

T.C
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KÜLTÜREL
KODLARIN KULLANIMI: DERVİŞ ZAİM SİNEMASI**

Pelin YOLCU

DOKTORA TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

KONYA-2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı:	Pelin YOLCU	
	Numarası:	134123022002	
	Ana Bilim / Bilim Dalı:	RADYO TELEVİZYON SİNEMA/ RADYO TELEVİZYON	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input type="checkbox"/>	Doktora <input checked="" type="checkbox"/>
	Tezin Adı:	2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KÜLTÜREL KODLARIN KULLANIMI: DERVİŞ ZAİM SİNEMASI	

Bilimsel Etik Sayfası

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası

(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Doktora Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Pelin YOLCU
	Numarası	134123022002
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema/ Radyo Televizyon
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK
Tezin Adı	2000 Sonrası Türk Sinemasında Kültürel Kodların Kullanımı: Derviş Zaim Sineması	

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kültürel Kodların* başlıklı bu çalışma *26.12.2019* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK	Danışman	
Prof. Dr. Aytekin CAN	Üye	
Doç. Dr. İmran ASLAN	Üye	
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ÖZER	Üye	
Dr. Öğr. M. Sefa Doğru	Üye	

Not: Tezlerde ıslak imzalı suretleri yer almalıdır.

ÖZET

2000 Sonrası Türk Sinemasında Kültürel Kodların Kullanımı: Derviş Zaim Sineması

Bu araştırmada Sinema da anlatı türleri ve Modern Türk sinemasında geleneksel göstergelerin neler olduğu ve filmlerde kullanım oranları incelenmiştir. Toplumların geçirmiş olduğu değişimler geniş bir literatür çalışmasıyla incelenerek bu değişimlerin toplumları nasıl etkiledikleri tespit edilmiştir. Avcılık toplayıcılıkla başlayan toplum serüveni Bilgi toplumu/Ağ toplumuna doğru yol almıştır. Yüzyıllar boyunca süren bu değişim toplumların anlatılarını da etkilemiştir.

Her toplumun kendi anlatısını doğurduğu fikrinden hareketle Anlatı dünyasına girilerek Sinema anlatıları; Klasik anlatı, Modern anlatı, Postmodern anlatı olarak genişçe incelenmiştir. Her toplumun kendine özgü kültürel göstergeleri olduğu anlayışıyla Türk toplumunun kültürel göstergeleri belirlenmiş ve kendi içinde kategorize edilmiştir, tespit edilen kültürel göstergeler Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler filmlerin de incelenmiştir. Derviş Zaim'in filmlerinde en çok hangi kültürel göstergeleri kullandığı, bunların Türk kültürüyle olan ilişkileri filmlerden alınan görseller eşliğinde anlatılmaktadır.

Çalışmaya nitel bir anlayış da kazandırmak için film eleştiri yöntemlerinden Mizansen film eleştirisi yapılarak filmler teknik yapı, ışık, ses, zaman ve mekân, oyuncu ve hareket ve performans, dekor, kostüm ve makyaj başlıkları altında değerlendirilmiştir. Böylece çalışmaya farklı bir bakış açısı getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Anlatı, Anlatı Türleri, Film Eleştirisi, Toplum

SUMMARY

The Use of Cultural Codes in Turkish Cinema After 2000: Derviş Zaim's Cinematography

In this study, the types of narratives in cinema and what are the traditional indicators in 'Modern Turkish Cinema' and the usage rates in the movies are examined. The changes that societies have undergone have been examined with a wide literature study and how these changes affect societies have been determined. The social adventure that started with hunting gathering has made its way to the Information Society/Network society. This change, which has lasted for centuries, has also influenced the narratives of societies.

By entering into the narrative world based on the idea that each society has given birth to its own narrative, Sine Classical narrative, Modern narrative, Postmodern narrative is widely examined. Cultural indicators of Turkish society have been determined and categorized in itself with the understanding that each society has its own unique cultural indicators, The cultural indicators identified are examined in 'Waiting for Heaven(*Cenneti Beklerken*), Dot(*Nokta*), Shadows and Surrogates(*Gölgeler ve Suretler*)' movies. What cultural indicators he uses most in Derviş Zaim's movies, their relationship with Turkish culture is explained by the visuals taken from the movies.

In order to gain a qualitative understanding of the study, 'Miseenscene Movie Criticism', which is one of the film criticism methods, was evaluated under the titles of technical structure, light, sound, time and space, movement and performance usage, decor, costume and make-up. Thus, a different perspective was brought to the study.

Keywords: Cinema, Narrative, Narrative Types, Movie Review, Society

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	7
TOPLUMUN DOĞUŞU VE DEĞİŞİMİ	7
1.1. Toplum Kavramı.....	7
1.2. Toplum Modelleri.....	9
1.2.1. İlkel Toplum/Avcılık Toplayıcılık Dönemi	9
1.2.2. Tarım Toplumu/Feodal Dönem	14
1.2.2.1. Rönesans ve Reform Hareketleri	27
1.2.3. Modern Toplum / Sanayi Devrimi	29
1.2.3.1. Toplumsal Değişimler	42
1.2.4. Bilgi Toplumu/ Postmodern Dönem	44
1.2.4.1. Toplumsal Değişmeler.....	56
1.3. Kültür Kavramı ve Kültürel Kodlar	59
1.3.1. Görsel Kültür Göstergeleri	61
1.3.2. El Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri	62
1.3.3. Araç Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri.....	62
1.3.4. Makine Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri.....	62
1.3.5. Bilgisayar Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri	63
1.3.6. Türkiye’de Kullanılan Kültürel Göstergeler	63
1.3.6.1. Yiyecek İçeceklerle Bağlantılı Kültürel Göstergeleri	63
1.3.6.1.1. Türk Kahvesi	63
1.3.6.1.2. Türk kahvesi fincanı.....	64
1.3.6.1.3. İnce belli cam bardakta çay	64
1.3.6.1.4. Simit	65
1.3.6.1.5. Etli biber dolması	65
1.3.6.1.6. Baklava	66
1.3.6.1.7. Ramazan Pidesi.....	66
1.4. Giyim Kuşamla ilgili Kültürel Göstergeler	66
1.4.1. Fötr Şapka.....	67
1.4.2. Peştamal	67

1.4.3. Mintan	68
1.4.4. Başörtüsü	68
1.4.5. Şalvar	69
1.4.6. Sarık	69
1.4.7. Tespih	70
1.4.8. Kalpak	70
1.5. Ortam Göstergeleriyle İlgili Kültürel Göstergeler	70
1.5.1. Geleneksel Türk Evi	71
1.5.2. Aile Sofrası	71
1.5.3. İşyerinin Kapısının Önünde Yemek Yenmesi	71
1.5.4. Hamam	72
1.5.5. İstanbul	72
1.5.6. Haliç Köprüsü	72
1.5.7. Kapalı Çarşı	73
1.5.8. Aktarlar	73
1.5.9. Kervansaraylar	74
1.5.10. Cami, İbrik (abdest almak, temizlikle ilgili) Mihrap, Mimler, Minare:	74
1.5.11. Peribacaları	75
1.6. Geleneksel Davranış Kalıplarıyla İlgili Göstergeler	75
1.6.1. Misafirperverlik	75
1.6.2. Şeker ve Kolonya İkram Etmek	76
1.6.3. Büyüklere saygı	76
1.6.4. Büyüklerin ellerini öpmek	76
1.6.5. Hal Hatır Sormak	77
1.6.6. Ayrılırken Kucaklaşmak	77
1.6.7. Yanına gelen birine Hal Hatır Sormak	77
1.6.8. Elini Göğsüne Vurarak Selamlamak	77
1.6.9. Yola Çıkan Kişinin Arkasından Su Dökmek	77
1.6.10. Sepet Sarkıtarak Alışveriş Yapmak	77
1.6.11. Zılgıt Çekmek	78

1.6.12. Çeyiz Hazırlamak	78
1.6.13. Bıyık Bırakmak.....	78
1.6.14. Kabadayılık	79
1.7. Dinsel Göstergelerle İlgili Kültürel Kalıplar.....	79
1.7.1. Ramazan Ayı	79
1.7.2. İftar Vakti.....	79
1.7.3. Top Atılması.....	80
1.7.4. İftar Yemeği.....	80
1.7.5. Davulcu	80
1.7.6. Bayram Sabahı	80
1.7.7. Bayramlık Giyinmek.....	80
1.7.8. Bayramda Büyükleri Ziyaret Etmek	80
1.8. Müzik ve Sanatsal Göstergeler	81
1.8.1. Saz.....	81
1.8.2. Zurna	81
1.8.3. Davul	81
1.8.4. Ud.....	81
1.8.5. Kanun	82
1.8.6. Ney.....	82
1.8.7. Türkü	82
1.8.8. Gazel.....	82
1.8.9. Uzun Hava	82
1.8.10. Fasıl	82
1.8.11. Hacivat Karagöz (Gölge Oyunu).....	83
1.8.12. Hat Sanatı	83
1.8.13. Tezhip Sanatı.....	83
1.8.14. Minyatür.....	83
1.9. Kültürel Törenlerle İlgili Göstergeler	84
1.9.1. Düğün Törenleri.....	84
1.9.2. Sünnet Düğünleri	84
1.9.3. Asker Uğurlama Törenleri.....	85

1.10. Renklerle İlgili Kültürel Göstergeler	85
1.10.1. Beyaz (Ak) Renk	86
1.10.2. Kırmızı (Al-Kızıl) Renk	86
1.10.3. Yeşil Renk	87
1.10.4. Sarı Renk	87
1.10.5. Siyah (Kara) Renk	87
1.10.6. Mavi Renk	88
İKİNCİ BÖLÜM.....	89
SİNEMADA DRAMATİK ve TEKNİK DÜZEY	89
2.1. Anlatı Kavramı.....	89
2.1.1. Anlatı Türleri.....	92
2.1.1.1. Tiyatro Sanatının Doğuşu ve Tiyatro Anlatısı.....	92
2.1.1.2. Sözlü Anlatı	95
2.1.1.3. Yazılı Anlatı.....	96
2.2. Sinemada Anlatı Kavramı /Sinemasal Anlatı	97
2.2.1. Klasik Anlatı.....	104
2.2.2. Modern Anlatı	124
2.2.3. Postmodern Anlatı	142
2.3. Sinemada Biçem ve Bir Biçem Ögesi Olarak Mizansen.....	150
2.3.1. Dekor	151
2.3.2. Kostüm ve Makyaj.....	153
2.3.3. Aydınlatma	155
2.3.4. Zaman ve Mekân	158
2.3.5. Ses.....	162
2.3.6. Hareket ve Performans.....	165
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	169
YÖNTEM VE ÇÖZÜMLEME.....	169
3.1. Araştırmanın Problemi.....	169
3.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi	169
3.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	170
3.4. Araştırmanın Varsayımları ve Sınırlılıkları.....	170

3.4.1. Araştırmanın Varsayımları	170
3.4.2. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	170
3.5. Araştırma Soruları ve Hipotezler.....	170
3.6. Araştırmanın Yöntemi.....	171
3.7. Bulgular ve Yorum	172
3.8. Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler Filmlerin 'de Kullanılan Ortak Kültürel Kodların Karşılaştırmalı Analizi	172
3.8.1 Betimleyici Analiz Sonuçları	189
3.9. Cenneti Beklerken Filmi'nin Kısa Öyküsü	193
3.9.1. Cenneti Beklerken Filminin Mizansen Eleştirisi.....	194
3.9.1.1. Teknik	194
3.9.1.2. Işık.....	196
3.9.1.3. Ses	197
3.9.1.4. Hareket ve Performans.....	198
3.9.1.5. Zaman ve Mekân Kullanımı.....	199
3.9.1.6. Kostüm	202
3.10. Nokta Filmi'nin Kısa Öyküsü.....	203
3.10. 1. Nokta Filminin Mizansen Eleştirisi	204
3.10.1.1. Teknik.....	204
3.10.1.2. Işık.....	207
3.10.1.3. Zamana ve Mekân Kullanımı	207
3.10.1.4. Ses	209
3.10.1.5. Hareket ve Performans	209
3.10.1.6. Kostüm	210
3.11. Gölgeler ve Suretler Filminin Kısa Öyküsü.....	210
3.11.1. Filmin Mizansen Analizi	212
3.11.1.1. Teknik.....	212
3.11.1.2. Ses	213
3.11.1.3. Hareket ve Performans	213
3.11.1.4. Kostüm	214
3.11.1.5. Zaman ve Mekân Kullanımı	215

3.11.1.6.İşık.....	215
Sonuç	217
Kaynakça	227
Ekler	245
Cenneti Beklerken Filminin Künyesi	265
Nokta Filminin Künyesi	266
Gölgeler ve Suretler Filmini Künyesi.....	266



GİRİŞ

“...Ama
şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış
gibi davranırsa nedir o zaman yaptığı şey? Bir
başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının
kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil
mi?(...) Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış:
Biri dediğin gibi tragedyadaki ve komedyadaki taklit
yolu (mimesis); öteki, şairin olanı biteni kendi
anlatması (diegesis).

(Platon, 1962: 130-131).

İnsanoğlunun ölümle savaşıma aracıdır anlatılar. Ölüme yenilmemek için her gece bir öykün anlatan Şehrazat'ın yazgısı insanoğlunun yazgısıdır. İnsan ölümün, ölümlü olduğunun farkına vardığı andan itibaren anlatmaya başlamıştır. Walter Benjamin “Hikâyeci yetkisini ölümden almıştır” der. Anlatmak, deneyimi paylaşmak bir ihtiyaçtır. İnsan öykü anlatan ve aynı zamanda öykülere ihtiyacı olan bir varlıktır. Mitoslar, masallar rasyonel aklın kullanılmadığı, bilimin henüz gelişmedi dönemlerde insana dünyayı açıklamışlardır, insanlığın ilk öğretmenleridir efsaneler, masallar ve bunlardan sonraki çağlarda da insanoğlu yeni araçlarla yeni anlatılar oluşturmaya devam etmiştir.

Edebiyat, tiyatro vb. gibi alanlarda üretilen anlatılar insanoğlunun anlam oluşturma araçlarıdır. Anlatılar insanlığın bilgi deposu, belleği ve aynasıdır. Bilindiği gibi anlatıcı, gerek doğrudan doğruya tanık olduğu ya da duyduğu bir olayı anlatan somut bir kişi olsun, gerek destan, öykü veya romandaki “anlatan ses” olsun, bir olayı meydana getiren öğeleri ya da birbiriyle bağlantılı olayları, belirli bir ilişkisellik içinde öyküleyen öznedir. Anlatıcı, bir yandan “olup biten” hakkında bilgi verirken, öte yandan anlatıldığı olaylar içinde kendi konumunu da kurmuş olur.

XX. yüzyıla gelindiğinde insanlık yeni bir öykü anlatma aracı ile buluşur. Öykülü filmlerin dışında, eğitim filmleri, belgesel ya da haber filmleri gibi türleri olmasında rağmen sinema, birincil olarak ‘öykü anlatma’ misyonunu üstlenmiş, kitlelerin ilgisini öyküler anlatarak çekmiştir.

Sinemasal anlatı diğer anlatı türleri gibi temel olarak iki kısımdan oluşmaktadır, bunlar; öykü ve söylemdir. Öykü olaylar zinciri, karakterleri ve çevresel özellikleri kapsamaktadır. Söylem ise daha çok içeriğin aktarıldığı araçlar olarak ifade edilmektedir. Öykü bir anlatıda ‘Ne olduğu’, söylem ise bunun ‘Nasıl yapıldığıdır’. Filmsel anlatıda var olan bu ikili yapı neredeyse tüm filmlerde var olan bir olgudur. Her eserin anlatmak istediği, başka insanlarla paylaşmak istediği bir öyküsü bulunmaktadır.

Çeşitli araştırmalarda sinemada anlatı kavramı kullanıldığı alanlara ve kullanan kişilere göre farklı şekillerde gruplandırılmıştır. Bu çalışmada yapılan gruplandırmaya göre sinemada anlatı kavramı, klasik, modern ve postmodern anlatı şeklinde üç ana biçime ayrılmıştır. Bu gruplandırma ile sinemasal anlatıların hem içerik hem de biçim yönüyle gruplandırması yapılmıştır.

Klasik sinema anlatısı ya da hikâye anlatma sineması olarak adlandırılan anlatı, sinemanın ortaya çıkmasından günümüzde kadar ekseriyetle kullanılmıştır. Bu anlatı biçimi, seyirciyi oyundaki kahramanla özdeşleştirme, onu sahnelenen eyleme katmayı amaç edinmiştir. Bu sinema anlayışı kaçınılmaz olarak oyuncuların da rollerini ellerinden geldiğince iyi canlandırmasını, oynadığı kişiyi yaşamasını istemekte ve buna göre sinema oyuncusunu yönlendirmektedir. Klasik sinema anlayışı, sinemanın “büyü”süne izleyiciyi inandırma temelinde gelişmiştir. Bu yöntemle de günlük yaşamın değişik sorunlarıyla yüz yüze kalmış izleyiciyi bu sorunlardan uzaklaştırır, yaşamın neden olduğu “olumsuz”, “kötü” olaylardan sıyırır ve arındırır (Katharsis). Bu bağlamda klasik sinema anlayışı dramatiktir ve dram oyununun sahnelenmesinde belirleyici bir yere sahiptir.

Zaman içinde toplumsal yapıda yaşanan parçalı ve çarpık ilişkilerin ve insanoğlunun yaşadığı sorunların yanıtını ya da karşılığını sinema da yeni bir biçim

şeklinde sunulması bir gereklilik halini almıştır. Yaşanan her dönem kendi sanatsal formuyla anlatıldığında daha anlamlı olacaktır. Sinema sanatı toplumların geçirmiş olduğu değişimlerden direk olarak etkilenmiştir. Tarım toplumunun yaşadığı dönemde sinemada klasik anlatı kullanılırken modern topluma geçildiği zaman sinemasal anlatının da modern anlatıya dönüştüğü ve bunu takip eden süreçte postmodern toplum yapısına bağlı olarak sinemada da postmodern anlatılar varlık bulmuştur.

Çağdaş dünyanın insanlığa sunduğu paradoksal ilişkiler ve uzaklık, sesler ve görüntüler eşliğinde seyirciye sunulmakta ve seyirci de çevresinin ve kendisinin varoluşunu eleştirel bir çerçevede anlamlandırmaya çalışmaktadır. “Çağdaş sinema anlatılarında yönetmen ve sinema kendini sorgulamaktadır. Çağdaş sinemanın getirdiği en büyük yenilik, anlatının sorgulama eylemselliğine yönelten özelliğinde gizlidir. Çünkü her şey hayır’la başlar ve sorgulamanın birinci oluşumsal basamağında direnme eylemi yer almaktadır. Bir oluşuma, nesneye, somut veya soyut ilişkilere ve hatta kendine bile eleştirel gözle bakmanın önsel bir hazırlığıdır” (Büker, 1985: 109).

Modern anlatıda parçalı bir anlatım yapısı bulunmaktadır. Ele alınan konun başlangıcı ve sonu belli olmayan bir anlatım tarzında verilmeye çalışılmaktadır. Çünkü “çağdaş sinemanın içeriği, ağırlıklı olarak, parçalanmış bir yaşamı ve bu yaşam içinde yiten insanın anlam arayışını dile getirir. Modern yaşamı karakterize eden şey paradokstur; kırık dökük imgelemdir, süreklilik duygusunun olmayışıdır, düzenin çöküşü ve tutarsızlıktır” (Savaş, 2013: 298).

Modern anlatıda seyirci izlediğinin film olduğunun farkındadır. Bu bağlamda karakterlerle özdeşleşme kurmadığı ve olayların içine girmediği için katharsis yaşanmamaktadır ancak doyuma filme bir anlam katmak üzere katıldığı zaman yaşamaktadır (Büker, 1996: 185).

1960’lı yıllara gelindiğinde modernizmin öngörülerinde çok da başarılı olmadığı anlaşılmıştır. Modernizmin karşısında yer alan paradokslara karşı postmodernizmin yeşerdiği seneler olmuştur. Dünyada yaşanan iki büyük savaşın

ardından uzun süre devam eden soğuk savaş, uzun yıllar devam eden siyasal ve ekonomik sarsıntılar öte yandan tüketim kültürüyle beraber değişen toplum ve birey yeni bir dünyayı oluştururken sanatı da etkilemiştir. Bu durum postmodern sanatın doğmasına yol açmıştır.

Genel olarak postmodern filmleri iki temel üzerine şekillendirmek mümkündür. Bunlardan ilki; çoğulculuk, yüzeysellik gibi aşmaya çalışmayan ‘birleştirici’ tarzdan filmler, ikincisi ise bu özelliklerin sadece sunulmasında hoşlanmayan, bunun dışında onları ‘postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunlaştıran ya da sorgulayan ‘yıkıcı’ filmlerdir. “Yıkıcı filmler, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir” (Büyükdeveci ve Öztürk, 1997: 41).

Postmodern sanat, bütün sanat dallarının geçmişe ait olan parçalarını yaşadığı zamana taşıması ve bunu sanat eserinin bir parçası olarak kullanılmasını normal karşılamaktadır. “Büyükdeveci ve Öztürk Jameson’ın yaklaşımına dikkat çekerek biçemsel yeniliğin ve bir tarzın mümkün olmadığı postmodern dünyada pastişin kaçınılmazlığını vurgulamaktadırlar” (1997: 26).¹

Pastiş postmodern sanatın sahip çıktığı buna karşın modern sanatın değerlerine ters düşen postmodern sinemada sıklıkla rastlanan bir durumdur. ”. Postmodern sinema, postmodern kodlarla şekillendiği için klasik ve modern sinema kalıplarından ayrılmaktadır. Bu ayrılık sürecine paralel olarak hikâyenin içeriği, amacı, yapısı ve kurgunun filmdeki işlevi değişikliğe uğramıştır. Postmodern sinemada kurgunun rolü ve öykünün yapısı postmodern sanat yaklaşımı doğrultusunda oluşturularak modern sinema kalıplarından ayrılmıştır.

¹ Pastiş, başka eserlerin ‘imgelerini ve episodlarını’ın belli kısımlarını alıp kullanarak onları adeta yenilemekte ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki oluşturmaya çabalamaktadır.

Postmodern ve modern sinemada kullanılan dil ortak olmasına rağmen postmodern sinemada amaç ve işlev farklı olduğu için modern sinemadan ayrılmaktadır. Postmodern sinemada kurgu çoğunlukla Eisenstein ve Griffith'ten bu yana gelişmekte olan modern sinemada kullanılan kurguyla teknik bakımdan değişiklik göstermemektedir. Ancak modern sinemada ki kullanımının aksine postmodern sinemada kurgunun kullanım amacı 'gerçekçi ve öykülemeci bir anlatım ortaya koymak, ikili karşıtlıkları sunmak yahut sanatsal kaygılar taşıyan bir eseri ortaya koymak değildir'.

