kalıplarına direnmekte, sessiz sinema dönemine ait çeşitli ulusal sinema endüstrilerinden beslenmekte ve tiyatro ve edebiyattaki modernizmden kavramlar üzerine temellenmektedir” (2010b, s.169) diyerek sanat sinemasının genel özelliklerine atıfta bulunur.

Sanat sineması teriminin ilk olarak Fransızlar tarafından 1908 yılında kullanıldığı bilinirken, 1920’li yıllarda Alman Dışavurumculuğu ve Fransız avant-garde’nin sanat sinemasıyla yakın ilişkide olduğu söylenebilir. 1930’lu yıllardan itibaren İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin etkisiyle sanat sinemasının kapsamının daha da genişlediği görülür (Hayward, 2018). Karadoğan (2010), Yeni Gerçekçilik anlayışının sanat sinemasına etki ettiğini öne sürerek, modernist yapıya sahip olan Fransız Yeni Dalga hareketinin de sanat sinemasını geliştirdiğine dikkat çeker. Sanat sinemasının II. Dünya Savaşı sonrasında anlatı konusunda bir seçenek olmayı başardığını belirten Bordwell (2010b), Amerika Birleşik Devletleri’nde yargı kararları sonrasında film sayısının düşüşe geçtiğini ve Hollywood’un egemenliğinin sarsılmaya başladığını vurgular. Yazar, bu durum sonrasında Avrupa’dan ABD’ye film ihracatının başladığını ifade eder.

Genellikle katı neden-sonuç ilişkisinden bağımsız hareket eden sanat sineması hikâyelerini parçalara ayırır. Kahramanların ön plana çıkmadığı sanat sinemasında, karakterlere ve onların olaylara bakış açısına odaklanılır. Sanat sinemasında kasıtlı olarak izleyicinin filme yabancılaştırıldığı söylenebilir. Bertolt Brecht’in, 1920’lerde tiyatro çalışmalarında izleyiciyi yabancılaştırmak amacıyla ortaya çıkardığı bu terim, “karakterin anonimliği iki boyutluluğu ve ne anlama geldiği belli olmayan yüz ifadesi aracılığıyla gerçekleşir (Robert Bresson ve Alain Resnais’nin filmleri bu uygulamanın iyi örnekleridir)” (Hayward, 2018, s.121-122). Yabancılaştırma, sadece karakter üzerinden değil, ışık, kostüm ses ve görüntü kurgusu buna benzer pek çok unsurla oluşturabilir (Parkan, 1983). Bordwell de (2010a) Hayward gibi, sanat sinemasının neden-sonuç ilişkisinin karşısında yer aldığını ifade ederek, *L’Avventura* ‘da (Michelangelo Antonioni,

Macera, 1960) Anna karakterinin kaybolduğunu ve hiç bulunamadığını, *À bout de souffle* (*Jean-Luc Godard, Serseri Âşıklar, 1960*) filminde de Patricia'nın Michael'a ihanet etme nedeninin gösterilmediğini belirtir. Sanat sinemasında genellikle filmler herhangi bir sonuca bağlanmadan açık-uçlu şekilde bitirilerek izleyicinin yorumlaması beklenir. Bu durumda da izleyicinin enetelektüel alt yapısının güçlü olması gerekir. Sanat filmlerinde sıklıkla başka yapıtlara da göndermelerde bulunduğu için izleyicinin anlama ve yorumlama kabiliyetine sahip olması önemlidir (Karabağ, 2005). Neale (2010) ve Bordwell (2010b), öyküden ziyade dramatik yapı ve karakterler üzerinde duran sanat sinemasında karakterlerin tutarsız davranışlarda bulunabileceklerini belirterek filmlerdeki olayların gerçek zamanının sıklıkla değiştirildiğini ve açık uçlu sonun benimsendiğini ifade ederler. Sanat filmlerinde belirsizlik yaratmak amacıyla geçmiş dönüş (flashback) ve ileriye sıçrama (flashforward) teknikleri sıklıkla kullanılabilir. Buna ek olarak söz konusu filmlerde mekân ve zamanda oynama yapılabildiği gibi temel çekim tekniklerinin dışında kalan kamera açılarına da yer verilmektedir.

Sanat sineması, auteur kuramını sinemayla ilgili oluşturduğu perspektifte ön planda tutar. Hollywood sinemasında kısıtlanan yönetmenlerin aksine, sanat sineması yönetmenleri daha özgür bir şekilde hareket ederek filmlerini auteur kuramı çerçevesinde çekerler (Bordwell, 2010a). Sanat sineması, Avrupa'da ortaya çıkıp geliştirilse de auteur kuramıyla birlikte yönetmenlerin filmin yaratıcısı olarak gösterilmesi sonucunda, farklı ülkelerdeki ve coğrafyalardaki (Japonya, Hindistan, Avustralya, Latin Amerika) yönetmenler de sanat sineması içinde üretimde bulunurlar (Hayward, 2018). Sanat sinemasını temsil eden yönetmenler, filmlerinde kullandıkları öğeler (Bunuel'in kötürümleri, Bergman'ın teatral karakterleri) ve kamera hareketleriyle (Chabrol'ün üst açıları, Truffaut'nun pan ve zoom'ları, Ophuls'un dolambaçlı kaydırmaları, Antonioni'nin uzun çekimleri) birbirlerinden ayrılabilirler (Bordwell, 2010b). Bu bağlamda, yönetmenlerin, filmlerinde kendilerine özgü bir üslup yarattıkları ve tercih ettikleri tekniklerle sinemaya yeni anlamlar kazandırdıkları söylenebilir.

Sanat sineması pek çok açıdan bağımsız sinema olarak da tanımlanabilmektedir. Sivas; sanat sineması, deneysel sinema, avant-garde sinema, alternatif sinema, underground sinema ve karşı sinemanın bağımsız sinema ile dolaylı açıdan örtüşerek birbirlerinin yerine kullanılabilirdiğini belirtir (2011, s.124). Bağımsız sinemayı, egemen konumdaki sinema sektörüne bağlı olmadan çalışan sinemacıların ortaya çıkardığı filmler olarak tanımlayan Hayward (2018), söz konusu sinemanın özel olarak finanse edilebileceği gibi kısmi olarak devlet destekli de olabileceğinin altını çizer. Yazar, bağımsız sinemanın, ana akım sinemadan uzak bir şekilde yapılanarak, avant-garde veya karşı-sinema eğilimi gösterdiğini ifade eder. Cantek (2000) ise, bağımsız sinemayı Hollywood sinemasıyla Godard tesirindeki sanat sinemasının bileşimi olarak tanımlar. Bağımsız sinemanın anlatımının, sanat sinemasındaki elitist yapıdan uzak olduğunu belirten yazar, bağımsız filmlerde izleyicinin özdeşleşme ile yabancılaşma arasında kaldığını öne sürer. Bu tür sinemanın kavram olarak 1977 dolaylarında oluşmaya başladığını belirten Holm (2011), Hollywood'a bağlı olmayan şirketlerin dağıtımındaki filmler için bağımsız kavramının kullanıldığını ifade eder. Yazara göre bağımsız sinemanın tanımı günümüzde değişime uğramaktadır. Holm buna sebep olarak, büyük film şirketlerinin sinema dünyasında etkin bir güç olmasını gösterir.

2.1.2.2. Auteur Kuramı

Sinemanın dilinin iyiden iyiye gelişmeye başlamasıyla birlikte Fransa'da yeni bir kavram ortaya çıkmıştır. Söz konusu kavramın adı auteur'dür. II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından gelişen büyüyen sinema sanatı, film eleştirisini de olumlu şekilde etkilemiştir. Bu eleştirilerin örnekleri auteur kavramının kuramsal alt yapısını oluşturur (Kablamacı, 2011). Yazar ve sinemacı Alexandre Astruc, 1948 yılında kaleme aldığı *Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen* isimli makalesinde auteur kuramının temelini ortaya atar. Astruc'a göre, yönetmen "ben" diyebilmeli ve filmin yaratıcısı konumunda olmalıdır (Stam, 2014). Sonrasında ise, 1951 yılında yayın hayatına başlayan *Cahiers du Cinéma* adlı dergide başta Truffaut olmak üzere pek çok yazar sinemanın gelişimi üzerinde uzlaşma yolu ararlar. Sinemanın eğlendirme amacından ziyade sanatsal amacının bulunması gerektiğine inanan yazarlar bu konuyla ilgili çalışma hâlindeyler

(Bickerton, 2011). Derginin 31. Sayısında François Truffaut *Une Certaine Tendance du Cinema Français (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi)* adlı yazısını yayımlar. Bu yazı yeni sinema anlayışının bildirisi niteliğini taşır ve auteur yaklaşımının yeniden gündeme gelmesini sağlar (Teksoy, 2005). Truffaut, o dönemin Fransız sinemasını eleştirir ve ticari anlayış yerine sanatsal yaklaşım ile filmlerin çekilmesi gerektiğine dikkat çekerek yönetmenin filmin sahibi olması gerektiğini belirtir. Auteur yaklaşımının temelinin atılmasıyla birlikte *Cahiers du Cinéma* dergisindeki yazıların Yeni Dalga akımını gündeme getirdiği bilinmektedir. Bu dergi, yaklaşımın kuramsal inşasının belirlenmesinde ve yayılmasında son derece önemli bir role sahip olur. Stam'a (2014) göre, *Cahiers du Cinéma* 1951 yılındaki ilk sayısı ile auteurizmin ilerlemesinin temel organı olmuştur. Hayward (2018), *Cahiers du Cinéma*'daki yazarların yardımıyla yönetmenin film için taşıdığı önemin fark edilerek auteur kavramının anlaşılabilirliğini söyler. Bickerton sözü geçen dergi hakkında şu ifadeleri kullanır: "Cahiers'in yaşam döngüsü dikkate çekicidir: Yelpazesi gerçek kalem-kameradan (camera-stylo), buluşları film yapımcılarını kendine çekip onları harekete geçiren ve sinemanın daha ziyade insan tarafından ve teorik düzlemde anlaşılıp uygulanmasına yardımcı olan Alexandre Astruc'ı yorumlamaya, hatta bugün yayınlanan tüketici kılavuzuna kadar uzanıyordu" (2011, s.2). Yazarların da belirttiği gibi söz konusu dergi, hem auteur anlayışının sinema diline entegre edilmesinde hem de yönetmenlerin yetkinliğinin artmasında etkili olmuştur. Diğer taraftan, auteur kelimesi, filmi ortaya çıkaran, yaratan yönetmenler için kullanılırken, "metteur en scène" terimi ise yazılan senaryoyu görsel hâle getiren yönetmenler için tercih edilir. Bu yönetmenler kişiliğinden birtakım özellikleri filme katmayıp metteur en scène olarak bilinmektedir (Büker, 2019). Auteur kuramı, yönetmenin sanatsal anlayışını ortaya koyduğu ve kişisel görüşlerini filmine yansıtılabildiği bir yaklaşımı ifade eder. Metteur en scène ise, var olan bir senaryonun sinemasal kodlarla ele alındığı ve yaratıcılık kaygısından uzak bir yapıyı temsil eder (Wollen, 2013).

Auteur kuramı zamanla pek çok ülkeden film eleştirmeninin da dikkatini çeker ve farklı bir boyut kazanır. Stam (2014), Andrew Sarris'in *Notes on the Auteur Theory in 1962* adlı çalışmasında auteur kuramını Amerika'ya taşıdığını ifade eder. Esen (2013) de

Sarris'in bu süreçte sıklıkla eleştirilmesine rağmen pek çok yönetmenin değerini ortaya çıkararak bu kişilerin unutulmasını engellediğini öne sürer. Sarris, auteur bir yönetmen olabilmek için üç önemli kıstas belirtir: İlki yönetmen teknik açıdan yetenekli olmalıdır. Yazara göre, yönetmenin teknik yeteneği yoksa sinema dünyasından dışlanır. Sarris'in ikinci ölçütü, yönetmenin fark edilebilir bir kişiliğe sahip olmasıdır. Yazar, yönetmenin filmlerinde birbirine benzer bir tarz kullanarak belli bir üslup yaratması gerektiğini savunur. Sarris için üçüncü ve son kıstas ise, yönetmenin kişiliği ve işlediği materyal arasında oluşan gerilimden meydana gelen içsel anlamdır. Yazar, meydana gelen içsel anlamın karmaşık olduğunu öne sürer. Yazar için, ilk kıstası karşılayan teknisyen, ikinciye karşılayan biçim ustası, son kıstası aşan kişi ise auteur bir yönetmen olabilir (1962, s.452-453). Auteur kuramının tarih olduğunu vurgulayan Sarris (2019), bu kuramın geçmişini anlamaya çabaladığını belirterek sanatsal yaratımın gizeminin tamamen anlaşılamayacağından hareketle kuramın geleceği biçimlendirmeye çalışmadığını öne sürer.

Peter Wollen, auteur kuramının yapıyı görmezden geldiğine dikkat çeker ve bu nedenle söz konusu yaklaşımı eleştirir (Büker, 2019). İzleyicinin seyrettiği filmle ilgili yönetmenden bağımsız bir şekilde birtakım anlamlar çıkarabildiğini belirten Wollen, auteur kuramına yapısalcı bir anlayışla yaklaşır. Yazar, yönetmenden ziyade filme dikkat çeker. (Esen, 2013). Auteur kuramının düzensiz bir şekilde ilerlediğini belirten Wollen (2013), söz konusu kurama yönelik sistemli bir şekilde bildiri paylaşılmadığı için auteur anlayışının kişiden kişiye farklı yorumlanabilir hâle geldiğini öne sürer. Kuramın özellikle de İngiltere ve Amerika'da yaşayan eleştirmenler tarafından yanlış anlaşıldığını ifade eden yazar, auteur kavramının pek çok olumsuzluklara rağmen çeşitli gelişmelere de sebep olduğunu kabul eder.

Bazin ise, auteur kuramıyla beraber yönetmenin de sinemada direkt söz sahibi olduğunu söyler ve şu ifadeyi kullanır: "Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer" (Bazin, 1966). Sarris'in belirlediği ölçütler yönetmenin auteur olup olmadığı hakkında fikir sahibi olunmasına katkıda bulunur. Fakat Sarris, Bazin'den farklı olarak bireyselliğin önemini vurgular.

Wollen da bu kurama yapısalcı yaklaşarak yapıt ve konunun önemine dikkat çeker. Bazın ise, sinemanın bireysel bir nitelik taşımadığını, bulunulan dönemin ve toplumsal yapının, film ve yönetmen üzerinde etkili olabileceğini öne sürer.

Auteur kuramını, yaratıcı yönetmen eleştirisi olarak ifade eden Corrigan (2018), özellikle günümüzde, filmin bir yönetmenle ilişkilendirilerek tanıtıldığını vurgular. Yazar, yönetmenin filmleri arasında bağlantı kurularak üslup açısından ortak noktalar bulunduğunun dolaylı yoldan anlatıldığını belirtir. Örneğin; “Bir David Lean Filmi” gibi film tanıtımları izleyiciyi yönetmenle sinemaya çekmeyi amaçlamaktadır.

Auteur kuramı çerçevesinde herhangi bir bildiri yayımlanmadığı için, günümüzde de bu yaklaşımla ilgili tartışmalar devam etmektedir. İzleyiciler, kültürel birikimleri ve yaratıcılıkları doğrultusunda filmler üzerine okuma ya da inceleme yaparlar. Yönetmenlerin durumu ise daha farklıdır. Onlar sadece film üzerine düşünmeyip, filmi kaleme alma, yönetme, kurgusunda söz sahibi olma gibi pek çok önemli sürecin sorumlusudurlar. Günümüz Türk sinemasında da önemli auteur yönetmenlerin bulunduğu söylenebilir. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Ümit Ünal ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler, auteur yaklaşımıyla filmlerinin yönetmenliğini gerçekleştirirler.

2.1.3. Postmodern Anlatı

Modernizme tepki olarak doğduğu bilinen “postmodernizm” kavramıyla ilgili yapılan incelemelerde bu kavramın tanımıyla ilgili ortak bir fikrin geliştirilemediği görülmektedir. Charles Jencks’in daha önce ortaya koyduğu “Postmodernizm Nedir?” sorusunun cevabının olmadığını belirten Hirt (2009), postmodernizmin, içinden çıkılmaz bir yapıda olduğunu ve bu kavramın sanatsal bir tarz, epistemolojik bir yaklaşım ve daha geniş anlamda tarihi bir dönem olarak tanımlandığını ifade eder.

Eagleton, postmodernizm kelimesinin modern döneme atıfta bulunarak tarihsel bir türle ilgili olan süreyi andırdığını belirtir ve şu tanımı yapar: “Postmodernlik klasik

hakikat, akıl, kimlik ve tarafsızlık kavramlarından, evrensel ilerleme veya kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılardan veya esas açıklama gerekçelerinden şüphelenen bir düşünce tarzıdır” (1996, s. vii). Yazar, bu kavramı günlük hayatla sanat arasındaki çizgiyi belirsizleştiren, merkezden uzak, çoğulcu bir anlayış olarak niteler. Lyotard (1990), postmodernizmi geleceğin geçmişi olarak niteleyerek söz konusu kavramın çelişki açısından değerlendirilmesi gerektiğine vurgu yapar. Yazara göre postmodernizm, modernin içinde yer almayana dikkat çeker ve onu ele alır.

Büyükdüvenci ve Öztürk (2014), modernizmden kopmayı öne süren postmodernizm teriminin II. Dünya Savaşı’ndan günümüze dek süren tarihi süreci anlattığını ifade ederler. Postmodernizm kavramının özellikle 1980 sonrasında çeşitli tartışmalara sebep olduğu söylenebilir. Modern sanatın sona erip ermediği, postmodern sanatın bu açıklığı kapatıp kapatamayacağı sıklıkla tartışılan bir konu hâline gelir. Postmodernizm kavramının tartışmalı bir yapısı olduğuna dikkat çeken Allen (2000), postmodernite ile eski biçim ve üslupların pastişi ve parodisinin yaygın olduğu bir kültürel durumun temsiliyetine vurgu yapar. Yazar, postmodern sanatın, modern yapıyı reddederek eski dönemleri geride bırakmadan yeni bir devri oluşturmaya çalışan metinlerarası bir anlayışı geliştirdiğini ifade eder.

Ihab Hassan postmodernizmin, modernizme karşıt bir şekilde ortaya koyduğu özellikleri sıralar. Buna göre modernizm: romantizmi, kapalılığı, belli bir amacı, tasarımı, hiyerarşiyi, bütünselleştirmeyi, türü, metafiziği, aşkınlığı, belirlenmişliği; Postmodernizm ise parafiziği, açıklığı, oyunu, rastlantıyı, anarşiyi, yapıbozumu, metinlerarasılığı, ironiyi, belirsizliği ve içkinliği içermektedir (akt. Harvey, 1989, s.43). Erdemir’e (2009) göre, postmodernizmin geçmiş döneme öykünmesi, geçmişle geleceği günümüzde birleştirmesi, çoğulcu yaklaşımı, seçmeci tavrı onu modernizmden ayırmaktadır.

Modern sanat anlayışının, geçmişi yüceltmeyi reddettiğine dikkat çeken Şaylan, postmodern sanat anlayışının modern sanata tepki olarak oluştuğunu ifade ederek söz konusu kavramın estetiğini şu şekilde maddeler:

- a) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır;
- b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;
- c) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;
- ç) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır;
- d) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma, sanatsal yapıtın üretilmesinde ön plana geçmektedir (2016, s.131-132).

Önce edebiyatta, sonra mimari, dans ve gösteri alanlarında etkili olan postmodern yaklaşımın, sinemada 1980'li yıllarda daha görünür hâle geldiği belirtilmektedir. Nostaljik yaklaşımın ve geçmişe karşı yüceltici anlayışın, cinselliğin ve hareketli bir yaşamın görüldüğü özellikler postmodernizmin sinemaya kattığı eğilimlerdir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014). Postmodern sinema, birbirinden kopuk anlatılar, distopik görüntüler, teknolojik sihirbazlık ve kargaşa, belirsizlik, klasik kahramanın ölümü ve baskın değerlerin ya da sosyal ilişkilerin çöküşüne dayanan motifleri ele alır (Boggs, 2010). McHale (2004), sinemada postmodern tekniklerin temsiliyetten ziyade varlığını gözle görülür şekilde hissettirerek alternatif bir alan yarattığını ifade eder. Postmodernizm, genellikle geçmişin parodisi olarak kabul edilmektedir. Ancak postmodernist parodi, komedi amacıyla yapılan taklit değildir, nostaljiyle geçmiş yaşatarak, ironiyi oluşturmaktır (Martın, 2014).

Postmodern filmlerde temel olarak ele alınan konu, birey değil bireyler arasındaki ilişkilerdir. Bu filmlerde, ben ve ötekini karşılaştığı nokta gerçekliktir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014). Postmodern anlatılı filmlerde, cinsellik olgusu ve şiddet konuları sıklıkla ele alınmaktadır. Bunları sanatsal bir obje olarak gören yönetmenler, modern

sinemanın aksine herhangi bir mesaj verme veya eleştirel yaklaşma gibi kaygıları temel almazlar. Klasik anlatı yapısının postmodern sinemada silindiğini belirten Karadoğın, bu konuyu *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reizis, *Fransız Teğmenin Kadını*, 1981) filmiyle örnekler:

“Fransız Teğmenin Kadını filminde öykü durağan bir noktadan başlamaz. Kamera yürüyerek gelen bir kadını görüntüler bu sırada etrafta film çekim ekibi vardır, klaket tutularak filmin adı söylenir ve film başlar. Bu başlayan filmin; filmin içindeki ikinci film mi olduğu yoksa bizim seyrettiğimiz film mi olduğunu anlayamayız. Kamera zaten süregelen bir öyküyü kaydetmeye başlar. Sarah'nın öyküsü film başlamadan önce başlamıştır. Film bunu zaman ve mekânla oynayarak gerçekleştirir. Hem filmsel zaman hem de öykünün geçtiği zaman birbirine geçmiştir, hangisinin hangisi olduğu belli değildir. Film içerdiği iki aynı öyküyü farklı, ancak zaman zaman da paralel olay örgüsü aracılığıyla aktarır” (2005, s.150).

Nitekim Tarantino'nun *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filminde de olayların sırası sürekli olarak değişir ve izleyici zamansal çizgiyi takip etmekte zorlanır. Filmde birden çok olay gösterilirken, bu olayların dolaylı da olsa birbirleriyle bağlantılı olduğu sonradan anlaşılır.

Postmodern filmlerde, genellikle modern ve klasik sinemadan farklı olarak kahramanların da boyut değiştirdiğini söylemek mümkündür. Özellikle klasik anlatılı filmlerde, kuvvetli ve mücadeleci olan karakterler, postmodern sinemada hem kişilik açısından hem de ruhsal açıdan belirsiz bireylere dönüşmektedir. Bu sebeple, söz konusu karakterlerle seyircinin özdeşleşmesi pek mümkün değildir (Erdemir, 2009). Bahsedilen bu karakterlerin ortak özelliklerinden biri de müziğe karşı olan tutkularıdır. Postmodern filmlerde, müzik nostaljik açıdan önem taşır ve çoğunlukla 50'li ve 60'lı yılların müziğinden alıntılar yapılır (Karadoğın, 2005).

Postmodern sinema dilinde pastiş ve parodi öne çıkan anlatı yapılarıdır. Parodi, herhangi bir konu ya da olayı güldürü unsuru hâline getirerek onu alaya almaktır. Kapitalist düzene ve var olan sisteme eleştiri getirmek için de parodi sıklıkla kullanılmaktadır. Postmodern yaklaşımda, metinlerarası bir tür olarak bilinen pastişin,

genellikle parodi kavramıyla karıştırıldığını söylemek mümkündür. Pastiş, eleştirel bir tutum sergilemez, metnin üslubunu taklit eder. Eğlendirme ve taklitten ziyade, diğer metne veya filme saygı duruşu niteliğini taşır. Jameson' göre (1997), pastiş gitgide parodinin yerine geçmektedir. Yazar, pastişin, iğnelemeden uzak nötr bir tutum sergilediğini belirtir. Nostaljik bir film sahnesinin, yeni düzenlenen metinde kendine yer bulması, o sahneye ve esere duyulan saygıyı gösterme amacını taşır. Pastiş, metni değil de üslubu yeniden canlandırır.

Postmodern yaklaşım, kurama ilişkin şüphecilikten ziyade bütün açıklama çeşitlerine karşı umursamaz bir tavır gösterir (Olivier, 2014). Hutcheon (1986) ise, postmodernizmin modernizmle ilişkisine farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Yazar, postmodernizmin, modernizmi tamamiyle olumsuzlamadığını ifade ederek, onu özgür bir biçimde yorumladığını ve sadece modernizmin yıkılamayan tabularını aşmayı hedeflediğini bunu yaparken de eleştirel bir tutum geliştirdiğini savunur.

David Lynch, Quentin Tarantino, Ridley Scott gibi pek çok yönetmenin filmlerinde, postmodern anlatının özellikleri görülmektedir. Örneğin; David Lynch'in *Blue Velvet (Mavi Kadife, 1986)* filminde yer alan şiddet ve cinsellik unsurlarının postmodern anlatıyı temsil ettiği söylenebilir. Bunun yanı sıra filmde, zaman kavramının parçalandığı da görülmektedir. Zira bu filmin, 1940'larda geçtiği belirtilirken, 1950-60'lı yıllarda kullanılan itfaiye arabasının gösterilmesi, bu yılları temsil eden müziklerin tercih edilmesinin yanı sıra 1980'lere ait araba ve tıbbi cihazların filmde yer alması dikkat çeken unsurlardır (İspir ve Kaya, 2011). Yönetmenin, filmde, zaman kavramını belli kalıplar dâhilinde ele almak yerine bu kavramı parçalara ayırdığı görülmektedir.

2.2. Türk Sinemasında Anlatı Yapısı

Çalışmanın temel inceleme alanı olan Ümit Ünal, auteur bir yönetmen olarak, 1990'lı yıllardan sonra adından giderek daha çok söz ettirmesi ve yönetmenin filmlerinin içinde bulunduğu dönemin etkisini yansıtabileceği göz önüne alınarak bu bölümün iki başlık altında toplanmasının daha doğru olabileceği düşünülmüştür. Bunlardan ilki;

“1990’lı Yıllar Öncesi Türk Sinemasında Anlatı Yapısı” ve diğer ise “1990’lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Anlatı Yapısı” şeklindedir. Buna ek olarak, Türk sinemasının 1990 sonrasında bir yükseliş çizgisi yakalaması nedeniyle de böyle bir ayrıma gidilmiştir.

Türk sinemasının, ilk dönemlerinden itibaren pek çok aşamadan geçtiği söylenebilir. Özön (1985), Özgüç (1993) ve Esen (2010), Türk sinemasını belli dönemlere ayırırlar. Bu yazarların çalışmalarından faydalanarak söz konusu dönemler şunlardır: “İlk Dönem, Tiyatrocular Dönemi, Sinemacılar Dönemi, Karşıtlıklar Dönemi, 80’li Yıllar Türk Sineması, 1990 Sonrası Türk Sineması ve son olarak da 2000 Sonrası Türk Sineması”.

2.2.1. 1990’lı Yıllar Öncesi Türk Sinemasında Anlatı Yapısı

Türk Sinema tarihinde ilk hangi filmin gösterime girdiği konusunda bir belirsizlik olduğu söylenebilir. Scognamillo (2010), Rusların yaptığı bir zafer anıtı olan Ayestefanos’un yıkılışını konu edinen 1914 tarihli *Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filminin Fuat Uzkınay tarafından çekildiğini ifade eder. Söz konusu film, Türk Sinema tarihinin ilk filmi olarak bilinmektedir. Esen (2010), Makedon asıllı Yanaki ve Milton kardeşlerin 1911’de film çekmelerine rağmen, günümüzde Makedonya’nın topraklarımız dışında kalması sebebiyle bu yapımın ilk Türk filmi olarak kabul edilmediğini söyler. *Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi günümüze kadar ulaşmadığı için bu konunun hâlen belirsiz kaldığını ifade etmek mümkündür. Türk sinemasında ilk dönem filmlerine ulaşamadığı için bu filmlerin anlatı yapıları bağlamında çözümleme yapmak güçtür.