Toplumların geçirmiş olduğu dönemlerden sinema sanatının etkilendiğini öne süren bu çalışma, Toplumsal yapılarda meydana gelen değişikliklerin sinemayı etkilediğini her dönemin kendi sinema anlatısını ürettiği anlayışıyla ilerleyecektir. Bahsedilen bağlamlarda çalışmanın temel sorunsalı, Modern Türk Sinemasında kültürel göstergelerin nasıl ve ne düzeyde kullanımda olduğudur. Çalışmada Kültürel göstergelerin kullanımına Derviş Zaim'in belirlenen filmleri üzerinden açıklık kazandırmak planlanmaktadır.

Çalışmanın amacı günlük hayatta kullanılan kültürel göstergelerin sinema anlatısı içinde nasıl sunulduğunun ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini bulgulamaktır. Bu bulgulara sinema filmlerinden Cenneti Beklerken, Gölge ve Suretler, Nokta filmleri üzerinden ulaşılmaya çalışılacaktır. Bu çalışma toplumsal değişimle paralel giden, anlatı yapılarının izini sürmek, Türk sinemasında bu durumun nasıl işlendiğini ortaya koymak, sinema-toplum ilişkisini irdeleyen çalışmalara yeni bir bakış getirmesi açısından, sinemasal anlatının geçirdiği evrelerin açıklanması bakımından, toplumsal değişimlerin sanatı ne şekilde etkilediğinin açıklanması yönünden, konuyla ilgili bundan sonra yapılacak çalışmalara yol gösterici olması açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın birinci bölümde toplumların geçirmiş olduğu kültürel, ekonomik ve sosyal olaylar ve toplumların bunlardan nasıl etkilendikleri tarihsel bir sıralamayla ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Birinci bölümü tarihsel literatüre ayırmadaki temel amaç uygarlık öncesi dönemden, postmodern döneme kadar değişen değerler sistemini tartışmak, tarihsel ve toplumsal bağlamda irdelemektir.

Bu bölümde üzerinde durulacak diğer bir konu da Kültür kavramı bir toplum için kültürün ne olduğu gelecek kuşaklara nasıl aktarıldığı ve Türk toplumuna ait kültürel göstergelerin neler olduğudur. Tespit edilen göstergelerin görselleriyle birlikte açıklaması yapılmıştır.

İkinci bölümde anlatı kavramına genişçe yer verilerek anlatı tarihçesi, her toplum yapısının kendine ait bir anlatısı olduğundan hareketle sinemasal anlatılar klasik, modern ve postmodern anlatı şeklinde incelenmiştir. Ardından Mizansen öğeler incelenerek tek tek anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde ise çalışmanın analiz bölümü olarak tasarlanmıştır bu bölümde nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. İlk olarak kullanılan nitel araştırma yöntemi; geniş literatür taramasının ardından örnek filmler incelenirken film çözümlene yöntemlerinden Mizansen Film Eleştiri yapılarak incelenmiştir. Çalışmada Mizansen Film Eleştiri yapılan filmler teknik yapı, ışık, ses, hareket ve performans kullanımı, mekân ve zaman, dekor, kostüm ve makyaj başlıkları altında değerlendirilmiştir.

İkinci olarak izlenen filmler söylem analizi yöntemi ve söylem analizinde de post yapısalcı bir yaklaşım ile çözümlenirken bu sayede filmlerde kullanılan kültürel göstergeler tespit edilmiştir. Söylem analizinde post yapısalcı yaklaşımda; eseri ortaya koyanın veya filmi çekenin değil de eseri okuyanın veya tanıtım filmini seyreden ne okuduğu ve ne gördüğü önemlidir (Yaylagül, 2010: 133). Bu çözümlene sisteminde izleyici olarak araştırmacılar filmleri çözümlerken bu ölçüleri dikkate almışlardır (Şimşek ve Ünüvar, 2012: 317). Geleneksel göstergelerin yer aldığı görsellerin birer kopyası alınarak numaralandırılmış ve bu görseller üzerinden kültürel kodlar açıklanmıştır. Nicel yöntem olarak da çalışmada tespit edilen kültürel kodlar kendi içinde sınıflandırılarak frekans, yüzdeler ve korelasyon değerleri tespit edilmiştir. Çıkan sonuçlar tablolara bağlı olarak yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMUN DOĞUŞU VE DEĞİŞİMİ

1.1. Toplum Kavramı

Toplum, insanların sosyal ihtiyaçlarını gidermek için etkileşim de bulunan ve ortak bir kültürü yaşayan çok sayıdaki insanın meydana getirdiği bir oluşumdur. Öte yandan toplum ortak bir kültürü paylaşan ve bir birim olarak kabul edilen karşılıklı ilişkili ana organizasyonların bir ağı olarak da tanımlanabilmektedir (Fichter, 1990: 68). Başka bir ifadeyle sosyal bir olgu olan toplum, belli bir toprak parçası üzerin de yer alan, mensupları arasında düzenli ve güçlü bir etkileşim ve işbölümü olan örgütlenme biçimini ifade etmektedir (Yüksel, 1997: 46).

Parsons'a göre toplum uzun süre varlığını korumak için temel özelliklerini kendi iç dinamiklerinden alan toplumsal bir sistem şeklinde ifade etmektedir. (Kongar, 2007: 42). Toplum yine, kuralları birbirleriyle yaptıkları etkileşimlerde kullanılan bilinçli kişi ve grupların oluşturduğu bir bütündür. Toplum maddi kültür ve manevi kültür, toplumsal ilişkiler bütünü olarak ortaya konmaktadır (Kongar, 2007: 43).

Marion Levy topluluklarının toplum olarak görülmesi için dört ana kuralın varlığından bahsetmektedir: Birincisi insan ömründen daha uzun bir grup ömrünün varlığı, ikincisi soyun devamının sağlanmasıdır. Üçüncüsü grupta yaşayanların ortak gelenek, değer ve davranış kalıplarına bağlı kalmak, dördüncüsü var olan bu hareket sistemi içerisinde kendine yeterli olma durumudur (2007: 43)

Marx'a göre toplum, uzlaşamayan sınıfların çatışmaları sonunda tespit edilen bir etkileşim süreci niteliği taşımaktadır. Bu sebeple insanlığın tarihi aslında sınıf çatışmalarının tarihidir (Marx ve Engels, 1977: 108-109). "Toplum, hukukun, adetlerin, geleneklerin vb. gücü ile desteklenen, tarihsel süreç içinde biçimlenmiş, belli bir üretim biçimi esas alan ve insanın ileri gelişmesinde bir aşama olarak ortaya çıkan, görece olarak kararlı bir toplumsal bağlantılar ve büyük insan grupları arasındaki ilişkiler sistemi olarak tanımlanmaktadır" (Kongar, 2017: 44).

Toplumlar az ya da çok bir toprağa yerleşmiş olarak yaşamaktadır. Toplum üyeleri arasında sıkı bir ilişki ve dayanışma bulunmaktadır. Toplumda kültürel değerlerin ortaklığına dayanan belirli ölçüde dayanışma vardır. Her toplumda aile, ekonomi, eğitim, din, siyaset, ahlak ve hukuk gibi belli sosyo-ekonomik ihtiyaçları ve amaçları karşılayan kurumlar vardır. Bir toplum, aile, yerel topluluk, sendika, dernek, parti, mesleki örgüt, sosyo-ekonomik tabaka gibi çeşitli grupları daha geniş bir bütün olarak kendi içerisinde bir araya getirmektedir.

Toplum ortak bir zeminde beraberce yaşayan, temel sosyal gereksinmelerini karşılamak amacıyla çok sayıda grup içerisinde işbirliği yapan, ortak bir kültüre bağlı olan ve belli bir sosyal birim olarak işlevde bulunan kişilerin örgütlenmiş işbirliğidir (Fichter, 1990: 69). Toplumlar fonksiyonlarını devam ettirebilmek, kültürün devamlılığını, bireyler arasında sosyal bütünleşmeyi ve dayanışmayı sağlamak için şu fonksiyonları yerine getirmektedir.

Toplum insanları belli bir yerde ve zamanda bir araya toplamaktadır. Böylelikle insanlar diğer insanlarla bir takım ilişkilere girebilmektedir. Bu mekânsal durum, toplumun işlevlerini yerine getirmesinde temel sağlamaktadır. Toplum üyeleri arasında düzenli ve yeterli iletişim araçları sağlar. Bu durum dil ve diğer ortak simgeler aracılığıyla toplumun üyelerinin birbirlerini anlamalarını sağlamaktadır. Toplum üyelerinin paylaşım onadığı ortak davranış örüntülerini korumakta ve geliştirmektedir.

Toplum, topluma üye sağlamak için düzenli ve etkili birtakım yollara sahiptir. Toplum evlilik, aile ve akrabalık grupları yoluyla topluma sistemli olarak onaylanmış yeni insanların girmesini sağlar. Toplum çeşitli ekonomik sınıflar aracılığıyla bireylerin yaşamlarını sürdürmeleri için ihtiyaç duydukları maddi ve fiziki mal ve hizmetleri üretip dağıtmaktadır. Siyasal yönetim ve çeşitli sivil gruplar yoluyla, insanların temel gereksinimlerinden olan dış güvenliği sağlamaktadır. Toplum, örgütlenmiş çeşitli din formları aracılığıyla bireylerin dini ve ruhsal gereksinimlerini karşılar. Toplum sahip olduğu sosyal gruplar ve sistematik düzen aracılığıyla üyelerinin dinlenmesine ve boş zamanlarını değerlendirmesine olanak sağlamaktadır (Fichter, 1990: 70-71).

1.2. Toplum Modelleri

Tarihsel süreç içinde insanlık kendine özgü karakteristikler taşıyan bir takım toplumsal aşamalardan geçmiştir. Bu aşamalar; kültürel, siyasal, sosyal birçok faktörden etkilenebileceği gibi toplum fertleri arasındaki etkileşim ve iletişimin bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır (Kongar, 2017: 58). Toplum tipleri; İlkel Toplum, Tarım Toplumu, Sanayi Toplumu ve Bilgi Toplumu olarak gruplandırılmıştır

1.2.1. İlkel Toplum/Avcılık Toplayıcılık Dönemi

İnsanlık tarihi “ön insan” toplulukları içinde Homo sapiens’in ortaya çıkışıyla başlamıştır. Bu durum çok ağır ilerleyen bir süreç olmuştur. Günümüzden yüzbin yıl önce biyolojik olarak günümüz insanından farksız, dağınık avcı takımları, Afrika’nın savanlarında yaşamaya başlamıştır. Bu insan toplulukları, yaşamlarını daha çok ataları olan ön insan türünden kalıttıkları becerilere dayanarak sürdürmüşlerdir. Tahta ve taş araçların kullanılması insan topluluklarının ortaya çıkışından çok öncelere dayanmaktadır. Dilin başlangıçlarının ve avlanmada işbirliğinin kaynağı da ön insan türünden topluluklara dayanmaktadır. Ateş kullanımının geçmişi de ön insan türüne dayandırılmaktadır (Şenel, 2015: 25).

“İlkel topluluk” denen topluluklara, yani tarihte gelip geçmiş ve günümüzde yaşayan kalıntıları bulunan insan popülasyonlarına, farklı zamanlarda, farklı yazarlarca çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. “Yabanıl ve barbar topluluklar” (Morgan,1997), ilkel sürü”, “ilkel komünal toplum”, “okuryazarlık öncesi toplumlar”, “kabile toplumu”, bunlardan bazılarıdır. Yine bu toplulukların çeşitli yazarlarca çeşitli sınıflandırmaları yapılmıştır: “yalın besin toplayıcısı topluluklar”, ileri besin toplayıcısı topluluklar”, “yalın besin üreticisi topluluklar”, “ileri besin üretici topluluklar” sınıflandırması bunlardan bazılarıdır (Şenel, 2015: 25).

İlk önemli “alan araştırması” örneklerinden birini veren Amerikalı antropolog Henry Lewis Morgan, “ilkel topluluk”–“uygar toplum” yerine Yabanıl, Barbar, Uygur sınıflandırmasını kullanmıştır. Morgan “yabanıl (vahşi) toplum” ile üretime geçmemiş toplulukları amaçlamıştır. Aksi takdirde günlük dildeki anlamıyla her türlü düzen ve değer yoksunu ve yabanıl hayvanlarınkine benzer bir yaşam sürmeyi kast

etmemiştir. “Barbar toplum” kavramı içine üretime geçmiş olan, ama sınıflı ve okur yazar olmayan toplulukları dâhil etmiştir. “Uygar toplum” sınıfı içine ise gününün sınıflı, devletli, okuryazar toplumları ile tarihte bu kültürel evrim düzeyine ulaşanları almıştır.

Morgan, yabanıl (vahşi) sözcüğü gibi barbar sözcüğünü de gündelik dildeki küçümseyici (kaba, uygarlık ürünlerini yakıp yıkıcı) anlamıyla kullanmamıştır. Onu, bilimsel anlam kazandırarak yeniden ifade etmiştir. Uygar sözcüğüne ise bir övgü anlamı yüklemeyen kullanmıştır. Morgan bu üç kavramla, insanlığın toplumsal ve kültürel evriminin aşamalarını göstermek istemiştir. Toplulukları bu şekilde sınıfladıktan sonra, her birini (teknolojik ölçütler kullanarak) kendi içinde yine evrimci dönemlere ayırmıştır. Yabanılığın dönemleri şu şekildedir (Morgan, 1997: 107).

Tablo 1

Aşağı yabanıllık dönemi	İnsanlığın başlangıcından ateşin kullanılmasına dek,
Orta yabanıllık dönemi	Ateşten okun ve yayın kullanılmasına,
Yukarı yabanıllık dönemi	Ok ve yaydan çömlek yapımına kadar uzanıyordu

Tablo 2

Barbarlık ve uygarlık dönemleri	
Aşağı barbarlık dönemi	Çömlekçilikten hayvancılığa ve tarıma dek
Orta barbarlık dönemi	Hayvancılıktan ve tarımdan demir araç yapımına
Uygarlık dönemi	Alfabenin kullanımından günümüz toplumuna dek

(Morgan, 1997: 107).

İlkel toplulukların maddesel ve simgesel araçları, ekonomik, toplumsal, kültürel yapısı karmaşık olmakla birlikte, değişmemiş olup iç içedir. Bu nedenle, yapısal öğeler ayrı ayrı alt başlıklar altında incelenmeyecektir. Çünkü ilkel toplumlarda toplumsal eşitsizlikler görülmemektedir. Ekonomik ve siyasi eşitsizlikler ise yoktur. Nitekim üretimin bulunmadığı bu topluluklarda emeğin verimliliği, emekçiyi doyurmaktan öteye gidip birilerini ötekilerden varsıl edecek düzeye ulaşmamıştır. Geçim tarzı, doğada var olan hazır besinlere el koymak olan toplayıcılık ve avcılık olan bu topluluklarda gerek bitkisel gerek hayvansal besin olsun, besin bulma kolektif yapılan bir eylemdir. Erkekler bir gurup oluşturarak avlanmakta, kadınlar ise grup olarak toplayıcılığa çıkmaktadır (Zubritski, 2017: 53).

Tarihte ilkel topluluklar “ilkel komünal toplum” şeklinde isimlendirilmişlerdir. Çağımızda bu kavram “avcı ve toplayıcı takımlar” olarak karşılık bulmaktadır. Takım kavramı ilkel toplulukların örgütleniş biçimini son derece iyi yansıtmaktadır. Çağımızın avcı ve toplayıcı ilkel toplulukları nadir olarak yüzü aşan üyeden oluşan takımlardır. İçlerinde doğuştan ayrıcalıklı kimse bulunmamaktadır. Daha sonradan elde edilmiş statü farkları mevcuttur. Sadece rol farklarına sahiplerdir. Toplumsal yapılarında iş bölümü bulunmamaktadır. Fakat kadın ve erkekler arasında yapılan işle alakalı bir ayrışma olduğu görülmektedir. Erkekler avcılık yaparken kadınlar toplayıcılık yapmaktadırlar (Zubritski, 2017: 54).

Tarih öncesi dönemlerin ne zaman başladığı, o dönemde yaşayan insanların neler bildiklerini, bildiklerini başka insanlara nasıl aktardıklarını tamamen bilmek güç olsa da paleontoloji bilimi tarih öncesinden kalan araçları inceleyerek bir gruplandırmaya çalışmıştır. Bu sınıflama o dönemde insanların kullanmış olduğu araç gereçlerin yapımında kullanılan hammaddeye göre yapılmıştır. Taştan yapılan eşyalar kullanılan dönemin adı taşı işleme sırasına göre: Yontmataş (Paleolitik), Ortataş (Mezolitik), Cilalıtaş (Neolitik) olarak adlandırılırken sonrasında madenlerin kullanımıyla birlikte maden çağı döneminin başladığı varsayılmaktadır.

Bu dönemde yaşayan insan toplulukları doğada sık bulunan taş ve kemikleri araç gereç yapımında kullanmıştır. Bu çağın başlangıcında insanlar taş, kemik, kum, kireçtaşı gibi malzemelerden kendini savunmak ve korumak için aletler yaparken,

çağın sonuna doğru kilden çanak çömlek ve tuğla; çamur, kum ve kireçtaşından da cam yapmaya başlamıştır. Maden devrine geçildiğinde, saf metaller işlenmiş maden yataklarından maden çıkarılarak zamanla sert metaller de işlenmeye başlanmıştır (Malinowski, 1998: 17).

Önceleri ağaç kavuklarında, sıradan kulübelerde yaşamını sürdüren insanoğlu, daha sonra iklim ve doğal kaynaklardan ihtiyacına göre istifade etmeyi öğrenmiş; tarıma elverişli verimli alanlarda yerleşik hayata geçme girişimlerinde bulunmuştur (Diamond, 2004: 84).

Yerleşik yaşama geçmeye çalışan insan bu durum için ciddi emekler vermiştir. Önceleri sadece bitki toplayan insan yerleşik yaşama geçme çabalarıyla birlikte bitki ekip yetiştirmeye de başlamıştır. İlkel olarak yapılan tarımla insanoğlu tecrübelerini hayata geçirmiş ve doğaya olan esaretinden bir nebze olsa kurtulmaya başlamıştır (Zerzan, 2000: 19).

İlkel toplumların yaşadıkları coğrafyanın özelliklerine göre çiftçilik faaliyetleri de farklılık göstermiştir. Yaşanılan coğrafyanın sürekli bir tarım faaliyetine olanak verecek şekilde, ırmak ve akarsu kenarları gibi uygun alanlar üzerinde olması, yerleşik köylerin kurulmasına yol açmıştır. O dönemim teknik olanaklarının imkân verdiği ölçüde yapılan küçük sulama tarımı ile açılan arklardan akan su, beraberinde löslü toprak getirmiştir. Böylelikle toprak sürekli verimli tutulmuştur. Toprağın her zaman verimliliğini kaybetmemesi çiftçilikle uğraşan topluluğu yer değiştirme zahmetinden kurtarmıştır. Toplum, doğa karşısındaki edilgen konumundan kurtularak doğaya yön vermeye başlamıştır. İhtiyaçtan fazla ürünün elde edilmesiyle, bu ürünlerin saklanması ihtiyacı doğmuştur. Bu nedenle köyler de tahıl ambarları kurulmuş, buna ek olarak evdeki besinlerin saklanması amacıyla kil ve balçığın ateşte pişirilmesi yöntemi kullanılarak çömlekler yapılmaya başlanmıştır (Childe, 2014: 67).

Bitki yetiştiriciliği, keçi ve sığır besiciliği de başlamıştır. Bu durum karma bir ekonominin varlığına da işaret etmektedir. Toprağa yerleşimle beraber küçük gruplar şeklinde köy olarak adlandırılan yerleşim birimlerinde yaşamaya başlayan

insan, yabancı tarımın ardından bitkileri evcilleştirmeyi öğrendiği gibi, hayvanları da evcilleştirmiş, bitkisel üretim arttıklarıyla hayvanları besleyerek, besiciliği olanaklı hale getirmişler (Zerzan, 2000: 23).

İnsanların doğayla direkt ilişkiye girdiği ve yakın çevresindeki bitki ve küçük hayvanları toplayıp avladığı ilk dönemlerde henüz mülkiyet tutkusu yoktu. Mülkiyet ilişkisi yoktu, çünkü yaşamını sürdürmesi için kullandığı üretim araçları basit taş ve kemikler ile bir dizi kişisel olabilecek süs eşyaları mülkiyete konu olacak nitelikte değildir. (Şenel, 1985: 174).

P. Clastresin vurguladığı gibi bu topluluklarda “insanlar kendi etkinliklerinin efendisidirler; bu etkinliklerden ortaya çıkan mamüllerin dolaşımına da yine aynı insanlar karar vermektedir (Clastres, 2016, 159). İnsanların kendi kendilerinin efendisi olmalarının temelinde, bu toplumun üyeleri arasında mülkiyet farklılığının bulunmaması ve bu yüzden “bir toplumda üyeler arasında zümre farklılıklarına yol açacak temel kaynakların” birilerinin elinde yoğunlaşmaması yatmaktadır (Openheimer, 1984, 55). Oppenheimerin avcı ve toplayıcı toplumlar üzerine verdiği örnek bunu açıkça göstermekte ”Genel olarak kabile içindeki tüm yetişkin erkekler eşit haklardan yararlanmaktadırlar. Yaşlılar daha fazla deneyimli olmaları yüzünden, belli bir yetkeye, ağırlığa sahip olmakta; ama kabile içinde kimse kendini onlara boyun eğmekle yükümlü görmemektedir.

Clastres’e göre “daha çok bireyler, aileler, soylar vb. arasında çıkabilecek anlaşmazlıkları çözmekle görevli olan şefin, düzeni ve anlaşmayı sağlamak için toplumun kabullendiği saygınlığından başka gücünün olmadığı gözlemlenmiştir. Şefler bu anlamda, insanlar arası ilişkide ortaya çıkan ilk önemli farklılaşmanın ürünüdür. Bu farklılaşma, aslında yukarıda da vurgulanan şefe ya da belirli bir kabilenin reisi olan kişiye grubun diğer üyeleri üzerinde çok detaylanmış bir üstünlük olanağı yaratmamaktadır. Günümüz toplumundan ekonomik ve toplumsal yönden ayrılan ilkel toplum yapısında, üyeler arasında varolan eşitlik nedeniyle, yönetme ihtiyacı duyulamamaktadır. İkel toplumlarda, iktidardan bahsedilmese de topluma tecrübeleriyle yol gösteren lider vasıflı şefler bulunmaktaydı (Clastres, 2016, 67).