1923-1939 arasında kendini gösteren Tiyatrocular döneminin önemli ismi (Özgüç, 1993; Özön, 1985), Muhsin Ertuğrul’dur. Teatral bir anlatı yapısını benimseyen Ertuğrul, bu nedenle sıklıkla eleştirilmiştir. Bu konuya daha olumlu yaklaşan Scognamillo (2010), sinema- tiyatro bağlantısının kaçınılmaz olduğunu ifade ederek, bu dönem Türk sinemasının hem bir arzuyu hem de gereksinimi yansıttığına vurgu yapar. Faruk Kenç’in

öne çıktığı “Geçiş Döneminde” ise, sinemayı teatral anlayıştan kurtarma çabası dikkat çeker. Onaran (1994), bu dönemde dünyada yaşanan savaş nedeniyle Amerikan filmlerinin Mısır üzerinden ülkemize geldiğini ifade ederek bunun sonucunda Arap melodramının da söz konusu dönemi etkilediğini öne sürer. Adından da anlaşılacağı üzere geçiş dönemi, tiyatrodan sinemaya geçişi nitelemektedir. Bu dönemde belirgin bir sinema dilinin oluşmadığı söylenebilir.

Sinemanın teatral yapısının dönüştürülmeye çalışıldığı ilk dönemlerde, yönetmenlerin üslup arayışlarının henüz başlamadığı söylenebilir. Bu bağlamda, “Sinemacılar Dönemine” kadar çok hareketli olmayan Türk sineması için, belirginleşen anlatı kalıplarından bahsetmek güçtür. Esen (2010) sinemacılar döneminde, Türk sinemasının kimliğini oluşturmaya başladığını belirterek, gelişiminin sürdüğünü dile getirmektedir. Bu dönemin ön plana çıkan yönetmenleri arasında Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Halit Refiğ sayılabilir. Kıraç (2008), o dönemde yönetmenlerin sık sık bir araya gelip, sinemayı nasıl geliştirebileceklerini konuşarak ticari amaçtan uzak bir yapıyı hedeflediklerini öne sürer. 1960’lı yılların, Türk sinemasında dönüm noktası olduğunu belirten Pösteki (2005), buna neden olarak sinemanın sosyal ve kültürel gücünün etkin bir şekilde kullanılmasını gösterir. Toplumsal gerçekçi sinemanın bu dönemde oluştuğunu belirten yazar, başta göç olgusu olmak üzere toplumsal sorunların dönemin filmlerinde sıklıkla ele alındığını ifade eder. Yine bu dönemde, Yeşilçam melodramları da oldukça dikkat çeker. Yeşilçam filmlerinin konuları, iyi-kötü çatışması üzerinden şekillenir. Anlatının merkezindeki temel çizgisindeki karakter daima iyidir ve kötü karakterle mücadele eder. Söz konusu filmlerde, iyi roldeki karakterlerin tutum ve davranışları mükemmele yakındır (Eşli, 2012a).

Klasik anlatı kalıplarının sıklıkla görüldüğü Yeşilçam sinemasında genellikle aile olgusu ön plana çıkmaktadır. Yeşilçam filmlerinde, sıklıkla vurgulanan aile olma ve biz olabilme durumu, bu dönemin dikkat çeken konularındandır. Abisel (2005), Yeşilçam filmlerinde yine sıklıkla işlenen “intikam” konusuna vurgu yapar. Filmlerdeki çatışma işlevini üstlenen intikam alma gerekliliği, öykünün gidişatını da belirlemede çok önemlidir. Genellikle bir kadın karakter sebebiyle ortaya çıkan bu durum, erkeği intikam

almaya zorlar. Söz konusu dönemde Metin Erksan, yaratıcı kimliğiyle önemli filmlere imza atar. *Sevmek Zamanı* (1965) filminde, klişe olarak nitelendirilen zengin kız-fakir oğlan ilişkisini kendi sinemasal anlayışıyla yeniden ele alır ve öyküyü modern bir anlatı tarzına dönüştürür. Adanır (2012), Türk sinemasının eski dönemlerinde özgün bir anlatı dilinden söz etmenin zor olduğunu öne sürerek melodram hikâye kalıplarını eleştirir. Yazara göre, ülkemizdeki izleyici kitlesini Türk sinemasının eğitmesi gerekirken, aksine yabancı sinema Türk izleyicileri sinematografik açıdan eğitmiştir.

Yeşilçam melodramlarının, 1970’li yılların ortasından itibaren düşüşe geçtiği söylenebilir. Sinemacılar dönemi sonrasında, Karşıtlıklar Döneminin başladığını belirten Esen (2010), bir tarafta toplumsal yapının gelişimi amacıyla üretilen eleştirel filmlerin diğer tarafta da ticari alana hizmet eden seks filmlerinin bu dönemde etkin bir şekilde ön plana çıktığını vurgular. Şüphesiz ki bu dönemde olumlu açıdan değerlendirilebilecek gelişme, Yılmaz Güney’in sinema dünyasında oyuncu, yönetmen ve senarist olarak kendini göstermesidir. Güney’in filmlerinde, karakterler toplum tarafından dışarıda bırakılmış ve ezilmiştir. Scognamillo (2010), Güney’in yazdığı filmlerdeki biçimsel tavrını, çok fazla öğretici tavrı takınmadan aktarabilen iki yönetmenin bulunduğunu belirterek bu kişilerin Zeki Ökten ve Şerif Gören olduğunu ifade eder. Yazar, Ali Özgentürk’ün ise, Güney’in senaryolarını daha bireysel bir anlayışla filme aldığı altını çizer. Adanır (2012), Türk sinemasının uzun seneler oyuncu sineması olarak algılandığını belirterek, “Kemal Sunal filmleri”, “Fatma Girik filmleri” gibi kalıplaşmış nitelendirmelerin oluştuğunu öne sürer. Yılmaz Güney’in bu kalıpların dışına çıktığına dikkat çeken Adanır, oyuncu-yönetmen sineması kavramının Güney sayesinde ortaya çıktığını vurgular. Bu bağlamda, söz konusu gelişmenin yeni yönetmenlerin yetişmesine imkân sağladığı söylenebilir.

12 Eylül 1980’de yaşanan askeri darbe Türk sinemasını şiddetli bir şekilde etkilemiştir. 80’li yıllarda, bireyi ve onun sorunlarını ele alan filmlerin arttığı söylenebilir. 70’li yıllara kadar Türk sinemasının ulusalcılık, realizm ve ticari yapımlarla boy gösterdiğini ifade eden Pösteki (2012), 80’ler döneminde ise bireysel anlatıların ön plana çıktığını öne sürer. Scognamillo (2010), bu dönemin filmlerde, karakterlerin içe kapanma

eğiliminde olduklarını belirterek, yönetmenlerin de söz konusu eğilimin dışına çıkmadığını ifade eder. Bu dönemde ayrıca, psikolojik sorunlara ve kadınların sorunlarına odaklanan filmler dikkat çeker (Pösteki, 2012). Esen (2010), 80’li yıllar Türk sinemasında kadın mevzusuna yönelimin arttığına vurgu yaparak, söz konusu dönemde, iyi kadın-kötü kadın şeklindeki kaba ayrımın bir yana bırakıldığını söyler. Bu dönemde, çocuklarına annelik yapan, ailesi için çırpınan, eşine sadık iyi kadın rolleri ile sevdiği adamı tuzağına düşürerek yuva yıkan kötü kadın rollerinin artık değer görmediği söylenebilir. Toplum içinde bir yer edinmeye çalışan kadının yaşadıkları ve mücadelesine daha çok yer verilir. Atıf Yılmaz Batıbeki de 80’ler döneminde kadın sorunlarına ağırlık verdiği pek çok film çeker (Onaran 1994). Diğer taraftan arabesk müziğin de bu dönemde popüler olması nedeniyle Türk sinemasında arabesk konulu filmlerin oldukça fazla ilgi çektiği ifade edilebilir. Adanır, Türk sinemasının bu döneminde, tür konusunda kendini geliştiren yönetmenlerin az olduğunu belirterek dönemin belirgin türlerini şu şekilde sıralar: “Yılmaz Güney uzantısı sosyal gerçekçi filmler, Ertem Eğilmez stili Türk güldürüsü, Atıf Yılmaz tipi realist içerikli filmler”. Arabesk konulu filmlerin, Kemal Sunal filmlerinin, Akpınar-Alasya tipi güldürülerin maddi getirileri olması nedeniyle Türk sinemasında başka türlere yatırım yapılamamıştır (2012, s.135).

1980’li yılların sonlarına doğru, sinemayı olumsuz açıdan etkileyen bir diğer gelişme ise, televizyonun iyiden iyiye yayılması ve video cihazlarının kullanılmaya başlanmasıdır. Hem ülkemizde yaşanan siyasi olayların hem de teknolojinin gelişiminin etkisiyle birlikte düşüşe geçen Türk sinemasını tekrar ayağa kaldıracak gelişme Eurimages’in kurulmasıdır. Ortak film yapım fonu olan Eurimages, “Avrupa Konseyi tarafından Avrupa film ve televizyon programı ve üretimini teşvik etmek için kurulmuştur” (Pösteki, 2012, s.53). Söz konusu fon kültürel ve ekonomik olmak üzere iki amaca dayanır: Kültürel amaç ve ekonomik amaç. Bu fonun desteğini kazanabilmek için, filmin ülke içinden yapımcısının bulunmasının yanı sıra ülke dışından da iki yapımcı ortak bulunması gerekmektedir.

2.2.2. 1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Anlatı Yapısı

Türkiye 1990 yılında Eurimages'a üye olur. Bu fona üye olunmasıyla birlikte, Türk sineması yavaş da olsa hareketlenmeye başlar. Kıraç (2008), 1990 yılı sonrasında geleneksel yapıdan uzak bir şekilde film üretme çabasına giren yeni bir kuşağın ortaya çıktığını belirtir. Yazar ayrıca, birbirlerinden farklı filmler çeken yönetmenlerin anlatım ve estetik açısından aralarında benzerlik olduğunu ifade eder. Pösteki (2012) ise, söz konusu yönetmenlerin Yeşilçam'a yeni bir vizyon kazandırabileceğini öne sürer. Önceki yıllarda geniş izleyici kitlesi için daha ticari filmler üretilirken, 90'larla birlikte içe dönük bir yapıyı tercih eden, siyasal ve ekonomik duruma değinen yönetmenler dikkat çekmeye başlar (Scognamillo, 2010). Eşli, 1990 sonrası Türk sineması hakkında şunları belirtir:

- Yönetmen sinemasının ön plana çıkması; "kişisel sinema dilini" oluşturmaya çalışan yönetmenlerin yaptığı filmlerin dikkat çekmesi.
- Yönetmenlerin dünya sinemasında oluşan gelişmelere karşı kayıtsız kalmamaları, özellikle sanat filmi yapan yönetmenlerin Avrupa sinemasından etkilenmeleri.
- Yeşilçam sinemasının ve anlatı geleneğinin sorgulanması.
- Anlatı ve anlatım biçimlerindeki değişimler (2012a, s.311).

Bu dönemlerde, sanat filmlerinin ön planda olduğu ve auteur olarak tanımlanabilecek yönetmenlerin dikkat çektiği söylenebilir. Filmlerin anlatı yapısında, karakterlerin kimlik arayışları, yaşantılarını sorgulamaları ve içe dönük tavırları belirgin şekilde fark edilir. Pösteki (2012) ise, 1990'lı yıllarda Türk sinemasının yeni bir görünüme bürünmeye başladığını ifade ederek minimalist öyküleri, minimalist yaklaşımla ele alan yönetmenlerin, filmlerinde yabancılaşma, iletişimsizlik ve aidiyet sorunu gibi temaları işlediğini belirtir.

Bu dönemde, bireyselliğin ön planda olduğu, ağır bir dile sahip filmler başı çekerken popüler film olarak nitelendirilebilecek yapımlar da sinemada etki yaratır. Kıraç (2008), söz konusu dönemde iki farklı film kategorisinin oluştuğunu belirtir; popüler film kültürünün ürünleri ve genç kuşak yönetmenlerin ortaya çıkardığı marjinal yapımlar. Suner ise, "Yeni Türk Sineması" kavramını iki değişken üzerinden tanımlar: "Birincisi,

“Türk” sözcüğünün işaret ettiği “ulus” çerçevesi; ikincisi, “yeni” sözcüğünün imlediği “zamansal” çerçeve ve bu dolayısıyla tarihsel döneme ve “yeni dalga” sinemaya yapılan vurgu” (2015, s.28-29). Yazar buna ek olarak, popüler ve sanat sineması farkının, Yeni Türk Sineması içinde üçüncü bir ifade alanını meydana getirdiğini anlatır. Popüler sinema açısından Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı *Eşkîya* filmi önemli yer tutar. 1996 yılında gösterime giren *Eşkîya* filmi, 2,5 milyon izleyici sayısına ulaşarak popüler sinemanın yeniden hareketlenmesini sağlar. Kır a  (2008) göre, Yavuz Turgul, hocası Ertem E ilmez’in filmlerini iyi şekilde incelemekle kalmamış, karakterlerini sinemanın klişe tiplerinden kurtararak, gülmece ögeleri abartıdan uzak kullanmayı başarmıştır. Böylelikle de filmlerindeki hik yelerde gerçeklik olgusunu güçlendirerek, popüler sinemanın ilerlemesini sağlamıştır. Eşli (2012a), Yeşilçam zamanında birey odaklı öykü modeline olumsuz olarak yaklaşıldığını belirterek, özellikle 90’lı yıllarda öteki konumunda bulunan, toplumdandan uzak bir yapıya sahip karakterlerin konu alındığına dikkat çeker.

2000’li yıllarla birlikte Türk sinemasına yapılan devlet desteği ile film sayısında artış gözlenmektedir. Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi hakkında oluşturulan yasa, 2004 yılının temmuz ayında kabul edilmiştir. Aynı yılın kasım ayında ise Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik yürürlüğe girmiştir. 2005 yılında da destekleme kurulu desteklenecek filmleri belirlemek üzere yılda iki defa toplanır (Scognamillo, 2010, s.465). Devlet desteği ile birlikte Eurimages ve festival fonları, Türk sinemasının gelişimi için önemli bir noktada yer alır. 1990’lı yıllarda yavaş yavaş yükselişe geçen popüler sinema 2000 sonrasında ciddi derecede gelişme gösterir. 90’lar sinemasında üslup arayışında olan yeni kuşak yönetmenler ise, bu dönemde olgunluk evresindedirler. Kır a  (2008), “Yeni Sinemacılar” olarak adlandırdığı Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Dervif Zaim ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin izleyicinin beklentisinden bağımsız olarak kendi özgün sanatlarını icra ettiklerini belirtir.

Yeni kuşak yönetmenlerle birlikte farklı bir görüntü çizmeye başlayan Türk sinemasında, her yönetmen kendine has bir üslup geliştirmeye başlar. *Yumurta (2007) Süt*

(2008) ve *Bal* (2010) üçlemesiyle akıllarda iz bırakan Semih Kaplanoğlu minimal anlatı yapısını benimseyerek, ses ile görüntü üzerinden özgün bir anlam yaratma çabasındadır. Klasik anlatıdan uzak bir tutum sergileyen Reha Erdem ise söyleşilerinde, filmlerinin gerçekliği yansıtmaması gibi bir kaygısının bulunmadığını, ancak sanatın hayatı temsil ettiği şeklindeki algıların bu konuda çelişki oluşturduğunu ifade eder. Yönetmen, gerçekliği başka bir biçime dönüştürerek kendine özgü bir dünya kurar. Bireyin toplumsallaşma evresinde yaşadığı sorunları ele alan yönetmen, filmlerinde kültürel öğeler ile kişinin içsel mücadelesini filmlerinde işlemektedir. Sıradan bir yaşam süren karakterlere daha çok yer veren Erdem, çocuk karakterleri de otoriteden etkilenmeleri üzerinden ele alarak filmlerinde ön plana koyar (Eşli, 2012a).

Filmlerinde, yabancılaşmış karakterlerin dikkat çektiği Zeki Demirkubuz, televizyona bağımlı bireyleri, kaderci anlayışı ve iç hesaplaşmaları ele alır. Genellikle, iç mekânda geçen hikâyeleri tercih eden Demirkubuz, *C Blok* (1994) filmini İstanbul'un orta sınıf apartmanında, *Masumiyet'i* (1997) taşrada bir pansiyonda, *Üçüncü Sayfa'yı* (2000) izbe, karanlık bir bodrum katında, *Yazgı'yı* (2001) İstanbul'da alt-orta sınıfa ait bir apartmanda çekerken *İtiraf'ı* (2001) da orta sınıfa ait apartman dairesinde başlatarak yoksul gecekonduda bitirir (Suner, 2015).

Bu dönemde, en çok dikkat çeken yönetmenlerden biri Nuri Bilge Ceylan'dır. Filmlerinde, gösterişten uzak bir dünya yaratan Ceylan, içine kapanık karakterleri tercih eder. Minimalist öykü anlayışını benimseyen yönetmenin, oluşturduğu karakterlerde, kendi kişiliğinden parçalar bulmak mümkündür (Pösteki, 2012). Nuri Bilge Ceylan, 2008'de *Üç Maymun* filmiyle Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülünü, 2014'te de *Kış Uykusu* filmiyle yine aynı festivalde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır ve dönemin en başarılı yönetmeni olarak gösterilebilir. Suner (2015), Nuri Bilge Ceylan sinemasının açık imge olarak nitelendirdiği bir bölümde oluşturulduğunu belirtir. Yazara göre, söz konusu imge yönetmen filmlerinde neden-sonuç ilişkisine bağlı kalmamaktadır. İmgenin içinde anlatılanlar fonksiyonel açıdan bir göreve sahip olmamakla birlikte, görsel açıdan etkili olur. Pek çok çağrışıma neden olan imgelerin anlatıya bağlı kaldığını belirten Suner, durağanlığın açık imgeyi nitelendirdiğini ifade eder. Yönetmenin

filmlerinde, çözümsüzlük, sıradanlık ve alışlagelen durumlar yer alır. Yazar, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, uzun planların ve doğanın sıklıkla yer aldığına dikkat çekerek söz konusu çekimlerin açık imgeyi temsil ettiğini vurgular. Aytekin (2015a) ise minimal bir anlayışla hareket eden Ceylan'ın, Kracauer'in basit anlatı modelini benimsediğini öne sürer. Klasik anlatı yapısından uzak bir tutum sergileyen Ceylan, dramatik çatışmalar yerine hayatın herhangi bir parçasından yola çıkarak öyküsünü geliştirir.

Bu dönemde, toplumsal olayları gözeterek filmler üreten yönetmenlerin başında Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoğlu gelmektedir. Zaim; *Filler ve Çimen* (2000) isimli filminde Susurluk kazasına, *Çamur* (2003) filminde de Kıbrıs sorununa değinmektedir. Yönetmen, *Tabutta Röveşata* (1996) filmiyle de sade bir dille kaybedenin öyküsünü ele alır. Zaim, Yeşilçam sinemasında rüyaların gerçekleştiği yer olarak anlatılan İstanbul'u, yenilenlerin yuvası olarak gösterir (Eşli, 2012a). Ustaoğlu ise, belli dönemlerde hem toplum hem de medya tarafından sıklıkla gündeme getirilen çocuk gelin ve kürtaj konularını eleştirdiği *Araf* (2011) ve *Tereddüt* (2015) filmleriyle önemli bir iz bırakır. Bunun yanı sıra, *Güneşe Yolculuk* (1998) filmiyle de bir karakterin kimlik arayışı üzerinden hem siyasi hem de etnik sorunlara değinir. Ustaoğlu, filmlerinde kimlik arayışı, azınlıklar, kişinin kendisiyle yüzleşmesi ve toplumsal cinsiyet gibi konuları ele almaktadır. Yeni kuşak sinemacılar arasında Yeşilçam geleneğini devam ettiren yönetmenler de bulunur. Bunlar arasında en çok bilinen ismin Çağan Irmak olduğu söylenebilir. Yönetmen, aile ve kadın-erkek ilişkileri üzerinden melodramların yoğunlukta olduğu filmler üretmektedir. Fatih Akın ve Ferzan Özpetek de yurtdışında film üretmelerine rağmen Türk kültüründen etkilenen yönetmenlerdir. Pösteği (2005), Akın ve Özpetek'in, ürettikleri filmlerin ülkemiz sinemasını etkilediğini bu sebeple de yönetmenlerin yaptığı çalışmaların önemli olduğunu ifade eder.

2000 sonrası dönemde Emin Alper, Özcan Alper, Tolga Karaçelik, Seren Yüce gibi önemli pek çok yönetmen de bulunmaktadır. Söz konusu yönetmenler, genellikle karakterin yalnızlığı ve kendileriyle yüzleşmesi üzerinden toplumsal sorunlara değinirler. Öte yandan bu dönemde, ticari amaçla yapılan filmlerin yoğunluğu da göze çarpar. Fakat bu alanda üretilen filmler genellikle ticari kaygılarla oluşturulduğu için farklılık yaratan

bir yönetmenden bahsetmek güçtür. Suner (2015), popüler sinemanın hâlen tam anlamıyla gelişmediğini öne sürerek, mali yapılanmasını reklam ve televizyon gibi medya araçlarından sağladığını ifade eder. Klasik anlatı modelini temel alan popüler filmler, paralel kurguya sık yer verir ve serim, düğüm ve çözüm bölümlerine dayanır. Anlatılarda zamanın önemine vurgu yapan Abisel (2005), zaman kavramının karakterlerin ve hikâyenin aksiyon kazanabilmesi açısından filmsel zamanın önemine dikkat çeker. Filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki ilişkiyi ise kurgu belirler.

Eşli (2012a), Türk sinemasında anlatı yapısının zamansal açıdan zayıf olduğunu ifade ederek, genellikle filmlerde mekân, araç veya tarihsel/periyojik göndermelerle zaman kavramının verildiğini, Türk sinemasında ise, bunlara benzer yöntemlerin tercih edilmemesi sonucunda zaman ve olay arasındaki bağın yetersiz kaldığını ve dolayısıyla filmin inandırıcılığının da zedelendiğini belirtir. Özellikle 80’li ve 90’lı yıllarda önemli filmlere imza atan Ömer Kavur da Türk sinemasının anlatısıyla ilgili şu eleştiriyi yapar: “...Sanıyorum bizim sinemamızın sorunu (herhangi bir) olayı anlatmak yerine olayı nasıl anlatmak. Yani bizde genel eğilim şudur: İyi bir konu buldunuz mu iyi film olur, çatışması sert olan bu konuda –politik ya da toplumsal- insanların ilgisini çekebilecek bir konunun sineması da mutlaka iyi olur. Ben biraz buna karşıyım, herhangi bir konuda bir film yapabilmek mümkün olabilmelidir ve mümkündür, önemli olan o konuyu nasıl aktardığınızdır” (Kıraç, 2008, s.102). Yönetmen “ne” sorusundan ziyade “nasıl” sorusuna odaklanır ve olayın anlatılma biçimiyle ilgilenir.

Son olarak Türk sinemasında, postmodern yaklaşımın izlerini barındıran filmlerden de bahsetmek gerekir. Özellikle 1980’li yıllardan başlayarak günümüzde de etkisini sürdüren postmodern anlatı yapısı, *Aaah Belinda* (Atif Yılmaz, 1986), *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1989), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1996) gibi filmlerde gözlenebilirken, yakın dönemde ise Onur Ünlü’nün yapımlarında postmodern izler dikkat çekmektedir. Aydın (2009), *Arabesk* filminin postmodern anlatıya sahip olduğunu belirterek, sinemaya dair pek çok klişeyi parodileştirdiğini ifade eder. Arabesk tarzının o dönemlerde çokça tercih edilmesi, Yeşilçam melodram klişeleri, dünya sinemasının önde gelen yapımlarından biri olan *The Godfather* (Francis Ford Coppola, *Baba*, 1972)

filmindeki mafya babası “Vito Corleone” karakteri gibi pek çok konuyu ve imgeyi mizahi bir yaklaşımla ele alan *Arabesk* filmi, bu yönleri ile postmodern bir sinema örneği olarak ele alınabilir. Onur Ünlü postmodern anlatının özelliklerini taşıyan filmler çeker. Yönetmenin; *Polis (2006)*, *Güneşin Oğlu (2008)*, *Beş Şehir (2010)*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (2011)*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)*, *İtirazım Var (2014)*, *Aşkı Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)*, *Gerçek Kesit: Manyak (2018)* gibi filmlerinde postmodern anlatı kalıplarını görmek mümkündür. Filmlerinde, anti kahraman kavramına sıklıkla yer veren Ünlü, şiddet içeren sahneleri mizahi bir dille ele alır.

2.3. Ümit Ünal Sineması

2.3.1. Ümit Ünal Sinemasının Genel Özellikleri

14 Nisan 1965 yılında Tire’de dünyaya gelen Ümit Ünal’ın çocukluk yılları Foça ve Menemen’de geçer. Çocukluğundan beri ressam olmak isteyen Ünal, üniversite hayatıyla birlikte dünyaya hikâyeci olarak geldiğini fark eder.

Çocukluğu, Türk sinemasının duraklama dönemi olan 70’li yıllara denk gelir. Sadece yaz döneminde sinemaya giden yönetmen, diğer zamanlarda sinemaya daha az gidildiğinin altını çizer (Ünal, 2012). Yaşamına dair pek çok kesitin yer aldığı kitabında, kendini hiçbir zaman sinema delisi olarak görmediğini söyleyen Ünal, filmleri önce TV ve videolarda görüp ondan sonra sevmeye başladığını itiraf eder. Yönetmen, 1970’lerde seks filmlerinin artmasıyla birlikte ailecek sinemaya gitmenin de zor olduğunu belirtir. Eğitim hayatına erken başlayan Ünal, henüz 16 yaşındayken Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü’nü (sonradan Dokuz Eylül Üniversitesi olmuştur) sınavla kazanır. Üniversite döneminde, çekimlerini yaptığı iki kısa filmiyle İFSAK’ta ödül alan Ünal, böylelikle sinemayla ilgili ilk başarısını kazanır.

Ünal, Fellini’nin filmlerinden oldukça etkilenmiştir. Özellikle de *Roma, Città Aperta (Roma, Açık Şehir, 1945)* ve *La Dolce Vita (Tatlı Hayat, 1960)* filmleri, Ünal için

önemli bir noktada yer alır. Yönetmen, sanat akımları içinde de, sürrealizme ilgi duyar. Çocukluğunda, hayâlperest bir yapıya sahip olan yönetmen, zihinsel açıdan sürrealist bir yaklaşıma yakın olduğunu belirtir. Ünal'ın ortaya çıkardığı filmler, sürrealist bir yapıya sahip olmamasına rağmen, yönetmen, bu akımla ilişkili film, kitap ve resimlerden ilham aldığını vurgulamaktadır (2012, s.39).

1986 yılında *Teyzem* adlı senaryosuyla Milliyet gazetesinin senaryo yarışmasını kazanan Ünal, bu hikâyede teyzesinin hayatını ele almıştır. Teyzesinin yaşamından etkilenerek söz konusu senaryoyu yazan Ünal için bu filmin, dönüm noktası niteliğini taşıdığı söylenebilir. Baskıcı bir aile içinde yaşayan teyzesinin, muhtemel bir intihar sonucu yaşamına son vermesi Ünal'ı oldukça etkilemiştir. Yönetmen, üniversite eğitiminin üçüncü yılında bu olayı kaleme alır ve senaryo hâline getirir. Ünal'ın yazdığı bu film, daha sonra Halit Refiğ tarafından çekilir ve başrolde de dönemin ünlü oyuncularından biri olan Müjde Ar yer alır. Daha sonra Ünal, belli bir süre reklam ajanslarında metin yazarı olarak çalışmıştır. Fakat sinemadan uzak kalamayan yönetmen sırasıyla; *Milyarder (Kartal Tibet, 1986)*, *Hayallerim Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz, 1987)*, *Arkadaşım Şeytan (Atıf Yılmaz, 1988)*, *Piano Piano Bacaksız (Tunç Başaran, 1991)*, *Amerikalı (Şerif Gören, 1993)* ve *Yaz Yağmuru (Tomris Giritlioğlu, 1993)* gibi dikkat çeken yapımların senaryosunu yazar.²

Ertem Eğilmez'le tanışmasını hayatının dönüm noktası olarak gören Ünal, pek çok konuda söz konusu yönetmene akıl danıştığını anlatır. O dönemde hasta olan Eğilmez'in, film çekmeyi bırakmasına rağmen pek çok ünlü oyuncu ve yönetmene danışmanlık yaptığı bilinmektedir. *Milyarder* filminin hikâyesi Eğilmez'e aittir ve senaryolaştırma evresini Ümit Ünal gerçekleştirir. Senaryo yazma konusunda Eğilmez'den çok şey öğrendiğini belirten Ünal, bunların başında ise, yazılan bir olayı ne şekilde resmedeceğini ve izleyiciye o duyguları nasıl yaşatması gerektiği konularının geldiğini ifade eder.

² Ümit Ünal 1993 yılında gösterilen *Berlin in Berlin* filminin senaryo yazarı olarak gösterilir. Fakat yönetmen *Işık Gölge Oyunları* adlı kitabında söz konusu filmin yapım süreci devam ederken ayrıldığını ve bu filmle hiçbir bağının olmadığını açıklamıştır (2012: 98).

Yazdığı senaryoları özgür bir şekilde filme almak isteyen Ünal, 9 (2002) adlı yapımla ilk uzun metraj çalışmasını gerçekleştirir.³ Sonrasında, *Anlat İstanbul* (2004), *Ara* (2007), *Gölgesizler* (2008), *Kaptan Feza* (2009), *Ses* (2010), *Nar* (2011) ve *Sofra Sırları* (2017) gibi filmlerin yönetmenliğini yapar. Ünal, bu filmler ile çok sayıda ödül kazanarak sinema dünyasında önemli bir yer edinir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, film yapımının daha kolaylaştığını belirten Ünal (2012), zor olan meselenin ise; içerik üretmek olduğunu ifade eder. Sinema tekniğinin en geç bir senede öğrenilebileceğini söyleyen yönetmen, anlatının, kuramsal yapının ve film dilini oluşturmanın belirli bir süreci kapsadığını öne sürer. Yönetmen, sinema konusunda insanların özgün yapıtlar üretebilmesi için birtakım kalıplardan uzak kalınması gerektiğine işaret eder. Aks veya aç-karşı aç gibi kuralların sinemasal dili zedelediğini düşünen Ünal, bu konuyla ilgili kısa bir anısını anlatır:

“Parasızlık yüzünden ilk kez TV dizisi çekmeye başladığımda ben aks denen şeyi ve kurallarını bilmiyordum. İlk filmim 9, monologlardan oluşuyordu, o sırada öğrenmeye gerek kalmamıştı. Dizinin ilk bölümünde rejisi asistanım bana “aks atladık” diye sık sık uyarıda bulunuyordu. Ama ilk hafta bitmeden ne demek olduğunu öğrendim. Bunlar çok önemsiz, çok kolay öğrenilen şeyler sinemada” (2012, s.37).

Ümit Ünal hem ticari amaçlı hem de sanatsal filmler üretmiştir. Yönetmen, ticari amaç gözetmeden yaptığı filmlerde, günlük yaşamında hissettiği duygulardan beslenerek bağımsız bir öykü oluşturur. Bu bağlamda, Ünal’ın filmlerinde klasik anlatı ve modern anlatının motiflerine rastlamak mümkündür. Klasik anlatı sinemasının, giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluştuğu bilinmektedir. Ticari amaçla yapılan filmlerde bu anlatı yapısına rastlanılmaktadır. Ünal’ın *Anlat İstanbul*, *Kaptan Feza* ve *Ses* filmlerinin klasik anlatı yapısına uygun şekilde tasarlandığı söylenebilir. Zira bu filmlerin kapalı bir sonla bitirilmesi de klasik anlatı yapısının bir sonucudur. Söz konusu filmlerde, çatışmalar, gizemler ve olaylar olumlu ya da olumsuz şekilde sonlandırılıp açığa kavuşturularak

³ Ümit Ünal “Işık ve Gölgeler” isimli kitabında “Filmin adı rakamla 9’dur, Dokuz değil” (2012: 116) diyerek bu konuda dikkat edilmesi gerektiğini belirtmektedir.

izleyicinin filmi sorgulamasına gerek kalmaz. Yönetmenin *9, Ara, Gölgesizler, Nar* ve *Sofra Sırları* filmlerinde ise, modern anlatı yapısının izlerine rastlandığı söylenebilir. Söz konusu filmlerin açık uçlu bir sonla bitirildiği ve belirgin cevapların olmadığı söylenebilir. Sanat sinemasının ve auteur kuramının önemli bir özelliği olduğu bilinen “filmin açık uçlu sonla bitirilmesi” özelliği, Ünal’ın bireysel imkânlarıyla oluşturduğu filmlerinde, sıklıkla tercih ettiği bir yaklaşımdır. Fakat *Gölgesizler* filminin, yönetmenin kendi hikâyesi olmayıp kitaptan uyarılma olduğu için, bu filmde Ünal’ın kendi tarzını yansıtamadığı görülmektedir.

Ünal’ın filmlerinde, kadın karakterlerin ön planda olduğu ve senaryonun gidişatını doğrudan etkiledikleri söylenebilir. Hayata dair yaşadığı sorunları, kadın karakterler üzerinden anlatma yolunu tercih eden Ünal, filmlerinin öyküsündeki çatışmalarda kadınları kilit bir rolde konumlandırır. Kadınların sorunlarının, erkek yönetmenler tarafından ele alınması genellikle eleştirilen bir konudur. Ünal verdiği bir röportajda, filmlerinde kadınlarla erkekleri ayırmadığını ve kadınların figüran olarak yer almayarak kendi sorunları olan, erkeklerle eşit problemleri yaşayabilen kişiler olduğunu anlatmaya çalıştığını vurgular (<http://asyadada.blogspot.com/2018/05/11-soylesisi-aysegul-oguz.html>). Yönetmen, profesyonel sinema hayatına giriş yapmasında büyük payı olan *Teyzem* filminde de genç ve güzel bir kadının yaşadığı sorunları anlatmaktadır. Röportajın devamında Ünal, Üftade (*Teyzem*), Asuman (*Nar*), Gül (*Ara*) ve Neslihan’ı (*Sofra Sırları*) filmlerindeki en özel kadın karakterler arasında gösterir. Söz konusu karakterleri “hayâlcî” olarak tanımlayan yönetmen, erkeklerin yönettiği düzenden kurtulup yaşamlarına farklı şekilde yön vermelerinin onların ortak özellikleri olduğunu belirtir.

Ümit Ünal hem kitabında hem de verdiği röportajlarda “sanat sineması” kavramına sıklıkla değinmektedir. Yönetmen, senaryo yazdığı zamanlarda yapımcılar ve usta yönetmenler tarafından sürekli olarak kısıtlandığını vurgular. Sinemada, sanatsal bir anlayışın ortaya konulması için, yönetmenin, izleyiciyi düşünmeden hareket etmesinin şart olduğunu belirten Ünal (2012), pazarlama ve ticaretin başka kişilerin işi olduğunu ifade eder. Sanat sineması kavramının Hollywood’da önemli yer tutmasının zor olduğu

bilinen bir gerçek iken, son zamanlarda Avrupa sinemasında da satış ve dağıtım şirketlerinin, filmlere dâhil olmasıyla birlikte sanatsal üretimi kısıtladıkları söylenebilir. Ünal, 2011 yılında bir dergiye verdiği röportajda, *Gölgesizler*, *Ses*, *Anlat İstanbul* ve *Kaptan Feza* filmlerinin ticari bir kaygıyla oluşturulduğunu belirtir. *Gölgesizler* filmi Hasan Ali Toptaş'ın aynı isimli kitabından uyarlanırken, *Kaptan Feza* ve *Anlat İstanbul* filmleri Ünal'ın kaleminden çıkmış ve sonrasında da yapımcılar bu filmlerin içeriğinde değişiklikler yapmışlardır. *Ses* filminin senaryosunu ise, Uygur Şirin yazmıştır (Uygun ve Sevindi, 2011). Ünal, yönetmenliğini yaptığı *9*, *Ara* ve *Nar* gibi ekipte yer alan kişilerin ücretsiz çalıştığına, *Sofra Sırları* filminin bu filmlere oranla bütçesinin daha yüksek olduğuna fakat ticari bir kaygıyla yapılmadığına dikkat çeker. Yönetmenin, filmin sanatsal yönünde görev alması gerektiğini söyleyen Ünal, son zamanlarda ticari yapımlardan uzak durmaya çalıştığının altını çizer.

Geçmiş dönemlerde, Avrupa ve Amerikan sinemasının, çokça eleştirilmesine rağmen güçlü bir dramatik dile sahip olduğunu vurgulayan Ünal, Yeşilçam sinemasında ise, filmlerin güçlü dramatik yapısının olmadığını ifade eder. O dönemlerde, parça bütün ilişkisini iyi bir şekilde sinemaya yansıtan yönetmenin Metin Erksan olduğunu belirten Ünal, günümüzde bağımsız sinema adı altında oluşturulan çalışmaların pek çoğunun dramatik yapıdan yoksun olduğunu öne sürer (<http://asyadada.blogspot.com/2018/>). Bağımsız filmlerde, hikâyelerden ziyade görüntüye önem verildiğinin altını çizen Ünal, diyalogun az olduğu bu yaklaşımın kendisine doğru gelmediğini ifade eder (<https://asyadada.blogspot.com/2017/>). Yönetmene göre, sinemada özgün bir dil kazanıp oluşturulan yerleşik kalıpların dışına çıkmak esas meselelerin başında gelir. Türkiye'de, sanat sineması alanında film çeken yönetmenlerin ortak bir dil oluşturma zorunluluğunun olmadığını belirten Ünal, her yönetmenin kendine has bir üslupla çalışma gerçekleştirmesi gerektiğini söyler. Buna ek olarak, Ünal, dünyanın önde gelen yönetmenlerinin, sinemada sanatsal bir etki yaratarak aynı dili konuşabildiklerini anlatır (<https://asyadada.blogspot.com/2012/05/>).

9, *Ara* ve *Nar* filmlerini “oda filmleri” olarak tanımlayan Ünal'ın, bu filmleri çoğunlukla tek mekânda geçer. Söz konusu filmlerin düşük bütçeli olmasından dolayı tek

mekânda geçtiği düşünülse de yönetmen kapalı yerlerde daha rahat ettiğini belirterek böyle bir tercih yaptığını ifade eder ve şu açıklamayı yapar: “Kırlar, bayırlar, dağlar, öyle maceralar bana göre değil. Bir masa başında kopan fırtına bana daha çekici geliyor. İki insan konuşuyor ve bir aksiyon yok ama aslında hayatımızın en önemli kararlarını, sahnelerini öyle yaşıyoruz. Öyle bir etkisi var” (Uygun ve Sevindi, 2011, s.68). Yönetmen, ayrıca, bütçenin düşük olmasının mekân tercihleri konusunda az da olsa etkili olduğunu belirtir. 9 filminin büyük bölümü sorgu odasında geçer. Sorgu odasındaki sahnelerin pek çoğunun tek ve aynı planda devam etmesi o dönem için alışılmamış bir tekniktir. Yönetmenin 9, Ara ve Nar filmlerinde bir odanın içinden ülkenin bütününe bakıldığını belirtir. 9 filminde tüm karakterler, içinde bulunduğumuz toplumu temsil ederken, Ara, bireysel bir portre gibi görünmesine rağmen Türkiye’nin son yıllarını yansıtır, Nar ise farklı sınıfların çatışmasını sunar. Ara ve 9 filmlerinde imkânlar kısıtlı olduğu için, yönetmenin genellikle az plan kullanarak bir ya da iki mekânda çekim yaptığı söylenebilir. Ünal’ın Nar filmi, 9 ve Ara’ya kıyasla daha güçlü bir sinematografiye sahiptir. Buna ek olarak yönetmen, diğer filmlerine göre daha az beğenildiğini düşündüğü Ses filminin sinematografik açıdan en iyi filmi olduğunu altını çizer. 2017 yılında gösterime giren Sofra Sırları filminin büyük bölümü, evin içinde ve yemek yapılan bir stüdyoda geçer. Ünal, ilk kez bir filmini plato içinde çeker. Tek mekân filmi olarak nitelendirilebilecek Sofra Sırları’nın bu özelliği, bütçenin düşük olmasından değil, hikâyenin az sayıda karakter ve mekân gerektirmesinden kaynaklanır. Yönetmenin, verdiği röportajlarda, 9, Nar, Ara ve Sofra Sırları filmlerini daha farklı çizgide gördüğünü sıklıkla vurgulaması ve bu filmlerin kapalı mekânlarda geçmeleri ve ticari kaygıdan uzak olmaları dikkat çeken bir husustur. Yönetmenin kapalı bir mekânda çektiği filmlerde, hikâyeleri ve karakterleri şekillendirmede kendini daha özgür hissettiği sonucu çıkarılabilir.

2.3.2. Ümit Ünal Sinemasında Biçimsel Özellikler

Ümit Ünal, özgün bir üslupla filmlerini üreterek sinemada, kurguya yönelik yeni yaklaşımlar geliştirir. Kurguyu, film dilinin önemli bir unsuru olarak gören yönetmen, anlatı yapısının gelişiminde bu öğeden oldukça yararlanır. Eşli (2012a), Ünal’ın

düşünmeye dayalı bir sinema dili oluşturmak için biçimden yararlandığını ifade eder. Görüntüler, izleyici ile olay arasında uzaklık oluşturarak düşünceyi öne çıkarır. Karakterler, belli kalıpların içinde olmadan kameraya mesafeli yaklaşır. Yönetmen için, hem yazarken hem de yönetirken samimi olmak ve izleyiciyi düşünmeden hareket etmek önemlidir.

Sinema dilinin oluşturulmasında özgün bir yaklaşım sergilemek gerektiğini belirten Ünal (2012), üniversitelerin sinema alanındaki bölümlerde öğrencilerden belli çekim teknikleri (aks, açı-karşı açı vs.) dâhilinde film üretmeleri istendiğini ifade ederek, bu durumun öğrencinin sinemaya olan yaklaşımına zarar verdiğini belirtir. Yönetmen, sinema tekniğini öğrenmenin çok zor olmadığını öne sürerek yaratıcı bir sinema anlayışını geliştirebilmenin önemine vurgu yapar.

Kıraç (2014), yönetmenin gelenekten beslenerek deneysel çalışmalar üretebilmesine dikkat çeker. Kendine özgü bir anlayış oluşturan Ünal, biçim ve tekniğe yönelik vurguya, sinema dilini zedelediği sürece olumlu yaklaşır. Yönetmenin çektiği ilk uzun metrajlı film olan 9, video çekiminden 35 mm'ye aktarılan ilk film olarak da sinema tarihindeki yerini alır. MiniDV kamerayla çekim yapan yönetmen “Eğer hikâyeniz, hikâyenin atmosferi, söylemek istediğiniz şey elveriyorsa oyuncak kamerayla bile film çekilebilir” (Ünal, 2012, s.37) der. Reklam filmlerinin kendisine teknik açıdan çok şey öğrettiğini belirten Ünal, Türk sinemasında cesaret edemeyeceği denemeleri reklam filmlerinde gerçekleştirdiğini söyler. Ünal, kurgu ögesinin, kullanılmayacak planların ayıklanmasında anahtar rol oynaması sebebiyle, sinemanın temeli olarak gösterir. Sahnelerin, kurgu aracılığıyla anlamlı bir bütün oluşturduğunu ifade eden yönetmen, plan sekansın da büyüdü bir yanı olduğunu belirtir (<http://asyadada.blogspot.com/2011/11/sinemada-en-sevdiğim-bes-plansekans.html>). Plan sekans, adeta kişinin günlük yaşamındaki hareketini gösterir ve bir yönetmen için bu biçimsel tercihin uygulanmasının kolay olmadığı söylenebilir.

Ünal'ın filmlerinin kurgu aşamasında, hem kendisi hem de filminin kurgucusu beraber çalışırlar. Nitekim yönetmenin filmleri, kurgu alanında dört adet ödül almıştır.

Anlat İstanbul filmi, 12. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde (2005), *Ara*, 15. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde (2008), *Ses*, 17. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde (2010) ve *Sofra Sırları* da 37. İstanbul Film Festivali'nde (2018) "En İyi Kurgu" ödüllerini kazanmışlardır.

Anlat İstanbul filminin kurgusunda İsmail Canlısoy'la çalışan Ünal, *Ara* ve *Ses* filmlerinde Çiçek Kahraman'la (Natalin Solakoğlu da kurguda görev almıştır), *Sofra Sırları*'nda ise Osman Bayraktaroğlu ile birlikte çalışmıştır. Filmin bütününe etki edebilecek detayların kurgu aşamasında ortaya çıktığı ifade edilebilir. Ünal da pek çok yönetmen gibi, film çekmeden önce hikâyeyi zihninde canlandırdığını sıklıkla vurgular. Yukarıda ismi geçen kurgucular arasında, Çiçek Kahraman, Ümit Ünal için ayrı bir önem taşır. Çiçek Kahraman'la çalışmadan önce, filmlerin kurgu aşamasını daha çok teknik bir ihtiyaç olarak gören yönetmen, Kahraman ile kurgu aşamasında, bu alanda yaratıcılığın kullanılabilirliğini keşfeder. Kahraman'ın, hatalı bir planı sahneye iyi şekilde monte ettiğini ve vazgeçilmez bir malzeme olarak izleyiciye sunabildiğini ifade eden Ünal, bu konuyla ilgili kısa bir anısını anlatır: "Birlikte çalıştığımız ilk filmi, *Ara*'yı kurgularken senaryodaki ilk sahneden mutsuzdum. Çiçek'le uzun uzun konuştuk. Senaryodaki tüm sırayı değiştirip, ilk sahneyi sondan bir önceki sahne yaptık ve senaryoda öngörmediğim, çok farklı bir başlangıç yarattık. Çiçek gibi hikâyeden, senaryodan anlayan bir kurgucu olmasa işim zordu" (<http://asyadada.blogspot.com/2018/>). Kurgucuyla yönetmenin aynı dili konuşması gerektiğini belirten Ünal, çekmiş olduğu sekiz filmin dördünün kurgusunda Çiçek Kahraman'la birlikte çalışır.

Kurgunun pek çok ülkede farklı algılandığına dikkat çeken yönetmen, bu konuyla ilgili düşüncelerini şu şekilde özetler:

"Hollywood'da bazı yönetmenler, filmi çektikten sonra kurguya hiç karışmıyorlarmış ya da yapımcılar yönetmeni kurguya sokmazmış diye rivayetler duyarız. Ben Türkiye'de bunu diziler haricinde hiç görmedim. Açıkçası böyle bir durumu hayal de edemiyorum, benim için kurgu, film çekmenin en zevkli aşamalarından biri. Çok hayati kararların alındığı, filmin dilinin belirlendiği bir aşama. Dizi çekerken inanılmaz vakit sıkışıklığı yüzünden kurgu bir başkasına teslim ediliyor, bildiğim kadarıyla pek çok dizide

yönetmen kurgunun ancak son aşamalarını kontrol ediyor. Ama bu yüzden de bence anonim, kişisiz bir dil doğuyor. TV dünyası böyle bir şeyi kaldırır ama her yönetmenin yaratıcı olmasını, kendi dilini kurgulmasını beklediğimiz sinemada, yönetmenin kurguya girmemesi bence çok çok tuhaf, imkânsız bir durum” (2012, s.146).

Yönetmenin, filmlerinin dramatik yapısını güçlendirmek için özgün teknikler geliştirdiği söylenebilir. Zira Ünal’ın, filmlerinde tercih ettiği ses ve görüntü unsurlarının (müzik, ses efekti, renk) onun bu konudaki yaklaşımından kaynaklanır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜMİT ÜNAL FİMLERİNDE KURGU VE ANLATI İLİŞKİSİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu bölüm, araştırmanın çerçevesi ve amacı, araştırmanın evreni ve örnekleme, veri toplama ve veri analizi konularında bilgi içermektedir.

3.1.1. Araştırmanın Çerçevesi ve Amacı

Çalışma, Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerdeki kurgu ve anlatı ilişkisini, yönetmenin sinemasında tekrarlanan temalar üzerinden ayrıntılı şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Ünal, verdiği bir röportajında, “9, Ara ve Nar” filmlerini baştan sona kendisinin tasarladığını belirterek, “Anlat İstanbul, Gölgesizler, Kaptan Feza ve Ses” filmlerinin ticari bir kaygıyla oluşturulduğunu ifade eder. Yönetmen, *Gölgesizler* filminin kitaptan uyarlama olduğunu, *Kaptan Feza ve Anlat İstanbul* filmlerinde kendi hikâyesinden yola çıktığını fakat yapımcıların müdahalelerine maruz kaldığını belirtir. Buna ek olarak, Ünal, *Ses* filminin senaryosunun başkasına ait olduğunu da altını çizer (Uygun ve Sevindi, 2011). Yönetmen, en son çektiği *Sofra Sırları* filminin senaryosunu tamamen özgür bir şekilde ele almıştır. Ünal'ın sinemasal anlayışını temsil etmeleri sebebiyle çözümleme bölümünde bu filmler (*9, Ara, Nar ve Sofra Sırları*) ele alınmıştır. Söz konusu filmlerde özgün bir üsluba sahip olan yönetmenin, kurgu ve anlatı yapısının ilişkisine yaklaşımı ve onu işleyişi çözümlemenin temelini oluşturmaktadır.

Kurgu ve anlatı yapısı ilişkisi temelinde çözümlenen bu çalışmada, betimsel bir analiz gerçekleştirilerek Ümit Ünal'ın filmlerindeki kurgu ve anlatı ilişkisini, belli temalar üzerinden ayrıntılı şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Betimsel analize göre, “elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.239). Söz konusu analiz yönteminde, veriler çalışma için hazırlanan soruların ortaya koyduğu temalara göre hazırlanabilir. Betimsel analiz dört

aşamadan oluşmaktadır: Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve son olarak bulguların yorumlanması (2018, s.240).

Çalışmada, bir auteur yönetmen olarak değerlendirilen Ünal'ın filmlerinde yer alan ortak kaygılar ve konular göz önüne alınmak suretiyle “Oda Filmleri, Toplumsal Cinsiyet, Sorgulama ve Yüzleşme, Gerçekliğin Kurgulanması” şeklinde belirlenen temalar üzerinden kurgu ve anlatı ilişkisi örnek filmlerle incelenmektedir.

3.1.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı tüm filmlerdir. Ünal'ın filmlerindeki kurgunun, biçimsel bir unsur olmasından öte anlamı belirlemesi sebebiyle söz konusu yönetmenin filmleri tercih edilmektedir.

Çalışmanın amacına uygun olduğu düşünülerek, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmaktadır. “Amaçlı örnekleme, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya birden fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir” (Büyüköztürk, vd., 2014, s.90). Bu çerçevede yönetmenin incelenecek filmleri *9*, *Ara*, *Nar* ve *Sofra Sırları*'dır. Ünal'ın bu filmleri, yönetmenin yaratıcı süreçte tam anlamıyla söz sahibi olduğunu belirtmesinden hareketle seçilmiş olup, söz konusu filmlerde, kurgunun anlatıyı biçimlendirme anlamında belirleyici olduğu, yönetmenin auteur kimliğini yansıtan özgün bir dilin ortaya konulduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla filmlerin, yönetmenin kendine özgü sinema dilini yansıtmaları, ortak temalara sahip olmaları ve kurgu-anlatı ilişkisi açısından anlam yaratmada belirleyici olmaları, çözümlemenin dayandığı temel nitelikleri oluşturmaktadır.

3.1.3. Veri Toplama ve Analizi

Araştırma kapsamında incelenen filmler; Oda Filmleri, Toplumsal Cinsiyet, Sorgulama ve Yüzleşme, Gerçekliğin Kurgulanması başlıklı kategoriler altında irdelenmiştir. Ünal, 2011 yılında verdiği bir röportajda 9, *Ara ve Nar'ın* üçleme olduğunu belirterek bu filmleri “oda filmleri” olarak tanımlar (Uygun ve Sevindi, 2011, s.68) Bu durumun bütçe sorunuyla doğrudan ilgisi olmadığını belirten yönetmen, tek mekânda geçen hikâyenin daha etkili ve ilgi çekici olduğunu savunur. Ünal, 2018 yılında *Altyazı* dergisine verdiği röportajında yine bu konuya değinir ve 2016 yılında çektiği *Sofra Sırları* filmini de üçlemeye ekler. Ünal: “*Sofra Sırları*'nda bütçe kaygısı değil, hikâyenin doğal yapısı sınırlı bir mekân kullanımını getirdi. Neslihan sonuçta eve kapatılmış, kapanmış bir kadın. Tümünü kontrol edebildiğim mekânlarda az sayıda oyuncu arasında “manalı” diyaloglar çekmeyi seviyorum” (Çiftçi ve Göl, 2018) diyerek oda filmlerine bir yenisini daha eklediğini belirtir. Bu nedenle çalışmada ilk olarak “Oda Filmleri” teması incelenmiştir. Karakterlerin cinsel kimlikleriyle yaşadıkları problemleri anlatının önemli bir parçası olarak gören yönetmen, bu konuya filmlerinde sıklıkla yer verir. Dolayısıyla analizde “Toplumsal Cinsiyet” başlığı altında bir kategori bulunmaktadır. Derinlikli karakterler yaratmayı seven Ünal, otoritenin sorgulanması sonrasında gerçeklerle yüzleşen bireyleri biçimci yaklaşımdan da yararlanarak özgün bir dille ele almaktadır. Nitekim, “Sorgulama ve Yüzleşme” ile “Gerçekliğin Kurgulanması” kategorileri de incelenmektedir.

3.2. 9 Film

3.2.1. Filmin Özeti

İstanbul'un sakin mahallelerinden birinde Kirpi (Esin Pervane) lakaplı genç bir kız tecavüz edilerek öldürülmüştür. Polis, mahalle sakinlerini tek tek sorgulamaktadır. Sorgulanan 6 (altı) kişi çelişkili ifadeler vermektedir. Polisin elinde el kamerasıyla çekilmiş görüntüler vardır. Bu görüntülerden hareketle suçu kimin ya da kimlerin

işlediğini bulmaya çalışır. Sorgu sırasında karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri, birbirlerine olan düşmanlıkları ve yakınlıkları yeniden gün yüzüne çıkar.

3.2.2. Oda Filmleri

Modern anlatı yapısına sahip olan filmin tamamına yakını sorgu odasında geçmektedir. Auteur yönetmen Ünal, ilk uzun metraj çalışması olan bu filmin adının yazıyla (Dokuz) değil, rakamla 9 olduğunun altını çizer. Sorgu odasında polislerin sorguladığı altı karakter anlatıda ön plana çıkar. Bunlar; Saliha (Serra Yılmaz), Firuz (Ali Poyrazoğlu), Salim (Cezmi Baskın), Kaya (Ozan Güven), Tunç (Fikret Kuşkan), Amerikalı (Rafa Radomisli) karakterleridir.