İlkel toplumdaki sonradan Tarım toplumuna geçişin temel göstergesi tarım yapmaya başlanmasıdır. Doğa ve insan arasındaki ilk ilişki tarım sayesinde gelişmiştir. İnsan toplulukları düzenli tarıma geçişleri yaşadıkları coğrafyada daha uzun süreli kalma ve nüfuslarını artırma şansını mümkün kılmıştır. İnsanoğlunun yerleşik yaşama geçişi Tarım Devrimini doğurmuştur.

1.2.2. Tarım Toplumu/Feodal Dönem

İnsanlık tarihinin, en basit gereksinimlerden başlamak üzere çeşitli nitelikte ihtiyaçlarını karşılamak ve dolayısıyla varlığını devam ettirmek için çeşitli aşamalardan geçtiğini söyleyebilmekteyiz. Üretimin keşfedilmediği ilkel topluluğun ardından, ‘uygar toplum’ gelmektedir bu toplumda üretim söz konusudur. Bu iki toplumun hüküm sürdüğü zamanlar arasında, ilkel toplumdaki uygar topluma geçişi sağlayan ‘geçiş toplumunun’ yaşandığı bir dönem bulunmaktadır. Uygar toplum geçim şekline göre ikiye ayrılmıştır. Geçim tarzı tarıma dayalı olan ve düşün biçimi dinsel düşünce olan toplum, geçim tarzı sanayiye dayalı olan ve düşün tarzı bilimsel düşünüş olan toplum olarak tanımlanmaktadır (Şenel, 2008: 240-241).

Yaklaşık olarak 5000 yıl önce başlayan Bronz Çağında, Orta Doğuda “uygarlık” yerleşiklik kazanmaya başlamıştır. Bu dönem şu temel nitelikler çerçevesinde tanımlanabilmektedir. Büyük topluluklar, Vergiler, Kamu etkinlikleri, Yazı, Astronomi ve Matematiğin kullanım alanı bulması, İç ve dış ticaret, Çiftçilik ve madencilik gibi özelleşmiş alanlarda tam gün çalışma, Aile ve akrabalığın dışında politik örgütlenme, İmtiyazlı yönetici sınıf, Yönetici sınıfa tabi işçi ve köylüler. Yönetilen üzerinde baskı kurulan sınıf ekonomik katkıda başı çeken kölelerden, feodal serflerden veya köylülerden oluşmaktadır. İlk temel devrim, ilkel toplumları tanımlayan avcılık ve toplayıcılıktan hayvancılık ve tarıma geçiş şeklinde olmuştur. Bu ilk tarım devrimiyle birlikte ‘uygarlığa’ (sınıfsal yapıya) geçiş söz konusu olmuştur (Sherman, 1979: 354-355).

Tarım devriminin etkin olması, toplum yaşamında net bir şekilde yerleşik hayatın olmasını sağlamıştır. Yerleşiklik ise toplumsal yaşam içinde bir takım sonuçlar meydana getirmiştir: Bunlardan ilki, topluluk yaşamı toplum yaşamına

evirilmiştir. İkincisi kişi başına verimlilik artmıştır. Verimliliğin artışı da nüfus yoğunluğundaki artışa temel olmuştur. Yaşama büyük bir hareketlilik veren ve toplumsal yapıda önemli değişikliklere yol açan tarım ve hayvancılık daha küçük alanlarda çok daha fazla nüfusun ihtiyaçlarını karşılar hale gelmiştir.

Tarım, nüfusun yerleşik bir yaşam içinde örgütlenmesini zorunlu kılmıştır. Böylesi yerleşik gruplar, tarıma elverişli alanlarda süreklilik gösteren köy topluluklarının oluşmasına yol açmış ve zamanla bu köy toplulukları kasaba ve kentlere dönüşmüştür. İnsanoğlunun yerleşik yaşama geçişi, doğasında bulunan saldırganlık ve rekabet duygularını, toplumun üyeleri arasında şiddeti minimize edecek bir hanedanlık otoritesini gerekli hale getirmiştir. Bedeviler döneminde bahsettiğimiz bu duygular, düşman aşiretlerle savaşmak suretiyle dışarıya kanalize edilirken, yerleşik yaşamın var olduğu şehirlerde, insanın şiddeti, bir otoritenin mutlak hâkimiyetiyle sınırlandırılmıştır (Lindholm, 2004: 99).

İbni Haldun Bedevilerin yerleşik yaşama karşı dayanma güçlerinin eğitim ve otorite ile kırıldığını belirtmektedir. Genellikle insanlar başkasının otoritesi altında bulunurken var olan otorite adil ve yumuşak olursa, yasaklar, kararlar ve hükümler baskıya dayanmadan uygulanırsa, bu tarz bir otoritenin altında bulunanlar gerek korku gerek cesaret içinde olsunlar buna rağmen otoritenin baskıcı ve yasakçı olmadığına inanırlar ve güvenilir. Hukuki düzen ve kanunlarla sağlanan hâkimiyet, şehirlerin metanetini ve direnme gücünü kırmaktadır (Haldun, 2004: 332).

Yerleşik düzende, tarımsal üretim “toplumsal artıyı” oluşturmuştur. Bu durum yapısal değişimi zorlamıştır. Çünkü elde edilen artı ürünün belirli bir otoritenin denetiminde dağıtımı sağlanmıştır. Böylelikle toplumsal yapıda yönetim (kral, kralın çevresi ve sahipler) ve yönetilen (köylüler, zanaatçılar, köleler) ayrımı oluşmuştur. Buna bağlı olarak toplum yapısı sınıf ve tabaka düzeyinde örgütlenmeye yönelmiştir. Bu şekilde değişen toplum yapısıyla uygar topluma adım atılmıştır (Sherman, 1979: 356).

Toplumsal artı aynı zamanda iş bölümünde farklılaşmaya yol açmıştır. Mesleksel özelleşmelerin gelişmesini körüklemiştir. Örneğin marangozculuk,

ayakkabıcılık, vb. Bunun dışında özelleşme bireyler ve gruplar arasında ürünlerin karşılıklı değiş tokuşunu beraberinde getirmiştir. Zaman içinde değiş tokuşun yeterli olmadığı anlaşılınca para ortaya çıkmıştır. Yüksek verimlilik çok fazla miktarda parayı olduğu kadar tüketim mallarını da olağan kılmıştır. Böylelikle özelleşme ve karşılıklı değiş tokuş yavaş yavaş paranın ve tüketici mallarının kolektif kullanımını ve mülkiyetini yok etmiş ve toplum içinde bazı kişiler, böylece diğerlerinden daha fazla mülke ve paraya sahip olur hale gelmiştir (Zubritski ve ark, 2007: 130).

İnsanlığın uzun geçmişine bakıldığında, mülkiyet düşüncesi ve mülkiyet ilişkileri insan ilişkilerindeki değişimlere göre çok daha yavaş bir değişiklik göstermiştir. Süreç içinde ardı ardı'na aşılınan etnik dönemlerin her birinde varlık sürdürme olanak ve araçlarıyla ilgili sanatlar artıp çoğaldıkça, mülkiyet konusu olabilecek şeyler de doğal olarak artmıştır. Mülkiyet biçimleri'nin çoğalmasıyla birlikte, mülkiyete hak kazanma ile ve bunun verasetiyle ilgili bazı belirli düzenlemeler ortaya çıkmıştır (Morgan, 1987, 45).

İnsanlığın gelişiminde önemli bir aşama olan tarıma geçişin ilk başlarında da, temel üretim kaynağı topraktı ve toprak ortak kullanılmaktaydı. Tarımın gelişmesiyle birlikte, ekime açılan yerlerde toprak mülkiyeti ortaya çıkmıştır. Toprak mülkiyeti kabileye ait olmakla birlikte, ekilebilir topraklar üzerinde bireylere ya da gruplara kullanım hakkı tanınmıştır (Morgan, 1987, 366). Tarımsal üretime geçiş, insanlık tarihinde önemli bir aşamadır. Toprağın ekilip-biçilmesi ile başlayan bu dönem de, yukarıda belirttiğimiz gibi farklılaşma ve uzmanlaşma artmış ve buna bağlı olarak da işbölümünde bir dizi çeşitlenme olmuştur. Tüm bu süreç sonucunda, toplumda yaratılan ürün miktarı olarak artarken, aynı zamanda üretilen ürünlerde bir farklılaşma gerçekleşmiştir. Tarımda gözlemlenen bu tür değişimler, toplumsal artı ürünün artmasına yol açarken, aynı mülkiyetin denetim biçimini önemli kılmaya başlamıştır. Özellikle üretim ile tüketimin zaman olarak farklılaşması, yani üretimin üretildiği an tüketilememesi, aynı zamanda yeni araç ve gereçlerin geliştirilmesine neden olmuştur. Örnek olarak ürün fazlasını biriktirme ve taşıma amacı ile çömlekçilik, ya da ekilen tarlayı koruma amacıyla silahlar (oklar ve deriden yapılan kalkanlar) gibi bir dizi araç, ürünlerin bir yerden diğer yere taşınması için tekerleğin icadı gibi

önemli değişimler gerçekleşmiştir. Aynı zaman süresi içinde diğer yandan ekilen topraklar gittikçe ortak mülkiyet olmaktan çıkmaya başlamıştır. Daha önce ortak mülkiyete konu olan şeyler, özellikle topraklar, aile mülkiyetine geçirilmeye başlanmıştır. Bu evrilmenin ileri aşamalarında, özellikle artı ürünün daha fazla açığa çıktığı aşamalarda, bu artışa kaynaklık eden ve zenginliğin biricik kaynağı olan toprağın önemi daha bir artmıştır. Toprakların kendine özgü özelliklerinin yanı sıra, çalışma hızı ve becerisine bağlı toprakların farklı ürünler vermesi, toplum içinde verili eşitlik ilişkilerinin bozulma sürecini hızlandırmıştır (Ercan, 2011: 76-77).

Toprağın bol, emeğin yetersiz olması bu toplumlarda emeği daha önemli hale getirmiştir. Toprağın işlenmesi için kullanılan aletlerin çok gelişmemiş olduğu göz önüne alındığında, toplumsal zenginliğin artması için biricik kaynak, emek gücü olarak görülmektedir. Fakat dönemin koşulları göz önüne alındığında, emek gücünü sayısal olarak artırmak oldukça zordur. Bu zor durumu aşmanın tek yolu, yakın çevrede bulunan topraklara saldırarak birikmiş servetlere ve daha da önemlisi insanlara el koyulmasıydı. Bu belki de J. J. Rousseau'mn herkesin mutlu olduğu ve mülkiyetin olmadığı dönem olarak tanımladığı dönemin sonunu getiren olaylar dizisini de başlatmıştır.

Mutsuzluğun temel kaynağı sadece küçük birimler arası çatışmaların olması değil, bu çatışmalar sonucunda insanın bir mülkiyet olarak varlığı, yani köleliğin kurumsallaşmasıdır. Zamanla kölelik “canlı bir alet ve aletlerin en önemlisi” olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Toprakların belirli kabileler ve ailelerce ortaklaşa mülkiyetinin devam ettiği bu dönemde, ilk mülkiyet insanın köleleşmesi ile ortaya çıkmıştır. Küçük tarımsal birlikler, sözleşme ya da fetih yoluyla bir araya toplanmaya başlanmıştır. Mülkiyetin gelişmesiyle birlikte, mülkiyetin korunması ortaya çıkmakta ve bu “mülkiyete dayanan siyasal toplumun kuruluşunda” belirleyici bir rol oynamaktır (Morgan, 1983, 72).

İnsan- insan ilişkilerinde denetleme mekanizmalarının/ilişkilerinin gelişmesi ve bu ilişkilerin kurumsallaşmış biçimi, siyasal kurum ve örgütlerin varlığına neden olmaktadır. Morgan'ın vurguladığı gibi tüm bu kurumlar, “mülkiyetin denetleyici” etkilerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kölelerin yaratıcı etkinliklerinin

sonucunda ortaya çıkan büyük çaplı sosyal topluluklar ve siyasal örgütlenmeler beraberinde kamusal mülkiyet ile özel mülkiyetin çelişkili birlikteliğini açığa çıkarmıştır.

Mülkiyet ilişkilerinin tarihsel olarak farklılaşmasında gözlemlenen bir diğer ilişki biçimi ise, bugün feodal ya da zümre mülkiyeti olarak tanımladığımız bir mülkiyet ilişkisi olmuştur. Sanayi öncesi toplum olarak da tanımlanan feodalizmde de, temel üretkenlik kaynağı tarım ve dolayısıyla mülkiyete temellik eden en önemli unsur da tarımsal topraklardır. Feodalizm bu anlamda, tarımın hakim olduğu, üretici güçlerin ve piyasa için üretimin düşük bir düzeyinin tanımladığı sosyoekonomik bir sistem olarak tanımlanabilmektedir (Kula, 1985: 38). Bu sistemde üretimi gerçekleştirenler köleler değil, köylülerdir. Tarımsal faaliyette bulunan köylüler üretimi gerçekleştirmek için sapan, öküz ve döğen gibi basit teknolojiler kullanıyor, üretim için gerekli olan bu basit aletlerin sahipliğinden çok toprağın kime ait olduğu çok önemlilik arz etmektedir. Neredeyse tüm sanayi öncesi toplumlarda, toprağın mülkiyeti köylüye ait olmamakta ve mülkiyet daha çok “bey” denen bir kesimin elinde bulunmaktadır.

Bu anlamda feodalizm toprak merkezinde örgütlenmiş bir sistem olarak, toprağı işleyenler ile toprağın sahibi olanlar arasındaki bir dizi ilişki içermektedir. Feodal toplumsal ilişkiler sisteminde üretimin temel yönelimi, insanların temel ihtiyaçlarını karşılamak olmakla birlikte, mülkiyet ilişkisi toprak sahipliği tarafından belirlendiği ölçüde, geçimlik üretim aynı zamanda üretken faaliyette bulunmayan ama toprağın sahibi olan kesimin de ihtiyacını içerecek bir üretim olarak görülmüştür. Tarım toplumlarında bu anlamda toplumsal sistem açısından belirleyici olan değişken toprak ya da üretimin yoğunlaştığı tarımsal alanlardır. Toplumlari tanımlayan mihver unsur topraktır. Toprak askeri, yasal, idari ve siyasal sistemin temelini oluşturur tarımsal alanların sosyal kullanımı ve işlevini yasal ve geleneksel kurallar belirlemektedir.

Feodal toplumsal ilişkiler sisteminde mülkiyet genellikle toprağın sahipliği toplumsal ilişkilere taraf olan kesimlerin genel çerçevesini de belirlemektedir. Tarımsal üretimin toplumsal zenginliğin temel kaynağı olduğu kapitalizm öncesi toplumlarda, tarihsel ve toplumsal özelliklere göre bir dizi farklılık, değişiklik olmakla birlikte toplumsal ilişkileri belirleyen temel ilişki biçimi toprağın

mülkiyetini elinde bulunduran toprak sahibi kesimlerle, başkasının toprağı üzerinde üretken faaliyette bulunan kesimler arasında gerçekleşmiştir. Örnek olarak bu ilişki, Avrupa ve Akdeniz çevresinde toprak serf denen köylülerce işlenmektedir. Serfler kendilerine verilen toprağı işlemekte, hem işledikleri topraklar hem de kendileri lordlara ait olmaktadır. Selflerin ürettikleri ürün doğrudan doğruya kendilerinde kalmamaktadır, bir hasat mevsiminden diğerine kendi geçim araçlarını karşılayacak kadarı kendilerine bırakıldıktan sonra geri kalan kısım köylerden dışarıya aktarılmaktaydı (Kıray, 1982: 29).

Feodalizm kavramının türetildiği “feud” kelimesi Latince “feodum” ya da “feudum” sözcüğünden gelmektedir ve sözlük anlamı “hizmet karşılığında bağışlanmış mülk” demektir. Fakat Ortaçağ’ı tanımlarken kullanılan feodalizm kavramı ne Ortaçağ İngiltere’sinde ne de Fransa’sında kullanılmıştır. Onsekizinci yüzyıl akademisyenleri bu kavramı gün yüzüne çıkarmışlardır. Kavram üzerinde çok sayıda tartışma yapılmış ve hala tam anlamıyla aydınlatılabilmemiş değildir. Tartışma konularından birincisi feodalizmin sadece Ortaçağ’da Batı Avrupa’ya özgü bir sistem olup olmadığıdır. Bazı yazarlar feodaliteyi Avrupa’ya özgü bir sistem olarak kabul ederlerken (Zubritski ve ark, 2007: 141) bazı yazarlar da tarihin ilk dönemlerinden itibaren farklı gelişme seviyesindeki uygarlıklarda çoğunlukla feodalizmin görüldüğünü düşünmektedirler.

İkinci tartışma konusu, toplumların feodalizmden önce mutlaka “köleci toplum” aşamasından geçmek mecburiyetinin olup olmadığıdır. Bazı akademisyenler köleci toplum-feodal toplum ve kapitalist toplumu birbirinden kopması mümkün olmayan bir zincirin halkaları olarak görmekte ve hiç atlama olmadan birbirinden diğerine geçildiğini savunmaktadırlar (Zubritski ve ark, 2007: 147).

Ancak bir takım yazarlar ise bu tarz bir sıralamanın gerekli olmadığını, köleci toplum aşamasına yaşanmadan da feodal topluma geçilebileceği görüşünü savunmaktadırlar. Bu yazarlar bir ülkenin her tarafında tek bir ilişki biçiminin olmasının mümkün olmayacağını savunmaktadırlar. Örneğin ülkenin belirli yörelerinde feodal yapı kurulmuşken, bazı yörelerde de köleci yapı var olabilmektedir. Burada belirleyici olan nokta, bu ilişki türlerinden hangisinin ağır bastığıdır (Şevket, 1990: 16-17).

Üçüncü tartışma konusu ise feodalizm kavramının içeriğidir. Feodalizm siyasi bir yönetim biçimi midir? Ekonomik bir yapılanmayı mı ifade eder? Yoksa tamamen sosyal bir olgu mudur? Strayer ve Coulborn gibi uzmanlar feodalizmi temel olarak bir yönetim biçimi olarak kabul etmektedirler (Strayer ve Coulborn, 1965:101). Ancak feodalizm, ekonomik ve sosyal çevreyi değiştirmekte ve kendisi de bu çevre tarafından değiştirilmektedir. Aynı görüşü savunan yazarlara göre feodal yönetim biçiminde temel ilişki yöneticilerle yönetilenler ya da vatandaş ile devlet arasında değil, lord ile vassal arasındadır (Erdem, 2006: 36).

Feodalizmin bir yönetim biçimi olduğuna karşı çıkan bilim insanları feodalitenin siyasi bir anlamının olmadığını, temel olarak ekonomik ve sosyal bir olgu olduğu görüşünü savunmaktadırlar. MarcBloch, feodalizmi öncelikle “bağımlı bir köylünün varlığı” olarak tanımlamaktadır. (Bloch, 2005: 205).

Feodalitenin siyasi unsurlarından bahsederken ilk akla gelen güçlü bir merkezi devletin varlığının olmamasıdır ve senyörün arazisinde yaşayanlar üzerinde siyasi hâkimiyete sahip olmasıdır. Güçlü bir yönetimin var olmaması durumunda, iktidarın çeşitli gruplar arasında parçalanmış olmasının bir sonucudur. Strayer ve Coulborn’un deyişiyle, imparatorluk veya güçlü bir krallık gibi ileri düzeyde organize olmuş bir siyasi sisteme meydan okumadır (1965: 24). Bu sistem içindeki parçalanmalar sonucunda feodalite kurulmaya başlanmıştır. Krallıkların hukuki olarak çözüldüğü zamanlarda, ilk başta devlete bağlı olan görevlilerin ırsi mahalli hanedanlara dönüşmesi oldukça yüksek bir olasılık olarak karşımıza çıkmaktadır (Previte ve Ortan, 1962: 422).

Feodal sistemde devletin varlığını kaybetmesi nedeniyle ülke genelinde geçerli bir hukuk sisteminin varlığından söz etmek olanaksızdır. Bu dönemde her malikânenin kendine özgü örf ve adet hukuku oluşmuştur. Kanun sayıları hemen hemen senyör sayılarıyla eşittir. Sistemin en ayırıcı özelliklerinden birisi olan senyörün fiefi üzerinde yargılama hakkına sahip olması, senyörün yasama ve yürütme yetkileri ile birleştiği zaman daha da etkili olmaktadır. Böylelikle malikâne içinde yasaları yapan ve uygulayan feodal beydir. Ortalama bir lord toprakları ile ilgili konularda ya da feodal sözleşmeden kaynaklanan sorunlarda kavga, yaralama,

krallıkla ilgili olmayan borçlarda yargılama yetkisine sahiptir (Cin ve Akyılmaz, 2000: 32-34).

Feodalitenin önemli öğelerinden biri de, asker toplama ve savaşma hakkının hâkimiyetin öteki unsurları gibi, senyörlerin eline geçmiş olmasıdır. Feodal hukuk düzeninde senyör yalnızca kendisine tabi askeri güç oluşturma hakkına sahip bulunmaktadır. Feodal beyler, kendilerine verilen fiefin özelliklerine göre değişen sayıda atlı ve silahlı asker bulundurmaya zorundaydılar. Genellikle senyörler askeri mükellefiyetlerini yerine getirebilmek için çoğunlukla fieflerini parçalara bölmüş vasallarına dağıtmış, ihtiyaçları olduğu zaman bu vasallardan asker olarak yararlanmışlardır. Senyörlerin askeri yetkileri feodal görevlerin bir parçası olmakla birlikte, esas itibarıyla ona büyük prestij ve güç sağlayan bir yetki türü olarak görülmüştür. Çünkü kralın fief verdiği ettiği feodal beyler, vassal olarak yalnızca yılda kırk gün kral için savaşmak zorundadır (Cin ve Akyılmaz, 2000: 35).

Feodal bağlılık ilişkisi, genellikle yazılı bazen sözlü şekilde yapılan bir sözleşme ile doğmaktaydı. Bu sözleşmeye “fief sözleşmesi” ya da “feodal sözleşme” denmekteydi. Sözleşmenin düzenlediği ilişkide, koruma altına giren “vasal”, onu koruma altına alan “süzeren” adıyla anılmıştır. Sözleşme sırasında süzeren, önünde diz çöken vasala bir avuç toprak verir. Bu simgesel eylemi, süzerenin, sözleşmede belirtilen topraklar üzerinde “kuru mülkiyet” denen hakları kendine alıkoşunu, onlardan “yararlanma hakkı” denen hakları vasala bırakışını dile getirmektedir. Çoğu kez de bu topraklar, koruma altına girenin, korunma karşılığı olarak mülkiyet hakkını süzerene bıraktığı topraklardır. Feodal sözleşme ile vasal, mülkiyet haklarından vazgeçtiği eski topraklarından ya da süzerenin verdiği topraklardan askeri bir hizmet ödeme karşılığında yararlanan kiracı durumuna düşmüştür (Cin ve Akyılmaz, 2000: 36).