Karanlık sorgu odasında karakterler kısa kısa gösterilerek lav efektiyle geçişler yapılır. Yönetmen bu konuyla ilgili olarak; hikâyeyi görünenden ziyade görünmeyenler üzerine inşa etmek istediğini belirterek, sürekli dedikodunun yer aldığı “tozlu sokakların altında bir lav tabakası akan” mahalleyi metaforik olarak anlatmak istediğini ifade eder (2012, s.113). Filmin ilk sahnelerinde karakterlerin mekân hakkındaki görüşleri, anıları ve korkuları dikkat çeker. Salim karakteri, seneler önce aynı odada kendisine elektrik verildiğini anlatır. 12 Eylül Darbesinde işkence gören karakterin geçmişini ve yaşadığı travmaları mekân üzerinden anlatan Ünal, 20 yıl içinde değişen sorgu odası koşulları hakkında kıyaslama yapılmasına imkân tanır.



Görsel 1. Firuz'un sorgulandığı sahne

Filmin ilk sahnelerinde üç farklı planı aynı anda gösteren Ünal, yakın planları mekândaki monitör yardımıyla, diğer planları da camın arkasından izleyiciye sunar. Bir görüntüde karakterin bel planı gösterilirken, diğer monitörde karakterin yüz planına veya el hareketinin detayına yer verilir. Karakterlerin gerçek kimliklerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla birlikte, kamera sorgu odasının içine girer ve anlatımına genellikle tek kadrajla devam edilir. Yönetmen filmin geçtiği mekân ve kullanılan planlarla ilgili şu açıklamayı yapar:

“Tek bir çıplak ampulle aydınlanan karanlık bir sorgu odası hayal etmişim. Bu odaya filmlerdeki gibi bir aynalı pencereden bakacaktık. İçeride konuşan insanlar, deney hayvanları gibi, polis tarafından 2-3 kamera ile kayda alınıyor olacaktı. Bu görüntüler aynalı pencerenin önündeki monitörlerden görünecekti. Bir ana kamera, iki de yardımcı kamera ile çalışmayı ön görmüştüm. Bir de filmin yarısında ne olduğunu anlayacağımız amatör kamera görüntüleri kullanmayı düşünmüştüm. Bunları bir el kamerasıyla tamamen amatör koşullarda çekmeyi planlamışım (2012, s.113-114).

Özgenalp (2013), filmde yer alan bu planların farklı bir kurgu türünü yansıttığını ifade ederek, söz konusu tekniğin gözetleme eylemini anlatan bir kurgu yapısı olduğunu öne sürmektedir. Ünal, filmin ilk bölümündeki bu tür planlarla, izleyicinin karakterleri gözlemlemesini sağlayarak onlar hakkında fikir sahibi olmasını amaçlar.

Zıraman (2014), 9’un tek mekân filmine göre yapısal açıdan oldukça canlı ve etkili olduğunu belirterek, paralel anlatı şekline dikkat çeker. Filmde yer alan monologlar bir süre sonra diyaloga dönüşür. Yönetmen, sergilediği anlatı biçimiyle, filmdeki karakterlerin polise yanıt vermekten ziyade kendi aralarında tartışıyor oldukları izlenimini yaratır. Eisenstein’in sinema tarihine kazandırdığı çarpıcı kurguyu çağrıştıran geçişlerle, karakterler arasında çatışmanın yaratıldığını söylemek mümkündür. Karakterlerin, yaşadıkları olaylara karşı verdikleri tepkileri art arda gösteren yönetmen, müzik ögesini de etkili kullanarak anlatıdaki gerilimi yükseltir. Bu bağlamda, filmin anlatı yapısının etkili olmasında, özgün bir anlatı yapısını içermesi, kesme geçişlerinin sık kullanılması ile kurgu ritminin hızlı olması ve ara görüntülere yer verilmesi önemlidir. Suner, 9 filminin; “Dijital kamerayla çekilmesi, mizansende ağırlıklı olarak karanlık iç

mekânların kullanılması, hızlı kurgusu, parçalı ve karmaşık anlatı yapısı gibi biçimsel özellikleriyle” (2015, s.310) öne çıktığının altını çizer.

Hızlı kurgunun ön plana çıkmasında kısa kesmelerin sıklıkla kullanılmasının payı yadsınamaz. Filmde yer alan geriye dönüş olarak da bilinen flashback sahneleri renkli tonlarda, el kamerasıyla çekilmiş görüntülerdir. Sorgu sırasındaki konuşmaların arasında gösterilen bu görüntüler, izleyicinin öykü içine girerek karakterleri daha yakından tanımasına olanak sağlar. Buna ek olarak, çoğunlukla tek mekânda geçen hikâyenin sorgu odasındaki sahnelerinde bakış uyumu ve 180 derece kurallarına uyulduğunu da söylemek mümkündür. Açık mekânların sınırlı olduğu filmde, Kirpi karakterinin görüntüleri sarı ve kırmızı tonlarda iken, mahallenin ve karakterlerin gösterildiği kısa çekimlerde kamera daima hareketlidir ve flu tonlar hâkimdir. Filmde yer alan bu görüntülerin Firuz’un el kamerasıyla çekildiği izlenimi yaratılmaktadır. Yönetmenin, mahalleyi flu tonlarda göstermesi, orada yaşayanların gizledikleri sırları işaret eder. Firuz’un el kamerasıyla çekilen görüntüler ise, karakterler hakkında ayrıntıya girmeden bilgi verir ve ayrıca bazı sırların (Kirpi’nin Firuz, Kaya ve Tunç’la olan ilişkisi) ortaya çıkmasını da sağlar.

Ünal’ın oda filmlerinden biri olarak gösterdiği 9’da anlatı yapısı, kurgu ve mekân özellikleri, biçimci kuramcılardan arasında yer alan Munsterberg’in sinemaya dışsal (teknolojik) ve içsel (sosyolojik) olarak yaklaşması teorisini akla getirmektedir. Hareketli görüntü kaynağının teknoloji olduğunu belirten Munsterberg, psiko-sosyolojik baskılarla teknolojinin bütünleşerek güçlü bir anlam yaratacağını öne sürer. Diğer yandan filmde sıklıkla yakın çekimlere yer verilmesi de Balázs’ın sinematografik bakışını çağırır. Çalışmanın ilk bölümünde görüşlerine sıkça yer verilen Balázs, anlatı yapısında duyguların gösterilmesinde yakın çekimlerin anahtar bir görev üstlendiğini belirtir.

3.2.3. Toplumsal Cinsiyet

9 filminde, bireylerin cinsel kimlikleri sıklıkla ele alınan bir durumdur. Hikâyenin gidişatını etkileyen temel unsurlar arasında eşcinsellik, bastırılmış dürtüler ve heteroseksüellik gibi konular işlenir. Çalışmada, filmde yer alan karakterlerin cinsel

kimliklerine değinmeden önce cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi kavramları kısaca açıklamak gerekir. Giddens'a (2006) göre, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkı tanımlamak önemlidir. Cinsiyet terimi, beden in erkek ya da kadın olarak biyolojik yanına işaret eder. Toplumsal cinsiyet terimi, erkekler ve kadınlar arasındaki sosyal ve kültürel farklılıklarla ilgilidir. Toplumsal cinsiyet, toplumsal açıdan oluşturulan kadın ve erkek tanımlamalarıyla bağlantılıdır.

Filmde, cinsel kimlikleri açısından dikkat çeken karakterler Firuz, Kaya, Tunç ve Saliha'dır. Filmin hemen başında iki çocuk sahibi evli bir adam ve aile babası oluğunu vurgulayan Firuz karakteri ön plana çıkar. Bu bilgilerle heteroseksüel kimliğe sahip olduğu düşünülen Firuz'un, hakkında oluşabilecek suçlamaya ilişkin kendini bu şekilde savunduğu söylenebilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Firuz'un Kaya ile ilişkisi olduğu ortaya çıkar. Bu durum, karakterlerin birbirleri hakkında konuşmaları sonrasında gösterilir. Firuz hakkındaki gerçeği dile getiren kişi Salim'dir. Firuz, cinsel kimliğiyle ilgili duyumları yalanladığı sahneler üst açıyla gösterilir. Sinemada üst açı çekimleri psikolojik açıdan kişinin zaaflarını ve çaresizliğini göstermede kullanılır. Bu bağlamda Ünal, Firuz'un gizli bir yaşam sürmesini, onun ruh hâlini olarak yansıtabilecek şekilde üst açıdan yapılan çekimlerle izleyiciye sunar. Firuz'un, Kaya'ya olan aşkını itiraf ettiği sahnede ise, kamera bel plana ardından da yüz plana geçer. Yönetmen, bu planların arasına, Firuz'un el kamerasıyla çektiği Kaya'nın görüntülerini ekleyerek söz konusu karakterlerin arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Böylelikle anlatımı güçlendiren Ünal, Firuz'la ilgili olarak şunu belirtir: "Türk filmlerinde eşcinsel karakterler çoğunlukla 'macho' yönetmenlerin elinde dışarıdan bir bakış açısıyla, çoğunlukla karikatürize tipler olarak hayat bulabilir. Firuz, sinema dünyasında bir derinliği olan ve kendini cesaretle ifade edebilen ender eşcinsel karakterlerdendir. Daha önce Türk sinemasında Firuz'un filmin sonunda yaptığı gibi açık ve samimi bir eşcinsel ilan-ı aşk gördüğümü hatırlamıyorum" (2012, s.114).

Filmin merak uyandıran karakterlerinden biri olan Kaya ise, Firuz'la cinsel ilişkiye girdiğini itiraf ederek şunları söyler: "*Sonuna kadar delikanlıyız abi, bizden bir arkadaşımız bir şey istemiş hayır mı diyeceğiz. Hem arkadaşımızı erkekçe memnun*

ediyoruz hem de harçlık çıkartıyoruz. Bunun neresi kötü? ”. Bu sözler Kaya’nın Firuz’la olan ilişkisini olumladığını gösterir. Kaya’nın söylemlerinden yola çıkıldığında Giddens’in yaklaşımı akla gelmektedir. Yazara göre; “Hegemonyacı erilliğin şemsiyesi altında bir dizi başka madun erillik ve dişillik yer alır” (2006, s.465). Giddens, eşcinsel erkeğin, “has erkeğin” zıttı olarak konumlandırıldığını belirtir. Filmde, Kaya’nın Firuz’la olan ilişkisini eril söylemlerle ifade etmesi Giddens’in bu yorumunu destekler niteliktedir. Yönetmen, Kaya ve Firuz’un sahnelerini art arda göstererek iki karakterin yaşadıkları zıtlığa dikkat çeker. Firuz, gerçeği inkâr ederken, Kaya ise, cinsel tercihlerini bir nedene bağlar. Ünal, Firuz ve Kaya’nın sahnelerinde kesme geçişiyle anlamı güçlendirir.

Connell, dişillik tiplerinin hegemonyacı erilliğin bütünleyicisi olduğuna dikkat çekerek, erkeklerin arzu ve gereksinimlerini karşılamakla yükümlü olduklarını öne sürer. Bu durum, yaşlı kadınlar arasında annelik anlamına gelmektedir (Giddens, 2006). Sürekli olarak “ana” olmaktan ve fedakârlıktan bahseden Saliha: “*Herkes anaları sever, herkes anaları sayar. Siz analık nedir bilir misiniz?*” diyerek toplumsal açıdan kendine biçilen görevi benimsediğini vurgulamaktadır. Yönetmen, bu sahneden sonra Firuz ve Salim’in, Saliha’yi “anaç” bir kadın olarak tanımlamalarını göstererek anne olma kavramına vurgu yapar. Saliha’ya göre, Kirpi dâhil bütün kadınlar yaşadıkları olumsuz durumu hak etmişlerdir. Fakat bu tepkinin ardında kendi suçluluğu yatmaktadır (Aktümen Bilgin, 2013). Salim’le yaşadığı ilişki sonrasında Kaya’yı dünyaya getiren Saliha, yaşadığı bu olayı ört bas etmeye çalışır. Bunu yaparken de sürekli anne olma yani kutsal olma durumuna atıf yapar. Yönetmen, filmde genellikle Saliha ve Salim’in planlarını art arda göstererek iki karakterin sakladıkları sırlarına vurgu yapar. Ünal’ın bu sahnelerde, sıklıkla karakterler arasındaki gizemli ilişkiye göndermede bulunduğu söylenebilir.

Milliyetçi ve yardımsever bir delikanlı olduğunu her fırsatta belirten Tunç karakteri de filmin farklı bir noktasında yer alır. Firuz’un aile babası olma durumu, Tunç’un eril söylemlerle vatanseverliğini vurgulaması benzer niteliktedir. İki karakter de zayıflık olarak gördükleri ya da kendilerine de itiraf edemedikleri cinsel kimliklerini farklı söylemlerle gizlemeye çalışırlar. Butler; “Kadın hadım etmek istediği eril

dinleyicilerden kendi erilliğini gizlemek için bilerek maskelenir. Ancak eşcinsel erkeğin bir savunma olarak, bilmeden heteroseksüelliğini abarttığı çünkü kendi eşcinselliğini kabullenemediği söylenir” (2006, s.114) şeklindeki ifadesi, Tunç karakterinin eril söylemlerinin nedenini açıklamak anlamında önemlidir. Tunç’un, Firuz’la olan ilişkisini inkâr ettiği sahnede üst aç t ekn iğini tercih eden Ünal, söz konusu karakterin eril söylemlerinin ardında yatan gerçeği izleyiciye göstermeyi amaçlar.

Ünal (2012), filmlerinde yer alan cinsel kimlik konusuy la ilgili olarak, bir karakterin eşcinsel olmasının onun tek özelliği olmaması gerektiğini ve karakterin cinsel kimliğiyle değil başka çatışma öğeleriyle hikâyeye etki etmesini amaçladığını belirtir. Yönetmen, filmdeki karakterlerin cinsel kimliklerini gizledikleri sahneleri, çekim teknikleri ve kurgu tercihleriyle yansıtır.

3.2.4. Sorgulama ve Yüzleşme

Pek çok sorgulamanın yaşandığı 9’da karakterler sadece birbirleriyle değil kendileri ve geçmişleriyle de yüzleşirler. Sancar (2012), anlatmanın içini dökme şeklini almasıyla beraber yüzleşmenin başladığını belirterek, yüzleşme süreci sonunda hiçbir şeyin eskisi gibi kalamayacağını vurgular. 9’da da karakterler, yüzleşme sahneleri sonrasında filmin ilk bölümündeki kimliklerinden uzaklaşırlar. Yönetmen bu sahnelerde, karakterleri yakın planla göstermeyi tercih ederken, bakış uyumu kuralına göre planlar çekmiştir. Ünal, yüzleşen karakterleri art arda göstererek bu karakterlerin birbirleriyle diyalog kurdukları izlenimini yaratır.

Filmde mahalle kavramı sıklıkla ele alınmaktadır. “*Bizim mahallemiz başka*”, “*Mahallemiz bizim mahallemiz*”, “*Bizim mahalle İstanbul’da bir ada gibidir*” gibi ifadelerle tanımlanan mahalle kavramının altında saklanan suçlar ve sırlar sonradan ortaya çıkmaktadır. Özgenalp (2013), söz konusu filmde mahallenin özelden genele giden bir çizgide Türkiye’nin toplumsal ve politik bünyesini yansıttığını belirtir. Evlilik dışı ilişkiler, tecavüz, şiddet, ırkçılık, milliyetçilik adı altında işlenen suçlar, kendi dininden olmayana aşağılama ve pek çok ayrımcı tutum filmde dikkat çeker. Saliha, Kirpi karakteri

için “*pis mahlûk*” ifadesini kullanarak onu “*mezcup, sokak köpeği*” şeklinde niteler. Fakat sonrasında, Saliha karakterinin Salim’le evlilik dışı bir ilişkiden Kaya’yı dünyaya getirdiği anlaşılır. Filmde, karakterlerin söylemleri ve birbirlerine karşı kaba ifadeler kullanmaları, iç hesaplaşmalarını dışarıya vurmalarından kaynaklanır. Yönetmen, söz konusu karakterlerin mahalledeki yaşantılarını, ara görüntülerle göstererek anlatıyı zenginleştirir.

Yönetmen, karakterlerin kendileriyle yüzleşme sahnelerinde çoğunlukla tek planı tercih etmektedir. Firuz’un Kaya’ya duyduğu aşkıyla yüzleşmesi de filmin dramatik açıdan çok güçlü bir noktasını oluşturur. Söz konusu karakter, filmin ilerleyen noktalarında aile babası görünümünden sıyrılarak eşcinsel bir kimliğe bürünür. Ünal, bu sahneyi öznel bakış açısıyla göstererek izleyicinin Firuz’la özdeşleşmesini amaçlar. Hayatı boyunca baba baskısının ve şiddetinin üstesinden gelememiş olan ve sert görünmeye çalışarak zaafalarını saklamaya çalışan Tunç ise hem cinsel kimliğiyle hem de korkularıyla yüzleşir. Sancar: “Bıçkınlık ve milliyetçilik, Tunç’un maskesinin desenleridir aslında. Bu maskenin altında, hiçbir şey olamamış zavallı bir adam vardır. Maske çıktığında gördüğümüz bu yüze kızgınlık duyamıyoruz artık!” (2012, s.82) diyerek karakterin bir maskeyle yaşadığına vurgu yapar. Filmde yüzleşme olgusunu ilk yaşayan karakter olan Salim de 12 Eylül Darbesi sonrasında yaşadığı fiziksel ve ruhsal acıları sorgu odasında yeniden hatırlar. Bu acıları unutamayan karakter, filmin ilerleyen sahnelerinde Kaya’nın kendi oğlu olduğunu itiraf eder. Kaya ise, bu gerçeği sorgu odasında öğrenir. Saliha bu sırrını anlatırken eşarbının bağı açıktır. Burada metaforik bir anlam yaratan Ünal, karakterlerin karanlık dünyasını sorgu odasında aydınlatır. Yakın planda gösterilen Saliha, filmin ilk bölümündeki sert ve acımasız tutumundan uzaklaşır. Kaya, Salim ve Saliha’yı ilgilendiren bu sırrın ortaya çıkmasını kesme geçiş yöntemiyle gösteren yönetmen, hızlı kurguyu tercih ederek söz konusu karakterler arasında çatışma yaratır.

Kirpi karakterinin öldürülmesi filmin esas meselesi olarak görülse de bir süre sonra bu konu diğer karakterlerin sırları ve suçlarının gölgesinde kalmaya başlar. Fakat yönetmen, itiraf bölümünde Kirpi’nin ölümüne tekrar değinilmesini sağlayarak sistemi

ve sistemin yarattığı davranış modelinin sorgulanmasına imkân tanır. İzleyici hangi karakterin suçlu olduğunu bulmaya çalışırken, birçok sırrın da ortaya çıkmasıyla birlikte, hikâye, iyiden iyiye karmaşık bir hâle dönüşür. Filmin sonlarına doğru polis, Kaya'nın ağzından suçu üstlendiğine dair bir ifade yazar ve bu ifadeyi zorla ona imzalatır. Fakat bu sırada, her cümle sonunda Kirpi'nin sorgu odasındaki görüntüleri gösterilir. Üç farklı ekranda yer alan görüntülerle yönetmen izleyiciye bir ipucu sunmaktadır. Yönetmen, bu sahnede “parça (25. kare tekniği)” yöntemini uygulayarak izleyicinin bilinçaltını hedef alır. Kirpi'nin görüntüsü birkaç kare görünür fakat bu planlardan bir anlam çıkarmak mümkün değildir. Sonrasında Firuz'un, sorgu odasının çıkışındaki merdivenlerde Kirpi'nin kolyesini bulmasıyla birlikte, sorgulananların değil sorgulayanın şüpheli olduğu mesajı verilir. Filmin açık uçlu sonla bitirilmesiyle polisin kesin olarak suçlu olup olmadığı bilinemez ancak Ümit Ünal'ın burada adalet kavramının sorgulanmasını amaçladığı söylenebilir. 9, karakterlerin hem kendileri hem de birbirleriyle yüzleştikleri, otoritenin ve hukuksal düzlemin sorgulandığı bir filmidir.

3.2.5. Gerçekliğin Kurgulanması

Filmde yer alan her bir karakter, içinde yaşanan toplumun yansıması niteliğindedir. “Kominist” Salim, “milliyetçi delikanlı” Tunç, “muhafazakâr anne” Saliha, “eşcinsel” Firuz ve Kaya, “Yahudi” Kirpi, “Deli” Amerikalı karakterleri belli kültürel değerlerin temsilcisi olarak ön plana çıkar. Ünal, filmdeki karakterlerin bir grubun ya da topluluğun temsilcisi olduğunu ifade ederek “Yenik asiler, kayıp gençler, Türkiye’de kadın varoluşunun en uç iki noktasında duran iki kadın, iktidara en yakın gibi görünen ama en uzakta duran bir yalnız adam... Hepsinin günlük hayatta birçok benzeri bulunabilir” (2012, s.116) diye belirtir. Ünal, bu karakterlerin ait oldukları grubu, onların söylemleri ve kılık kıyafetleriyle izleyiciye göstermektedir. Bıçkın delikanlı olarak öne çıkan Tunç'un beden dili, onun ait olmaya çalıştığı grubu temsil eder. Firuz'un Kaya'ya karşı hissettikleri, Saliha'nın söylemleri ve muhafazakâr bir giyim şeklini tercih etmesi, Amerikalı'nın sıklıkla İngilizce konuşması, Kirpi'nin İbranice şarkı mırıldanması ve boynunda Yahudi yıldızını taşıması gibi pek çok gösterge, karakterleri belli bir toplumsal grubun kültürel değerlerini yansıtacak şekilde konumlandırır. Ancak filmin

ilerleyen bölümlerinde, karakterlerin çözülme evresine girmeleriyle birlikte, gerçekliğin boyut değiştirdiği ve görünmeyenlerin gün yüzüne çıktığı söylenebilir.



Görsel 2. Kapı numarasının 9'dan 6'ya dönüştüğü sahne

Ünal, karakterler arasında yaşananları kesme yöntemiyle göstererek, ritimli bir kurgu oluşturur ve izleyicinin kendi gerçekliğini yaratmasını sağlar. Kirpi'yi kimin öldürdüğü konusu, karakterlerin sürekli olarak birbirlerini suçlamalarıyla beraber farklı boyut kazanır. Ünal, filmin özellikle açık uçlu sonla bitirilmesini amaçlar. Filmde toplamda dokuz karakter olduğunu söylemek mümkündür. Bunlar; Kaya, Firuz, Tunç, Salim, Saliha, Amerikalı, Kirpi, Manav ve Kaya'nın eski nişanlısıdır. Polislerin sadece sesinin duyulduğu filmde, toplam dokuz karakter kamera karşısına geçer. Filmin sonunda Salim'in kapıyı açtığı sırada, 9 rakamının 6'ya dönüşmesi dikkat çeker. 9 karakterin sorgulandığı izlenimi yaratılmasına rağmen 6 karakterin hayat hikâyeleri ele alınmaktadır. Kirpi mağdur rolünde iken, manav ve eski nişanlı ise tanıklık görevini yerine getirmektedirler. Fakat filmde, Kirpi'yi kimin öldürdüğünden ziyade 6 karakterin gerçek kimlikleri ortaya çıkarılmaktadır. Yönetmen: "9'da bir puzzle yapısı kurmak istedim. Hani düz bakınca bir şeye, çevirip tersten bakınca başka bir şeye benzeyen cisimler vardır. Bakış açınıza göre yaşlı bir kadın ya da genç bir kız olur. Tıpkı 9 rakamının 6 olabilmesi gibi. Nereden, hangi taraftan bakılırsa onun anlaşılabilceği bir

yapı. Elinizde çevirebileceğiniz üç boyutlu bir biblo hayal edin, her çevirişte başka bir şeye benzesin. 9’da bunu hedefledim” (2012, s.115) diyerek karakterlerin film içindeki dönüşümlerine atıfta bulunur. Katı, öfkeli, kendinden olmayanı ötekileştiren ve filmin belli bölümüne kadar olumsuz bir karakter görünümünde olan Saliha’nın, geçmişte yaşadığı sarsıntılar (Salim tarafından terk edilme, sevmediği biriyle zorla evlendirilme, çocuğunu tek başına büyütme zorunda kalma) onun gerçekliğinin sorgulanmasına neden olmaktadır. Sancar (2012), Saliha’nın öfkesini kalın bir sevgisizlik durumuna benzetir. Yazar, Saliha’nın eşarbını açmasıyla birlikte maskesini de çıkardığını ifade ederek, bu sahneden sonra onun simasının kötü ve itici görünmesinin mümkün olmayacağını öne sürer.

Ünal, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı ilkesiyle oluşturduğu hikâyesinde belli temalar üzerinden kurguyu da merkeze alır. Yönetmen, sinemasına kurgu-anlatı ilişkisi açısından auteur bir perspektifle yaklaşarak izleyicinin filmi yorumlayıp yeni bir anlam oluşturmaya zemin hazırlar. Monologdan diyaloga dönüşen anlatı biçimi, sorgu odasının yaşattığı tekinsizlik hissiyatı, cinsel kimliklerin sorgulanması ve gerçek olanın şekil değiştirmesi 9 filminin özgün bir yapı kazanmasını sağlamaktadır. Ünal, bu filmde, Eisenstein’in çarpıcı kurgusunu tercih ederken, Griffith tarafından ortaya çıkarıldığı bilinen, geriye dönüş, ayrıntı plan, flu görüntü kullanımı, kısa planların art arda eklenmesi gibi pek çok yöntemi de kullanarak dramatik yapıyı belirler.

3.3. Ara Filmi

3.3.1. Filmin Özeti

Ender (Erdem Akakçe) ve Veli (Serhat Tutumluer), üniversiteden bu yana dostluklarını sürdüren ve aynı zamanda da iş hayatında ortaklık yapan kişilerdir. Ender, iş yerinde tasarımcı olarak çalışan Gül ile (Selen Uçer) ilişki yaşamaya başlar. Veli’nin eşi Selda (Betül Çobanoğlu) ise Ender’in çocukluk arkadaşıdır. Belli bir zaman

sonrasında Ender’le Selda cinsel ilişki yaşarken, Veli ve Gül arasında da duygusal bir bağ oluşur. Selda ile olan evli olan Veli’nin eşcinsel olduğunu itiraf etmesi ve Ender’le Gül’ün aralarında yaşadıkları sorunlar öyküye farklı bir boyut kazandırır. Film bu dört karakterin aralarında yaşadığı ilişkileri, sınıfsal farklarını ve geçmişle hesaplaşmalarını konu alır.

3.3.2. Oda Filmleri

Harold Pinter’in *The Betrayal* (*İhanet*) isimli oyunundan “Boşver. Geçti hepsi.” şeklinde sözle başlayan *Ara* filminde, karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ve geçmişle olan hesaplaşmaları anlatılmaktadır. Tek mekânda, güçlü diyaloglarla anlatıyı desteklemeyi tercih eden Ünal, hikâyenin tamamına yakınını Gül’ün evinde şekillendirmektedir. Gül’e ailesinden kalan bu evde, filmdeki karakterlerin hem yaşadıkları değişimler hem de aralarındaki ilişkiler gösterilir. Yönetmen buna ek olarak, söz konusu mekân üzerinden “Türkiye’nin son otuz yılına bakma denemesi” (Uygun ve Sevindi, 2011, s.70) yaptığını vurgular.

Karanlığın ardında kalan kameranın, kapıya yönelmesiyle birlikte ortam aydınlanır ve evin içine giriş yapılır. Anıların, tartışmaların ve öyküye dair pek çok olayın yaşandığı bu ev, Vertov’un uyguladığı gibi kamera-göz yöntemiyle izleyiciye sunulur. Kamera hareketlidir ve fonda cümbüş sesiyle mekân hakkında izleyicinin bilgi edinmesi amaçlanır. Ünal, evde birkaç parça eşyanın (küpe, tuzluk vs.) detay görüntülerini verdikten sonra, hikâyeyi başlatır. Ender ve Gül’ün ilişkilerinde yaşadıkları dengesiz durumları alışılabilir flashback veya flashforward yöntemlerinden uzak bir şekilde ele alan yönetmenin özgün bir üslup sergilediği söylenebilir. Yönetmen tarih belirterek geçmişe dönüş tekniğini kullanır fakat onu klasik yöntemden farklı kılan husus ise karmaşık bir şekilde ileri ve geri sıçrama yapmasıdır. 1997’den 1996 yılına geri dönüş yaptıktan sonra aniden 2004’e geçiş yapılması, filmin anlatısını karmaşık bir hâle getirir de bu durumun rahatsızlık yaratmadığı, aksine izleyicinin filme odaklanmasını sağladığı söylenebilir. Ünal’ın uyguladığı bu teknik, olağan kurgu çeşidini akla getirmektedir. Söz konusu uygulamada, filmsel zaman dikkate alınarak olayın geçtiği yıllar yazı ve rakamla

gösterilmektedir. Zamanda ileri geri sıçramaların yapılması, auteur bir yönetmen olan Ünal'ın anlattığı öyküyü daha da etkili kılmaktadır.

Filmin anlatı yapısında öne çıkan bir diğer unsur da sahneler arası geçiştir. Teknik açıdan parlak bir geçiş efekti kullanan yönetmen, sahneler arasına ise aynı mekânda çekilen reklam ve film/dizi sahnelerini yerleştirir. Bu yöntemle Ünal, bir önceki ya da bir sonraki sahneye atıf yaparak filmin anlatı yapısını geliştirir. İlk olarak klaketin vurulmasıyla beraber reklam filmindeki mutlu bir çift, sonrasında da Gül ve Erdem'in yaklaşma sahnesi gösterilir. Bir diğer sahnede, arkadaşlığı konu alan bir filmin çekimleri gösterilir. Bu sahnede arkadaşlığın önemi, aldatılmanın verdiği gerilim yansıtıldıktan sonra Ender, Gül, Veli ve Selda'nın evde arkadaşlık üzerine yaptıkları sohbet gösterilir. 9 filmiyle özgün bir anlatı tarzını benimseyen Ünal, yaptığı zincirleme geçişler ve sahneler arasında kurduğu anlamlarla hikâyenin etkisini artırmaktadır. Reklam filmlerinin olaylar için erken anlatı görevini üstlendiğini belirten Eşli (2012b), bu durumun izleyicinin de algısını değiştirdiğini öne sürer. Bu filmlerle, mekânın hikâyedeki yeri değişmekte, kimi zaman mutlu bir çiftin evi, kimi zaman da iki arkadaşın hesaplaştığı yapı hâline gelmektedir. Evde çekilen reklam, film, klip ve dizilerin, *Ara*'nın sahnelerini çağrıştırmaması, sadece soyut olarak değil somut izler de taşımaktadır. Örneğin; boya reklamında duvarın yarı boyalı görüntüsü öykünün bir sonraki sahnesinde aynı şekilde yer alır. Ünal bu durum için oldukça titiz çalıştıklarını belirterek şu açıklamayı yapar: "Sahnelerin arasına giren o evde çekilmiş filmler, diziler, reklamlar ya da kliplerden görüntüleri de dekorla bağıntılı oldukları için aynı çekim gününde çekmek zorundaydık. On üç günde bitirdik" (2012, s.144-145).

El kamerasıyla çekilen filmde hareketli görüntüleri sıklıkla kullanan yönetmen, minimal düzeyde ışık tercih etmektedir. Veli ve Selda'nın evlerini su basması nedeniyle Gül'ün evinde kalmaları ve buradaki ilişkileri izleyiciye gösterilir. Buna ek olarak, Ender'in kıskançlık krizleri ve Selda'yla olan cinsel ilişkisinin yanı sıra Veli ve Gül arasında geçen duygusal ilişki de tek bir mekân düzleminde ele alınarak izleyiciye gösterilir. Gül'ün evi, bir obje olmaktan ziyade, karakterlerin çözülme yaşadıkları, asıl kimliklerinin ortaya çıktığı bir dünyadır. Söz konusu mekânda, sadece karakterlerin

kimlikleri değil toplumun yaşadığı değişimler de belli sahnelerde gösterilir. Parçalanmış bir aileye sahip Gül için bu ev, babaannesiyle yaşadığı mutsuz hayatı temsil etmektedir. Ender için Selda'yla yaşadığı cinsel ilişkiler, Gül'e karşı hissettiği yoğun duygular ve onunla olan paylaşımlarını temsil eden söz konusu mekân, Veli için herkesten sakladığı cinsel kimliğini itiraf ettiği bir yerdir. Diğer karakterlere oranla geri planda kaldığı söylenebilen Selda için bu ev, ona Ender'le yaşadıklarını ve Gül'ün hayatına az da olsa eşlik edebilmesini çağırır. Değişmek isteyen ve farklı bir kişi olmayı hedefleyen Ender, ilk adım olarak bu evi Gül'den satın almak istediğini belirtir fakat yaşadığı depresyondan çıkamaz ve intihar eder. Yönetmen bu durumu film sahnesiyle izleyiciye aktarır, Ender'in intiharını ya da karar anını göstermez.

Filmin sonunda kamera evin dışına çıkar. Karakterlerin “*arada kalmış*” olma hissiyatından çıkıp çıkmadıkları belirsizliğini korur. Bu bölümde, plan sekans tekniğini uygulayan Ünal, kamerayı sokağa taşır. Kamera boş sokakta ilerler, anlamlandırmak ise izleyiciye bırakılır (Eşli, 2012b). Filmi açık uçlu sonla bitiren Ünal, filmin sonuna kadar olan süreçte, dış mekâna dair tek bağı tinerici bir gencin bağırmasıyla oluşturur. 9'da olduğu gibi *Ara*'da da farklı bir anlatı yapısını benimseyen Ünal, olayların kronolojik yapısında karmaşa yaratarak izleyicinin filmi yorumlamasını sağlamaktadır. Yönetmen, anlatı yapısını kurgu tekniğiyle güçlendirir ve kamera hareketlerinde de özgün bir üslup oluşturur.

3.3.3. Toplumsal Cinsiyet

Ara filminde cinsel kimliğiyle ilgili ön plana çıkan başlıca karakter Veli'dir. Veli, baskın karakterde bir babanın otoritesi altında büyümüştür. Filmin ilk bölümünde, diğer karakterler gibi izleyici de Veli'nin cinsel kimliğiyle ilgili herhangi bir ipucuyla karşılaşmaz. Ender'in, Gül'ü Veli'den kıskanması sonrası yaşadıkları tartışma sırasında Gül: “*Veli gay!*” diye bağırır. Yönetmen, bu şiddetli tartışmanın etkisini yitirmemek adına kesme yöntemini kullanmaz ve orta ikili planı tercih eder. İzleyicinin bu sahnenin gerçekliği konusunda tereddüt yaşaması, Ender karakteri üzerinden gösterilir. Filmin ilk bölümünden sonra, Veli ve Gül'ün yakınlaşmaları sırasında Veli'nin: “*Her şey başka*

olsaydı, senin her şeyine o kadar âşık olurdu ki. Senin sesin, ses tonun... Eğer her şey başka olsaydı. Başka zaman, başka ahlâk, başka ülke. Ama zaman bu zaman, ülke acayip ülke. Bu ülkede yaşayan Veli de bir ibne” şeklinde konuşması, onun cinsel kimliğini ortaya çıkarır. Babası emekli bir asker olan Veli'nin, cinsel kimliğini Selda'dan saklaması, onun yalanlar ve sırlar arasında kurmaya çalıştığı dengeyi işaret etmektedir. Cinsel yönelimlerini gizlemesiyle 9'daki Firuz karakterini akla getiren Veli, 30 yaşına kadar bu durumu kabullenemediğini ifade eder. Ünal bu konuyla ilgili şu açıklamayı yapar: “Hayatımda ciddi dönüşümlerden geçtim, karşıt uçlar arasında gittim geldim. Cinsel kimlik arayışı denen şey çoğu insanda erken yaşlarda biter, bir karar verirler. Bense 40 yaşında bile hâlâ kafası karışık biriydim. Kendimi olduğum gibi kabullenmeyi ve korkusuz, pişmanlık hissi olmadan huzurlu yaşamayı ancak 40 yaşından sonra başardım sanırım” (2012, s.141-142). Veli karakteri her ne kadar cinsel yönelimini itiraf etmiş olsa da bu durumla barışık olduğu söylenemez. Gül'den oldukça etkilendiğini belirten bu karakter, heteroseksüel olmayı “normal olmak” şeklinde tanımlar. Giddens (2006), eşcinsellerin çoğunun sıradan bir birey olarak görünme arzusunda olduğunu belirterek, onların duygusal açıdan güven ve refah içinde kalmaya ihtiyaçlarının olduğunu anlatır. Veli de normal bir birey olarak kendini gösterme arzusundan dolayı Selda'yla evli kalmayı sürdürür. Yönetmen, Veli'nin itirafı sırasında kamerayı ona yaklaştırmayı tercih ederek, izleyicinin onunla özdeşleşmesini sağlar. Fakat Veli'nin, Gül'ün ısrarlarına rağmen bu durumu gizlemeye devam edeceğini belirtmesi sonrasında kamera tıpkı izleyici gibi ondan uzaklaşır ve diğer sahneye geçilir. Ünal'ın bu sahnede tercih ettiği kamera hareketi, Veli'nin, cinsel kimliği ile yüzleşme sürecini nasıl yaşadığının görsel karşılığını sunar.

Toplumsal cinsiyet teması açısından *Ara* ve *9* filmleri arasında benzer noktalar bulmak mümkündür. Eşcinsel olduklarını gizli tutma çabasındaki Firuz ve Veli, zayıflıklarını örtmek için cinsel yaşamlarını ön plana koyan Tunç ve Ender karakterleri iki filmin ortak noktalarını oluştururlar. Yönetmenin, *Ara*'da toplumsal cinsiyeti ana tema olarak ele aldığını söylemek güçtür. Veli'nin hayatına temas edildiğinde onun cinsel kimliğiyle olan mücadelesi ve yaşadıkları gösterilir. Bunun dışında cinsel yönelimlerden ziyade karakterlerin arada kalmışlıkları ve birbirleriyle olan ilişkileri filmin dikkat çeken

hususlarıdır. Ünal, Veli karakteri üzerinden toplumsal cinsiyet temasını ele alırken, onun yaşadığı ruh hâlini tercih ettiği çekim tekniğiyle izleyiciye yansıtır. Bu bağlamda, yönetmenin bu filmde, biçimi belirgin bir şekilde kullanarak dramatik yapıya etki ettiği görülmektedir.

3.3.4. Sorgulama ve Yüzleşme

Yönetmenin, geçmiş tecrübelerinden yola çıkarak çektiği *Ara* filminde pek çok yüzleşme süreci bulunmaktadır. Ünal (2012), bu filmde tüm karakterlerin kendisini temsil ettiğini ifade ederek, Ender'in maço yaklaşımının, Veli'nin gizli eşcinselliğinin, Gül ve Selda'nın davranışlarının kendi yaşamından izler taşıdığını belirtir. Arada kalan karakterleri konu alan filmde, geçmişle günümüzün, arkadaşlık bağının sorgulanması, cinsel kimlikle yüzleşememe gibi konular yer almaktadır. Eşli (2012b), söz konusu karakterlerin arada kalmışlıklarının yol açtığı sorunları yaşamakla beraber bunları bir türlü aşamadıklarının altını çizer.

Filmde, Türkiye'nin yaşadığı değişimin bir kuşak üzerinden anlatılması karakterler aracılığıyla gerçekleştirilir. 40 yaşını geçtikten sonra *Ara* filmini yazdığını belirten yönetmen, filmdeki karakterlerin çocukluk dönemini ele alırken esasen kendi çocukluğuyla da yüzleşmektedir. Filmde şarap içtikleri bir sahnede elektriklerin kesilmesiyle beraber geçmişe dönen karakterler, Türkiye'nin yaşadığı değişimi de yansıtırlar. Çocukluk dönemlerinde sürekli elektriklerin kesildiğini anımsayan karakterler içinde Ender: “*Ne pis zamanlarmış*” der. Veli ise: “*Ben çok severdim*” diye yanıt vererek televizyonun hâkimiyetinden elektrikler kesilince kurtulabildiklerini ifade eder. Ailecek zaman geçirmenin öneminden bahseden Veli, geçmişi özlemle anmaktadır. Geçmiş deyince aklına ilk başta fakirlik gelen Ender, Veli gibi eski zamanlara özlem duyduğunu gizleyemez. Ünal, bu sahnede yakın plan ve genel plan kullanmayı tercih eder. Karakterlerin, o dönemin yaşam koşullarını anlatmalarını genel planla gösteren yönetmen, onların birbirine benzer durumları yaşamalarına vurgu yapar. Aynı sahnede söz konusu karakterlerin yaşadıkları duygu değişimlerini de yakın planla göstermeyi tercih eden Ünal, izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlar. Gül'ün, elektrikler

kesildiğinde yaşadığı şaşkınlığa alaycı yaklaşan Ender: “*Sen anlamazsın Fransız’sın*” der. Gül’ü zengin çocuğu olarak nitelendiren Ender, kendilerinin de acıların çocuğu olduğunu söyler. Fakat Gül’ün özlemle anabileceği bir geçmişi yoktur. Gül, çocukken anne ve babası ayrılırlar. Çocukluğunu babaannesiyile geçirmek zorunda kalan Gül, sürekli annesinin yanına Fransa’ya gider. Annesinin kendisini tanımadığını belirten Gül, babasının da zoruyla cadı olarak tanımladığı babaannesiyile birlikte yaşamak zorunda kalmıştır. Bu nedenle de Gül karakteri, filmin geçtiği mekânla ilgili olumsuz bir tavra sahiptir. Ünal, karakterlerin geçmiş dönemle olan yüzleşmelerini birden fazla planla göstererek diyalogların akıcı olmasını sağlar. Yönetmen, bu planları kesme yöntemiyle birleştirir ve sahnenin güçlü bir ritim kazanmasını amaçlar.



Görsel 3. Veli ve Ender’in hesaplaştığı sahne

Filmde ön plana çıkan olgulardan biri de arkadaşlıktır. Arkadaşlığın önemine sıklıkla değinilir. Gül’ün sinemacılar kiraladığı evinde çekilen filmin sahnesinde bir karakter: “*Arkadaşlık nedir? Benim için arkadaş demek pazara kadar değil mezara kadar beraberiz demek... Ama sen nereden bileceksin, sen en yakın arkadaşını sırtından vurdun*” der. Bu sahneden sonra Ender’in: “*İyi ki arkadaşlık diye bir şey var. Hakikaten arkadaşlık olmasa ben bir hiçim*” demesi filmde Veli’yle arasında sonradan sorunların oluşabileceğine bir işarettir. Filmin ortalarına doğru, yönetmen izleyicide Veli ve Ender’in bir hesaplaşma yapmaları gerektiği beklentisini oluşturur. Nitekim Ünal, Veli ve Ender’i gerilimli olarak masa başında konuşturur ve burada karakterler yüzleşirler.

Arkadaşlığın sorgulandığı sahnede Veli, Ender'le Selda'nın arasında olanları bildiğini ifade eder. Selda'nın Ender'den hamile olduğunu ima eden Veli, hayatında denge aradığını belirtir ve bu dengeyi de son yıllarda oturabildiğini anlatır. Durumunun bozulmasını istemeyen Veli, Ender'e Selda'dan uzak durmasını söyler. Yönetmen, karakterleri şiddetli bir şekilde tartıştırmak yerine sakince hesaplaşmalarını göstermeyi tercih eder. Ünal verdiği bir röportajda bu konuyu şöyle anlatır: “Ara'da iki adamın çok yoğun, sakın ama birbirlerini neredeyse yok edecek kadar bir hesaplaşma yaşadığı bir sahne vardır mesela. Orada da o arkadaşlık ilişkisi içinde birbirlerine yaptıkları şeyler var” (Öztürk, 2016, s.189). Bu sahnede minimal bir anlatı tarzını tercih eden yönetmen kesme yöntemini gerek olmadıkça kullanmaz. Ünal, bu iki karakter arasındaki hesaplaşmanın nesnel bir bakış açısıyla ele alınmasını amaçladığı için genel planı tercih eder.

3.3.5. Gerçekliğin Kurgulanması

Filmin başlarında Ender, Gül'e rüyasını anlatır. Rüyasında, Gül'ün kendisini terk ettiğini sandığını fakat durumun böyle olmadığını belirten Ender, aslında onu öldürdüğünü ve üzerinde de çizgili pijamaların olduğunu ifade eder. Yönetmen filmin sonlarında oluşabilecek durumu bir rüya üzerinden izleyiciye ipucu olarak sunar. Böylelikle, filmin belli noktalarında gösterilen çizgili pijamaya da filmin başında atıf yapılmış olur.

Filmde, karakterlerin hem kendilerinin başından geçen hem de birbirleriyle yaşadığı olaylar öncesinde yönetmen, reklam, dizi/film sahneleri üzerinden geçiş yapmayı tercih eder. 9 filmindeki geçiş tekniğine benzer şekilde Ünal, Ara'da da izleyiciye bu açıdan alışılmadık bir deneyim yaşatır. Bu tekniği “film-içinde film” olarak adlandıran Çakır'a göre (2019), yönetmen, izleyiciye filmde olanların doğal ve nesnel bir süreç içinde gerçekleşmediğini, kurgusal bir yapı içinde yaratıldığını gösterme amacı gütmektedir. İlk olarak yönetmen bir boya reklamının çekimini gösterir. Bu reklam filminde, birbirine aşk sözcükleri söyleyen karakterlerin sahnesinden sonra Ender ve Gül'ün birbirlerinden etkilenmeleri ve birbirlerine benzer aşk sözcükleri söylemeleri

yansıtılır. İkinci ara sahne ise, iki erkeğin arkadaşlık üzerine yaptıkları hesaplaşmadır. Yönetmen, filmdeki karakterlerin arkadaşlıklarının bozulacağını bu sahne üzerinden aktarır. Söz konusu ara sahne sonrasında, Ender'in arkadaşlık üzerine söylemleri gösterilir. Bu sahnede karakterler, geçmişte yaşadıkları olumlu ve olumsuz durumlara değinirler. Buna ek olarak yönetmen, filmin sonlarına doğru Ender ve Veli'nin yapacağı hesaplaşmayı da söz konusu ara sahneye sunar. Üçüncü olarak da çocukluklarından beri arkadaş olan Ender ve Selda'nın yaşadıkları cinsel ilişkiye bir gönderme yapmak amacıyla iki çocuğun yastık savaşı gösterilir. Bu iki sahnenin art arda sıralanması, Ender ve Selda'nın saflıklarının kaybettiklerinin göstergesi niteliğini taşır. Sonrasında, ışık ve kameranın arkasından klaketin vurulmasıyla birlikte reklam çekimine geçiş yapılır. İki kadının, gömleklerinin beyazlığını kıyaslaması üzerinden Selda ve Gül'ün sohbet ettikleri sahneye geçilir. Selda'nın Gül'ü hem kıskandığı hem de içten içe ona hayranlık beslediğinin görüldüğü sahnede, yönetmen izleyiciye Gül'ü daha yakından tanıma imkânı sunar. Gül'ün, geçmişte yaşadığı sorunlarını anlattığı bu bölümde, onun diğer karakterlere kıyasla daha sıkıntılı bir hayat geçirdiği anlaşılır. Ender'in tabiriyle “*zengin çocuğu*” olan Gül'ün, esasında zorlu bir hayat yaşadığı ve hâlen de bu izleri taşımaya devam ettiği görülür. Gül'ün hikâyesinde babaannesiyile anlaşamadığını ifade etmesi sonrasında klakette “*Sessiz Çılgılık*” yazısı gösterilir ve kucığında kedisi ile duran yaşlı bir kadının yüz hatlarındaki sertlik göze çarpar. Buradaki yaşlı kadının, Gül'ün babaannesini temsil ettiğini söylemek mümkündür. Altıncı ara sahnede ise, dans eden bir melek figürü yer alır. Kanatlarından kurtulmaya çalışan kadın, boşlukta yalpalanarak benliğini bulmaya çalışır. Bir sonraki sahnede, Veli'nin eşcinsel olduğunu itiraf etmesi göz önüne alındığında bu meleğin Veli'yi temsil ettiği belirtilebilir. Bu bağlamda, Veli'nin, bu sahnede, kısa süreliğine de olsa toplumsal cinsiyet kalıplarından kurtulduğu yorumunu getirmek mümkündür. Yedinci ara sahnede, havaya atılan bebek gösterilir ve Selda'nın hamile olduğu gerçeğine göndermede bulunulur. Sekizinci ara sahnede de bir adamın intiharının çekimi yapılır. Bu sahneden sonra da Ender'in intihar ettiği ortaya çıkar. Yönetmen, çeşitli sahneleri filmin anlatı yapısına uygun şekilde kullanarak hikâyenin gidişatıyla ilgili ipuçları bırakır. Ünal'ın söz konusu ara sahnelerle, bağıntılı kurguyu oluşturduğu söylenebilir. Yönetmen, bağıntılı kurgu aracılığıyla, anlatı yapısında çağrışım yaratma amacı taşımaktadır. Filmin anlatısında kullanılan bu ara sahneler,

Balázs'ın biçimci anlayışını akla getirmektedir. Balázs, iyi bir kurgunun içimizdeki düşünceyi harekete geçirmesi gerektiğini ve düşünceleri yönlendirmesi gerektiğini öne sürer. Bu sayede, insan bilincinde çağrışımın yaratılabileceğini ifade eder. Ünal, *Ara'da* birbirinden bağımsız sahneler arasında çağrışım yaratarak izleyicinin bir sonraki sahneyle ilgili fikir sahibi olmasını sağlar.

Filmde, sıklıkla geriye ve ileriye sıçrama tekniğinin uygulandığı göze çarpmaktadır. Ünal, zaman konusunda atlamalı bir kurgu oluşturmak istediğini belirterek şunu ifade eder: “Bir ilişkinin en mutlu ilk gecesinden, en mutsuz anlarından birine atlamak; verilen sözlerden o sözlerin harcanıverdiği anlara geçmek; her şeyin bittiği çok karanlık bir noktadan, herkesin çok mutlu ve umutlu olduğu bir ana bağlanmak...” (2012, s.139).



Görsel 4. Emlakçı-Ender ve Hayat Kadını-Gül benzerliği

Yönetmen, filmin sonlarına doğru karakterlerin boşluğa düşmeleri sonrasında hayatlarına iki geçici karakterin katılmasını sağlar. Biri emlakçıdır diğeri de seks işçisi... Gül'ün, evi satması için çağırdığı emlakçı Ender'e benzemektedir. Gül'ün Ender'i hayatından çıkaramamasının göstergesi olan bu karakterin, gerçekten ona mı benzediği yoksa bu durumun Gül'ün bakış açısını mı yansıttığı bilinemez. Aynı şekilde, Ender'in cinsel ilişki yaşadığı kadın da Gül'e benzemektedir. Yönetmen, filmde bu soruların cevabına yer vermeyerek, izleyicinin bu durumun üzerinde düşünmesini sağlar.

3.4. *Nar* Filmi

3.4.1. Filmin Özeti

Asuman (Serra Yılmaz), torununun ölümünden sorumlu tuttuğu doktordan intikam almak ister. Sonrasında Asuman karakteri, Doktor Sema'nın (İdil Fırat) evine falcı gibi gider. Sema'ya, torununun ölümünden sorumlu olduğuna dair bir itiraf mektubu yazdırmak isteyen Asuman'a kapıyı Deniz (İrem Altuğ) açar. Aslında Sema'nın sevgilisi olan Deniz, Asuman'la alay etmek için kendini Sema gibi tanıtır. Asuman'ın Deniz'i silahla tehdit etmesi ve çok gürültünün çıkmasıyla apartman kapıcısı (Erdem Akakçe) da olaya dâhil olur. Daha sonra Doktor Sema'nın da eve gelmesiyle birlikte dört karakterin geçmişleri, değerleri ve birbirleriyle olan ilişkileri sorgulanır.

3.4.2. Oda Filmleri

Ünal, filmin gerilimini dört karakter aracılığıyla yansıtarak, adalet anlayışı, sınıf farkı, ikili ilişkilerin yüzeyselliği, eşcinsel ilişki konularını tek mekân üzerinden anlatır. *Nar*'ın 9 ve *Ara*'ya kıyasla sinematografik yönden daha ileride olduğunu belirten Ünal, film dili açısından bu yapımın daha olgun olduğunu vurgular.

Dış mekân görüntüsüyle başlayan filmde, kamera Asuman'ı takip eder. Burada söz konusu karakterin kim olduğu ve nereye gittiğiyle ilgili bir merak oluşur. Yönetmen hem Deniz'i hem de Asuman'ı paralel kurgu yöntemiyle art arda göstererek iki karakterin birbiriyle iletişime geçeceği izlenimini yaratır. Nitekim Asuman, Doktor Sema'ya fal bakmaya geldiğini belirterek filmin önemli bölümünün geçeceği mekâna giriş yapar. Asuman, Deniz'i Sema sanır, Deniz de bozuntuya vermez ve böylelikle öykü farklı bir noktaya taşınır.

Yönetmen, 9 ve *Ara*'da olduğu gibi *Nar* filminde de tek mekân üzerine odaklanır. Ünal (2012), ilham aldığı konuların kaynağının, gazete haberleri ve otobiyografik unsurlar olduğunu ifade etmektedir. Asuman'ın eve girmesiyle birlikte, Deniz onu biraz

daha tanımaya çalışır. Fal bakmadığını söyleyen Asuman: “*Görüyorum. Ne gördüğümü de anlamıyorum. İki sene önce bana geldiler. Çok bunaldıydım, böyle şeyler şekiller görmeye başladım*” der. Bu diyalogların geçtiği sahne korku türündeki ses efektleriyle izleyiciye gösterilir. Filme mistik bir hava katan ses kurgusu, yönetmenin *9* ve *Ara*’da da sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biridir. Ünal’ın: “Film kapalı ve sınırlı bir mekânda geçmesine rağmen zengin bir ses kuşağına sahip. Düzgün teknik şartlarda seyredildiğinde seyirciye o evin çevresindeki sesleri, yoldan geçen arabaları, Boğaz’dan geçen tekneleri, rüzgârı ve yağmuru hissettirecek; evi ve çevresini yaşatacak bir ses tasarımı yaptık” (2012, s.182) şeklindeki açıklaması, onun bu filmi bir bütün olarak ele aldığına göstergesidir. Asuman, ailesini anlatmaya başladığında yönetmen filmin başından beri uyguladığı bakış uyumu kuralından vazgeçer ve Asuman’ın altüst olan hayatına atıfta bulunur. Bu sahnede, ürkütücü sesler yerini duygusal bir müziğe bırakır. Filmde mekân içerisinde, tercih ettiği ses kurgusuyla dramatik yapıyı güçlendiren yönetmen, Asuman’ın metafizik öğeler hakkında konuşmasını yakın planla göstererek söz konusu karakteri daha inandırıcı kılar.

Deniz’in kahvesine ilaç koyan Asuman, onun geçici felç olmasına yol açarak kapıcıyla ikisini evde rehin tutar. Böylelikle, inançların sorgulandığı, sınıfsal fark sorununun ele alındığı ve hesaplaşmanın başladığı bir film hâline gelen *Nar*’da ritim giderek artar. Filmin ortalarında kapıcı Mustafa’nın çocukluğuna gidilir ve onun iç hesaplaşması gösterilir. Sonrasında tekrar Sema’nın evine dönülür ve Deniz’in de yönlendirmesiyle kapıcı Mustafa polise haber vermeye çalışır. Deniz, Asuman ve Mustafa’nın aralarında geçen tartışmalar, Sema eve dönene kadar yüksek ritimde devam eder. Yönetmen, bu sahnelerde kesme yöntemlerini kullanarak anlatının gerilimini devam ettirmeyi amaçlar. Mustafa’nın, Asuman’ı bayıltıp silahını alması sonrasında, hikâyenin dört temel karakteri arasında çatışmalar devam eder. Ünal, yakın planların yanı sıra dört karakteri de tek bir kadrajda göstererek yaşanan durum karşısındaki tepkilerini yansıtır. Yönetmen, karakterlerin tepkilerinden hareketle onların kişilik özelliklerine vurgu yapar.