Fief sözleşmesi (Feodal Sözleşme) tek yanlı bir bağit değildir. Bununla her iki tarafa da bazı haklar tanınıp bazı borçlar yüklenmiştir. Vasal bu sözleşmeyle süzerene bağlılık yemini etmiştir. Süzerenin girişeceği savaşlarda, kendini donatmış olarak ve kendine bağlı vasalları varsa onlarla birlikte süzerenin yanında yer alma yükümlülüğü altına girer. Bunun dışında bazı olağanüstü durumlarda süzerene vergi

verecektir. Süzeren ise, varsalının can ve mal güvenliğini sağlama, onu koruma ona hakça davranma borcu altına girmiştir. Feodal sözleşme ile vasal yalnızca topraklardan yararlanma hakkını elde etmiş değildir. Bunun yanı sıra o topraklarda yaşayan serfler üzerinde efendilik etme, onları yönetme ve yargılama haklarını da elde etmiş ya da korumuştur (Şenel, 2008: 234-235).

Üretken etkinliğin temel biçimlerinin basit av ve ilkel çapa tarımı olduğu bu toplumlarda görece eşitlik düzeninden bahsedilen ölçüde denetleme ilişkisinden bahsetmemiz oldukça zor olacaktır. Oysa kendi için kendi ihtiyacı için üretimin temel olduğu ilişki biçimlerinden tarıma, tarımsal ilişkilere geçiş bu durumu değiştirecek ve toplumsal işbölümü içinde denetleme ilişkilerinin gelişmesine neden olacaktır. Yerleşik tarıma geçiş süreci, bir dizi vahşi hayvanın evcilleştirilmesi ve üzerinde üretken faaliyet sürdürülen toprağın mülkiyetine sahip olunması, insanlar arasında süregelen bu görece eşitçi ilişkiyi bozmuştur. İlişkinin bozulmasına neden olan unsurların farklılaşma ve uzmanlaşma ve bunlara paralel olarak gelişen doğayı işleme tarzında gözlemlenen değişim olduğunu detaylı bir şekilde açıklamıştık. Toplumsal zenginliğin mülkiyete konu olmasıyla birlikte, artı ürünün kaynağı olarak toprak, toprak üzerinde faaliyette bulunacak köylü ve üretim araçları mülkiyet ilişkilerine konu olmuştur.

Böylece toplumda bu değişkenlere sahip olmak isteyenler ile olmayanlar arasındaki eşitsiz ilişkinin günümüze kadar süren tarihinin başlamasına neden olmuştur. Mülkiyet eşitsizlikleri, insanlar arası eşitsizliğin temel nedeni olmuşsa da, eşitsizliğin tarihsel görünüşleri oldukça farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Oppenheimer mülkiyet eşitsizliğinin nedeninin her zaman için herhangi bir ekonomi dışı güç, yani siyasal güç olmadan da ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Oppenheimer çalışmasında devamla, örnek olarak başlangıçta eşit sayıda sığıra ya da toprağa sahip olan iki kişinin zamanla çeşitli nedenlerle (verimli toprak, sulama koşulları) diğerine göre elindekini kaybedebileceğini belirtir. Böylece, “mal mülk farklılıklarının, hızla sınıf farklılıklarına” neden olduğunu belirtir. Tüm malını yitiren çoban, kendisini zengin bir adama kiralamak zorunda kalır, böylece bir başkasından daha aşağı bir düzeye düşerek o kimseye bağımlı duruma gelecektir (Oppenheimer, 1984, 59).

Toplumda var olan tüm ayrışmaları belirleyen ana ayırım, tepe ve taban arasında var olan yeni dikey sıralanmadır, bu gerek savaş gerek inanç temelli olsun, iktidarı elinde bulunduranlar arasında siyasal bir uçurum olmuştur (Clastres, 2016: 160). Bu uçurumun temel taşları ise, insan nesne ilişkisi olan mülkiyet ilişkilerinin belirli ilkeler ve kurallarla tanımlanması, yani bir dizi düzenlemenin varlığına neden olmuştur. Bu siyasal uçurum ve mülkiyet ilişkilerinin kurallaşması, sonuçta toplumda genel olarak üç farklı sınıfın varlığına neden olmuştur; soylular, sıradan özgür üyeler ve köleler sınıfı olmak üzere toplumsal ayrımlara uğradıklarını görürüz. Tüm Hint ve Avrupa halklarında kölelik hukuksal bir kurum olarak vardır. Bu Asya'nın ve Afrika'nın Aryanları ve Sami halkları kadar Hami toplulukları için de geçerlidir. Sahranın tüm Fulbe toplulukları arasında toplum; prensler, şefler avam ve köleler biçiminde bölünmüştür (Oppenheimer, 1984, 64).

Köleliğe dayalı üretim ve denetleme ilişkisinin en gelişmiş biçimi hiç kuşkusuz Greko Roman dünyasında gözlenmiş ve burada bir ilişki biçimi olarak köle efendi ilişkisi hukuksal bir boyut kazanmıştır. İnsan özgürlüğe ulaşmaya ve doğaya egemen olmaya çabalarırken başkasının kölesi olmuştur. Daha önceden toprak, üzerinde çalışan insanların ortak mülküyken artık köle, başkasına ait olan toprağı işlemeye başlamıştır (İlin ve Segal, 1985: 58). Denetleme ilişkilerinde insanlar arasında bir grup insanın iş aracı olarak görülüp tüm üretim araçları içinde sadece canlı emek olarak algılanması yani köle efendi ilişkisi, zamanla dönüşüme uğrayacaktır. Değişimin temelinde, mülk sahiplerinin bir gerçeği görmesi yatar; Bu gerçeklik ise toprağın ilk işgali sırasında, geniş topraklara yerleşmenin bir zararı yokken; insanlar, çok geçmeden, bir kimsenin boş topraklara yerleştirebileceği kölelerin sayısının artışıyla, toprak rantının da arttığını kavramaya başlamış olmaları ile ilişkilidir (Oppenheimer, 1984, 143).

Tıpkı basit çapa toplumlarında olduğu gibi, gelişmiş saban ve öküze dayalı üretim yönteminde de, temel üretim kaynağı tarımsal faaliyet ve temel emek kullanım biçimi tarımsal faaliyette bulunan köylülerin olduğu bu yeni yapılanmanın gelişmiş biçiminde, denetleme ilişkisi oldukça gelişmiş ve siyasal ve toplumsal ilişkiler belirli bir hiyerarşi (sıra düzeni) içinde gerçekleşmeye başlamıştır. Bu

hiyerarşik yapılanma bir yandan toplumsal ihtiyaçları giderme biçimi olarak tarımsal faaliyetlerin düzenlenmesini sağlarken, diğer yandan tarımsal faaliyette yaratılan toplumsal artının üretenden yönetene, mülkiyete sahip olmayandan olana, denetlenenden denetleyene aktarma amacını yerine getirmekteydi. Hiyerarşik yapılanma içinde, aşağı basamakta bulunan tabaka, kendisinin bir üstündekine hizmet vermekle yükümlüdür.

Bu piramidin tabanı, büyük bir bölümünü köylülerin oluşturduğu emekçi nüfusa dayanmakta, onların emeğinin ürettiği artı olan ve ekonomik yollar ile sağlanan toprak rantı biçiminde görülen tüm artı değer toplumun yukarı tabakasını beslemek için kullanılmaktadır. Mülklerin çoğunluğundan sağlanan bu toprak rantı, prensin ya da kralın doğrudan mülkiyetinde olup, daha fief olarak verilmemiş mülkler dışında, fief sahibi küçük mülk sahiplerine aktarılmaktadır. Bu fieflerin sahipleri ise, bunun karşılığında daha büyük yasalar, daha önce saptanan zorunlu askeri hizmeti ve bazı durumlarda da ekonomik değeri olan işgücü sağlamakla yükümlü kılınmışlardır.

Daha büyük vasal, kralın büyük feodal beylerine karşı, bunlar da hiç değilse hukuksal ve biçimsel olarak merkezi erk sahibine karşı benzeri bir yükümlülük altında bulunmaktadır. Buna karşılık, imparator, kral, sultan, şah ya da firavun, kabile tanrısının vasalı olarak görülmektedir. Böylece, köylülerin herkesi besleyip baktıkları tarlalardan başlayarak, göklerin kralına (tanrıya) dek yükselen, yapay olarak derecelendirilmiş bir mertebeler düzeni olarak ortaya çıkmaktadır (Oppenheimer, 1982, 168).

Bu mertebelenme sistemi örnek olarak 15. yüzyıldan önceye kadar Avrupa'da ilk elden köylünün ürünü ve diğer aletleri kontrol eden "Lordlar", köylülerden ürünlerine karşılık kendilerine yetecek kadarını verdikten sonra geri kalan ürüne "pay verme" olarak el koyar ve bunu daha sonra Dük e ve dük aynı şekilde Prense, Prens de kendi payını aldıktan sonra krala belirlenen payı aktarmış olur.

Hukuksal bir dizi ilkeler doğrultusunda kurumsallaşan bu ilişkilerde, sistem için temel ilke, artı ürünün denetlenmesinde köylüleri üretim yaptıkları topraklara bağımlı kılmaktadır. Mekânsal hareketlilikleri belirli ilkeler doğrultusunda sınırlanan

köylüler, siyasal alanın ya da denetleme ilişkisinin en önemli boyutunu göstermektedir. Feodal üretim olarak tanımladığımız bu toplumsal yapıda en önemli unsur, hiç kuşkusuz ekonomik olanla siyasal olanın bütünleşmesi ve siyasal egemenliğin tek merkezde yoğunlaşmamasıdır. Pery Ander son'u izleyecek olursak, siyasal egemenlik feodal üretim biçiminde farklı ölçülerde parçalanmıştır. Parçalanmış egemenlik, ekonomik olarak yaratılan toplumsal zenginliğe siyasal yollar ile el konulması anlamına gelmektedir (Anderson, 2011, 148). Örnek olarak; yukarıda vurgulanan köylünün toprağına bağlanması siyasal araç ve yollarla sınırlanmış yani köylünün topraktan ayrılma özgürlüğü elinden alınmıştır.

Özgür doğan insan, artık özgür değildir, yaşamını sürdürebilmek için bir başkası ile eşitsiz bir ilişkiye girmek zorunda kalmıştır. Burada temel olan bir diğer noktayı vurgulamak gerekmektedir; eşitsizlik ilişkisinin temelinde, insanların üretken çabası sonucu ortaya çıkan toplumsal ürünün mülkiyet ve bölüşüm ilişkileri yatmaktadır. Eşitsiz ilişkiyle birlikte, üretilen ve üreticinin kendi varlığını sürdürecektik miktarın dışında kalan miktarın, yani toplumsal fazlanın üretenden üretken olmayan kesimlere aktarılması eşitsizliğin hem nedeni, hem de sonucu olarak görülmektedir (Ercan, 2011: 73).

Özel mülkiyetteki ve yerleşik insan sayısındaki meydana gelen çoğalmalar aile biriminin yerine güçlü bir politik oluşumu meydana getirmiştir. Başlangıçta özel mülkiyet sahipliği ve politik gücün kontrolü açısından aileler ya da klanlar birleştirici ve yönlendirici olmuşlardır. Öte yandan ekonomide ise özel mülkiyet kişiler bazında gelişme göstermeye başlamıştır.

Bu aşamada artık siyasal olanın yani siyasal ilişkilerin ve onun en gelişmiş biçimi olarak devletin toplumsal yapılar içinde iki önemli işlev yüklendiği görülmektedir. İlk olarak siyasal ilişkiler ve devlet, dolayısıyla yasalar öncelikle, mülkiyetin yaratılması, korunması ve onun esenliğinin sağlanması endişesiyle kurumsallaştırılmışlardır (Morgan, 1986:149). Eşitsizliğin kurumsallaştırma aracı olarak devlet ve yasalar, böylece tarihin bir aşamasında bu benim diyen insanın haklarını diğer insanlar karşısında koruma amacı ile geliştirilmiştir, önemli bir denetim aracıdır.

Diğer yandan devlet siyasal bir oluşum olarak, toplumsal zenginliğin ve bu zenginliğin varoluş gerekçelerinin yeniden üretilmesi için duyulan düzenleme işlevlerini de üstlenmiştir. Düzenleme işlevinden kastedilen, örneğin kölenin davranması gereken kurallar bütününü bir dizi yasa ile ve dolayısıyla zorunluluk olarak tanımlaması, ya da köylünün toprağa bağlı olarak yaşaması ve bununla birlikte üretken eyleminin sonuçları üzerinde söz sahibi olamamanın yasal ve dolayısıyla genellikle meşruluk temellerinin hazırlanmasıdır. Burada hiç kuşkusuz siyasal ilişkilerin ekonomik ilişkilerin belirleyiciliğinde ortaya çıkmadığını ve fakat birbirleriyle bir dizi yoğun ilişkinin var olduğunu belirtmemiz gerekmektedir (Ercan, 2011: 97).

Tarım ve hayvancılık toplumsal kültürel ve düşünsel yaşamda devrim niteliğinde bir değişim meydana getirmiştir. Bu dönemde insan doğaya egemen olmak isteğine sahiptir. Bu istek teknolojinin gelişmesine neden olmuştur. Böylece doğaya üstün olma isteği içinde yeni deneyimler, yeni bilgi birikim ve aklın gelişmesine, yeni bilgi birikimi de teknolojiye gelişmeye yol açmıştır (Schilling, 1971: 22).

Sulak ırmak boylarında küçük sulama tarımı ile üretim yapan yerleşik topluluklar üzerinde egemenlik kuran göçebe çoban toplulukları bu yerleşik köy halkından daha fazla artı ürün elde etmek için, gerek zora başvurarak gerekse ikna yöntemleriyle onları çalıştırmaya başlamışlardır. Yerleşik köy halkının uyguladıkları küçük sulama tarımını örnek alarak daha geniş bir örgütlenme sağlamışlardır. Çoğu çiftçiyi baraj, kanal set yapımı gibi işlerde çalıştırmışlardır. Bu şekilde küçük sulama tarımına geçilmiş olmuştur. Böyle bir örgütlenme içinde doğrudan üretimde çalışmayan bir yönetici sınıf ortaya çıkmış ve din adamları da toplumsal artının üretilmesini gerektiren tüm işleri örgütleyip yönettiklerinden bu sınıf içinde önemli bir yer tutmuştur (Şenel, 2008: 206).

Yine bu örgütlenme içinde ortaya çıkan diğer önemli bir sınıf da zanaatkarlar ve tacirler olmuştur. Zanaatkarlar ve tacirler yönetici sınıfın çeşitli gereksinimlerini karşılama ve büyük sulama tarımının gerekli kıldığı araç ve gereçleri yapma ve temin etme işlerini üstlenmişlerdir. Din adamlarının yönetimdeki tapınaklarda biriken toplumsal artının beslediği zanaatçılardan sadece yönetici sınıf değil aynı zamanda

çiftçiler de kendi araç ve gereçlerini bu zanaatçılardan karşılamışlardır. Tacirler de bu dönemde önem kazanmaya başlamışlardır (Şenel, 2008: 207).

1.2.2.1. Rönesans ve Reform Hareketleri

Rönesans-Reform ve Coğrafi keşifler Avrupa'nın ve geniş manada Batı'nın bugünkü yapısını oluşturan değişim zamanları olarak karşımıza çıkmaktadır. 16. Yüzyılla birlikte Avrupa, içeride ve dışarıda kendini bir devir daim içinde bulmuştur. İçerde birbiriyle etkileşim halinde üç değişim hareketine sahiplik etmiştir. İlki Rönesans hareketi Ortaçağın düşünsel yapısına karşı çıkarak Antik Yunan düşüncesini canlandıran harekettir; ikincisi, toplumsal anlamda etkisini hissettirmiş ve üçüncüsü dönemler boyunca Avrupa'nın siyasal hayatına yön vermiş olan Reform hareketleridir (Olgun, 2007: 11). Özellikle 15. yüzyılın sonlarında, o vakite kadar kendi denizleri dışına çıkmayan Avrupalıların, büyük okyanuslara gittiği, yeni kıtalar keşfettiği ve tüm dünyayla ilişki geliştirdiği bir harekettir. Coğrafi keşifler olarak adlandırılan bu hareket iki yüzyıldan uzun bir zaman diliminde sadece Avrupa tarihi açısından değil tüm insanlık tarihi açısından son derece önemli sonuçlar meydana getirmiştir (Tanilli, 2017: 31).

Rönesans yeniden doğuş manasına gelen bir süreçtir. Şu iki anlamı içermektedir; Birincisi antik klasik metinlerin yeniden bulunuşu ve öğrenimi, sanat ve bilimdeki uygulamalarının tespitidir. İkincisi ise bu entelektüel hareketlerin sonuçlarının Avrupalılık kültürünü güçlendirmesidir. Genel kabul olarak 1300'lerde İtalya'da filizlendiği kabul edilen Rönesans'ın ayırt edici yönü özünde birçok farklı alanda antikiteyi yeniden canlandırmayı ve onu taklit etmeyi amaçlamasıdır. Bu bağlamda Antik Yunan felsefe ve sanatı, çoğunlukla Rönesans'ın beslendiği esas kaynak olarak bilinmektedir (Bloch, 2002: 13).

Tarihçilerin Rönesans'ın İtalya dışına çıkması hususunda hem fikir olmadıkları görülmektedir. Bu konuyla ilgili iki görüş hâkimdir. Bunlardan ilki antik kültürün yeniden hayat buluşunda aktif olan grupların başka ülkelere göç etmesiyle Rönesans'ın bu ülkelerde de hayat bulduğu yönündedir. İkincisi ise Avrupa ülkeleri için İtalya'nın cazibe merkezi olarak görülmesidir. Avrupa'da yaşayan insanlar,

bilim insanları kendilerini skolâstik kültürün pençesinden kurtarmaya ve eş zamanlı olarak hem hümanistik, hem de din içerikli yeni bir eğitim tarzı oluşturmaya çabalamaktadırlar (Frankel,1991: 135-136).

Matbaanın icadından sonra okur-yazar oranının artması ve buna ek olarak İncil'in ulusal dillere çevrilmesi ile din adamlarının öğretisiyle incilin öğretilerinin birbirinden farklı olması toplumun kiliseye olan bakışını olumsuz yönde değiştirmiştir. Bu durum 16. yüzyılda Martin Luther'in öncülüğünü yaptığı Protestan hareketiyle en uç seviyeye ulaşmıştır. Almanya'da filizlenen Reform hareketi, daha sonraları Batı ve Kuzey Avrupa'yı da etkisi altına almıştır. Reform hareketinin kökeninde, dine ve dünyanın dinsel yorumlanışına bir karşıtlık bulunmamaktadır. Karşı olunan şey Katolik Kilisesi'nin kendisini Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görmesi ve Tanrı ile insan arasına girmesidir (Touraine, 2002: 52-53). Bu bağlamda "Reform, kilisenin insan yaşamı üzerindeki otoritesinin tamamen yok olmaması ancak var olan uygulamanın değiştirilmesidir" (Weber, 2004: 32).

Luther ve taraftarları Tanrı ile insan ilişkisini yeniden yorumlamışlardır ve insanın Tanrıya karşı dünyevi sorumluluklarını yerine getirerek Tanrıyı hoşnut edip Tanrıya ulaşacaklarını ifade etmişlerdir. Reformun en önemli belirteci, koşul ne olursa olsun insanın dünyevi sorumluluklarını yerine getirmesinin bir yaşam biçimi olması ve bu durumun bir ahlaki nitelendirme olarak görmesidir (Weber, 1997: 33). Reform hareketi ahlaki bir program dâhilinde hümanist bir kültürel değişimi oluşturmaya çalışmamaktadır. Reform hareketine öncülük edenler kapitalizm ve laiklik kavramlarını da günlük hayata yerleştirmeye başlamışlardır. Şöyle ki Reform hareketini yönetenlerin dini güdülerini kapitalizmin kar güdüsünü ortaya çıkararak bunun için olması gereken toplumsal koşulları hazırlamışlardır (Toulmin, 2002: 127).

Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketleriyle beraber kültürel alanda gerçekleşen değişime ek olarak ekonomide de büyük bir hareketlilik yaşanmıştır. Ticaretin canlanmasıyla birlikte Feodal sistemde de ilk sarsıntılar yaşanmaya başlanmıştır. Bunu Sanayi Devrimiyle değişen toplum yapısı takip etmiştir. Feodal toplum düzeni ticaretin canlanması ve ulusal merkezi devletlerin kurulmasıyla yavaş yavaş yerini kapitalizme bırakmıştır. Ortaçağ'da varlığını sürdüren merkezi

imparatorluklar çökmüş, Avrupa'nın parçalanıp ayrıştığı yıllarda burjuva sınıfı adı altında yeni egemen bir sınıf ortaya çıkmıştır. 1789 Fransız İhtilali ve burjuva sınıfının giderek güçlenmesiyle Avrupa'da sosyo-ekonomik olarak hızlı bir değişim hareketi yaşanmıştır. Reform ve Rönesans hareketleriyle beraber yaşanan siyasallaşma, iktisatlaşma, modernleşme ve toplumsallaşma Aydınlanma çağıının son evresi olmaktadır.

Aktan'a göre Aydınlanma Çağı 17. ve 18. yüzyıllarda hüküm süren totaliter sisteme, Ortaçağ'ın feodal toplum yapısına, skolastik din anlayışına karşı çoğunlukla burjuvazi sınıfının yönettiği bir özgürleşme hareketidir (2003: 77). Bu nedenle aydınlanma için özgürlükten başka hiçbir şeye ihtiyaç duyulmamaktadır, bu amaçla kullanılacak özgürlüklerin en zararsız "Aklını Kullanma Özgürlüğüdür". Batı Avrupa toplumları tarihsel koşulları ve toplumsal yapılarına göre farklılık gösteren Aydınlanma hareketiyle birlikte demokrasi, eşitlik, insan hakları, özgürleşme ve bilimsel düşünce gibi kavramlar ön plana çıkmıştır (Aktan, 2003: 78).

Din ve bilim Avrupa'da Ortaçağın son zamanlarında bir etkinlik aracı olarak ayrılmaya başlamıştır. Bununla birlikte Ortaçağ'da iki düşünsel yapı, bilgi türü ve bilgi üretme biçimi meydana gelmiştir. Bilimin dayanağı akıl, kaynağı doğadır. Aydınlanma çağı ve bilimsel devrim bu bakış açılarının çerçevesinde şekillenmiş ve ortaya çıkmıştır" (Toulmin, 2002: 130).