Her filminde kendine özgü anlayış geliştiren yönetmen, özgün kamera hareketlerini tek mekânda uygulayarak, hızlı bir kurgu yöntemini benimser. Filmde tercih

ettiği ses kurgusuyla dramatik yapıyı güçlendiren Ünal, 9 ve *Ara*'da olduğu gibi *Nar* filminin son bölümünde de kamerayı plan sekans tekniğiyle sokağa çıkarır.

3.4.3. Toplumsal Cinsiyet

Filmlerinde eşcinsel karakterlere yer veren Ümit Ünal, bu durumu anlattığı hikâyenin merkezine koymasa da dramatik yapının bir parçası olarak ele alır. 9'da Firuz, *Ara*'da Veli, *Nar* filminde de Deniz ve Sema karakterleri eşcinsel bireylerdir. Yönetmen, filmin başında Deniz'le Sema'nın lezbiyen bir ilişki yaşadıklarına dair ipucu vermemektedir. Ünal, Asuman'ın hikâyesine odaklanılmasını amaçlayarak Deniz ve Sema'nın ilişkisini belli bir süreye kadar irdelemez. Nitekim Asuman'ın adalet arayışı, filmdeki diğer karakterlerin kendileri ve birbirleriyle yüzleşmelerine de sebep olur. Eşcinsel bireylere, dışarıdan değil de içeriden bakmaya çalıştığını sürekli olarak dile getiren yönetmen, söz konusu filmdeki karakterlerin cinsel kimliklerinin hikâyede temel unsur olarak öne çıkmamasını tercih eder.

Yönetmen, Asuman'ın hikâyesine giriş yaptıktan sonra, Deniz ve Sema'nın fotoğraflarını göstererek aralarındaki ilişkiye dair ipucu verir. Filmin gelişme bölümünde Asuman karakteri, Deniz ve Sema'nın ilişkisini sorgular. Deniz, Sema için; dostu, eşi, karısı, kocası, hayat arkadaşı kısacası her şeyi olduğunu belirterek bu durumu Asuman'ın anlayamayacağını söyler. Deniz'in söylemleri, 9 filminde Firuz karakterinin Kaya'ya olan duygularını itiraf ettiği sahneyi akla getirmektedir. Asuman'ı küçümseyen Deniz, onun dünyasının küçücük olduğunu öne sürer. Filmin başından beri bu ilişkiye mesafeli yaklaşan yönetmen, Sema'nın da eve gelmesiyle hikâyeye yeni bir boyut kazandırır. Sema'nın giyim tarzından ve davranışlarından maskülen bir karakter olduğu sonucu çıkarılabilir. Sema, filmde iktidarı ve gücü temsil etmektedir. Deniz için ise, hayâlperest, hayatında zorluklarla karşılaşmamış biri olduğunu söylemek mümkündür. Sema da Deniz'le olan tartışmalarında onun dünyasını "*Cici kız dünyası*" şeklinde tanımlar.



Görsel 5. Sema ve Deniz'in tartıştıkları sahne

Sema'nın Deniz'le ilgili söylemleri, onun Asuman'ı küçümseyici tavırlarını çağrıştırmaktadır. Yönetmen, Sema'nın Deniz'e karşı küçümseyici tavrını çekim açısıyla da yansıtarak, iktidarı temsil eden Sema'yı ayakta, Deniz'i ise ona boyun eğmiş bir şekilde göstermektedir. Ünal, Deniz ve Sema arasında yaşanan gerilimi normal bir karı-koca kavgasına benzetir. İki karakterin aralarında yaşadığı ilişkinin, toplum yapısına uygun normlarda ilerlediği söylenebilir. Filmde, eşcinsel bireylerin cinsel kimlikleriyle ilgili sorunlarına değinilmeden, iki karakterin birbiriyle olan eşcinsel ilişkisi sıradanlaştırılarak bu durumun izleyici tarafından da benimsenmesi amaçlanır.

Ünal, filmdeki toplumsal cinsiyet temasını, biçimsel tercihleriyle güçlendirerek karakterlerin birbirleriyle yaşadıkları çatışmaları öne çıkarır. Nitekim, yönetmen, üçleme olarak kabul ettiği *9*, *Ara* ve *Nar* filmlerinde, karakterlerin cinsel kimliklerini hikâyelerin anlatısında normalleştirir ve bu durumu ön plana çıkarmadan daha çok çatışma unsurlarıyla olaylara dâhil eder.

3.4.4. Sorgulama ve Yüzleşme



Görsel 6. Jenerik öncesinde parçalanmış nar görüntüsü

Birhan Keskin'in "*Dürtme içimdeki narı. Üstümde beyaz gömlek var*" sözüyle başlayan filmde "sorgulama ve yüzleşme" teması temeldir. Ailesi parçalanmış, haksızlığa uğramış ve inancını kaybetmiş bir karakter olan Asuman'ın adalet arayışı sırasında diğer üç karakterin hem kendileri hem de birbirleriyle olan hesaplaşmaları gösterilir. Yönetmen, filmdeki dört karakterden yola çıkarak insanları nar tanelerine benzetir. Nar tanelerini bir arada tutanın kabuk olduğunu belirten Ünal (2012), insanların aralarındaki bağı oluşturmada din, bilim ve birbirlerine duydukları inancın önemli rol oynadığını ifade eder. Filmde, nar kabuğunun parçalanması; insanların birbirlerine olan güvenlerinin azalmasını, adaletin yok olmasını ve kişilerin kendi adaletlerini sağlamaya çalışmalarını simgelemektedir. Deniz karakterinin kriz geçirerek sehpanın üstünde duran narları dağıtması bu durumu vurgular. Yönetmen, nar tanelerini ayrıntı planla göstererek parçalanmanın yarattığı durumu işaret eder. *Nar*'da, Deniz bilime ve sanata, Sema güce ve iktidara inanan, Asuman batıl inanca sahip, Mustafa ise milliyetçi muhafazakâr bir karakterdir. Yönetmen, *9* ve *Ara*'da olduğu gibi bu filmde de karakterler üzerinden toplumun yapısını ele alır. Ünal bu durumu şöyle açıklar:

"Apayrı şeylere inanan dört kişiyi bir evin içinde, yarım gün gibi kısa bir sürede adalet konusunda, kendilerine yarattıkları inanç dünyaları konusunda ciddi bir sorguya tabi tutmayı istedim. Bugün düşüğümüz belirsizlik ve güvensizlik ortamını, batıl inançla

bilime duyulan inancın, naif idealistler ile *Büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklere izin verilebilir* diyenlerin çatışmasını anlatmak istedim” (2012, s.180).

Nar'da inançtan kaynaklanan çatışmaların yanı sıra sınıfsal çatışmalara da yer veren yönetmen, filmin başında Mustafa'nın Asuman'a üstten bakışını gösterir. Apartmanda kapıcı olarak çalışan Mustafa'nın Asuman'a karşı soğuk ve sert yaklaşımı, onun üst sınıfa dâhil olma çabasından ileri gelmektedir. Sonraki sahnede Asuman'ın eve girerken ayakkabısını çıkarması sosyoekonomik farklılığı yansıtır. Asuman'ın, pozitivist kavramını duyunca ne anlama geldiğini sorması, denize hiç gitmediğini söylemesi, onun alt sınıfa ait olduğunu gösterir. Deniz'in Asuman'a karşı küçümseyici tavırları filmin her noktasında göze çarpar. Asuman'a *“Cahil, zavallı kadının tekisin. Senin hayattan anladığın imamın karısı ne dedi, pilavın altı yandı mı? Senin dünyan şu kadar... Anlayamazsın.”* diyen Deniz, onu ekonomik ve kültürel olarak alt sınıfta görerek küçümser. Yönetmen, Deniz'in bu yaklaşımını, Sema karakteri aracılığıyla farklı bir noktaya taşır. Sema'nın Deniz'e: *“Senin dünyan şu kadarlık”* diyerek onun sorumluluk almaktan uzak, kırılğan yapısına, hayatın gerçekleri karşısındaki naif tutumuna göndermede bulunması hikâyenin anlatısını daha da özgün kılmaktadır. Ünal (2012), Sema'nın yeni sınıf atlamış bir kişi olduğuna dikkat çekerek, söz konusu karakterin konumunu kaybetmekten çekindiği için daha fazla güç ve para kazanmayı arzuladığını vurgular. Sema'nın Deniz'i gerçeklerle yüzleştirdiği tartışmayı, aynadan yansıtan Ünal, ülkenin toplumsal yapısını ve insanların bu yapıda kayboluşlarını resmeder. Nitekim Sema'nın söylemleri de bu yorumu desteklemektedir. Bir bebeğin, kendisi yüzünden hayatını kaybetmesini normalleştiren karakter, içinde yer aldığı toplumsal sınıfta kalıcı olabilmek için böyle bir davranış gösterdiğini belirtir.

Kapıcılık görevi yapan Mustafa ise, sınıf atlama gayretinde olan bir karakterdir. Mustafa'nın cep telefonu zili ve söylemleri onun hem milliyetçi hem de muhafazakâr bir kimlikte olduğunu gösterir. Asuman'ın *“Mannak Noni”* demesine kadar masumane bir görüntü çizen Mustafa, bu ifade sonrasında geçmişle yüzleşmek zorunda kalır. Küçük bir çocukken, akli dengesi yerinde olmayan bir kadınla cinsel ilişki yaşayan Mustafa'nın yıllar sonra geçmişle hesaplaşması dikkat çeker. Yönetmen, bu olayı gri tonlarda

göstererek, Mustafa'nın yaşadığı mutsuzluğa ve pişmanlığa vurgu yapar. Geçmişiyile yüzleşmesi sonrasında Sema'nın para teklifini reddeden Mustafa, sınıf atlama çabasından vazgeçerek polis çağırır ve vicdanen kendini rahatlatma yolunu seçer.

Dört karakter üzerinden toplumdaki sınıfsal ayrımları, değerleri ve adalet anlayışını ele alan Ünal, alegorik bir anlatı sunmaktadır. Karakterler, toplumun belli kesimlerini temsil ederek onların tipik özelliklerini yansıtır. Ünal'ın, filmde tercih ettiği ses ve görüntü kurgusuyla, karakterler arasında çatışma yaratarak onları birbirleriyle yüzleştirir. Böylelikle yönetmen, filmde, anlatıyı biçimle destekleyerek dramatik yapıyı belirler.

3.4.5. Gerçekliğin Kurgulanması

Asuman karakteri üzerinden metafizik öğelerle mistik bir hava yaratan Ünal, ses kurgusuyla anlatıyı gerilime yaklaştırır. Asuman'ın, cinlerle iletişim kurduğunu söylemesiyle birlikte Deniz korkmaya başlar. Yönetmen bu sırada, çeşitli hayvan sesleriyle anlatıyı güçlendirir. Köpek, kurt ve kuş sesleri doğal bir ortam yaratmaktan ziyade Asuman'ı daha da gizemli kılar. Asuman'ın, mistik özelliklere sahip olduğunu öne sürmesi ve sonrasında Mustafa'nın geçmişine dair önemli bir sırrı ortaya çıkarması filmde belirleyici bir unsurdur.

Asuman karakteri, torununun başına gelenleri anlatırken, bebek patikleri ve iğnenin (yanlış tedavi) detay görüntüsü yer alır. Kızının bu olaydan etkilenerek bunalıma girdiğini belirten Asuman, onun hayatının altüst olduğunu söyler. Yönetmen, Asuman'ın kızını kanepede üzerinde ileri geri hareket eder durumda göstererek, söz konusu karakterin, kızının ölümü sonrasında yaşadığı bunalımı izleyiciye yansıtır. Ünal bu sahnede, kamerayı odanın dışında konumlandırmayı tercih eder ve izleyicinin konuya dâhil olmasını sağlar.

9 ve *Ara* filmlerinde olduğu gibi *Nar*'da da rüya motifi, anlatının önemli parçalarındandır. Filmlerinde, rüya ile gerçek arasında ince bir çizgi belirleyen Ünal,

Nar'da Deniz'in rüyasını ön plana çıkarır. Çakır (2019), filmdeki rüya motifinin karakterlerin bilinçaltını temsil etmesinin yanı sıra, kurguyu komplike bir hâle sokarak anlatıyı meçhul kıldığını vurgular. Asuman karakterinin, Deniz ve Mustafa'yı rehin aldığı sırada, korkusundan ve üzüntüsünden içki içen Deniz uykuya dalar. Ardından Sema'nın eve geldiği ve orada Deniz'den başka kimsenin olmadığı görülür. Deniz, Asuman'ın kendisini rehin tutmasının bir kâbustan ibaret olduğunu düşündüğü sırada fannusun içindeki cep telefonunu görür ve uykudan uyanır. Yönetmen, bu sahneyi gerilim müziğiyle göstererek anlatıyı çarpıcı hâle getirir. Ünal, söz konusu durumun izleyiciye yapılmış bir oyun olduğunu ifade ederek, hem Deniz ve Sema arasındaki ilişkiyi gösterdiğini hem de bunları bir rüyaya bağlayarak altüst oldukları olaya geri dönmelerini amaçladığını belirtir (Uygun ve Sevindi, 2011).



Görsel 7. Deniz ve Asuman'ın yer değiştirmesi

Nar filminin en çok dikkat çeken bölümünün final sekansı olduğu söylenebilir. Finalde filmin başına dönüldüğü izlenimi yaratılsa da Deniz ve Asuman'ın yer değiştirdiği görülür. Yönetmen final bölümüyle ilgili şu açıklamayı yapar:

“Hepimiz nar taneleri gibiyiz. Bir yandan birbirimize çok benziyoruz, bir yandan da apayrız, ama bizi bir arada tutan bir kabuk var. Bu kabuk nedir? Birbirimize duyduğumuz güvendir, inançtır. Bu ortadan kalkarsa, o nar çatlar ve taneler her yere dağılır. Asuman çok rahat, doktor Sema ya da Deniz olabilir. Deniz rolündeki kız da gecekondulu bir falcı olabilirdi. Kapıcı o kılıkla karşısına kim çıkarsa çıksın aynı sert tavır gösterecekti. Onun altını çizmek, hikâyeyi dairesel hale getirmek için bulduğum bir final” (2012, s.210).

İzleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinden ziyade konuya odaklanmasını sağlayan yönetmen, burada yabancılaştırma tekniğini uygular. Modern anlatıda önemli bir yeri olan Brecht'in, özdeşleşmeye karşıt olarak sunduğu yabancılaştırmaya dayalı anlatı şekli *Nar*'da kendini göstermektedir. Final bölümünde, karakterlerin birbirleriyle yer değiştirmelerinin yanı sıra yönetmenin bu durumu aynı açılarla yansıtması ve kapıcı Mustafa'nın iki karaktere de yaklaşımının aynı olması dikkat çeken bir husustur. Nitekim filmin finalinde Asuman'la Deniz'in yer değiştirmesi, gerçek hayatta insanların birbirlerinin yerine geçmeleri durumunda da aynı davranış ve tutumlarla karşılaşacakları izlenimini yaratmaktadır. Ünal, filmde diyalektik kurgu anlayışını yansıtan çatışmalarla anlamı güçlendirir ve ses kurgusuyla da anlatıda gerilim yaratır.

3.5. Sofra Sırları Filmi

3.5.1. Filmin Özeti

Eşini, evini ve yemek yapmayı hayatının merkezine koyan Neslihan (Demet Evgar), İstanbul'da doğmuş, büyümüş fakat eşinin işi sebebiyle Anadolu'nun farklı noktalarında yaşamını sürdürmüştür. Monoton bir hayat yaşayan Neslihan'ın, ilk olarak eşi Ethem (Fatih Al) ardından komşusu Meral (Elif Andaç Çam) ve son olarak aile dostları Ahmet (Emrah Kolukısa) ve Mehmet (Ferit Aktuğ) yaşamlarını yitirirler. Eşinin çalıştığı şirketten çaldığı paraları saklayan Neslihan, başta çiçekçi Ramo'nun (Fırat Altunmeşe) olmak üzere tüm mahallenin ilgisini çeker. Polisin tüm dikkati Neslihan'ın üzerinde olmasına rağmen karakter her suçtan sıyrılmayı başarır. Genç bir komiser (Alican Yücesoy), Neslihan'ın bir şeyler gizlediğini fark eder fakat herhangi bir delil bulamaz.

3.5.2. Oda Filmleri

9, *Ara* ve *Nar* üçlemesinin yanına koyduğu *Sofra Sırları* filminin tam anlamıyla içine sinen bir yapım olduğunu pek çok kez vurgulayan Ünal, yine tek bir mekân

üzerinden hikâyeyi işleyerek hem kurgu hem de anlatı yapısı açısından özgün bir yaklaşım geliştirir. Daha önce de belirtildiği gibi, Ünal, *Sofra Sırları* filminde düşük bütçenin mekân tercihlerini etkilemediğini, Neslihan karakterinin sıkışmışlığını ve kapalı dünyasını sınırlı bir mekânda düşündüğünü ifade eder. Buna ek olarak yönetmen, yüksek bütçe gerektirecek olsa da yine oyunculuk, diyalog ve hikâye ekseninde tek bir odada film çekmeyi tercih ettiğinin altını çizer (Çiftçi ve Göl, 2018).



Görsel 8. Neslihan-Ethem ve Neslihan-Ramo İlişkisi

Filmde iki mekân ön plana çıkar; Neslihan'ın evi ve yemek tarifleri verdiği televizyon stüdyosu. Evinde gerçek hayatı yaşayan Neslihan, televizyon stüdyosunda ise hayâl ettiği yaşamın içindedir. Ünal, Neslihan'ın evini soluk renklerle göstererek, karakterin iç dünyasını ve kasvetli yaşamını işaret eder. Diğer mekân olan televizyon stüdyosu ise daha canlı renklere sahiptir. Yönetmen, buna ek olarak televizyon stüdyosunda hareketli bir müziği tercih ederken, Neslihan'ın evindeki yaşamını durağan müzikle yansıtır. Neslihan karakteri hayâl dünyasında, televizyon programında hem yemek tarifi verir hem de yaşadığı olayları ve diğer karakterleri stüdyodaki seyircilere anlatır. Ünal, Neslihan'ın kurduğu hayâl dünyasını, anlatının önemli bir unsuru olarak ele alır. Bu karakter, gerçekte yaşadığı olaylar karşısındaki hislerini, hayâlinde yaşattığı televizyon stüdyosunda itiraf eder. Neslihan ve Ethem'in birbirleriyle olan diyalogları da yaşadıkları hayat gibi tekdüze ve sıkıcıdır. Ethem işten eve geldiğinde Neslihan ona yemek yapar, içkisini doldurur ve masaj yapar. Ethem'e; *“Yoruldun mu işte”* diye soran Neslihan, *“Yoruldum, çok yoruldum”* cevabını alır. Ethem'in işten eve her gelişinde bu diyalog aynı şekilde devam eder. Ünal da bu ritüeli aynı planlarla göstererek anlatı

yapısını biçimle vurgular. Karakterleri ve yemek masasını genel planla gösteren yönetmen, Neslihan'ın mutfaktan içkiyi getirmesini de pan hareketini kullanarak izleyiciye sunar. Ayrıca, Ethem'in ölümünden sonra çiçekçi Ramo'yla ilişki kuran Neslihan'ın, Ethem'e kurduğu sofranın aynısını Ramo'ya da hazırlaması ve yönetmenin yine aynı açıyla bu sahneyi göstermesi de dikkat çeker. Bu bağlamda, karakterlerin ilişkilerinin monotonluğu bu çekimlerle vurgulanır.

Neslihan'ın evindeki çekimlerde, genellikle arka planda rüzgâr sesi dikkat çekmektedir. Esrarengiz ölümlerin yaşandığı bu mekânda, yönetmen, ses kurgusuyla anlatıyı geliştirir. Ayrıca Ünal, Neslihan'ın sıkıcı yaşamını ve tekdüze geçirdiği zamanı saat sesiyle yansıtır. Saat sesi, Neslihan'ın günlük yaşamını simgeleyen bir nesne görevindedir. Bu bağlamda, yönetmenin, diğer filmlerinde olduğu gibi *Sofra Sırları*'nda da tercih ettiği ses ve görüntü kurgusunun, anlatıyı belirgin bir biçimde zenginleştirdiği görülmektedir. Öte yandan yönetmenin, hikâyeden uzaklaşmaması için gereksiz detaylara yer vermediği dikkat çeker. Ethem'in cenazesini göstermeyen yönetmen bu durumu Neslihan'ın ceketine taktığı ufak fotoğraf detayıyla işler. Minimal anlatı tarzına sahip olan yönetmenin, karakterin derinliğini ve anlatının etkisini yitirmemek adına bu şekilde bir anlayışı tercih ettiği belirtilebilir.

9, *Ara* ve *Nar* filmlerinde doğal ışık ve gerçek mekân kullanmayı tercih eden yönetmen, *Sofra Sırları*'nda zorunluluk nedeniyle stüdyoyu kullanmak zorunda kalır. Ünal verdiği bir röportajda, hava koşullarından dolayı istediği ışık ortamını sağlayamayacaklarını ve bu nedenle de stüdyo ortamını Neslihan'ın evi hâline getirdiklerini belirtir. Buna ek olarak yönetmen, Bursa'ya bağlı Tirilye'den örnek bir evin seçilerek sanat yönetmeni önderliğinde mekânın tasarlandığını ifade eder (<http://asyadada.blogspot.com/2018/01/sofra-srlar-hakknda-hayal-perdesi.html>). Söz konusu durumun, teknik anlamda da yönetmen ve ekibine kolaylıklar sağladığı söylenebilir. Hem ışık kullanımında hem de kamera hareketlerini rahatlıkla uygulayabilmede stüdyo ortamının etkisinin olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Filmin sonunda kısıtlı alanda mutluluğu aramaktan vazgeçen Neslihan, ait olduğu yer olan İstanbul'a gitmeye karar verir. Yönetmen *9, Ara ve Nar*'da olduğu gibi açık uçlu bir son tercih eder. Ünal, Neslihan'ın kapalı bir alanda yaşadığı sıkışmışlığını çekim teknikleriyle göstererek anlatının gelişmesini sağlar. Bu bağlamda yönetmen, benzer sahnelerde aynı planları (genel plan) ve kamera hareketlerini (pan) tercih ederek, Neslihan'ın monoton yaşamını yansıtır.

3.5.3. Toplumsal Cinsiyet

Ünal; *9, Ara ve Nar*'ın aksine *Sofra Sırları*'nda toplumsal cinsiyeti, eşcinsel kişiler üzerinden ele almayı ataerkil yapıda kadının bulunduğu konumu irdeler. Eril tahakkümün sınırlarında yaşayan Neslihan, kendisine atfedilen rolde hayatını sürdürmektedir. Yemek pişirip, eşine masaj yaparak görevini yerine getirdiğini düşünen karakter, mutfakla televizyon arasında kurduğu bir hayâl dünyasında yaşar. Ünal'ın söz konusu filmle, toplumsal cinsiyet kavramına farklı bir pencereden bakmayı amaçladığı söylenebilir. Genelde hikâyelerini kadın karakterin merkezinde oluşturan yönetmen, eril yapının baskın olduğu ortamda Neslihan'ın daha fazla sessiz kalamayıp harekete geçmesini konu alır. Kadınların toplumda çokça haksızlığa maruz kaldıklarının altını çizen Ünal, onları "en büyük azınlık" olarak niteler. Bu nedenle kadın öykülerini filmlerinin merkezine alarak anlatıyı farklı kalıplarda işlediğini söyler (İdemen, 2019). Yönetmen, ataerkil yapının görüldüğü ev ortamını, genellikle soluk renklerle göstermeyi tercih eder. Bu yapı içerisinde ötekileştirilen kadının, sadece canlı renklerdeki hayâl dünyasında özgür olabildiği gözlenmektedir. Ünal, filmde tercih ettiği renk kurgusuyla hem biçim hem de içerik yönünden karşıtlık oluşturur.

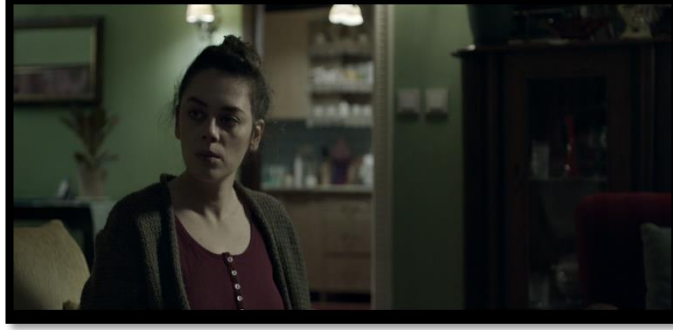
Filmde, Ethem'in, yakın arkadaşlarının yanında Neslihan'a bağırması sonrasında, mutfakta kadınların aralarında geçen konuşmalar dikkat çeker. Ahmet'in eşi Müjgân (Burcu Halaçoğlu), Neslihan'ın yerinde asla olmak istemediğini söylerken kendisinin gördüğü fiziksel şiddeti gizleme eğilimindedir. Kamile (Burcu Şeyben) ise, Mehmet'in kendisini aldattığı hakikatini kabullenemez. Kadınlar mutfakta konuşurken, Mehmet de Meral'le gizli bir ilişki yaşadığını Ethem'e anlatır. Yönetmen, bu sahneleri paralel kurgu

teknikleriyle göstererek ataerkil yapının, kişilerin davranışlarındaki etkisine vurgu yapar. Nitekim, Neslihan'ın etrafındaki kadınların, toplumun onlara biçtiği rolü kabullendikleri söylenebilir.

Neslihan'ın sadece eşiyile değil, tüm insanlarla iletişim sağlamak, onların saygısını kazanabilmek için yemek yapmayı önemli bir araç olarak gördüğü belirtilebilir. Ethem'e, Ramo'ya ve diğer karakterlere yemek yaparak onların takdirini kazanma çabasıdaki Neslihan, ataerkil toplum yapısında öz saygısını yitiren, değersizleştirilen kadının temsili görevindedir. Bu sebeple, Ethem'in ölümünden sonra Ramo'yla beraber yaşamayı istemektedir. Tek başına hayatta kalamayacağını düşünen karakter, edilgen bir yapıda yetiştiği için toplum içinde ancak bu şekilde var olabileceğini düşünür. Ünal, Neslihan'ın içinde bulunduğu koşulları kullandığı genel planlarla gösterir. Karakterin hayatına genel bir açıdan bakılmasını sağlayarak, onun tepkisizliğine vurgu yapan yönetmen, daha çok televizyon stüdyosunda ve Neslihan'ın hayatındaki eril yapıyı yıktığı bölümde yakın planı tercih eder. Neslihan'ın erkek egemen bir toplum yapısında kadın olarak bağımsız bir şekilde yaşayabilme düşüncesiyle barışması filmin sonunda gerçekleşir. Işıl (2018), yönetmenin *Sofra Sırları*'nda Neslihan karakteri aracılığıyla kadınları, eril toplum yapısına hizmet eden sıradan bir kişi olmaktan çıkararak, onları iktidarın sahibi hâline getirdiğini ifade eder. Hayatında engel niteliği taşıyan kişilerden kurtulan Neslihan'ın, İstanbul'a dönmesi de onun yeniden doğuşunun simgesidir.

Ünal, filmin ilk bölümünde ataerkil yapının etkisini, genel plan ve paralel kurgu teknikleriyle gösterirken, sonrasında bu yapının kırılarak özellikle Neslihan'ın yaşadığı değişimi yakın plan ve hızlı kurguyla destekler.

3.5.4. Sorgulama ve Yüzleşme



Görsel 9. Neslihan'ın gerçeklerle yüzleştiği sahne

Neslihan, küçük dünyasında güvenli bir şekilde yaşayan karakter iken, Ethem'in ondan boşanmak istediğini söylemesiyle birlikte hayâl dünyasından gerçek dünyaya sert bir geçiş yapar. Ethem'in Meral'e âşık olması bile, Neslihan'ın ona kin beslemesine sebep olmazken, yalnız kalma endişesi söz konusu karakterin soğukkanlı bir katile dönüşmesine neden olur. Ethem'in, Neslihan'dan ayrılmak istediği sahnede yönetmen, *Nar* filminin belli bölümünde olduğu gibi *Sofra Sırları*'nda da bakış uyumu kuralını yıkmayı tercih eder. Yukarıdaki görselde yer alan çekim açısı, Neslihan'ın hayatının altüst olacağını göstergesi niteliğini taşımaktadır. Söz konusu sahnenin diğer bir önemi de şudur; Neslihan gerçeklerle yüzleşmektedir. Ethem'in "*Sıkıldın, bunaldın, iyice içine kapandın, saldın kendini, böyle sümsük bir şey oldun ya!*" şeklinde Neslihan'a karşı küçümseyici söylemlerde bulunması, onu önemsizleştirilmesi ve hayatında başka bir kadın olduğunu itiraf etmesi Neslihan'ın kimlik değiştirmesine yol açar. Neslihan, eşinin ölümüne seyirci kalarak onu cezalandırdığını düşünür. Nitekim sadece eşini cezalandırmakla kalmaz, ardından Meral, Ahmet ve Mehmet'in ölmelerini sağlar. Yönetmen, adalet unsurunu en Neslihan üzerinden gerçekleştirir.

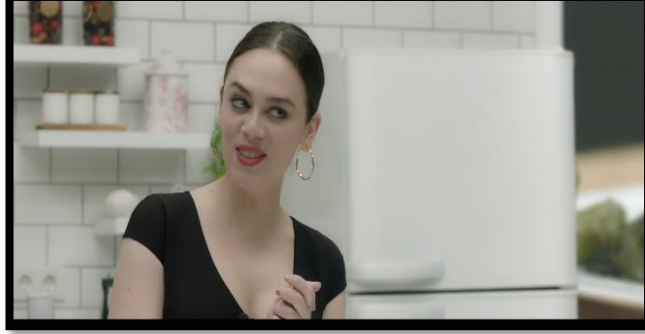
Neslihan, diğer karakterlerle yüzleşerek onları cezalandırırken, bu durumu yaptığı yemeklerle gerçekleştirir. Zira Neslihan'ın, Meral'i zehirleyerek onu öldürmesi de intikam yemeğini çağırıştır. Neslihan öylesine öfkeli ki, Meral'in ölmeden önceki itirafları bile onu yumuşatmaz. Meral, Ethem tarafından tecavüze uğradığını, sürekli

olarak rahatsız edildiğini anlatır. Gönlünün Mehmet'te olduğunu itiraf eden Meral, mağduriyet yaşadığının altını çizerek, “*Bu pis herifler bizi mahvetti*” diyerek yaşadığı pişmanlığı dile getirir. Yemek sahnesindeki çekimleri aç-karşı aç tekniğiyle ele alan Ünal, bu sahnede Neslihan'ın parlak ışıklar altındaki çocukluğunu ara görüntü olarak göstererek, onun masumiyetinin geçmişte kaldığını işaret eder.

Filmde, adaleti temsil eden komiser Nejat karakteri, Neslihan'ı sürekli olarak sorgular fakat onun suçlu olduğunu kanıtlayamaz. Neslihan'a “*Adalet diye bir şey yok*” diyen Nejat için döküp samimi bir tavır sergilemesine karşın Neslihan'ı konuşturamaz. Yozlaşan toplumsal ilişkiler karşısında, Neslihan'ın yaşadığı dönüşümden Ramo karakteri de payını almaktadır. Mehmet ve Ahmet'in ölümlerinden suçlu bulunan karakter, bunları Neslihan için yaptığını söylese de aslında tek amacı onun parasını ele geçirmektir. Yönetmen tam anlamıyla iyi ya da kötü bir kişi olamayacağını herkesin içinde iyiliğin de kötülüğün de olabileceğini tüm karakterler üzerinden göstermektedir. Özellikle Neslihan'ın gerçeklerle yüzleşmesi sonrasında ataerkil sisteme başkaldırarak soğukkanlı bir suçluya dönüşmesi, bastırıldığı duyguların ve düşüncelerin harekete geçtiğinin göstergesidir.

Filmin sonunda Neslihan'ı, eşinin ölümüyle yeniden yüzleştiren yönetmen, tüm olayların başlangıcına göndermede bulunmaktadır. Daha sonra stüdyodaki izleyicileri kendi hayâl dünyasında yarattığını kabullenen Neslihan, gerçek dünyaya geri döner. Ünal bu durumu, stüdyodaki ışıkları kapatıp sadece Neslihan'ı beyaz bir ışık altında yansıtarak gösterir. Ardından mekânlar arası geçiş yapan Neslihan, yalnız kalma korkusunu yener ve yeni bir başlangıç için İstanbul'a gider. Ünal, bu sekansta tercih ettiği geçiş yöntemleriyle, Neslihan'ın hayatında yaşadığı dönüşümü göstermeyi amaçlar.

3.5.5. Gerçekliğin Kurgulanması



Görsel 10. Neslihan'ın yemek programı sunduğu sahne

9, *Ara ve Nar* filmlerinde tercih ettiği paralel kurgu, eşlemeli kesme gibi yöntemlerle anlatıyı zenginleştiren Ünal, *Sofra Sırları*'nda da biçim ve içerik açısından özgün bir dil yaratır. Televizyon programında izlediği sunucuya özenen Neslihan, kendini stüdyoda hayâl eder. Bir yandan yemek tarifi verip yemek yaparken diğer yandan da gerçek hayatta yaşadığı duyguları seyirciye anlatır. Yapay bir ortamda çekilen görüntülerde, Neslihan'ın Ethem'le ilgili sözleri de gerçek olmaktan uzaktır. Filmin başında, televizyon stüdyosundaki seyircilere Ethem'in kendisine karşı daima nazik ve sevecen olduğunu söyleyen Neslihan, aslında inanmak istediklerini anlatmaktadır. Neslihan'ın ikinci bir hayat yaşadığını belirten Ünal, söz konusu karakterin gerçek dünyadan çok farklı bir ortamda, bembeyaz ışıkların arasında, sıkıntıdan uzak, seyircilerin karşısında alımlı bir sunucu olduğunu ifade eder (Çiftçi ve Göl, 2018). Fakat bu durum bir süre sonra değişmeye başlar. Neslihan, gerçeklerle yüzleşmeye başlayınca hayatıyla ilgili sırlarını anlatmaya başlar. Yüzündeki tebessüm yerini gerilim dolu bir ifadeye bırakır.

Ünal, iki farklı mekân üzerinden anlatı yapısını geliştirerek evde Neslihan'ın yaşadığı olaylara yer verirken, karakterin duygu değişimlerini ve ruh hâlini ise televizyon stüdyosunda göstermektedir. Neslihan, hayâlinde program sunarken, Ethem'in sesiyle irkilir ve eşlemeli kesme yöntemiyle gerçek dünyaya geçiş yapılır. Yönetmen, Neslihan'ın varlığını sürdürdüğü iki farklı dünya arasındaki geçişleri, genellikle eşlemeli

kesmeyle gerçekleştirir. Böylelikle sahneler arasında geçiş yapılırken, izleyici filmin içinde kalarak harekete odaklanmaktadır. Ayrıca, yönetmen, bazı sahnelerde Neslihan'ın yaptığı yemeklerden de yararlanarak geçiş yapar. Neslihan, hayâlindeki programda zeytinyağlı sarma yaptıktan sonra gerçek dünyaya döner ve komşularıyla bu yemeği yiyerek sohbet ederler. Sonrasında, programda verdiği mantı tarifiyle gerçek dünyada Meral'e yemek yapar ve onu zehirleyerek öldürür. Neslihan'ın yaptığı yemeklerin sahneler arasında bağlantı noktasını oluşturduğu söylenebilir. Neslihan için yemek yapmak; insanların sevgisini kazanma, onların kendisiyle iletişim kurmasını sağlama anlamını taşır.

Diğer filmlerinde rüya motifine sıklıkla yer veren Ünal, *Sofra Sırları*'nda bu konuya daha az yer vermektedir. Ahmet ve Mehmet'in ölümünden sonra Neslihan kâbus görür. Bu kâbusta, Neslihan restoranda Ahmet ve Mehmet'le karşılaşır. Ahmet dizindeki yara sebebiyle topallamakta, Mehmet ise sırtındaki bıçakla yürümektedir. Tam bu sırada komiserle karşılaşan Neslihan aniden uyanır. Neslihan karakterinin bu noktaya kadar şansı yaver gitse de suçlarının ortaya çıkmasından endişe duyduğu söylenebilir. Ünal verdiği bir röportajda; Neslihan'ı yaratırken *Being There* (Hal Ashby, 1979) filmindeki Chauncey Gardiner (Peter Sellers) karakterinden esinlendiğini ifade eder. Yönetmen, Neslihan'ın Chauncey Gardiner karakterine kıyasla daha zeki ve daha planlı olduğunun altını çizer. Ünal, Neslihan'ın bilinçaltında yarattığı bakımlı görünümün ve özgüven sahibi kişiliğinin, işlediği suçlardan sıyrılmasını sağladığını belirtmektedir (Çiftçi ve Göl, 2018).

Sofra Sırları filminde, kurgu ve anlatı yapısıyla özgün bir dil yaratan yönetmen, Neslihan'ın yaşadığı değişimi kamera hareketi ve görüntü kurgusuyla destekler. Hayâl ve gerçek arasında gelgitler yaşayan Neslihan, hayatında olup biteni anlattığı yemek programında seyirciye: “Aslında siz de yoksunuz” der ve yalnızlığının farkına varır. Yönetmen, Neslihan'ın yaşadığı aydınlanmayı stüdyo ortamından ev ortamına geçiş yaparak gösterir.

SONUÇ

Sinema, günden güne özgün yaklaşımların geliştirildiği, biçim ve içerik açısından derin incelemelere konu olmaya devam eden bir sanat dalıdır. Sinemanın diğer sanat dallarına kıyasla öne çıkmasını sağlayan pek çok unsur vardır. Sinemanın kendine özgü dilinin yaratılmasında ve bu alanda estetik bir anlayışın geliştirilmesinde, kurgu ve anlatı ilişkisinin önemli olduğu görülmektedir.

Sinemanın ilk dönemlerinden itibaren, pek çok yönetmenin kurguyla ilgili denemeler yapması ve yeni teknikler geliştirmesi sonucunda, kurgunun sinema alanında belirleyici bir unsur hâline geldiği görülmektedir. Özellikle Griffith, Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin ve Vertov gibi yönetmenler, sinemanın ilk dönemlerinde kurguya yeni anlamlar yükleyerek, sinemasal bir dil oluşturabilmek için kurgunun etkili kullanılmasının gerekli olduğunu kanıtlamışlardır. Sovyet yönetmenlerin kurguyla ilgili çalışmaları başta olmak üzere kurgu alanında ortaya konan gelişmeler aynı zamanda bu konuyla ilgili kuramsal yaklaşımların da temelini oluşturmuştur. Sovyet yönetmenler içinde yaşadıkları döneme ait Konstrüktivizm akımından ve toplumsal koşullardan etkilenmiştir.

Sinemada, kurgunun bir dil olarak ele alınmasıyla birlikte, kurguya yönelik iki önemli yaklaşım geliştirilmiştir. Bunlar, biçimcilik ve gerçekçiliktir. Çalışmada, biçimci yaklaşım; Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim ve Bèla Balázs, gerçekçi yaklaşım ise Siegfried Kracauer ve André Bazin temelinde ele alınmıştır. Çalışmanın inceleme konusu olan Ümit Ünal sineması ele alındığında, yönetmenin biçimci bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Bu çerçevede yönetmenin sinemasal anlayışı incelenirken, Munsterberg, Arnheim ve Balázs gibi biçimci kuramcılarının kurguyla ilgili geliştirdikleri yaklaşımlar özellikle analiz bölümüne katkı sağlamıştır.

Görüntü ve ses kurgusunun, dramatik yapıyı belirleyerek anlatıyı güçlendirdiği görülmektedir. Sinemanın ilk dönemlerinde renk, ses ve müzik öğelerine karşı çıkılrsa da sonrasında bu öğelerin kurguyu belirgin bir biçimde etkilediği görülmüştür. Bunun yanı

sıra, kurguyla ilgili geliştirilen yöntemlerin, sahneler arasında anlam oluşturarak özgün bir üslubun yaratılmasını sağladığı anlaşılmıştır.

İlgili literatür incelendiğinde, anlatı kavramının öykünün yapısını oluşturduğu sonucuna ulaşılabilir. Zaman, mekân, karakterler, neden-sonuç ilişkisi gibi unsurları kapsayan söz konusu kavramla ilgili üç farklı kategorinin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bunlar; klasik, modern ve postmodern anlatılardır. Ümit Ünal'ın ticari kaygıyla yönettiğini belirttiği filmlerde (*Anlat İstanbul, Gölgesizler, Kaptan Feza ve Ses*), klasik anlatı yapısı görülürken, yönetmenin, ticari kaygılara bağlı olarak çekmediği ve yaratıcı süreçte bağımsız olabildiği filmlerde (*9, Ara, Nar ve Sofra Sırları*) ise, daha çok modern anlatıyı tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Ümit Ünal hem Yeşilçam döneminde hem de günümüzde pek çok yönetmenin, güçlü dramatik yapıdan uzak bir şekilde film üretmesini eleştirir. Ünal'ın, filmlerinde, kurguyu, dramatik yapıyı belirleyecek, anlatıdaki temel kaygıları biçimsel açıdan da vurgulayacak şekilde kullandığı görülmektedir. Yönetmenin, sinema sektörünün yanı sıra reklam alanında da çalışmış olması, onun teknik açıdan özgün denemelerde bulunmasını sağlamıştır. Örneğin; 9 filmini, MiniDV kamera kullanarak çeken Ünal, bu alanda Türk sinemasında bir ilki gerçekleştirir. Ünal'ın, pek çok filminin çeşitli festivallerde “En İyi Kurgu” ödülüne layık görülmesi, yönetmenin kurguya, anlamı belirleme açısından ayrıca önem verdiğini göstermektedir.

Çalışmanın merkezinde yer alan Ümit Ünal sinemasının, özgün bir sinema diline sahip olması, yönetmenin geliştirdiği yaklaşımlar açısından auteur kimliğine sahip olması ile de ilişkilidir. Yönetmen, bazı görüntü kurallarının (bakış uyumu vs.) film diline olumsuz yansıdığını düşünerek bu kuralları yıkmayı tercih eder. Ünal, hikâyeyi nasıl anlatması gerektiğine odaklanarak, özgün bir sinema dili geliştirmeyi hedefler. Yönetmenin hem ticari filmler hem de sanat filmleri üretmesi, dikkat çeken bir husustur. Bu bağlamda, ticari filmler olarak görülen; *Anlat İstanbul, Kaptan Feza, Gölgesizler ve Ses*, çözümleme konusu olmamıştır. Yönetmenin özgün bir dil yakalama kaygısı ile çekmediği bu filmler, yapımcının ve senaristin büyük ölçüde söz sahibi olduğu filmlerdir.

Ünal'ın hem kitabından hem de verdiği röportajlardan yola çıkıldığında; *9, Ara, Nar ve Sofra Sırları* filmlerinin, yönetmenin anlatılarına yansıtılmak istediği temel meseleleri ve kaygıları ele alma ve özgün bir biçim yakalama anlamında Ümit Ünal sinemasını temsil ettiği söylenebilmektedir.

Herhangi bir yönetmenin auteur olabilmesi için üç önemli ölçüte sahip olması gerektiğini belirten Sarris'in yaklaşımından yola çıkıldığında, Ümit Ünal'ın teknik yeteneğinin yanı sıra anlatılarına yansıttığı, ayırt edilebilir bir kimliğinin de olduğu görülmektedir. Yönetmenin filmlerinde ortak temalar bulunmakta, sinemaya ve hayata bakışının biçime yansımalarıyla oluşturduğu içsel anlam, Sarris'in belirlediği ölçütler temelinde Ünal'ı auteur bir yönetmen kılmaktadır.

Çalışmanın son bölümünde; *9, Ara ve Nar ve Sofra Sırları* filmleri tematik ve biçimsel açıdan incelenerek Ümit Ünal Sinemasında kurgu ve anlatı ilişkisi ele alınmıştır. Betimsel analizin uygun görüldüğü çalışmada, “Oda Filmleri, Toplumsal Cinsiyet, Sorgulama ve Yüzleşme, Gerçekliğin Kurgulanması” gibi tematik kategoriler belirlenerek çözümleme yapılmıştır. İncelenen dört filmin seçilmesinde, Ünal'ın yaratıcı süreçte, bağımsız bir şekilde bu hikâyeleri yazıp yönetmesi etkili olmuştur.

Çalışmada çözümlenen filmler, genellikle tek mekân üzerinden anlatısını oluşturmaktadır. *9* filminde, karanlık sorgu odasında karakterlerin hem kendileri hem de birbirleriyle olan hesaplaşmaları gösterilir. Dijital kamerayla çekimleri gerçekleştirilen *9* filmi, kurgu ve anlatı ilişkisi açısından özgün bir yapıya sahiptir. Ünal'ın, bu filmde, sahneler arası geçiş için lav efektini tercih etmesi ve bu tekniğe çeşitli anlamlar (mahalle kültürünün eleştirisi, gizlenen gerçekler vs.) yükleyerek mahalle kavramını sorgulaması biçim ve içerik ilişkisi açısından dikkat çeker. Yönetmenin, sorgu odasındaki karakterleri ilk olarak üç farklı planla göstermesi ve sonrasında yakın planı tercih etmesi filmin dramatik yapısını güçlendirir. Eisenstein'in ortaya çıkardığı çarpıcı kurgu anlayışını *9*'da ele alan Ünal, kesme geçişiyle karakterler arasında çatışma yaratır. İlk uzun metraj filminde, görüntü kurallarına uymayı tercih eden yönetmen, renk ve ses unsurlarına da önem verir. Koyu tonlarda olan sorgu odası tekinsizliği simgelerken, Kirpi karakterinin

sahneleri genelde renklidir. Hikâyenin geçtiği mahalle ise flu tonlarda gösterilerek, geçmişin gizemini çağrıştırır.

Ara'da, hikâyenin tamamına yakını Gül'ün evinde geçerken, yönetmenin el kamerasıyla hareketli bir çekim tercih ettiği görülmektedir. Filmin açılış sekansında, Vertov'un kamera-göz tekniğiyle mekân hakkında izleyici bilgi verilmektedir. Tarihsel açıdan ileri-geri sıçramaların sıkça yapıldığı *Ara'da*, söz konusu durum, karakterlerin arasındaki ilişkiyi nitelemektedir. Yönetmen bu sahnelerde, zamansal değişimi yazı ve rakamla göstermeyi tercih ederek olağan kurgu yöntemini kullanır. Ayrıca olaylar arasında çatışma yaratmak amacıyla kimi zaman kronolojik dengeyi bozar.

Nar'da, Doktor Sema'nın evinde yaşanan psikolojik gerilim göze çarpar. Ünal'ın, ses kurgusunu anlatının önemli bir unsuru olarak ele aldığı *Nar'da*, yönetmenin tercih ettiği müziklerle dramatik yapıyı güçlendirdiği görülmektedir. Yönetmen, filmde yer alan dört karakteri (Sema, Deniz, Asuman, Mustafa) tek mekân içine hapsederek aralarındaki çatışmayı, çekim açıları ve geçiş yöntemleri gibi biçimsel unsurlarla gösterir. Bu karakterleri tek bir kadraj içinde gösteren Ünal, onların yaşadıkları olaya verdikleri tepkileri yansıtmayı amaçlar.

Sofra Sırları filminde, Neslihan'ın gerçeklerle yüzleşmesi sonrasında kimlik değiştirmesini ve yaşadığı olayları ele alan Ünal, söz konusu karakterin tekdüze ve sıkıcı hayatını kullandığı çekim açılarıyla destekler. Filmde, Neslihan'ın yaşadığı ev ve hayâlindeki televizyon stüdyosu temel mekânlar olarak öne çıkar. Ünal, diğer filmlerinde olduğu gibi bu filminde de sahneler arasında kendine özgü geçiş yöntemleri uygular. Neslihan'ın, yaşadığı ruh hâlini televizyon programında yansıtan yönetmen, onun hazırladığı yemekler üzerinden bir sonraki sahneye geçiş yapar. Böylelikle yapılan yemeğin, filmin anlatı yapısında bağlantı noktası oluşturduğu söylenebilir. Yönetmen, filmde kullandığı renklerle (parlak tv stüdyosu, koyu tondaki iç mekân) Neslihan'ın ruhsal durumuna dikkat çeker. Ünal, oda filmleri olarak nitelendirdiği bu filmlerde, genellikle karakterlerin o mekândaki sıkışmışlıklarını ve yüzleşmelerini kurgu tercihleriyle gösterir. Yönetmen, kısa kesmeleri sıklıkla kullanarak hızlı ritimde bir kurgu

yaratır. Ünal, zorunlu olmadıkça kamerayı dış mekâna çıkarmaz. Ancak filmlerin final sekanslarında, kamera hareketli bir şekilde mekândan uzaklaşır.

Filmlerinde, toplumsal cinsiyet kavramını sıklıkla irdeleyen Ünal, karakterlerin cinsel kimlikleriyle yüzleşmelerine yer verir. Bu konu, anlatının temelini oluşturmasa da hikâyenin gelişmesine etki eder. 9'da Firuz, *Ara'da Veli*, *Nar'da Deniz* ve Sema eşcinsel karakterler olarak öne çıkarken, *Sofra Sırları'nda* ataerkil yapının etkisindeki kadın-erkek ilişkileri ele alınmaktadır. Yönetmen, karakterlerin cinsel kimlikleriyle yüzleşmelerini biçim açıdan da vurgular. 9 filminde, Firuz'un cinsel kimliğiyle ilgili yalan söylediği sahnelerde üst açıyı kullanarak onun çaresizliğine göndermede bulunan Ünal, bu karakterin filmin son sahnelerinde Kaya'ya olan aşkını itiraf etmesini yüz planda göstererek dramatik yapıyı güçlendirir. Yönetmen, *Ara* filminde Veli'nin cinsel kimliğini Gül'e itiraf ettiği sahnede kamerayı karaktere yaklaştırır. İzleyicinin söz konusu karakterle bağ kurabileceği bu sahnede, Veli yine de cinsel kimliğini gizlemeye devam edeceğinin altını çizer ve kamera giderek ondan uzaklaşır. Kameranın izleyicinin karaktere yaklaşımını temsil ettiği bu sahne, filmde oldukça dikkat çeker. *Nar'da* ise, Ünal, eşcinsel bir çiftin birlikte yaşamasını normalleştirerek bu durumu dramatik yapıda ön plana çıkarmaz. Fakat diğer filmlerde olduğu gibi *Nar'da* da duygularla ilgili bir itiraf dikkat çeker. Deniz'in Sema'ya karşı duyduğu hislerini anlattığı sahne, Veli ve Firuz karakterlerinin itiraflarını akla getirmektedir. *Sofra Sırları* filminde, eşcinsel bireyler yerine ataerkil yapı odak noktası olur. Neslihan karakterinin kendi dünyasında bu yapıyı kırma mücadelesini ele alan Ünal, ataerkil değerlerin belirlediği kadın-erkek ilişkisine eleştirel bir yaklaşımda bulunur. Yönetmen, filmdeki kadın-erkek ilişkisindeki paralel kurguyla göstererek bu yaklaşımını biçimsel olarak da gösterir.

Karakterlerin hem kendileri hem de birbirleriyle olan yüzleşmelerine, filmlerinde sıklıkla yer veren Ünal, 9'da mahalle ve mahalle sakini kavramı üzerinden pek çok konunun sorgulanmasını amaçlar. Filmde, mahallelinin birbirini koruması ve destek vermesi bir süre sonra yerini iftira atmaya ve sırlarını anlatmaya bırakır ve böylece "gerçek" olan açığa çıkar. Buna ek olarak 9'da karakterler kendileriyle yüzleşirken, genellikle yakın plan tercih edilir. *Ara* filminde, Veli ve Ender'in yüzleşmesinde gerilim

seviyesi oldukça düşüktür. Yönetmen söz konusu karakterler üzerinden arkadaşlık kavramının sorgulanmasını sağlarken, bu karakterleri genel planla göstererek zorunlu olmadıkça kesme yöntemini tercih etmez. *Nar'da* ise, sınıfsal çatışmalara sıkça yer veren yönetmen, güçlü-güçsüz, yöneten-yönetilen gibi zıtlıkları karakterler üzerinden izleyiciye yansıtır. Özellikle, Deniz ve Sema'nın tartışmalarında kadrajını karakterlerin sahip oldukları yetki ve güce göre oluşturan Ünal, filmde iki karakter arasındaki çatışmalara yer verir. *Nar'da*, karakterlerin çatışmalarını üst aç ve alt aç tekniğiyle gösteren Ünal, iktidar pozisyonunu bu yöntem aracılığıyla çağırır. Yönetmenin, filmin bazı sahnelerinde bakış uyumu kuralını uygulamadığı görülmektedir. Karakterlerin altüst olan hayatına vurgu yapmak amacıyla bu kuralı yıkan yönetmen, bu şekilde klasik anlatının görsel kodlarının dışında bir anlatım sergiler. *Sofra Sırları* filminde, hayâl âleminde yaşayan Neslihan karakterinin, gerçeklerle yüzleşerek intikam zincirini başlatması anlatılır. Ethem'in, Neslihan'dan ayrılmak istediği sahnede yönetmen, bakış uyumu kuralını yıkmayı tercih ederek Neslihan'ın hayatının altüst olacağını yansıtır. Ünal, diğer filmlerinde olduğu gibi *Sofra Sırları'nda* da ara görüntülerle anlatıyı güçlendirerek dramatik yapıyı belirler.

Ünal 9'da, karakterlerin ve olayların çözülme evresinde yakın plan tekniğini tercih eder. Yönetmen, karakterlerin çatışmasını da Eisenstein'ın çarpıcı kurgusuyla gösterir. Ünal, *Ara* filminde, karakterler arasında yaşanan olayları göstermeden önce, reklam dizi/film sahneleri üzerinden geçiş yaparak yaşanacak olaylara göndermede bulunur. Ünal, tercih ettiği bu ara sahnelerle bağıntılı kurguyu oluşturarak çağırım yaratır. *Nar'da*, ses kurgusuyla mistik bir hava yaratan yönetmen, final sekansında izleyiciyi yabancılaştırarak onun karakterle özdeşleşmekten ziyade konuya odaklanmasını sağlar. *Sofra Sırları'nda* eşlemeli kesme yöntemini sıklıkla tercih eden Ünal, bu şekilde anlatı yapısında devamlılığı sağlar. Yönetmen, filmin sonunda, Neslihan'ın hayâli yaşamdan çıkmasını uyguladığı geçişlerle biçimsel açıdan da vurgular.