1.2.3. Modern Toplum / Sanayi Devrimi

"Modern" sözcüğü ilk defa 5. yüzyılda Papa I. Gelsius tarafından kullanılmıştır. Latince 'modernus' şekliyle ilk olarak 5. yüzyılda resmen Hıristiyan olan o dönemi, Pagan ve Romalı gelenekten ayırmak için kullanılmış olan modernus, Latince şimdi ya da şimdikin zamanı anlamına gelmektedir (Jameson, 2004: 21; Habermas, 1990: 31).

Modernite kavramını ilk olarak Baudelaire 1863 yılında yayımlanan yazısında kullanmıştır. Moderniteyi modern yaşamın bir niteliği ve sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak nitelemiştir. Abel Jeannire, modern kavramının son derece muğlak olduğunu belirtmiştir (Baudelaire, 1994: 15). Modern bir dönemleştirme olarak

Ortaçağ ve Rönesans'ın peşinden gelen “Modern Zamanlar” yakın zamanın eşanlamlısı olarak günlük yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlar gibi anlamları taşımaktadır (Lash, 1994: 47).

Giddens modernliği 17. yüzyılda Avrupa’da baş gösteren ve tüm dünyayı etkisi altında bırakan toplumsal hayat içinde var olan bir örgütlenme biçimleri şeklinde ifade etmiştir (2004: 11). Giddens modernliğin dört kurumsal yapısından bahsetmektedir; Toplumsal yaşamın bütün boyutlarının gözetlenmesi, kapitalizm, endüstriyel üretim ve şiddet araçlarının merkezi denetimi (Giddens, 2004: 326).

Avrupa’da 17 ve 18. yüzyıllarda yaşanan değişim ilk meyvelerini İngiltere’de vermeye başlamıştır. Çünkü İngiltere de var olan kolonicilik faaliyetlerinde ve buna ek şekilde yapılan ticarete başka ülkelere oranla önde bulunmaktadır. Ticaretle ve savaşlarla ekonomik olarak güçlenen İngiltere de burjuva sınıfının varlığı desteklenmektedir. Sanayi Devrimi’nin İngiltere’de başlamasının sebebi, 18. yüzyılda Avrupa ekonomisinin tarıma dayalı olmasına karşın, sanayileşme için ihtiyaç duyulan şartların İngiltere’de var olmasıdır. İngiltere’de tarım uzun zamandır Pazar için yapılmaktaydı, imalat ise feodal özelliklerini kaybetmiş olan kırsal alanın her yerine yayılmıştı. Tarım, sanayileşme için kitlesel üretimi artırma, emek ihtiyacını karşılama ve sermaye birikimine bir araç sağlama görevini yerine getirmeye hazırdır (Hobsbawn, 2003: 57). Modern literatür de otorite kavram olarak güç imgesi şeklinde tanımlanabilmektedir.

Denetim ve nüfuz koşullarını kendi bünyesinde barındırarak toplumsal alanda bu güce sahip olmuştur. Modern toplum Aydınlanma ile beraber klasik toplum yapısının otoriter yapısını eleştirmiştir. Ancak böyle olması otoriter yapıda bir değişime yol açmamıştır, dahası otoriteyi değişik bir tarzda bireye tekrardan sunmuştur. Otorite ve meşruiyet modern devletin temel unsurları olarak görülmektedir. Hiçbir devlet, baskıya dayanan gücü ile uzun müddet varlık gösterememiştir. İstikrarlı bir devlet yapısında halkın büyük çoğunluğu, devletin kurallarını kabul etmelidir. Modern devlet, halkın iradesini temsil ettiği ölçüde meşru görülmektedir (Pierson, 2004: 37). Modern toplumda siyasal otoritenin kilit mevki devlet olmuştur. Max Weber, modern devleti, “belirli toprak sınırları dâhilinde meşru

olarak fiziksel kuvvet kullanma tekeline sahip devlet” olarak tanımlamaktadır (Weber, 2012: 55).

Immanuel Wallerstein’e göre, “halkın içinde yaşadığı devlete tahammül etmeleri ve hükümetin yaptığı işlere engel olmaya çalışması, açık isyana girişmemesi, hükümetin yasalar koymasını, kendisini vergilendirmesini ve denetlemesini kabul etmesi, devleti meşrulaştırması anlamına gelmektedir” (Wallerstein, 2001: 151). Modern dünya sisteminin tarihinde ulusal hükümetlerin kendi halkları tarafından meşrulaştırılmasının çok uzun bir süre yükseliş içinde olduğu görülmektedir. Bu durumun birinci nedeni, devlet yapılarının güçlerini arttırdıkça, halk için halkın istediğinden daha fazlasını yapabilesidir. İkincisi ise, daha fazla insanın liderlerini seçmeye katılmasına imkân tanıyan devlet yapılarındaki değişimlerin sonucu olarak, muhtemelen sıradan insanların, hükümet yetkililerinin kendi çıkarlarını en azından kısmen yerine getirdiğini düşünmeye başlamaları olarak düşünülmektedir (Wallerstein, 2001: 152).

Modern toplumda otorite kavramı, siyasal literatüre bağlı bir kavram olmaktan çıkıp; aile, kültür, eğitim, din ve hukuk gibi alanlarda da kullanılmaktadır. Otorite kavramı, modernizmle çok daha farklı bir söylem içine girmiş, Tanrısal ya da efendi tanımlamaları yerine egemen güç tanımlamasını beraberinde getirmiştir. Otoritenin bütün şekillerinin temelde şu ortak özelliğe sahip olduğu görülmektedir:” hepsi tepki yaratmayan bir eylem/etki uygulamaya olanak tanır, çünkü karşı eylemde bulunabilecek olanlar bilinçli ve iradi olarak bunu yapmaktan sakınmaktadırlar. Tersine bir eyleme maruz kaldıkları her yerde, ona karşı eylemde bulunma yetilerini bilinçli ve iradi olarak reddettiklerin, bir otoritenin müdahalesi saptanabilmektedir (Kojève, 2007: 20).

Modern toplumlarda görülen tepki, bireylerin kendilerini zayıf hissetmekten utanmaları şeklinde ortaya çıkmaktadır (Sennet, 2005: 55). “Bu yönüyle modern toplumda otorite tanımlaması bir iktidar bağıllığı olmaktan ziyade daha çok kapitalist tüketim biçimi ve endüstriyel argümanlar ile şekillenmiş, sınıflandırılmış, bilinçsiz bir bağıllık olarak görülmektedir. Modern yapı otorite kavramını, geçmişte tanımlananın aksine fiziksel bir baskı aracı değil, gönülden itaat ettirme yolu olarak tanımlamaktadır” (Mendel, 2005: 11). Bu tanımlamadan yola çıkarak modern

dönemin itaatkâr bireyi ve kültür endüstrisinin birey üzerinde oluşturduğu sömürü ve tahakküm biçimlerine gidebilmektedir. Bu konu da öne çıkan Frankfurt Okulu teorisyenlerinin eleştirel teori ve kültür endüstrisinin modern birey üzerinde oluşturmuş olduğu etki anlatılacaktır.

Frankfurt Okulu teorisyenleri kapitalizmin, doğa ve insan dengesini bozmakla kalmayıp aynı zamanda insanın insanla olan ilişkilerini de bozduğunu düşünmektedirler. Adorno doğa hâkimiyeti olarak görülen egemenlik kavramını, sonraları insanın insan üzerindeki egemenliğinde devam ettirdiğini söylemektedir (Adorno, 2007: 21). Sanayi devrimin getirdiği kapitalist süreç, insanın insan emeğini sömürdüğü bir süreç olmuştur. Buna bağlı olarak gelişen toplum ve onun temel yapı taşları olan kurumlar da insanın özgür doğasını işkâl etmişlerdir. Birey, modern çağda varlığını sürdürebilmek için sosyal sistemin koşullarını ve gereklerini yerine getirmek zorunda kalmıştır. Bu tarz bir egemenliğin ve mecburiyetin başlangıcı aydınlanma döneminin başlangıcına denk gelmektedir. Aydınlanma özgürleşme vaadiyle gelmiştir ancak doğanın mistik ve gizemli tarafını akıl yoluyla açıklarken, öte yandan doğa hâkim olan gücüyle karşılaşmıştır. Daha sonra bu güç insan doğa üzerinde ki egemenliğine ek olarak insanın insan üzerinde ki egemenliğini de ortaya çıkarmıştır (Becermen, 2009: 74).

Horkheimer ve Adorno'ya göre modern toplum yapısı, kültür endüstrisi ile kitlesele, kollektif zihniyetin hegomonik olduğu otoriter bir sistemi ortaya koymaktadır. Bu sistem ise baskı altına aldığı bireyi düşünmeyen, sorgulamayan yığınlar haline getirmiştir. Bu şekilde modernite ruhen itaatkâr olan ancak yaratıcı olmayan ortalama seviyede bireyler oluşturmuştur. Kültür endüstrisi bunu yaparken özellikle eğlence argümanlarını kullanmaktadır. Eğlence ile elde edilen hem fikir olma durumu, kültür endüstrisinin konumunu güçlendirmekte ve böylelikle müşteri ya da tüketici olan bireyin ihtiyacı üretilip yönlendirilebilmektedir. Bu şekilde birey, daha rahat denetlenebilir hale gelmektedir (2007: 35).

“Kapitalist modernite kitleler üzerindeki otoritesini kültür aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Yönetim altına alınmış bir topluma, yukarıdan empoze edilen toplumsal kontrolü gerçekleştirmenin etkin bir aracı olarak kültür, 20.yüzyılda

endüstriyel bir evreye gerilemiştir. Bu gerileme, kültürün bireysel değerlerin sığınağı olacağı yerde, endüstrileşmeye dâhil edilmek suretiyle özgürleşim ve insani değerlerden çok, egemenlik ilişkilerinin alanı haline gelmesidir. Kültür alanı artık, standartlaşmış ürünleri ile kapitalizmin egemenlik ilişkilerinin taşıyıcısı durumundadır” (Torun, 2009: 81). Bu durumu daha güçlü kılmak için ekonomik üretim erkini elinde bulunduranlar, teknik araçlar üzerinde de hâkimiyet kurmaktadır.

Bu şekilde egemen olan gücün nüfuzu, kültür endüstrisi ürünleri ile çok daha geniş bir tabanı etkisi altına alarak, kişisel tepkileri ve kendi olma bilincini yok edip nesneleşmeye mecbur bırakılan yeni ve farklı bir insan tipolojisi oluşturmaktadır. Teknolojiyle beraber, insan da var olan tüm nesnelere gibi mekanikleşmiş ve alınıp satılan ilişki de olduğu gibi nesnelere biri konumuna gerilemiştir. Teknolojik gerçekliğin egemenliğinden dolayı özgürlükten adeta feragat edilmiştir. “Mekanik yeniden üretim A ve B filmleri veya fiyatları, farklı mağazilerdeki öyküleri, bu üretim mekanizmasının tüketicileri sınıflamak ve örgütlemek için kullandığı ideolojik araçlardır”. Mekanik yeniden üretimin sınıflama içeriğinde bulunan araçlar, bütün bireyleri sisteme dâhil etmeyi amaçlamaktadır. Birey sistem içinde daha önceden belirlenmiş tüketici ya da müşteri rolleriyle “kendi tipi için seri halde çıkarılan ürünler kategorisi”ni incelemektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 10).

Bu şekilde kültür endüstrisi bireylerin bilinçleri üzerinde ürünler hakkında baskı sağlayıp, bu ürünlere bireyleri yönlendiren bir işlev üstlenmektedir. Bu haliyle kültür ürünlerinin bireyler üzerindeki yapay etkisi, onların günlük hayatlarının somut gerçeklerine dönüşmektedir (Torun, 2006: 84). Otoriter yapı, bireyleri serbest bıraktığını söylerken bunun tam zıttı olarak onların ruhlarına saldırmaktadır. Kültür Endüstrisi, bireylerin ruhlarını hedef alırken uyma davranışını bireyin içsel zorunluluğuymuş gibi dayatmaktadır. Bu şekilde birey sisteme entegre olmayı kendisi kabul ettiği için, bu işleyişin dışına çıkma fikri son derece imkânsız bir hale gelmektedir. Kültür endüstrisi buradan hareketle sisteme kendi istekleriyle giren bireylerin doğal ihtiyaçlarını karşıladığı söylemiyle ruhsal saldırısı manipüle etmektedir.

Frankfurt Okulu teorisyenleri, eleştirel teoride insanın içindeki doğal yanlar ve doğa üzerinde baskı kurmakta olduğuna vurgu yapmaktadır. 20. Yüzyıl dünyasının otoriter örgütlenmeler aracılığıyla yönetim altına alındığını öne süren teorisyenler, modern tekniğin totaliter örgütlenmeyi güçlendirerek bunun devamlılığını sağlamadaki en temel faktör olduğunu ifade etmişlerdir (Torun, 2006: 19). Öncelikle kitle iletişim başta olmak üzere çeşitli araçlar vasıtasıyla kültür endüstrisi merkezli sunulan ve dağıtılan ürünler, bireyüstünde tek tip davranış kalıpları oluşturmaktadır. “Bu yeni kalıplar bireyi baskı ve sömürü altında tutmanın modern bir görünümünü oluşturmaktadır.

Modern dönemde birey teknolojik ve bilimsel argümanlarla baskı altında tutulmaya çalışılmaktadır. Kültürel alan bu amacın en büyük çalışma alanı olmuştur. Bireyin üzerinde kurulan sömürü ve tahakküm sistemi, sunulan kültürel pazar üzerinden verilirken birey bunu farkına varmadan içselleştirmektedir. Bu pazarı hep güncel tutabilmek için kitle iletişim araçları son derece etkili bir şekilde kullanılmıştır. “Modern toplumda kitlesel araçlar ve bilimsel argümanlar, insana ve doğaya her zamankinden daha çok egemen olmak üzere düzenlenmiştir”. Kitle kültürünün var olmasında, baskı altındaki kitlenin, kitle iletişim araçları tarafından hegemonyayı olumlamak zorunda bırakılmıştır. Burada anlatılmak istenen temel nokta: “kültür endüstrisindeki tüketim kalıplarının, bireyin baskı altında olduğunu farketmeden, egemen söylemleri sıradanlaştırarak, ürünlerin tüketimine neden oluşudur (Adorno ve Horkheimer, 2010: 215). Bu tüketimin temelleri İngiltere’de atılmıştır.

İngiltere çağdaşı olan diğer ülkelerden farklı olarak, sanayi devriminin yaşanmasıyla beraber, o dönemde dünyanın tek atölyesi, ithalatçısı ve ihracatsı, tek taşımacısı, emperyalisti ve neredeyse tek uluslararası yatırımcısı; bundan ötürü de tek donanmasına ve gerçek bir dünya politikasına sahip devlet olarak kabul edilmiştir (Hobsbawn, 2003: 58).

Freyer’in bir dönüm noktası olarak gördüğü İngiliz Sanayi devrimi Göksal’a göre, sadece İngiltere için değil sanayileşme çabasına girmiş tüm devletler için tam manasıyla bir değişim sürecini ifade etmiştir. Her toplumda toplum yapısı ve

kültürüne göre farklılıklar göstermiş olsa da o yüzyıl için devrimci özelliklere sahiptir. Yaşanan bu hızlı değişim sonucunda yeni bir toplum geleneği, yeni davranış kalıpları ve toplumsal kurallar oluşmuştur. Evlerinin yakınlarında küçük atölyelerde çalışan insanlar fabrikalarda çalışmaya başlamış, kent kültürünün oluşmasıyla büyük aile tipinden çekirdek aileye geçiş yaşanmıştır. Fabrikaların kurulmasıyla başlayan yeni üretim tarzı ekonomik olarak da çeşitli değişimleri beraberinde getirmiştir. İşbölümünün olması üretimin verimliliğini arttırırken yeni teknolojilerin kullanılması sermaye birikimini sağlamıştır (Göksal, 2003: 59).

Freyer, İngiltere’yi temel alarak yaşanan teknik gelişmelerin altı dalga halinde yaşandığını iddia eder:

Bunlardan ilki Dokuma endüstrisi dalgasıdır. İngiltere’de sanayi devrimi bu dalga ile başlamıştır. 1769 ve 1780 yılları arasında pamuk eğirme makinesi ve mekanik dokuma tezgâhı yapıp geliştirilmiştir. Bu icatlara bağlı olarak günümüz endüstrisinde kullanılan yalnızca makineye dayanan dokuma fabrikaları kısa bir zamanda kurulmaya başlanmıştır. İkincisi Demir çelik dalgasıdır. 1800’lü yıllarda yapılan icatlarla bu dalganın başladığı kabul edilmektedir. Elde edilip işlenen demir hemen hemen her alanda kullanılmaya başlanarak gündelik yaşamda büyük bir önem sahip olmuştur. 1825 yılına gelindiğinde’ Ulaştırma Dalgası’ başlamıştır. 1820 yılında başlanan lokomotif çalışmaları, 1830’dan itibaren ürünlerini vermeye başlamıştır. Ulaşım alanında makineleşmenin başlaması sanayiye de pozitif anlamada etkilemiştir. Hammaddelerin endüstri alanlarına kolaylıkla ulaştırılabilmesi ve imal edilen ürünlerin dağıtımının yapılabilmesi buna örnek olarak verilebilmektedir (Freyer, 2018: 15-16).

19.yüzyılın ortalarına gelindiğinde kimya bilimiyle ilgilenen bilim insanları toplanarak bilgileri ışığında yeni bir endüstri kolunun temellerini atmışlardır böylelikle dördüncü dalga yani kimya çağı başlamıştır. Rasyonel tarımın temelleri bu dönemde “suni gübreleme” yöntemiyle atılmıştır. Sanayi devrimiyle birlikte birçok ülkede teknoloji enstitüleri kurulmaya başlanmış ve birçok bilim insanı bu enstitülerde görev yapmıştır. Beşinci dalga olarak tanımlanan ‘Elektrik Endüstrisi Dalgası’ kendinden önce var olan tüm dalgaları temelinden değiştirecek şekilde

etkilemiştir. “19. Yüzyılın son çeyreğinde kuvvetli akım tekniğine geçişle telefon ve telgraf alanında büyük bir atılım gerçekleşmiştir. Altıncı dalga ise ‘Benzin Motor Çağı’ olarak tanımlanmaktadır. 1889 yılında Paris’te ilk defa bir otomobil sergisi açılmıştır. 1903’e gelindiğinde ise Henry Ford tarafından “Ford Motor Company” kurulmuştur (Freyer, 1998: 17).

1929’da Antonio Gramsci, “fordizmi” bir Amerikancılık felsefesi” serüveni olarak yorumluyor. Yeni üretim yöntemiyle birlikte tüm bir yaşam biçimi, bir düşünme ve yaşamı duyumsama biçimi anlaşılır. Üretim biçiminin akıcılaştırılması fabrika ve toplum arasında, özel yaşamla kamu yaşamı arasında birleşmeyi gerçekleştirir. Yürüyen bantta yoğun çalışmanın işletme tarafından izlenmesi, özel yaşamda ve özel yaşamın ideolojik çerçevesiyle birleşir (Matterlart, 2004: 34).

Genel olarak Freyer’in sanayi devrimiyle ilgili yapmış olduğu altı aşamalı dalganın temel olarak üç aşamalı olduğu öngörülmektedir. Birinci aşama makineleşme çağı olarak isimlendirilir. Bu dönem 18. yüzyılda Sanayi Devrimiyle başlayıp 19. Yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Bu dönemde Kömür ve demir temel hammadde kaynağını oluştururken aynı zamanda ana enerji kaynağıdır. Makineleşme çağını diğer dönemlerden ayıran temel özelliği makine kullanımının yaygınlaşması sonucunda büyük fabrikaların kurulmasıdır. Böylelikle Avrupa’da toplumun temelini oluşturan tarım işçileri, fabrikalarda çalışmaya başlamış, toplum bu yöne doğru kanalize edilmişler (Toffler, 2012: 211).

“Demiryolu çağı” sanayi devriminin ilk aşamasında yaşanmaya başlanmıştır. Buhar, kömür ve demirin bir araya gelmesiyle birlikte bu durum çeşitli ekonomik, toplumsal ve siyasal sonuçlara yol açmıştır. Kömür sadece trenlere güç sağlamakla kalmamış aynı zamanda demiryolları da kömürü çok uzak ve eskiden ulaşılamayan yerlere götürmüştür. Bununla birlikte Avrupa’da kömür enerjisiyle çalışan makinelere sahip fabrikalar hem büyümüş hem de çok uzak noktalara kadar yayılmıştır (Toffler, 2012: 211).

Sanayi devriminin ikinci döneminde temel hammadde ve enerji kaynaklarında değişiklikler meydana gelmiştir. Kömür ve demire ek olarak, elektrik, petrol, çelik ve çeşitli kimyasal maddeler de üretim sürecine dâhil edilmiştir. Mekanik gücün artmasıyla beraber daha fazla üretilmiş mal, sanayi ve ticaret hızını beraberinde getirmiştir. Böylelikle bu ürünleri pazarlayacak kitleler oluşmaya başlamış ve durum da daha büyük firmaların daha ucuz ve daha kaliteli mal üretimini sağlamıştır. İçten yanmalı motor, telefon, mikrofon, lamba, daktilo, ucuz gazete kâğıdı gibi yenilikler günlük hayata girmiştir (Toffler, 2012: 212).

Endüstrileşme, fabrika bacalarından ve seri üretim bantlarından fazlasıdır. İnsan yaşamının her alanını içine alan, son derece geniş ve zengin bir toplum yapısıdır. Tarım devriminin temsil ettiği her şeyin karşıtı bir konumdaydı. Sanayi devrimiyle büyük fabrikaların kurulmasına imkân tanırken, tarladaki traktör, bürodaki bilgisayar, mutfaktaki buzdolabı da yine sanayi devrimiyle toplum yaşamına katılmıştır.

Endüstri devrimi teknolojiyi tamamen farklı bir seviyeye taşımıştır. Her yer elektromekanik makineler, taşıma kayışları, hortumlar, göstergeler ve kablolarla dolmuştur. Dahası, bu yeni araçların yapabildiği tek şey, kas gücünü artırmak da değildir. İnsandan daha iyi duyan, gören, dokunan makineler yaparak, endüstri uygarlığı teknolojiye duyu organları ve yani makineler yapacak makineler üreterek, doğurganlık kazandırmıştır. Hepsinden öte, bütün bu makineleri birbirine bağlı tesisler halinde tek bir yerde toplayarak fabrikaların içinde üretim bantları oluşturmuştur. Bu teknoloji temeli üzerinde, modern uygarlığa imzasını atan birçok endüstri kolu gelişmiştir. Başlangıçta kömür, tekstil fabrikaları ve demiryolu bulunurken daha sonra demir, çelik, alüminyum ve kimyasal maddeler üreten tesisler ve otomobil fabrikaları gelmiştir (Matterlart, 2004: 36).