Kurguyu sadece teknik bir unsur olarak görmeyen Ümit Ünal, incelenen filmlerinde, anlatı yapısını oluşturan öğeleri, temel kaygılarını kurgunun anlam yaratmadaki gücünden faydalanarak aktarmaktadır. Söz konusu filmler temel alındığında,

yönetmenin biçimci bir anlayışı tercih ettiği görülmüştür. Ümit Ünal sinemasının, anlatının biçimsel tercihler ve kurgu yoluyla etkili kılındığı, tematik unsurların biçim ile vurgulandığı bir sinema olduğu görülmektedir. Ünal'ın, filmlerindeki farklı karakterler ve konular üzerinden belli kaygılar yaratması, sahneler arasında tercih ettiği geçişler, ses kurgusunu dramatik yapının önemli parçası hâline getirmesi onun auteur bir yönetmen olarak öne çıkan özellikleridir. Çalışmada incelenen filmlerde, genellikle modern anlatı yapısını tercih eden Ünal, filmlerini açık uçlu sonla bitirerek izleyicinin kendisine aktarılan gerçekliğe dair sorgulama içine girmesini ve detaylar üzerinde düşünmesini amaçlar. Yönetmenin, sahneler arasında çatışma yaratmak amacıyla uyguladığı kurgu yöntemleri, Eisenstein'in kurgu anlayışına uygundur. Ünal, incelenen filmlerinde, Eisenstein'in geliştirmiş olduğu diyalektik kurgu anlayışını benimser. Yönetmenin, bu filmlerde, sahneler arasında kesme yöntemini tercih ederek kurguyu hızlı hâle getirdiği ve bu yolla anlatı yapısında çatışma yarattığı görülmektedir.

Ünal'ın, incelenen filmlerinde, kurguyu sinemasal bir dil yaratmak amacıyla ele alarak dramatik yapıyı oluşturan unsurları güçlendirdiği sonucuna varılmıştır. Çalışmada incelenen filmlerin, birbirleri arasında zaman farkının olması (9-2002, Ara-2008, Nar-2011, *Sofra Sırları*-2017) ve bu süre içinde kurgu teknolojisinin hızla gelişmesi dikkate alındığında, yönetmenin son filmi olan *Sofra Sırları*'nda bu yeniliklerden yararlandığı görülmektedir.

Yapılan incelemede, Ünal'ın, söz konusu temaları, anlatının önemli bir unsuru olarak ele aldığı ve yönetmenin bunları kurgudaki tercihleriyle de vurguladığı bir sinema dili geliştirdiği görülmektedir. Ünal'ın verdiği röportajlardan ve yazdığı kitaptan hareketle, yönetmenin, kendisiyle ilgili sorunlarını sorgulamaları, filmlerindeki karakterler üzerinden hikâyelerine yansıttığı anlaşılmaktadır.

Ünal hem filmlerindeki kurgusal tercihlerinde hem de kendisiyle yapılan görüşmelerde, özgün bir üslupla film üretebilmek için kurgu ve anlatı arasında güçlü bir ilişki oluşturmak gerektiğini ifade eder. Yönetmen, sanat filmleri olarak tanımladığı; 9, Ara, Nar ve *Sofra Sırları*'nda, biçim ve içerik arasında sıkı ilişki kurduğu bir sinema dili

geliştirir. Ele aldığı konuyu, ses kurgusunu (müzik, ses efektleri) ve görüntü kurgusunu (geçiş yöntemleri, kamera hareketleri, çekim ölçekleri) biçimsel açıdan da destekleyecek tercihlerde bulunan Ünal'ın, yaratıcı süreçte söz sahibi olduğu bu filmlerde ortak bir dil yarattığı görülmektedir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Say Yayınları.
- Akikol, Rahime (2011). *Anlam Yaratma Aracı Olarak Kurgu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 290825).
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. Londra & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Altman, Rick (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Colombia University Press.
- Andrew, Dudley (1976). *The Major Film Theories*. London and Ne York: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Aristoteles (1987). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnheim, R. (1957). *Film As Art*. California: University Of California Press.
- Arnheim, R. (2009). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev. R. Ü. Tamdoğan) İstanbul: Hil Yayın.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu: Filmin Dili*. İstanbul: Kalkedon.
- Aydın, Hüseyin (2019). *Postmodern Sinema Bağlamında Onur Ünlü Sineması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 576016).
- Aytekin, P. E. (2015a). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatsal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma*. Selçuk İletişim Dergisi, 9(1), 247-265. doi: 10.18094/si.97144.
- Aytekin, P. E. (2015b). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader*. İlef Dergisi, 2(2), 155-178. <https://doi.org/10.24955/ilef.305321>.
- Balázs, B. (1952). *Theory Of The Film*. London: Dennis Dobson LTD.

- Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* Los Angeles and London: University California Press.
- Berger, A. A. (1995). *Cultural Criticism: A Primer of Key Concepts*. California: Sage Publications
- Bickerton, Emilie (2011). *A Short History of Cahiers Du Cinéma*. London and New York: Verso.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım.
- Boggs, C. (2010). *Postmodernism the Movie*. New Political Science. 23, 351-370. <https://doi.org/10.1080/07393140120080985>
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bordwell D., Thompson K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies.
- Bordwell, D. (2010a). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması (Çev. Yeşim Özben). Ali Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (ss.71-82). Ankara: De Kİ Basım Yayım.
- Bordwell, D. (2010b). Sanat Sineması Anlatımı (Çev. E. S. Onat). A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (ss.125-177). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Branigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension And Film*. London and New York: Routledge Press.
- Buckland, Warren (2013). *Sinemayı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Optimist Kitap.
- Buckland, Warren (2014). Giriş: Bulmaca Olay Örgüleri. (Çev. Caner Turan). Warren Buckland (Ed.). *Bulmaca Filmler*. (ss.11-29). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge Classics.

- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Buyan, B. (2013). Hugo Münsterberg. Z. Özarslan (Ed.) *Sinema Kuramları 1*. (ss.19-35). İstanbul: Su Yayınevi.
- Büker, Seçil (2019). Auteur Kurama Giriş. S. Büker ve G. Topcu (der.) *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. (ss.264-267). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Büyükdüvenci S. ve Öztürk S. R. (2014). Postmodernizm ve Sinema. Sabriye Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (der.). *Postmodernizm ve Sinema*. (ss.13-36). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Canıklıgil, İ. (2014). *Dijital Video ile Sinema*. İstanbul: Alfa Basım.
- Cantek, Levent. (2000). *Gönderen: Hollywood Bağımsız Sineması*. Kültür ve İletişim, 3(2), 55-73.
- Ceram, C. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. (Çev. H. Aydın). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Chang, J. (2012). *Film Craft: Editing*. Waltham: Focal Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York and London: Cornell University Press.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Ö. Yaren). Ankara: DeKi Basım ve Yayınevi.
- Clarke, J. (2011). *Movie Movements: Films that Changed the World of Cinema*. Harpenden: Kamera Books.
- Corrigan, T. (2018). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Cubitt, S. (2004). *The Cinema Effect*. London, England: The MIT Press.
- Çakır, S. D. (2019). *Ümit Ünal Filmlerinde Özdönüşümsellik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 553770).
- Dancyger, K. (2013). *The Technique of Film and Video Editing*. New York and London: Focal Press.

- Dibbets, K. (2008). Sese Geçiş. (Çev. A. Fethi). G. Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi*. (ss.249-259). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Dmytrk E. (1984). *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction*. Boston and London: Focal Press.
- Dmytrk E. ve Dmytrk J. P. (2015). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Eagleton, Terry (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Eisenstein, S. (1957). *The Film Sense*. New York: Meridian Books.
- Eisenstein, S. M. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (Çev. A. Arna). İstanbul: Yol Yayınları.
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. New York and London: A Harvest / HBJ Book.
- Erdemir, Filiz (2009). *Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (35), 21-40. doi:10.17064/iüifhd.44994.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Esen, Şükran K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. 2. Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Şükran K. (2013). Sinemada Auteur Kuramı Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları* 2. (ss.33-50). İstanbul: Su Yayınevi.
- Eşli, M. Ö. (2012a). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Eşli, M. Ö. (2012b). *Arada Kalmak*. İstanbul: Su Yayınları.
- Fisher, L. (2008). Film Kurgusu. Y. Ü. Burak Bakır (Ed.). *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*. (ss. 9-34). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Fredric, Jameson (1997). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Contributors*. United States of America: Duke University Press.

- Gerould, D. (1974). *Montage of Attractions: For "Enough Stupidity in Every Wiseman"*. Popular Entertainments 18 (1), ss. 77-85.
- Giddens, A. (2006). *Sociology*. (Fifth Edition). Cambridge: Polity Press.
- Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity*. Blackwell Cambridge MA & Oxford UK.
- Hayward, S. (2018). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Hirt, Sonia A. (2009). *Premodern, Modern, Postmodern? Placing New Urbanism into a Historical Perspective*. Journal of Planning History, 8, 248-273. doi: 10.1177/153851320933890
- Holm, D.K. (2011). *Bağımsız Sinema*. (Çev. Barış Baysal). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Hunt R. E., Marland J. ve Rawle S. (2010). *The Language of Film*. Lausanne: AVA Publishing.
- Hunt R. E., Marland J. ve Richards J. (2014). *Film Yapımında Senaryo Yazarı*. (Çev. G. Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Hutcheon, Linda (1986). *The Politics of Postmodernism: Parody and History*. Cultural Critique: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism, (5). 179-207.
- İspir, N. ve Kaya, Z. (2011). *Sinemada Postmodern Arayışlar*. Atatürk İletişim Dergisi, 1(2), 81-99.
- Jones, D. M. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kablamacı M. D. A. (2011). Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. Murat İri (Ed.). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (ss. 63-102). İstanbul: Derin Yayınları.
- Karabağ, Çağla (2005). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 159725).

- Karadoğan, Ali (2005). *Postmodern Sinema mı Film mi?* İletişim: Araştırmaları, 3(1-2), 133-160. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/667/8498.pdf> adresinden elde edildi.
- Karadoğan, Ali (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. Ali Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (ss. 1-20). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kaya, Musa (2011). *Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 279993).
- Keen, Suzanne (2003). *Narrative Form*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kıraç, Rıza (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Basım.
- Kıraç, Rıza (2014). *Sinemamızın Yüzüncü Yılında 100 Yönetmen*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kıraç, Rıza (2018). *Sinemanın Temelleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz). Ertan Yılmaz (Yay. Haz.). Ankara: De Ki.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press.
- Küçükeroğan, B., Yengin D. (2013). Sergei M. Eisenstein. Z. Özarıslan (Ed.). *Sinema Kuramları 1*. (ss. 107-133). İstanbul: Su Yayınevi.
- Küçükeroğan, Bülent. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş*. (Çev. O. Özügöl) Ankara: Öteki Matbaası.
- Lyotard, J. F. (1990). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. (Çev. Gülengöl Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan). Necmi Zekâ (der.). *Postmodernizm*. (ss.45-

58). İstanbul: Kıyı Yayınları.

Macit, Kadir (2007). *Sinemada Kurgu Ve Görüntü Estetiği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 240609).

Martin, Joseph (2014). Karel Reisz'ın Fransız Teğmenin Kadını Filmindeki Postmodernist Oyun. Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (der.). *Postmodernizm ve Sinema*. (ss. 113-132). Ankara: Dipnot Yayınları.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

McHale, Brian (2004). *Postmodernist Fiction*. Londra&New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Miller, William (2016). *Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin*. (Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

Murch, W. (2001). *In the Blink of an Eye*. Beverly Hills: Silman-James Press.

Neale, Steve (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması (Çev. Özgür Yaren). Ali Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (ss. 83-112) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Olivier, Bert (2014). Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki Yüzeysellikler. Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk (der.) *Postmodernizm ve Sinema*. (ss.37-62). Ankara: Dipnot Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması*. 1. Basım. Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özarslan, Z. (2013). İlk Film Kuramcıları. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları 1*. (ss.13-19). İstanbul: Su Yayınevi.

Özgenalp, Nur (2013). İktidar Meseleleri Üzerine Bir Film: Ümit Ünal'ın 9'u. Deniz Yavuz (Ed.). *Cinema in Turkey in 2000s*. (ss.56-59). Antalya: AKSAV Antalya Kültür Sanat Vakfı.

- Özgüç, Agâh (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, Nijat (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, Serdar (2016). *Ümit Ünal İle Söyleşi*. Sinefilozofi Dergisi, 1 (2), 184-193.
- Parkan, Mutlu (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Parkinson, D. (2015). *Sinemayı Değiştiren 100 Fikir*. (Çev. Y. Burul) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Parsa, S. (1989). *Estetik Açısından Filmin Temel Öğeleri*. İzmir: Neşa Yayıncılık.
- Pösteki, Nigar (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteki, Nigar (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Propp V. (1985). *Masalın Biçimbilimi* (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: BFS Yayınları
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çev. N. Özön) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Pudovkin, V. I. (2012). *Film Technique and Film Acting*. London: Vision Press Limited.
- Reisz K. ve Millar G. (2014). *The Technique of Film Editing*. New York and London: Focal Press.
- Sancar, Mithat (2012). *Iskalanmış Şeylerin Hafızasında 9*. Umut Tümay Arslan (haz.). *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. (ss.71-83). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarris, Andrew (1999) Notes on the Auteur Theory in 1962. Leo Braudy ve Marshall Cohen (Ed.). *Film Theory and Film Criticism*. (pp.451-455). Oxford University Press.
- Sarris, Andrew (2019). *Auteur Kuramı Hayatta, İyi durumda ve Arjantin’de Yaşıyor*. (Çev. Nuray Hilal Tuğan). S. Büker ve G. Topcu (der.). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. (ss.268-280). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Scognamillo, Giovanni, (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sivas, Âlâ (2011). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. Serpil Kirel (Ed.) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. (ss.121-146). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Sokolov, A. G. (2012). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. (Çev. S. Aslanyürek). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözen, M. (2017). *Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler Çözümlemeler*. Akademik Bakış Dergisi, (61), 477-503. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/383748> adresinden elde edildi.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. Ç. A. Seda Salman). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Suner, Asuman (2015). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şaylan, Gencay (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thompson R. ve Bowen C. (2009). *Grammar of Edit*. United States of America: Focal Press.
- Topçu, A. D. (2016). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. F. D. Küçükkurt, & A. Gürata (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler*. (ss. 49-94). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Toprak, M. (2013). *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon.
- Türk Dil Kurumu (2018). Kurgu sözcüğünün anlamı. <http://www.tdk.gov.tr/> adresinden elde edildi.
- Ünal, Ü. (2012). *Işık Gölge Oyunları*. Gül Yaşartürk (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vineyard, J. (2000). *Setting Up Your Shots: Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know*. United States of America: Michael Wiese Productions.

Wollen, P. (2013). *Signs and Meaning in the Cinema*. London: British Film Institute.

Yaren, Özgür (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları 2*. (ss.167-193). İstanbul: Su Yayınevi.

Yıldırım A. ve Şimşek H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Zıraman Zehra (2014). *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 375715).

İnternet Kaynakları

Aktümen Bilgin, Aslı (2013). 9 – *Film Çözümlemesi*. İzmir: 49. Psikiyatri Kongresi.
<http://asyadada.blogspot.com/2013/10/9-film-cozumlemesi-dr-asl-aktumen-bilgin.html> adresinden elde edildi.

Çiftçi A. ve Göl B. (2018). İntikam Yemeği. *Altyazı Dergisi* (180).
<http://asyadada.blogspot.com/2018/02/altyaz-intikam-yemegi-soylesi-ayca.html> adresinden elde edildi.

<http://asyadada.blogspot.com/2011/11/sinemada-en-sevdigim-bes-plansekans.html>

<https://asyadada.blogspot.com/2012/05/>

<http://asyadada.blogspot.com/2012/07/sekans-6-roportaj.html>

<https://asyadada.blogspot.com/2017/>

<http://asyadada.blogspot.com/2018/>

<http://asyadada.blogspot.com/2018/01/sofra-srlar-hakknda-hayal-perdesi.html>

<http://asyadada.blogspot.com/2018/05/11-soylesisi-aysegul-oguz.html>

İşıl, Müjde (2018). *Sofra Sırları*. Arka Pencere.

<http://asyadada.blogspot.com/2018/02/sofra-srlar-mujde-isl-arka-pencere.html> adresinden elde edildi.

İdemen, Siren (2019). *Ait Olduğumuz Dünyalara Mahkûm muyuz? Sınıf, Cinsiyet vs.*
<https://www.birartibir.org/aidiyetler/483-sinif-cinsiyet-vs> adresinden elde edildi.

Uygun Z. M ve Sevindi K. (2011). *Hayatımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz.* Hayal Perdesi Dergisi (25). 66-75.
<https://www.hayalperdesi.net/soylesi/50-hayatimizi-kurmak-icin-bazi-seyleri-gormezden-geliyoruz.aspx> adresinden elde edildi.



EKLER

EK 1. ÜMİT ÜNAL İLE TEZ KAPSAMINDA YAPILAN GÖRÜŞME

Sinemanın ilk dönemlerinde ortaya çıkan biçimcilik ve gerçekçilik anlayışlarını dikkate aldığımızda, bu yaklaşımların hangisini kendinize daha yakın buluyorsunuz?

Çok özetle: Méliès - Lumière ayrımından bahsediyorsak, herhalde bende Méliès geni daha baskın. Her filmimde teknik ya da biçimsel açıdan farklı şeyler denemeye çalışıyorum. Özellikle öğrencilik yıllarımda sinema dilinin kalıplarını, olanaklarını zorlayan biçimsel denemelere öncelik verdim, deneysel filmler yaptım. Ama aynı zamanda ilk işlerimden beri asıl anlattığım şey, içerik, ya da “mesaj” benim için eşit önemde oldu. Söyleyecek mühim bir sözü, bir savı olmayan filmlerin gereksiz olduğunu düşünüyorum. Ama bu beni “gerçekçi” sinemaya yaklaştırır mı bilmem, filmlerimde iç dünyamı açmaya, rüyalara, hayallere, gerçeküstü öğelere de hep yer verdim.

1990 öncesi Türk sinemasında çok farklı dönemlerin yaşandığı bilinmektedir. Ancak genellikle o dönemin Türk sinemasında özgün bir dilin tam manasıyla oluşturulamadığı düşünülmektedir. Bu konu hakkındaki görüşleriniz nelerdir? Sizce sinemamızda daha özgün bir anlatımın gelişmesi yaklaşık olarak hangi zaman dilimlerine denk düşmektedir?

Bence bu biraz önyargılı ve toptancı bir görüş. 90'ların çok öncesinde Metin Erksan, Lütfi Akad, Yılmaz Güney gibi kendi özgün dillerini ve sinemasal dünyalarını kurmuş çok önemli sinemacılarımız var. Ama genele baktığımızda sinemamızın temel yapısının anonim bir anlatı ağırlıklı olduğunu, acımasız ticari yapım koşullarının yönetmenlere sinema üzerine düşünme ve kendi dillerini kurma imkânı vermediğini söyleyebiliriz. Yeşilçam vahşi ve küçük çaplı bir endüstriydi. O adını çok duyduğumuz ünlü filmler bile çok ucuz bütçelerle, çok kısa süreler ve çok kısıtlı malzemeyle çekildi yıllarca. Yapım

şartlarının o kadar zayıf olduğu bir ortamda, ticari mekanizmanın çarkları içinde yönetmenler sinema dili, tekniği üzerine odaklanamadılar. O dönemin yönetmenleri akıcı, anlaşılır bir hikâye anlatmayı yeterli bir beceri olarak görürlerdi. Ancak 90'larda Nuri Bilge, Zeki Demirkubuz ve benzeri yönetmenlerin kuşağı, kendilerini Yeşilçam'dan tamamen kopararak, alternatif film yapma yöntemleri bularak, kendi sinemalarını ve kendi özgün dillerini geliştirdiler.

1990 sonrası Türk sinemasında yeni bir kuşak ortaya çıktı. Siz de yeni kuşak sinemacıların arasında dikkat çeken bir yönetmensiniz. Fakat bu dönemde her yönetmenin kendine özgü bir dil geliştirdiği de söylenebilir. Sizce Türk sinemasında bu dönem açısından ortak bir dilden söz edebilmek mümkün müdür?

Ben kendimi Yeşilçam'la yeni bağımsız sinema arasında bir köprü olarak görüyorum. Yaşım bağımsız sinemacıların öncülerinden biraz daha genç ama sinemaya onların çoğundan erken yaşta, 1985'te 20 yaşımdayken başladım. Yeşilçam'ın Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Ertem Eğilmez gibi önemli isimleriyle çalıştım ve sinemayı onların yanında öğrendim. Sonradan yönetmen olarak yaptığım filmler elbette onların filmlerine hiç benzemiyor, başka bir yol seçtim. Ama çalışma tarzı, insani bakış olarak onları örnek aldığımı söyleyebilirim. Günümüzün sinemacılarını tematik ya da biçimsel manada bir araya getirecek bir şemsiye yok bence. Festivallerde ilgi görmüş filmlere özenen ve taklit etmeye çalışan sinemacılar var, bir tür birbirine benzeyen “Türk festival filmi” janrı yarattılar ama asıl önemli kısımda yer alan yönetmenler kendi dünyasını kurmaya, kendi diliyle bir şeyler yapmaya çalışıyor ve çok farklı işler ortaya çıkarıyor. Farklı derken demek istediğim, mesela Emin Alper'le Tolga Karaçelik arasında sinemasal açıdan bir benzerlik yok. Apayrı dünyalar. Tabii ki sonuçta Rönesans resim ustalarının kuzey-güney ayrımı gibi, ister istemez, yaşadığımız iklimden, bitki örtüsünden, kullandığımız malzemeden, ekiplerdeki insanların çalışma şartlarının benzerliğinden, konuşma dilinden, kılık kıyafetten, şehirlerden, mekânlardan kaynaklanan benzerlikler var... Topluca baktığımızda “Bu filmler Türkiye'de çekilmiş” demek mümkün, bir “Türk Sineması” var gibi. Ama sinemasal/sanatsal manada birbirinden çok ayrı işler yapılıyor.

Filmlerinizde, dramatik yapıyı kurguyla birleştirerek güçlü bir etki yaratmayı tercih ettiğiniz bilinmektedir. Sinemanızda özgün bir üslup geliştirebilmeniz açısından kurgunun taşıdığı önem nedir?

Benim için kurgu senaryoda başlıyor. Çekimleri art arda dizme manasında teknik kurgu sonraki iş. Ama öncelikle senaryolarımda düz bir kurgu yerine, zamanla/mekânla/gerçeklik duygusuyla oynayan hikâyeleri tercih ettim hep. Zaman içinde ileri-geri gidişleri seviyorum. Rüyaları, gerçeküstü durumları kullanmayı seviyorum. Bütün filmlerimde örnekleri var. Hikâyelerin bu şekilde kuruluğu, teknik manada kurguya da yansıdı elbette. Sahneler arasında düz, gözü rahatsız etmeyen geçişler kullanmak yerine sert/sarsıcı geçişler kullanmayı tercih ettim. Ayrıca sadece görsel kurgu değil, ses kurgusuna da çok önem verdim. Filmlerim sadece hikâye ve görsel kurgu açısından değil, ses kurgusu açısından da seyredilirse neler denediğim ortaya çıkacaktır.

9, Ara, Nar ve Sofra Sırları filmlerinizde izleyicinin karakterle özdeşleşmesine imkân tanımadığımız belirtilebilir. Brechtyen bir yaklaşımla yabancılaştırma tekniğini filmlerinize kattığınızınızı düşünüyor musunuz?

Aslında izleyicinin özdeşleşmesine izin vermediğim doğru değil. Tam tersine: Yıllar içinde, tüm filmlerimdeki karakterlerle özdeşleşen, hatta izlerken gözyaşlarına boğulan, kendi hayatları hakkında bir şeylerin farkına vardıklarını söyleyen insanlarla tanıştım. Ama zor karakterler yazdığım doğru. Herkesin hemen seveceği, hemen anlayıp “kanının ısınacağı”, iyi kötü dengesinin çok belirgin çizildiği karakterler değil. Kullandığım kara mizah öğelerinin de Brechtvari bir yabancılaştırma etkisi yarattığı düşünülebilir. Brecht oyunlarını, üzerine yazılmış metinleri okudum. Çok sevip hayran olduğum bir yazar, eminim etkilenmişimdir ondan. Ama Brechtyen bir sinemacı değilim.

9, Ara, Nar ve Sofra Sırları filmlerinizi “Oda Filmleri” olarak nitelendiriyorsunuz. Farklı çekim açılarıyla sahneye özgünlük kazandırmayı seven bir yönetmensiniz.

Tek mekânda film üretmenin hem diyalog geliştirme hem de kurgulama açısından zor olduğu fikrine katılıyor musunuz?

İsterse bir odada geçsin isterse kalabalık ve çok hareketli ortamda; herhangi bir sahnede seyircinin merakını diri tutmak ve anlattığımız şeyi izlemesini sağlamak bir sinemacının, bir hikâyecinin önündeki en büyük sorun, en zor iş. Bunu sağlayabilmek için sürekli mekân değişimi, sürekli kamera hareketi, sürekli aksiyon, kalabalık oyuncu kadrosu vs. gerekmiyor. İyi bir dramatik yapı gerekiyor. Hikâyenin temelinde çatışması iyi kurulmuş, sağlam bir dramatik yapı varsa, isterseniz düz bir duvarın önünde çekin seyirci izler. Dramatik yapıyı iyi kurmadıysanız, çok pahalı bir aksiyon sahnesi bile yeterli heyecanı yaratamaz. Ama işte o yapıyı kurmak ve 90 küsur dakika boyunca tutarlı bir şekilde işlemek çok zor. Evet, tek mekân o tür filmler seyretmemiş birileri için başlangıçta bir engel olabilir. Ama benim filmlerimde seyirci ilk 5-10 dakikada “ha bütün film bu odada geçecek galiba” dediği ve bu gerçeği kabullendiği zaman, sonrası geliyor. O ilk 5-10 dakikada yakalayamadığım seyirci de çoktur herhalde, ama onlar için yapabileceğim bir şey yok.

Auteur kuramı hakkında yorumunuz nedir? Filmlerinizi ele aldığınızda, auteur bir yönetmen olduğunuzu düşünüyor musunuz?

Auteur sinema yapımcıların ve ünlü oyuncuların öne çıktığı, filmin lokomotif olduğu bir tür ticari sinemaya karşı çıkmış bir anlayış. Yaratıcıları, hikâye anlatıcılarını, yazar/yönetmenleri sinemanın merkezine koyuyor. Ben de filmlerimin çoğunda senaryolarımı kendim yazdım, ticari sinemanın dışında kendi koşullarımda filmler yaptım. Filmlerimi birleştiren ortak temalar ve dil özelliklerinden söz edilebilir. Bu yüzden teknik manada evet, “auteur” tanımına giriyorum sanırım. İyi bir “auteur” müyüm, kalıcı işler yapıyor muyum? Bunu zaman gösterecek.

15.02.2020

Yönetmenle mail yoluyla yapılan görüşme

TEŞEKKÜR

Doktora sürecimde, çalışmayı arzuladığım konuda beni her zaman destekleyen ve verdiği tavsiyelerle geniş bir bakış açısı yakalamamı sağlayan değerli danıőman hocam Dr. Öğr. Üyesi Aslı FAVARO'ya, tez savunma jürimde yer alan Doç. Dr. Pınar ÖZGÖKBEL BİLİS, Doç. Dr. Nahit Erdem KÖKER, Dr. Öğr. Üyesi Mehmet YAKIN, Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ hocalarıma ve çalıőmamda filmlerini temel aldığım kıymetli yönetmen Ümit Ünal'a katkıları ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Akademik hayatımda her zaman yanımda olan değerli hocalarıma, arkadaşlarıma ve anneme sonsuz teőekkürler. Son olarak, tez yazım sürecinde bana gösterdiği sabır, anlayış ve desteğin yanı sıra, sevgisiyle her daim yanımda olan sevgili eőim Meryem BİLĐİ SALMAN'a çok teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini 2008-2013 yılları arasında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. Lisansüstü eğitimini Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda gerçekleştirdi. Yüksek lisans derecesini “2000’li Yıllardan Sonra Türk Sinemasında Baba-Oğul İlişkisi” başlıklı tezini tamamlayarak hak kazandı. 2018’den itibaren İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu Görsel, İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü'nün Radyo ve Televizyon Programcılığı Programı'nda Bölüm Başkanı ve Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.