Ancak dağıtım sisteminde paralel değişiklikler yapılmadığı müddetçe, seri üretim yönteminin tam kapasiteyle kullanılması mümkün görünmemektedir. Sanayi devrimiyle dağıtım sisteminde radikal değişiklikler yapılmış ve ürünlerin daha geniş kitlelere ulaşması mümkün kılınmıştır.

Demiryolları, otobanlar ve kanallar kurulurken, endüstrileşme “ticaret sarayları”nın doğmasını sağlamıştır. Toptancılar, komisyoncular, perakendeciler ve üretici temsilcileri her yerde ortaya çıkmış ve 1871 yılında, George Huntington Hartford, Henry Ford’un ileryen yıllarda fabrika sistemi için yaptığı şeyi, o yıllarda dağıtım hizmeti için yapmıştır. Dünyanın ilk dev mağaza zincirini olan *The Great Atlantic and Pacific Tea Company* kurarak, dağıtımı yepyeni bir boyuta taşımıştır. Endüstri uygarlığında kişiye özel dağıtım sistemi, yerini kitlesel dağıtıma ve kitlesel satışa bırakmıştır (Toffler, 2008: 37-38).

Bütün bu değişiklikleri bir arada ele aldığımızda karşımıza çıkan şey, adına “teknosfer” denebilecek bir değişimdir. Bütün toplumlar-ilkel, tarımsal veya endüstriyel- enerji kullanırlar; bir şeyler üretirler; ürettiklerini dağıtırlar. Bütün toplumlarda enerji sistemi, üretim sistemi ve dağıtım sistemi, daha büyük bir bütünün iç içe geçmiş parçalarıdır. Bu daha büyük sisteme teknofer diyebiliriz ve sosyal gelişimin her aşamasında özgün bir biçimi bulunmaktadır. (Toffler,2008: 39).

Sanayi devrimi tüm gezegeni sararken, tarımsal teknofer yerini endüstriyel teknoferine bırakmıştır. Yenilenemeyen enerjiler doğrudan kitlesel üretim sistemine bağlanmış ve bunun karşılığında, son derce gelişmiş bir kitlesel dağıtım sisteminde dağıtılacak ürünler ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak fabrikaları model almış kitlesel eğitim sisteminde okuryazarlık ve matematik becerileri kazandırılmakta tarih ve felsefe anlatılmaktaydı ancak bu görünürdeki müfredattır. Bunun altında, hepsinden çok daha önemli başka ve örtülü bir müfredat bulunmaktadır. Bu müfredatta endüstri toplumlarında temel olarak üç şey öğretilmektedir.

Her şeyi zamanında yapmak, itaatkâr olmak ve verilen görevi düşünme zahmetine girmeden ezbere tekrarlamak. Özellikle üretim bandı sistemlerini temel alan fabrika ortamı, ister beyaz yakalı ister mavi yakalı olsun, çalışanların zamanında işe gelip gitmesini yöneticilerin emirlerinin hiç tartışılmadan veya karşı çıkılmadan yerine getirilmesini ve büroda ya da üretim bandı başında aynı şeyleri bıkmadan defalarca yapmayı gerektirmekteydi (Matterlart, 2004: 39).

Sanayi devriminin eğitim sistemi, kuşaklar boyunca çocukları-dolayısıyla bireyleri- teknolojinin ve fabrika sisteminin gerektirdiği gibi, basmakalıp bir şekilde hazırlamaya devam etmiştir. Çekirdek aile ve fabrikasyon eğitim sistemi, çocukların yeni endüstri toplumuna kusursuz bir şekilde hazırlanması için işbirliği yapmıştır. Kapitalist ya da sosyalist, kuzeyli veya güneyli olmalarına bağlı olmaksızın, sanayi devriminin etkisindeki tüm ülkelerde durum böyle bir hal almıştır.

Dışardan bakıldığında bu organizasyonlar çok çeşitliymiş gibi görünse de, düşünülenin aksine, her şey aslında bir tesadüften ibaret değildir. Yakından incelendiğinde hepsinin temelinde yatan gizli bir düzen ve planlılık kendini göstermektedir. Sanayi toplumlarının her birinde, yenilik heveslisi insanlar, en ileri ve en etkili üretim aracı olduklarını düşündükleri fabrikaların özelliklerini diğer ortamlara ve sistemlere de taşımak istemişlerdir. Bunun sonucunda, hastaneler, okullar, hapishaneler, devlet bürokrasisi ve diğer tüm organizasyonlar, iş dağılımı, hiyerarşik düzen ve bireyselliğin tamamen konu dışı bırakılması gibi tüm fabrikasyon özellikleri kopyalamıştır (Toffler, 2008: 45).

Her uygarlığın bir yasası, diğer bir deyişle, her yönüyle kendini gösteren, sürekli tekrarlanan belli prensipleri vardır. Endüstrileşme gezegende yayılmaya devam ederken, gizli ve eşsiz tasarımı da kendini göstermeye başladı. Bu tasarım milyonlarca insanın davranışlarını düzenleyen ve birbirine bağlı olan altı temel prensipten oluşmaktadır. Üretim ve tüketimin ayrılmasının doğal bir getirisi olarak ortaya çıkan bu prensipler, iş hayatından, spora, günlük hayattan savaşa kadar uygarlığın her yönünü etkisi altına almıştır.

Sanayi devrimin prensiplerinin ilki, standartlaşmadır. Bu toplumlarda, herkesin bildiği, birbirinin benzeri olan milyonlarca ürün üretilmektedir. Ama Pazar önem kazanmaya başladıkça, Coco-Cola şişelerinden, çeşitli aletlerden ve makinelerden daha fazlası standartlaştırılmıştır. Endüstri toplumlarında, iş kadar iş yöntemleri de standartlaştırmak şarttı.

Sanayi toplumlarında görülen ikinci önemli prensip, uzmanlaşmadır. Endüstri devriminin etkisiyle dilde, yaşam tarzında, eğlencelerdeki farklılıklar yok olurken, iş

dünyasında da standartlaşma ihtiyacı doğmuş ve bu ihtiyaç uzmanlaşmayı getirmiştir. İşbölümünü hızlandıran Sanayi Devrimi, her işi becerebilen köylüyü ortadan kaldırmış ve onun yerine, bir işi defalarca tekrarlayabilen, dar kapsamlı, uzmanı ve işçiyi getirmiştir. İster kapitalist isterse sosyalist olsun, endüstri toplumlarında uzmanlaşmanın yanı sıra meslek edinme kavramı da söz konusudur (Freyer, 1998: 35).

Üretimle tüketimin birbirinden ayrılması, sanayi toplumunda insanların zamana yaklaşımını da değiştirmiştir. Planlı veya serbest olsun, pazara bağlı bir sistemde, zaman ile para aynı anlamı taşımaya başlamıştır. Pahalı makinelerin boş durmasına izin verilememekte ve kendilerine göre bir ritimleri bulunmaktadır. Bu durum, endüstri uygarlığının üçüncü prensibini getirmiştir: Senkronizasyon, yani uyumlandırma. Fabrikada üretim artınca, makinelerin pahalı ve yapılan işlemlerin birbirine bağlı olması, çok daha tutarlı bir senkronizasyonu gerekli kılmıştır. Bir fabrikada işçilerin belli bir görevi yerine getirmesinin gecikmesi, fabrikanın diğer ucunda diğer işçilerin daha fazla gecikmesi anlamına gelmektedir. Tarım toplumlarında asla o kadar önemli olmayan zaman ve dakiklik kavramları, çok geçmeden toplumsal bir gerginlik haline gelmiştir. Kol saatleri, duvar saatleri, köstekli saatler ve daha birçok türde saat her yere yayılırken, daha 1790'lardan başlayarak, İngiltere gibi endüstrileşme yarışında ileride olan ülkelerde saat bir ihtiyaç olarak görülmüştür.

Endüstri toplumlarında, çocuklara küçük yaşlardan itibaren saat kullanımı öğretilmeye başlanmıştır. Öğrenci olarak bu küçük insanlar, daha ders zili çalmadan okulda bulunmak üzere şartlandırılmışlardır; bunun amacı, büyüdüklerinde zilin veya düdüğün çaldığını duyduklarında, fabrikada montaj bantlarının veya ofislerde masalarının başında olmaya alışmalarıydı. Senkronizasyon sadece iş dünyasında geçerli bir kavram değildir. Sanayi toplumlarında, kazanca veya politik amaçlara bakılmaksızın, sosyal yaşam da saate ve makinelere bağlanmıştır. Belirli saatler çalışma programlarının arasına serpiştirildiğinde, ortaya standart uzunlukta izinler, tatiller veya kahve molaları çıkmıştır.

Pazarın giderek büyümesiyle, Sanayi toplumlarında bir prensip daha doğmuştur: Odaklanma prensibi. Tarım toplumlarında, çok dağınık ve çeşitli enerji kaynaklarından yararlanılmaktaydı. Sanayi toplumunda ise ancak belli yerlerde toplanmış fosil yakıtı kaynaklarına bağlı kalmışlardır. Diğer yandan, endüstri toplumlarında bu şekilde odaklanılan tek şey sadece enerji kaynakları değildir. Kırsal kesimdeki insanlar yaşadıkları yerlerden çekilip alınmış ve büyük şehirlerde yaşamak zorunda kalmışlardır. Çalışmalar belli noktalarda odaklanmıştır. Tarım toplumlarında işler her yerde- evlerde, köylerde, tarlalarda- yapılırken, Sanayi toplumlarında işin büyük bölümü binlerce işçiyi bir araya getiren fabrikalarda yapılmaya başlanmıştır (Toffler, 2008: 66).

Üreticiyle tüketicinin birbirinden ayrılması, Sanayi toplumlarının hepsinde takıntılı bir “makrofilya” ya neden olmuştur. Bir fabrikada çalışma saatleri uzatıldığında birim maliyetler düşüyorsa, aynı mantıkla, başka alanlarda üretim hacminin artırılması da belli tasarruflara yol açacaktır. Artık “büyük” kelimesi “verimli” kavramıyla aynı anlama gelmekte ve böylece “azamileştirme” prensibi, endüstri toplumlarının beşinci prensibi olarak karşımıza çıkmaktadır (Toffler, 74-75).

Son olarak bütün endüstrileşmiş toplumlar merkezileştirmeyi de bir sanat haline getirmişlerdir. Gerek kilise ve gerekse tarım toplumu liderlerinin çoğu, gücü merkezileştirmeyi iyi bilirken, çok daha az karmaşık toplum yapılarıyla uğraşmaktaydılar ve endüstri toplumlarını baştan aşağı merkezileştiren erkek ve kadınlara karşılık bir hayli acemi kalmaktaydılar (Toffler, 2008: 74-75). Sanayi devrimi politika dünyasına da merkezileştirmeyi getirmiştir. Birleşik Devletler’de 18780’lerin başlarından itibaren, gevşek merkezilikten uzak Konfederasyon Anayasası’nın değiştirilmesi için verilen savaşta, bu durum kendini açıkça göstermiştir. Büyük ölçüde tarım toplumu taraftarı olan kırsal kesim zenginleri, gücün ulusal bir devlet yapısının elinde toplanmasına karşı çıkmakta, sanayi toplumu taraftarlarıysa, Hamilton’ın liderliğinde güçlü bir merkezi devlet yapısının sadece askeri ve dış politikadan dolayı değil, ekonomik kalkınma açısından da gerekli olduğunu savunmaktadırlar (Toffler, 2008: 78).

Merkezileştirme ekonomide de kendini göstermiştir. Merkez Bankası kavramı bu dönemde toplum yaşamına girmiştir. Hükümetler Pazar faaliyetlerinin seviyesini ve hızını ayarlayıp denetlemek amacıyla kullandığı merkez bankaları-bir arka kapı olarak- kapitalist ekonomilere kısa vadeli planlama yöntemi yerleşmiştir. İster kapitalist, isterse sosyalist olsun, bütün toplumların ekonomisi parayla dönmektedir. Her iki grubun da parayı yönlendirmek için merkezi bir sisteme ihtiyacı bulunmaktadır. Merkez bankalarının kurulma nedeni de budur. Merkezileştirme taraftarı devlet için merkez bankası ayrılmaz bir parçadır. Böylece, sanayi toplumlarının diğer bir prensibi olarak merkezileştirme karşımıza çıkmaktadır.

Sanayi toplumuna geçişle birlikte Tarım toplumundan kalan gelenek, ahlak yapısı, ekonomik ilişkiler yaşam şekilleri hızlı bir şekilde değişime uğramıştır. Bu değişim bütün toplumlarda aynı şekilde karşılanmıştır. Makinelerin günlük hayatına girmesiyle birlikte değişim hızlanmıştır (Toffler, 1981: 215). Aşağıda bu değişimlere yer verilecektir.

1.2.3.1. Toplumsal Değişimler

Sanayi devrimiyle birlikte ekonomik faaliyetler yerel oluşumların dışına çıkarak, ülke genelinde uluslararası pazarlar için üretim yapan bir hal almıştır. Sanayi toplumunun temel dinamiklerinden biri de yeni kıtaların bulunuşudur buna bağlı olarak sömürgecilikle birlikte pazar alanının genişlemesi de bu dinamiğin önemli bir ayağını oluşturmuştur. Yine bu toplum tipi özel mülkiyete, serbest rekabete ve kar maksimizasyonuna dayanmaktadır (Avcı ve diğ, 1993: 36). Sanayi toplumunda üretim şekli Fordist üretim biçimidir. “Fordizm, Gramsci’nin tanımladığı haliyle ileri kapitalizmin en temel özelliği olacağı düşünülen Henry Ford’un seri otomobil üretimiyle örneklenen üretim organizasyonunun karşılığı” olarak tanımlanmaktadır.

Sanayi toplumuna geçişle birlikte kırsal kesimde yaşayan nüfus kentlere göç etmiştir. Tarımda çalışanların sayısı %10’un altında kalmıştır. Buna bağlı olarak sanayi sektöründe çalışanların oranı %50'lere ulaşmış tarım ve sanayi sektörü dışında kalan nüfus hizmetler sektörüne yönelmiştir (Erkan, 2000: 113-114). Toprak dışındaki üretim araçları yeni sermaye sahipliğinin belirlendiği yeni sosyal ve

mesleki sınıfların doğmasına yol açmıştır (Deane, 1988: 1-2). Sanayi toplumunda fabrikalarda yapılan kitlevi üretim beraberinde kentleşmeyi getirmiştir (Erkan, 2000: 4). Kentleşmeyle beraber aile yapısında değişiklikler görülmüş, geniş aile yapısından çekirdek aile yapısına geçilmiştir. Aile içindeki ilişkiler de değişime uğramıştır, ataerkil aile yapısından anne ve babanın her ikisinin de eşit olduğu ilişki tipine geçilmiştir.

Bu toplum tipinde fabrikalar toplumun temel karakteristiği olarak temel üretim merkezleridir. Fabrikalar, her türlü emitanın üretildiği birer merkezdirler ve birer toplumsal sembol durumundadırlar (Avcı ve diğ.1993: 35). Tarım toplumundan farklı olarak yoğun çalışma saatleri bulunmaktadır. Vardiya sistemi mevcut olup gece gündüz durmadan üretim de bulunmak başlıca hedeftir (Sezal, 1991: 89). Tekniğin gelişmesiyle üretimde otomatik makineler kullanılmış, böylece insan emeğine duyulan ihtiyaç azalmıştır. Üretim seri üretim tarzında gerçekleşmektedir. Tipik üretim biçiminin yaygınlaşması, şahsi olmaktan çıkması ve böylelikle aile ve aşirete daha az, ortaklık ve kamu girişimlerine daha fazla dayalı hale gelmiştir.

Modern bilim, Pazar için üretim sürecine geniş ve sistematik olarak uygulanmıştır. Sanayi toplumunda üretim kapasitesi, teknolojik düzey ve zenginlik durumuna göre uluslararası rekabette üstünlük söz konusu olmuştur (Duran, 2002: 200). Uluslararası ölçekte söz sahibi olan ülkeler bilim ve teknolojiye gelişmiş ülkelerdir. Bu nedenle bu toplum tipinde bilim insanlarının ve teknologların statüleri yüksektir.

Toplumun sosyo-ekonomik yapısı değişime uğramıştır. Buna bağlı olarak norm ve davranış kalıplarında da değişimler yaşanmıştır. Geleneksel toplum yapısına özgü davranışlar yerini rasyonel davranışlara bırakmıştır (Erkan, 1997: 4). Sanayi toplumunda akla ve aklın ilkelerine uygun davranışlar sergilenmeye başlanmıştır (Kızılcılık, 1994: 246). Sanayi toplumunda insan eylemelerinin rasyonel bir hal almasıyla beraber 'sekülerizm' süreci başlamıştır. Sekülerleşme, modern sanayi toplumlarında dinsel inançların, pratiklerin ve kurumların toplumsal önemlerini kaybettikleri bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Çoban, 1997: 7).

Sanayi toplumunda burjuvazi ve işçi sınıfı olarak ikiye ayrılmış bir sosyal yapı oluşmuştur. Bu yapı birbirine zıt iki ayrı dünya görüşü ve ideolojinin oluşumuna neden olmuştur (Çoban, 1997: 8). Sanayi toplumunda politik sistemde de yapısal değişiklikler yaşanmıştır. Batı tarzı endüstrileşme sürecinde parlamenter demokrasi genel kabul alan bir politik sistem olarak kabul edilmiştir. Ancak sistem tam manasıyla ideal forma da uygulanmamıştır ve bu nedenle yeniden düzenlemeler yapılmıştır (Erkan, 2000: 193). Bu toplum tipinde kapitalizmi liberalizm, insan hakları, eşitlik, laiklik, demokrasi, yabancılaşma, anomi gibi kavramlar konarak bununla ilişkili olarak toplumda var olan sorunlar çözülmeye çalışılmıştır (Çelik, 1994: 66).

Görüldüğü üzere sanayi toplumu, tarım toplumundan çok net çizgilerle ayrılmaktadır. Yeni toplum yapısı, kendi içinde çeşitli çelişkiler ve gerilimler barındırmış ve bununla birlikte toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik alanda birçok çatışma ortamı oluşturmuştur.

1.2.4. Bilgi Toplumu/ Postmodern Dönem

Postmodernizm terimi ilk defa bir sıfat olarak 1870’li yıllarda kullanılmıştır. İngiliz salon ressamı olan John Watkins Chapman, arkadaşlarıyla beraber resim sanatına yeni bir anlayış getirmek istediklerini belirtirler ve bu yeni anlayışa da postmodern resim sanatı adını verirler. Postmodern resimin, izlenimci resimden daha modern ve avangard olduğunu iddia ederler (Best-Kellner, 1998: 19).

Terim ikinci defa Rudolf Pannowitz tarafından Avrupa Kültüründe *Bunalım* adlı eserinde kullanılmıştır. Burada Avrupa kültüründe meydana gelen çöküşü anlatmak için “postmodern” insan sözcüğü kullanılmıştır. Bu, Nietzsche’nin bahsettiği “üstün insan”ın yeni ve farklı bir kavranışıdır. Bu durumda Pannowitz, Nietzsche’yi izleyerek, militarist, milliyetçi ve seçkin değerleri ete kemiğe büründürerek yeni postmodern insanların gelişimini betimlemiştir (Best ve Kellner, 1998: 19).

Terim üçüncü kez 1934 yılında tam olarak bir ad şeklinde İspanyol ve Hispna Amerikan Şiir Antolojisi adlı eserde kullanılır (Hassan, 2008:268). Oniz

çalışmasında, İspanyol ve İspano-amerikan şiirini “modernismo” (1896-1905), “postmodernismo” (1905-1914), “ultramodernismo” (1914-1923) şeklinde üç bölüme ayırmıştır (Soykan, 1993: 123).

Öte yandan tarihçi Arnold Toynbee de ilk defa 1947 yılında postmodernizm terimini bilinçli ve bugünkü tanımına en yakın şekilde kullanmıştır. Arnold *A Study of History* (Bir Tarih Araştırması) adlı ansiklopedik eserinde “Karanlık Çağlar” (675-1075), “Orta Çağlar” (1075-1475), “Modern Çağ”dan (1475-1875) sonra Batı tarihinde 1875’te başlayan dördüncü bir dönemi belirtmek için “Post-modern Çağ” kavramını kullanmıştır (Best ve Kellner, 1998: 19).

1950’li yıllara gelindiğinde postmodernizm kavramına disiplinlerarası anlamlar yüklenmiştir. Bernard Rosenberg, Amerika’da popüler bir antolojiye yazdığı bir sunuşta postmodern terimini kitle toplumundaki yeni hayat koşullarını betimlemek için (Best-Kellner, 1998: 20) kullanmıştır.

1960’lı yıllara gelindiğinde kavram, ilk olarak sanat ve mimaride anılmaya başlanmıştır. Postmodernizm, artık sanat ve kültür alanından sıra dışı bir kopuşu ifade etmektedir. Bu kuşağa baskıcı gelen modernizm yaklaşımını kırmanın yolu postmodernizmden geçmektedir (Jameson, 1991:9; Turan, 1992: 18).

1960’lı yılların sonlarına gelindiğinde Fransa’da hız kazanan kavram, modernist Barı düşüncesini temelden sorgulamaya, onun gerçeğe ve insana olan inancını yadsımaya başlamıştır. Bu haliyle kavram tam olarak toplumsal bir teori halini almıştır (Connor, 2005: 156).

1970’li yıllarda kavram öncelikle mimari alanda daha sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği de kapsayarak yaygınlık göstermiştir. Edebiyat alanında modernden tam bir kopuş yaşanmamış olmasına karşın söylem, mimari ve görsel sanatlarda ciddi manada fark edilir hale gelmiştir. Postmodernizm kavramı bu dönemde, Paris ve Frankfurt yoluyla Avrupa’ya yayılmıştır (Huysen, 2000: 209). Kavram 1980’li yıllara gelindiğinde daha geniş bir kullanıma erişip, teorik açıklamalarla zenginleşerek daha fazla tartışılır hale gelmiştir (Lucy, 2003: 95).

Postmodernizm kavramının kökeni 1870'li yıllara kadar uzansa da, kavramın ad olarak kullanımı 1934, günümüzde kullanılan anlamına en yakın kullanımı 1947 tarihini bulmuştur. Fakat kavramın anlamlı bir hareket olarak meydana çıkışı 1960 yılına denk gelmektedir. Batının I. Dünya Savaşı ile sarsılan toplumsal değer yargıları II. Dünya Savaşı ile tamamen yıkılmıştır. Postmodernizm böyle bir ortamda modernizmin beklenileni karşılayamaması durumunda modernizme bir alternatif olarak hayat bulmuş ve sanattan edebiyata, kültürden siyasete ekonomiye kadar birçok alanı etkilemiştir.

Postmodernizm 20. yüzyılda sosyal bilimciler tarafından sıklıkla kullanılan kavramlardan biri olmasına rağmen, postmodernizmin genel geçer bir tanımını yapmak son derece zordur. Postmodernizm bazı düşünörlere göre modernizme karşı bir başkaldırı ve eleştiri, bazı düşünörlere göre ise modernizmin bir uzantısı ve devamıdır. Postmodernizm kavramının tam manasıyla ne olduğu ve neyi ifade ettiği konusunda günümüzde hala ortak görüş birliğine varılamamıştır. Bu nedenle postmodernizmin anlamını genel bir perspektiften verebilmek için bu konu üzerine çalışmış önemli düşünörlerin görüşlerine yer vermek daha uygun olacaktır.

Terimleşmiş haliyle postmodernizm, modernin sona erişii (Best ve Kellner, 1998:222), modernden sonra doğmuş ve onun eksiklerini giderecek bir devam (Habermas, 2000: 236-261), modernin bir parçası (Best ve Kellner, 1998: 222-234) veya anti modernizm tanımlarıyla ifade edilmektedir. Krishan Kumar postmodernite üzerine görüş bildirenleri iki guruba ayırarak, birinci grubun yeni bir medeniyetin, modernliğin ötesine geçen bir medeniyetin varlığından emin olduklarını, ikinci grubun ise postmoderniteyi, modern sanayinin işlerlik ilkesinin başatlığına bağlı bir postmodern durum şeklinde ifade ettiklerini belirtir (Kumar, 2004: 165).

Genel manada bir söylem olarak ele alınan kavram, Aydınlanma hareketi ve bu hareketten doğan aydınlanma projesine karşı çıkış ve başkaldırı hareketidir. Modernizm, akılcılaşma, demokrasi, teknoloji, endüstri gibi kavramlardan beslenirken, postmodernizm, belirsizlik, parçalılık, eklektizm, çoğul kültürçölük gibi kavramlardan beslenmektedir (Kızılcılık, 1996: 32).

Huyssen postmodernizmin modernizimden tam manasıyla bir kopuş olduğunu belirtir. ‘Postmodernizmin koparak uzaklaştığı şey olarak modernizm, bizim kendisinden uzaklaştığımızı anlatmak için kullandığımız sözcüğün içinde daima kaydedilmiş olarak kalır’ der. Ona göre postmodern, modernden kopmakla beraber onun bir sonraki hali olup ona ışık tutmaktadır (Huyssen, 2000: 231).

Lyotard’a göre postmodernizm, hem maddi koşullardaki değişiklikleri hem de düşünsel alandaki değişimleri içeren bir sürecin genel ifadesidir. Buna sebep olan her şeyden önce, derin bir inançsızlık kökensel bir kuşku tetikleyicidir. Bu kuşku Modernite’nin ya da Modernliğin meşruiyetine yönelik bir kuşkudur ve modern projenin kendisine ve temel nosyonlarına yöneliktir (Lyotard, 2009: 56).

Günümüz çağdaş düşünürlerinin postmodernizmi birbirinden farklı bir şekilde tanımlayıp, yorumladıkları görülmektedir. Bazı düşünürler, postmodernizmi kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç olarak tanımlarken bazı düşünürler “hiperentelektüelizm” olarak tanımlamaktadır.

Genel olarak postmodern söylemin temel özelliklerinden biri yeni ve farklı bir dönemi ifade etmesidir. Postmodernizm, modernizme alternatif olarak geliştirilen kuramsal bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Postmodernizm yeni kuramsal imkânlar sunmakla beraber temelinde modernitenin kesinlik, geleneksel değerler ve istikrarının yok oluşu olarak ele alınmalıdır. Habermas modernitenin, henüz tam aşamalarıyla hayata geçmeden idama mahkûm edilmesini haksızlık olarak görenlerdendir (Habermas, 2010: 260).

Postmodernite, Aydınlanma Çağıyla başlayan ve modern olan, geleceği önceden saptayacağını varsayan bir düşüncenin eleştirisinden var olmuştur (Akay, 2002: 96). Modern teori, postmodern dönemde, bilginin dayandırılabilceği sağlam bir temel arayışından başlayarak, akla dayalı evrenselleştirici ve totalleştirici iddialarından, tartışmasız ve net gerçeği sağlama savından ve araçsal rasyonaliteye indirgenmiş rasyonalite tutkusundan ötürü eleştirilmektedir (Ketenci, 2007: 63).

Genel olarak bakıldığında postmodern düşünür ya da kuramcılar postmodernitenin, modernitenin devamı olmadığını, tarihsel zaman içinde geçmişten

ayrı farklı ve yeni bir aşama sayılması gerektiğini ileri sürmektedirler. Ortaya çıkan yeni sosyokültürel formasyonları anlamak için yeni kuram ve kavramalara ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedirler. Onlara göre postmoderniteyi belirleyen parametreler, ileri teknolojiyi kullanan medya ve toplumsal normlarda yaşanan dönüşümdür. Bu durumda bilişim ve teknolojik alanda yaşanan atılımlar, yeni bilgi formları ve sosyo ekonomik sistemdeki farklılaşma postmodern toplumu oluşturmuştur (Tekinalp ve Uzun, 2006: 143).

Baudrillard ve Lyotard gibi postmodern kuramcılar var olan dönüşümü, yeni ve farklı bir bilgi anlayışına, bilgi teknolojilerindeki atılıma bağlayıp açıklarken, Jameson, Harevy gibi kendilerini neo-Marksist olarak tanımlayan düşünürler, postmodernizmi kapitalizmin daha ileri ve yüksek bir hali olarak yorumlamaktadır. Bu haliyle postmodernite, neo-Marksist bakış tarafından yoğunlaşan ve dünyanın her yerine ulaşan sermayenin meydana getirdiği dünya ölçeğindeki homojenite olarak açıklanmaktadır (Şaylan, 2009: 160).

Postmodernizm kavramında, ortak ve temel çizginin, Batı akılcılığına ve Aydınlanma felsefesinde oluşan bilgi ya da bilgilenme sistemini eleştirme dahası bundan da ileri bir halde meydan okuma olduğu söylenebilmektedir. Buna karşı kendini postmodern olarak tanımlayanlar, iyiye ulaşma ile akılcılık yolu ile ileriye gitmenin imkânsızlığının önemini belirtilmektedir. Aydınlanmanın türevi sayılabilecek olan modernizmi eleştirirken Hiroşimaya gönderme yaparak akılcılığın insanlığı iyiye doğru götürmediğini ifade etmektedir. Baudrillard kötümserliği ve hiçbir amaca ulaştırmayacağını söylediği nihilizme sığınmayı tercih etmektedir. Baudrillarda göre kötümserliğin kaynağı hipertüketim olgusudur ve doğal olarak insanlarda tüketime karşı olan aşırı eğilim reklamcılık, pazarlama teknikleri ve kitlesel üretimin türevi sayılabilmektedir (Şaylan, 2009: 41-42).

Jameson, postmodern kavramını Marksist değerler dizisi içinde açıklarken; Baudrillard, Lyotard, Deluze gibi Fransız postmodernleri, kapitalizm ile ilişkisi olmayan yaklaşımları formüle etmişlerdir (Şaylan, 2009: 47). Baudrillard, çağdaş toplum kuramlarının insanın dışındaki gerçekten daha ziyade diğer kuramlara gönderme yaparak kurulduğunu öne sürmektedir. Böylelikle kuram dış gerçekliği

yansıtmak yerine bir takım işaret ve sembollerle ilişkili olarak gerçekliği inşa etmeye çalışması anlamına gelmektedir. Postmodern dönemde birey yoğun bir şekilde meta işaretleri, medya gösterileri, temsil ve taklit süreçlerinden meydana gelen bir dünyada hapsedilmiş bulunmaktadır, bu haliyle kendisine bir kod düzeni içerisinde sunulan gerçeğe ulaşması katiiyen mümkün olamamaktadır. Baudrillard'a göre bu şekilde var olan toplumsal kurgu içerisinde medya yaşamsal bir rol oynamaktadır. Bireyin evreni, medya ya da televizyon tarafından belirlenmiş gerçeğin taklididir (Şaylan, 2009:309-310). Postmodern toplumlarda hâkimiyet olan medya, genel olarak yaşam tarzının da belirleyicisi olmaktadır. Baudrillard'ın anlatıları temel olarak sanayi kapitalizminin üretim anlayışına endeksli modern dönemin son buluşuyla alakalıdır.

Postmodernite ona göre taklit modellerinin hâkimiyetini yansıtmaktadır. Bu durum bir yönüyle yeni teknoloji bir yönüyle de yeni kültür ve toplum anlamına gelmektedir (Şaylan, 2009: 47). Yeni bilim ve teknoloji prensipleri yeni bir yaşayışı, yeni kültür ve toplumları ortaya çıkarmıştır. Bu durum postmodern toplumlarda gerçeğin ötesinde olan, gerçekten bağımsız, sanal bir gerçeklikten, hiperrealiteden söz etmeyi mümkün kılmıştır. Baudrillard'ın bahsettiği gerçek sadece bir kurgudan ibarettir (Şaylan, 2009: 48).

Foucault, Lyotard ve Baudrillard gibi postmodern düşünürlerden iki önemli farklılık göstermektedir. İlk olarak Foucault toplumsal yapıları, insan ve insanın toplum yaşamındaki düzenlilikleri ve insanın entelektüel kavrama yeteneğini tamamen yadsımamaktadır. Oysa diğer postmodern düşünürler bunları yadsımakta, yalnızca birer önemseme çizgisi olarak görmektedirler. Foucault ise gereken hazırlıkları yaptıktan sonra sürekliliklerin, düzenliliklerin ve totalite biçimlerinin kavranabileceğini ifade etmektedir. İkinci olarak, postmoderniteyi moderniteden net bir kopuş olarak tanımlayan Baudrillard'ın aksine, ekonomi politik alanlarda, düşünme referansında süreksizliğe çok daha dikkatli bir şekilde yaklaşmaktadır.

Foucault'nun diyalektik bir süreklilik üzerinde durduğu söylenebilmektedir. Bundan hareketle tarihsel kopuşlar arasında mutlak bir ara alan ya da bir kesit bulunduğu söylenebilmektedir. Buna göre, postmodernite yeni bir tarihsel aşama

olarak kabul edilecekse, bu aşamayı kavramak için moderniteye bir takım göndermeler yapmak ve bağlantıları ortaya çıkarmak gerekecektir (Foucault, 2009: 324). Foucaultcu postmodern anlayış her türden bütünleştirici, birleştirici stratejilerle bağlarını koparan çoklu direniş biçimlerini, verili kimliklerin kurduğu hapishaneleri yıkmayı, her tür çeşitliliğin dallanıp budaklanması üzerine kurmuştur (Güngör, 2011: 260).

Lyotard, Postmodern Durum adlı eseriyle postmodernizm üzerine önemli tespitlerde bulunmuştur. Lyotard, evrenselliğe ve bütünselliğe karşı farklılığı ve çoğulluğu savunmaktadır (Lyotard, 2000: 260). Lyotard'a göre postmodernizmde üzerinde durulması gereken başlıca sorun insanın özgürleşmesidir. Tek temsil olma iddiasında olan büyük anlatıların imkânsızlığının kabulü sayesinde özgürleşme yolunda büyük bir adım atılarak, insanın düşünce sistemi baskı, terör ve sindirmeden kurtulmuş olacaktır (Şaylan, 2009: 346).

Lyotard modernitenin tüm parlak beyinlerinin kendilerinden sonra yaşananlardan sorumlu olduğunu iddia etmektedir. Rousseau'dan, Locke ve Hume'dan Jakoben terörüne ya da Hiroşima'ya ulaşılmışsa; Hegel'in parlak felsefesi ve Marx'ın geniş öğretisi giderek Stalin ya da Gulag uygulamalarını getirmişse Lyotard'a göre bu düşünürleri sorumlu saymak gerekmektedir. Bilimde yaşanan bunca gelişmeye rağmen, insanın rasyonelleşmesine rağmen hala açlık, yoksulluk, savaş, gerilik hala dünyanın gündeminde yer alıyorsa modernite'nin, aydınlanmaya damgaya vuran bilim anlayışının sorgulanması gerekmektedir (Şaylan, 2009: 351).

Bazı yazarlar postmodernizme “özne-nesne, belirleyen-belirlenen ilişkisi bağlamında yaklaşarak postmodernizmi modernitenin postmodern adı verilen yüzlerinden biri (Okyayuz, 2000: 166), “modernin sıvayla kaplanmış hali” (Akay, 1997: 43), ”eski geleneğin çağdaş sunumu” (Duru, 1995: 15), “modern sanatın dönüştürme aracı” (Koçak, 1992: 12) ve “kendini negatif bir şekilde pozitif olanın sürekli sorgulanması olarak varoluşa getirip böylelikle moderne bağladığını” (Hünler, 2011: 112) ifade etmişlerdir.

Postmodern durumun en önemli özelliği insanın özgürleşmesinin önündeki engellerin kalkmasıdır, özgürlük en önemli insani değerdir. Baudrillard, Foucault ve Derrida gibi düşünürler açısından postmodernizm ya da başka bir deyişle yeni toplumsal aşama özgürleştirici bir özellik taşımamaktadır; aksine özgürlük var olan yeni toplumsal aşamada hiçbir zaman ulaşılamayacak bir düşünümüne getirilmektedir (Şaylan, 2009: 366).

Scott Lash ve John Urry'e göre; Postmodern kültür olgusunu, örgütsel olarak karmaşıklığa uğramış kapitalizmin bir sonucu olarak görmektedirler. Postmodern kültürde çeşitli tarihsel ve kültürel durumlardan alınmış imajların çeşitliliğiyle benliğin ve öznenin sosyal temelleri marjinal bir şekilde değiştirilmiştir (Lash ve Urry, 1994: 103).

Frederic Jameson, postmodernizmi kapitalizmin ileri bir aşaması olarak görürken, Marksist düşüncenin aşılmağına da yeniden vurgu yapmaktadır. Bununla ilişkili olarak postmodernizmi Amerika'nın yeni bir tahakküm şekli olarak yorumlamaktadır. Bu sebeple Jameson Marksist kuramın postmodernist düşünce dikkate alınarak dönüşüme uğraması gerektiğini aynı zamanda Amerikan merkezli bu yeni tahakküm şekliyle ileri kapitalizme cevap vermesi gerektiğini belirtmektedir. Jameson'a göre postmodernizm sadece estetik bir biçem değil, aynı zamanda ileri kapitalizmin kültürel mantığıdır. Bunun yansımalarını yüksek ve düşük kültürü ayırmanın belirsiz hale gelmesi, burjuva kültürüyle öne çıkan bireyin dışlanması, öznenin parçalanışı, tarihselliğin sonlandırılması, zaman ve uzam kavramlarının belirsizleşmesi olarak belirtmektedir. Jameson da Baudrillard gibi postmodernizmin bir hipergerçeklik ve simülasyon kültürü olduğuna inanmaktadır. Jameson, postmodernizmin karakterini Baudrillard ve Lyotard gibi bölük pörçüklük olarak tanımlamaktadır (Güngör, 2011: 261).

Postmodernizmin, kapitalizmin bir getirisi olduğu fikri de yayın bir şekilde kabul görmektedir. Bu fikirden hareketle yapılan, Batılı işçi hareketinin geri çekilmesi ve buna ek olarak kapitalizmin son derece fazla tüketim dinamiklerinin oluşturduğu bir dönemin adı (Callinicos,1990:113-115), burjuva toplumsal hareketlerinde ironinin bir türevi (Oskay, 1990: 5), günümüzde var olan kapitalist

kültürde, genellikle sanatlarda yaşanan yeni bir hareket (Sarup, 2004: 188) gibi tanımlamalar postmodernizmin farklı bir yönünü vurgulamaktadır.

Mihael Ryan, postmodernizmin var olan bu dağınıklığına vurgu yaparak eş zamanlı olarak söylem ile kapitalizm arasındaki bağlantıyı da kurmaktadır: Postmodernizm, ileri kapitalist kültürdeki bir harekete, özellikle sanatlarda (edebiyat, grafik ve plastik sanatlar, müzik, video sanatı) düşünümselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastiche’i vurgulayan bir hareketin adıdır (Ryan, 1994: 298). Modernizmin dünyayı teknoloji, endüstri ve bilimin imgesinde şekillendirmeyi ummaktadır, bu durum karşısında alaycı olan postmodernizm sanatın, kültürün, toplumun ve felsefenin temellendikleri mitler karşısında ironiktir (Ryan, 1994: 298).

Ryan’a göre temelinde bir ironi bulunduran postmodernizme karşı, Marksist olan Frederic Jameson, çok daha maddeci yaklaşmaktadır. Ona göre, kavram kapitalizmin gelişmesinde bir aşamadır ve bu “kapitalizmin üçüncü dönemi veya geç kapitalizm”dir (Jameson, 1994: 78-79).

Ekonomik alanda yaşanan değişimler postmodern dönemin ortaya çıkmasını sağlayan önemli etkenler arsında gösterilmektedir. Kapitalizmde ortaya çıkan yapısal dönüşüm, modern sonrası dönemin özellikleri üzerinde son derece etkili olmuştur. Bu dönemin “post-kapitalist”, “post-fordist” “geç kapitalizm” gibi terimlerle nitelendirilmiş olması ekonomide yaşanan değişimin dönem üzerinde bıraktığı etkiyi göstermesi yönünden önem arz etmektedir. Postmodern dönemi kapitalizmin gelişmesiyle örtüştüren görüşler son derece güçlü argümanlara sahiptirler. Lash ve Urry tarafından geliştirilen “örgütsü kapitalizm” yaklaşımı bu görüşlerden bir tanesidir.

20. yüzyılın ilk yarısında kapitalizm, sermayenin fazlalaşarak yoğunlaştığı, ulusal ekonomilerde toplumsal ve siyasal kurumlarının hâkimiyetlerinin arttığı, sanayide çalışan işçi sayısının hızla arttığı örgütlü bir dönem geçirmiştir. Bu örgütlü dönemi takip eden süreçte ekonomik, toplumsal ve siyasal ilişkilerin küreselleşmesi, üretim ve sermayenin mobilizasyon hız ve kolaylığının artması, toplumsal ve siyasal

örgütlenmenin sınıf temelinde örgütlenmemesi, kişisel kimliğin ve bireyin ön planda olması gibi sebeplerle kapitalizm “örgütsüz kapitalizme evrilmiştir (Lash ve Urry, 1995: 98-100).

Bell sanayi sonrası toplumunun beş temel bileşeni olduğunu ifade etmektedir. Ekonomik yapıda, mal üretiminden hizmet üretimine doğru bir değişimin olması, iş hayatında teknik ve profesyonel sınıfın emekçi sınıftan üstün olması, siyasal kararların alınmasında kuramsal bilginin belirleyici bir rol oynaması, teknolojik gelişmelerin kontrol edilmesi ve entelektüel teknolojinin yaratılması. Bu bileşenler, sanayi sonrası toplumu kendinden önceki toplumlardan ayıran en temel özelliklerdendir (Bell, 2013:73).

Postmodern toplumun parçalanma, çoğulculuk ve bireycilik sergilediği konusunda postmodern teorisyenlerin büyük bir kısmı aynı görüştedirler (Kumar, 2004: 148). Lawrence Friedman postmodern toplumu “yatay toplum” olarak adlandırmaktadır ve çağdaş toplumun dört ana özelliğinden bahsetmektedir. Bunlar, geleneksel toplumlara oranla oldukça hızlı bir şekilde ve gün geçtikçe artan değişimin bizzat algılanması, teknolojinin kendine has bir küresel kültür meydana getirmesi, küresel kültürün şöhret kültürünü yaratması, hem büyük hem de küçük insanlar için mahremiyetin büyük bir sorun olması (Friedman, 2002: 26).

Friedman günümüz toplumunu “yatay toplum” olarak nitelemesini, dikey otoritenin zayıflamasına, günümüz dünyasında insanların yatay gruplar olarak “üyelerinin aynı düzeyde olduğu gruplar, ortak bir amaç için birleşen gruplar, mekânsal ve coğrafi olarak bir birliği paylaşmayan gruplar, modern iletişim ve ulaşımın mümkün kıldığı gruplar” oluşturma eğiliminde olmalarına bağlamaktadır (2002: 210).

Manuel Castells, yaşadığımız çağı enformasyon çağı, günümüz toplumunu da ağ toplumu olarak tanımlamaktadır, günümüzde önemli bir dönüşümün yaşandığı, bu dönüşümün bilgi teknolojisindeki devrim, küresel süre ve ağ tipi örgütlenmenin birbirleriyle olan iletişiminden kaynaklandığını belirtmektedir. Var olan bu üç

durumun da “ağ toplum“ olarak adlandırılan yeni bir toplumsal yapıyı doğurduğunu ifade etmektedir (Castells, 2002: 548).

Castells, ağı birbiriyle bağlantılı düğümler dizisi olarak tanımlarken, ağa dayalı toplumsal yapılanmanın kapitalist ekonomi için esneklik ve uyarlanabilirliğe dayalı iş, işçiler ve şirketler için sonsuz bir yıkım ve yeniden yapılanma kültürü için; uzamın yerinden edilerek, zamanın bertaraf edilmesini amaçlayan toplumsal bir örgütlenme için son derece elverişli olduğunu belirtir (Castells, 2006: 623).

Postmodern topluma yönelik başka bir yaklaşım da “risk toplumu” yaklaşımıdır. Ulrich Beck, *Risk Society-towards a New Modernity* adlı yapıtında iki yeni iddia ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki, çağdaş toplumlarda “risk taşımanın merkezi önemde yer alması özelliğiyle, kendinden önceki toplumlardan ayrılmaktadır. Beck daha önceki toplumların da risk barındırdığını belirtmektedir ancak; bu risklerin daha çok doğaya bağlı çevresel riskler olduğunu ifade etmektedir. Tıbbi ve teknolojik bilgideki artış ve sanayileşme insanlara risk üzerinde çok daha fazla kontrol imkânı vermektedir. Fakat 20. yüzyılın son çeyreğiyle beraber risk daha farklı bir yapıyla yeniden canlanmıştır. Bu riskler daha çok iklim değişiklikleri ve nükleer istasyonlar gibi insan ürünü riskler olarak karşımıza çıkmaktadır (Beck, 2014: 76).

Beck’in ikinci iddiası ise risk toplumlarında güvenilir bilginin üretiminde büyük sıkıntıların yaşanmasıdır. Risk toplumlarında uzmanların bir konu hakkında ki görüşleri birbirlerine zıt ve muğlak olabilmektedir. Nükleer enerji konusunda kimi uzmanlar olumlu görüş sunarken, kimi uzmanlar da olumsuz görüş sunmaktadır (Beck, 2014: 76).

Postmodernizm medya çağıyla aynı zamanda varlık göstermiştir, medya birçok yönden postmodernizmin merkezindeki dinamiği tanımlayıcı özelliğini oluşturmaktadır. Postmodernizm, elektisizm ve farklı imajların karıştırılmasına izin vermekte, hatta bu durumu teşvik etmektedir. Postmodern düşünce yapısının hem entelektüel içeriğe sahip olması hem de belirli bir gruba hitap etmesi, anlaşılması zor üslubu, bu ekolün bıraktığı entellik izlenimini güçlendirmektedir (Akbar, 1995: 24).

Nüfusun büyük bir kısmının kentsel bölgelerde yaşaması ve daha da büyük bir bölümün bu alanlardan kaynaklanan fikirlerin etkisi altında kalması nedeniyle, metropol, postmodernizm merkezine yerleşmektedir. Postmodernizm de toplumsal yapıda bir orta sınıf olgusu mevcuttur (Akbar, 1995: 25)

Postmodern Marketing adlı eserinde Stephen Brown, postmodern süreçte iletişimin toplumsal yapıya getirdiği yedi unsurdan söz etmektedir. Bu unsurlar genel hatlarıyla aşağıda sıralanmıştır.

- ✓ Parçalanma: Politika ekonomi ve pazarda çözülme.
- ✓ Farklılaştırmanın Giderilmesi: Geleneksel sınırların bulanıklaşması ve hiyerarşik yapıların erozyona uğrayıp yok edilmesi.
- ✓ Üstgerçeklik: Fantezi dünyası ve sanal gerçeklik.
- ✓ Pastiş: Edebiyat, müzik ve mimari ile ilgili stillerin karıştırılması.
- ✓ Kurumsalcılık Karşıtlığı: Ortodoks yapıya ve evrensel gerçekliklere yönelik iticilik.
- ✓ Çoğulculuk: Bu unsur ayrı bir kategori olarak değerlendirilmemektedir ancak diğer altı unsurun birleştirilebileceğini ve postmodernizmin farklılıklara açıklık ve hoşgörü göstermesini ifade etmektedir (Brown).

Fırat ve Venkatesh postmodern süreçte iletişimin meydana gelmesinde etkili olan ve postmodern iletişimi tanımlayan postmodern kültür koşullarını şu şekilde belirtmiştir.

- a) Üstgerçeklik
- b) Parçalanma
- c) Üretim ve tüketimin yer değiştirmesi
- d) Öznenin merkezileştirilmemesi
- e) Paradoksal birleşme /zıtlıklar/karşıtlıkların birleşmesi (Fırat ve Venkatesh, 1997: 183)

Van Raeij postmodernizmin koşullarına çoğulculuk olarak ifade ettiği, farklılıkların kabul edilmesi şartını da eklemiştir. Brown ise, postmodern alıcıların belirtilen üç eğilimi yönünde temel yapıyı genişletmiştir. Bu üç eğilim şu şekildedir:

- ✓ Sürekli şimdiki zamanda yaşamak için hazır olma,
- ✓ Form/biçime önem verme,

- ✓ Düzensizlik yada kaos durumunda boyun eğmenin kabul görmesi (Van Raeij, 1997:185).

Postmodernizmin önde gelen düşünürlerinden Baudrillard'a göre üstgerçeklik, benzetimin ya da imgelemin üstünde ne olduğudur, gerçekliğin oluşturulmasıdır. Geçmişe benzetilen, hayal edilerek kimliklendirile'nin tekrar yaratılmasıdır. Benzetim, şimdi şurada neyin varsayıldığının gerçeklik olarak yeniden üretilmesidir.

Postmodern toplumda yaşayan bireyin birçok şeyi beraber aynı zaman diliminde deneyimlemek arzusu, belki de geçmiş ve geleceğin beraber denenebileceği algılamasını yaratmaktadır. Fakat bu beraberlik kısa süreli olabileceği gibi hayal edilen bir deneyimin yaşanması şeklinde kendini gösterecektir (Odabaşı, 2004: 61).

Postmodernizmin, modernizmin ifade ettiği şekliyle tüketimin yok edici bir işleve sahip olmadığını ifade ederken tüketimin kültürel ve sayısal bir etkinlik olarak üretilen işaret değerlerine sahip olduğunu ifade etmektedir. Böylelikle, postmodernizm hem tüketimin hem de üretimin birlikteliğine ve bu birlikteliğin önemine vurgu yapmaktadır. Postmodern anlayışa göre, tüketim olmadan üretim olmamakta, üretim olmadan da tüketim gerçekleşmemektedir. Kavramlar arasında yaşanan bu karşılıklı var olma durumundan ötürü, her iki kavramın da önemli olduğu kabul edilmektedir (Odabaşı, 2004: 40-41).

1.2.4.1. Toplumsal Değişmeler

Postmodernizmle birlikte toplumlarda birtakım sosyo-ekonomik ve kültürel değişimler yaşanmıştır. Postmodern toplumda her şey şeffaftır ve görülebilir, bu durum anlam kaybına yol açmaktadır. Postmodern toplumda simulakra çağı yaşanmaktadır yani; hiçbir yerde hiçbir gerçekliğe temas etmeyen gösterenlerin ya da temsillerin sonsuz dolaşım mevcuttur.

Üretim artık yerini yeniden üretime bırakmıştır ve bu durumda taklit belirleyici konumdadır. Örneğin kamuoyu yoklamaları gerçeği önceden belirlemekte ve iletinin yollandığı ortam iletiyi denetlemektedir. Toplum içerisinde doğru ve yanlış

medyanın montaj mantığı olarak işlemektedir. Yanlış bir imge en az herhangi bir varsayılan hakikat kadar doğru olmaktadır (Ryan, 2000: 460). Postmodern toplumda medyanın egemenliği söz konusudur ve egemen medya toplumu geçmişin dışına çıkaran bir mecradır. Çok sayıda televizyon programı, film, video ve web sitelerinde imajlar dünya ölçeğinde dolaşmaktadır. Sürekli bir devinim ve değişim yaşanmaktadır (Giddens, 2013: 152).

Postmodern toplumlar da insan ve toplum, moda ve reklam dünyası gibi durmaksızın değişen, ne olacağı ve ne olduğu belirsiz bir yapıya sahiptir. Ve böylece ‘doyumsuz tüketme’ ye dayalı yeni bir yaklaşımın egemenliği altına girmiştir (Erdoğan, Alemdar, 2010: 415). İmaj, moda ve yaşam tarzlarının sürekli birbirleriyle yer değiştirdiği yeni bir çağın başında, sürekli olarak yeni tüketim kalıplarına ve trendlerine uygun şekilde davranışlarını ayarlayan postmodern birey maymun iştahlı ve değişken bir tablo çizmektedir (Loo ve Reijen, 2006: 171). Bu toplum yapısının da tüketim kültürü ön plandadır. Tüketiciler tıpkı pazarlamacılar gibi tüketim sembolleri üretmektedir. Üretim ve tüketim bir bütünün iki parçası şeklinde görülmektedir (Odabaşı, 2004: 40-41).

Postmodern toplumda yaşayan birey için önemli olan şey ne yapacağı değil, ne yaşanmış ve ne yaşanmakta olduğudur. Gelecek düşüncesinin ve beklentisinin yokluğunu ya da belirsizliğini içinde bulunduran bir geleceğe bağlamak reddedilerek bugün ve geçmiş her şeyden daha önemli olarak değerlendirilmektedir. Sürekli bir güncellik içerisinde yaşamak, “bitmeyen ve sonsuz” bugünü yaşamak Postmodern birey için son derece önemlidir.

Bilgi toplumunda, müze kültürü gelişmiştir ve buna ek olarak da kültürel mirasçılık konusunun da ticarileşmesi kendine özgü bir sanayinin var olmasına yol açmıştır. Özellikle Japonya ve İngiltere gibi ülkelerde artan müze sayıları ve geçmişin sanal ortamda sergilendiği sanal müzelerin ortaya çıkması, postmodern bakış açısının geçmişi ve geleceği birlikte yaşama, geçmişe önem verme anlayışının ve bu yolla elde edilen üstgerçekliğin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern toplumda geçmişe önem veren tanıtım kampanyaları yapılmaktadır, Uzun zamandır varlık gösteremeyen markaların günümüze uygun şekilde yeniden

canlandırılmaları artmaktadır. Ultramodern ürünler, geçmişe dönük nostaljik biçimde (retro) reklamlar yada perakendecilik uygulamalarıyla satışa sunulmaktadır (Odabaşı, 2004: 62-62).

Postmodern toplumda parçalanma olgusu, postmodern bireyin toplumsal yaşamı içinde birden çok ve birbirinden farklı toplumsal yapı veya topluluğun üyesi olmasında da kendini göstermektedir. Postmodern topluluklarda hiyerarşik bir biçimde ast-üst ilişkisi olmadan oluşan yapısı sayesinde postmodern topluluklarda bir akışkanlık söz konusudur. Topluluklar arasında gözlenen bu akışkanlığın tesiriyle bireyler, özde sahip oldukları kendi benlikleri, kişisel özellikleri ve tecrübeleriyle var olmaktadır. Postmodern topluluklarda bireylerin kimlikleri korunarak toplulukla ilişkili konuları ilişkilendirme ve bir topluluk bağı oluşturmaya odaklanmaktadır (Murphy, 1995:147).

Postmodern bireyin davranış biçiminin kökenleri, geçen yüzyılda ortaya çıkan 'tüketim sarayları'(büyük mağazalar)na dayanmaktadır. Ortaya çıkan bu tüketim sarayları popüler kültür ve kapitalizmde etkisiyle büyümüş ve üretmeyi değil de tüketmeyi dikte ederek, postmodern bireye yeni bir yaklaşım ve yaşam şekli kazandırmıştır. Hızlı şekilde yaşanmakta olan bu değişim, postmodern bireyi tüketime zorlayarak; ilişkileri, metayı, an'ı ve neredeyse yaşamı tüketir hale getirmiştir. Postmodern toplum biçiminde, daha önce yalnızca çalışmayı öğrenmiş olan bireylere tüketim fikri de aşılacaktır (Baudrillard, 1997: 89).

Bu tüketimle beraber birtakım değerlerinde tüketildiği ve dolayısıyla insanın değil sadece üretimin; gelir ve verimliliğinin eksene oturtulduğu bir iş yaşamında, bireyler birbirlerini tüketerek yükselmeyi sıradanlaştırmaya çalışmaktadırlar (Siegel, 1986: 98). Büyük metropol bölgelerinin ortaya çıkmasıyla beraber, özel tüketim şekilleri yaygınlık kazanmıştır. Çoğunlukla yöre, kent yada çok merkezli metropol bölge olarak isimlendirilen yeni yerleşim alanlarında toplumsal yaşam için kurulmuş kamu alanları mevcuttur.

Gündelik yaşam, metropol yaşamının ayrımları tarafından yapılmıştır (ev yaşamının işten, arkadaşlık ve boş zaman faaliyetlerinin komşuluk yaşamının

yakınlığından ayrılması). Postmodern toplumda birey toplumsallaşma olanağını sağlayacak bir kamu alanının eksikliğini hissetmektedir. Toplumsal yaşam yerleri olarak adlandırılan günümüzün alışveriş merkezleri, alışveriş katedrallerinde bu eksikliği gidermeye çalışmaktadırlar. Metropollerin birçok bölgesinde, gündelik yaşam geç kapitalizmin aracı alanı ve çağdaş toplumun denetimsiz sokak şiddetini de içeren yüksek suç oranları gibi patolojik sonuçları devralınmıştır (Gottdiener, 2005: 124-147).

Postmodern toplumda, sınıfsal yapıda yaşanan değişimin sebeplerinden bir tanesi de, teknolojik değişimle beraber mesleki yapıda yaşanan farklılaşmalardır. Beyaz yakalı profesyonel mesleklerin artış gösterdiği gözlemlenebilmektedir (Yanıklar, 2010: 213). Mesleki dönüşümün sonucu olarak, üretim ilişkisine dayanan klasik burjuva proleterya sınıfı ayrımı yerine, finans, bilgi ve iletişim sektörlerinde çalışan üst düzey gruplar, sanayi sonrası hizmet sektörü çalışanları gibi ayrımlar yapılmaktadır (Gabardi, 2001: 102). Postmodern toplumda, ideolojilerin etkinliği azalmıştır. İdeolojilerin belirleyicilik oranının azalmasında büyük anlatıların çöküşü sonucunu doğuran epistemolojik dönüşümün yanı sıra, yaşanmış siyasal deneyimlerinde katkısı bulunmaktadır (Gabardi, 2001: 106).

1.3. Kültür Kavramı ve Kültürel Kodlar

Kültür toplum bilim açısından sözlük anlamıyla; tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde insan tarafından yaratılan her türlü değerlerle bunları kullanmada, sonraki kuşaklara iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümü olarak tanımlanır. Kültür kavramının varlığının birincil ön şartı insan ve insan topluluklarının varlığıdır. Kültürü var eden şey “İnsan”ın ve tarih içinde oluşturduğu “İnsan Toplulukları”nın kendisidir.

Bu tanım her ne kadar kültür kavramını açıklamak için yeterli değilse de kültür kavramının anlaşılması için makul bir temel sınır çizmektedir. Bugüne kadar farklı bilimsel alanların bakış açısından farklı öncelikler esas alınarak yapılmış bütün

kültür tanımları için esas olan iki temel öge "İnsan" ve "Kültür", bu makul sınıırın temel ayaklarını oluşturmaktadır (Malinowski, 1992: 73).

Her ne kadar kültür kavramının bugüne kadar yapılmış 163 farklı tanımı tespit edilmişse de tüm bu tanımların ortak yönü, insan ve insan hareketlerine bağılı olarak ortaya çıkan somut ve soyut ürünleri kapsamasıdır (Kroeber, 1978: 98). Esas olarak insan ve insan hareketlerine bağılı oluşan ürünler olmak üzere iki temel ögeye dayanan; tüm bu tanımlamaların bu kadar çeşitlenebiliyor olması, kültür kavramının insan esaslı tüm bilimsel alanların ortak ilgi alanında olduğunu, bunun için de tek bir seferde kapsayıcı tanımının yapılabilmesinin zor olduğunu ispatlamaktadır. İnsan ve insan davranışları ile ortaya çıkmış kültür izlerinin değerlendirilmesi ve tanımlanması da en az insanın ortaya çıkışı ve günümüzde ulaştığı ilişkiler ağıının çeşitliliği kadar zorluklar içermektedir.

Dilbilimciler kültür sözcüğünün kaynağının Latin dilinde toprak kültürü anlamına gelen "cultura" sözcüğü veya korumak, yetiştirmek, ikamet etmek anlamlarını taşıyan "colere" sözcüğü olduğunu dile getirilmiştir (Mejuyev, 1987: 65). Bu iki latince kökenli kelimedden "colere" aynı zamanda onarmak, bakım ve özen göstermek, ekip biçmek, eğitmek, iyileştirmek vb. çok geniş anlamları da birlikte içermektedir. "Colere" kelimesinden türetilen "cultura" terimini Romalılar, insan eliyle yapılan üretimi doğada kendiliğinden yabancı olarak var olan bitki örtüsünden ayırmak için kullanmışlardır. Kültür kelimesine günümüze kadar yüklenen anlamların, büyük ölçüde tarihsel olarak "cultura" kelimesinin tarımsal kök anlamınca etkilendiği tespiti yanlış olmayacaktır.

Bu çalışma kapsamında kültür için yapılmış olan "kültür, bir toplumun hayat biçimidir" (Linton, 1965: 112) ile "kültür, toplumdaki geçmiş davranışların biriktirilerek aktarılan sonucudur" tanımları benimsenmiştir. Çünkü çalışma kapsamında insan-kültür ikilisinin oluşturduğu birbirini doğuran, besleyen ve dönüştüren etkileşim kadar kültürün tarihsel olarak oluştuğu coğrafya ve süreç içinde aktarılabilir olması da büyük önem taşımaktadır.

Bozkurt Güvenç, kültürün; “bir toplumun veya bütün toplumların birikimli aktarılabilen uygarlığıdır”, “belli bir toplumun kendisidir”, “bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir”, “bir insan ve toplum teorisidir”, “somut olduğu kadar soyut bir kavramdır”, “temelde maddi, gözlemlenebilir bir kavram olmadığını bildiğimiz kültür, somut ürünler olarak değerlendireceğimiz gerçeğin bir soyutlamasıdır” şeklinde farklı tanımlarını vermektedir. Bu kavramsal zenginlik çerçevesinden bakılması, çalışma kapsamında insanın ortaya çıkışı ve Anadolu’da bıraktığı izleri anlamayı kolaylaştıracaktır (1997: 78).

Bugün bir Anadolu Kültürü’nden ve izlerinden bahsetmek imkânı varsa bunu sağlayan temel unsur, insan topluluklarının ürettiği kültür birikiminin gerek somut gerek soyut olarak bir sonraki sürece aktarımı olmuştur.

1.3.1. Görsel Kültür Göstergeleri

Görsel kültür imgeleri, görebileceğimiz her şeyi içine almaktadır. Görsel kültür son derece karmaşık bir yapıya sahiptir ve alt kodlarıyla çözülebilen imgelerden oluşmaktadır. Evler, arabalar, filmler, reklamlar ve bu tarz son derece geniş bir içerik görsel kültür imgelerini içine almaktadır. Bu imgeleri sınırlamaya çalışmak veya anlamlandırılabilirmeleri amacıyla bir takım kodlar belirlemek mümkün görünmemektedir.

Kültürel kimlik imgeleri, birbirinden farklı coğrafyalara ait insan topluluklarınca farklı biçimde ‘yaratılan ve oluşturulan ve anlamlandırılan’ son derece karmaşık bir yapıya sahip iletişim sürecinin de mimarıdır. “Görsel kimlik göstergeleri, bir kültürün değerlerini, inançlarını imgelerle, kodlarla ve başka şekillerde açığa çıkararak toplumun kullanımı ile oluşturulan imgelerdir”. Görsel kültürle ilişkili olan imgeleri Malcolm Barnard: el yapımı görsel kültür göstergeleri, makine yapımı görsel kültür göstergeleri ve bilgisayar yapımı kültür göstergeleri şeklinde dört temel üzerinden açıklamaktadır.

1.3.2. El Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri

Bu tarz görsel kültürel kodlar yapılırken üreticinin ömrü boyunca çevresinden edindiği bilgileri işlemesi (Reardon, 2004: 36) ve tüm yaşam deneyimlerini (Ilgın, 2014: 13) aktarmasıyla meydana gelmektedir. Bu görsel imgeler sadece el yardımı ile ortaya çıkan imgeler değildir, eserler yapılırken araçlar kullanılmakta veya araç el ile yönlendirilmektedir bu nedenle el yapımı görsel kültür imgeleri adını almıştır (Şimşek, 2006: 81).

Topraktan yapılan çömlekler, el dokuması kilim ve halılar, sac üzerinde pişirilen gözleme gibi imgeler el yapımı görsel kültür imgelerine örnek verilebilmektedir. Anadolu'da dokunan kilimlerin yapıldığı yöreye göre kilimlerin üzerinde yer alan motiflerinin ayrı ayrı anlamları işaret ettiği bilinmektedir.

1.3.3. Araç Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri

Bu imgelerin yapımı için özel malzemelere ihtiyaç vardır ve yapılabilmesi için de yine özel bir eğitim alınması gerekmektedir. Bu eserlerin yapımı için spesifik bir eğitim almış olmak gerekmektedir bu nedenle her isteyen istediği zaman bu eserleri üretememektedir (Parsa, 2004: 218). “Heykeltraş tarafından yapılan heykel, hat ustasının ortaya çıkardığı bir yazma eser, araç kullanılarak ortaya çıkarılan görsel imgelere örnek verilebilmektedir” (Şimşek, 2006: 81).

1.3.4. Makine Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri

18. ve 19. Yüzyılda Sanayi Devrimiyle ortaya çıkmışlardır. Toplu üretim yapıldığı için maliyetleri de son derece ucuzdur ve büyük miktarlarda üretilmektedirler. Sanayi devrimiyle insanlar ilk kez bu imgelere ulaşmış ve bunlara sahip olmuştur (Parsa, 2004: 218). Çin makine yapımı görsel imgelerin pazarına hakim olan ülke olarak kabul edilmektedir. Modern makinelere sahip olması ve nüfus fazlalığı sayesinde dünya üzerinde ki neredeyse tüm ürünlerin benzerini az maliyetle üreterek tüm dünyaya pazarlamaktadır (Şimşek, 2006: 82).

1.3.5. Bilgisayar Yapımı Görsel Kültür Göstergeleri

Görsel imgeler dijital alt yapılar kullanılarak oluşturulmaktadır. Televizyon ve sinema görsel kültür üreticisi olarak sayılabilmektedir. Yine günümüzde bilgisayar oyunları da bu kategoride var olan başka bir örnek olarak kabul görmektedir. (İlgın, 2014: 14). “Bilgisayar üretimi görsel kültür kodlarının oluşmasında insan etkeni bulunmaktadır. Çünkü bilgisayar programlarını yazan ve kullananların bu konuda uzman kişiler olmasıdır.” (Şimşek, 2006: 82).

1.3.6. Türkiye’de Kullanılan Kültürel Göstergeler

Aşağı da sıralanan kültürel imgeler kullanım biçimleri, amaçları ve yerlerine uygun şekilde kategorize edilmiştir.

1.3.6.1. Yiyecek İçecekle Bağlantılı Kültürel Göstergeleri

Anadolu yüzyıllardır birbirinden farklı kültürlerle ev sahipliği yapmıştır. Farklı kültürlerin özellikleri Anadolu coğrafyasına sirayet etmiştir. Sayısız uygarlığa ev sahipliği yapmasının bir sonucu olarak yiyecek içecek kültüründe de son derece geniş bir yelpazeye sahiptir. Yine Anadolu’nun farklı iklimlere sahip olması sebebiyle her iklimin kendine ait bir yemek kültürü oluşmuştur.

1.3.6.1.1. Türk Kahvesi



Türk kahvesi, Türk gelenek ve görenekleri açısından önemli bir yere sahiptir. Yapılış şekli servis ediliş biçimi son derece önemlidir. Sadece kahve yapımı için kullanılan bakır cezve, kahve ikram edilirken kullanılan fincanlar ve ağzı tatlandırmak için ikram edilen lokum ve kolum kabı bir rütüelin parçaları olarak

Türk kültüründe yerini almıştır. Türk kahvesi kız isteme törenlerinde eve gelen misafirlere evlenecek kız tarafından ikram edilmektedir, yine “bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır” atasözü Türk kültüründe uzun yıllardır var olmaktadır.

1.3.6.1.2. Türk kahvesi fincanı

Türk kahvesinin ikram edildiği genellikle poselenden yapılmış dışı işlemeli altında yine porselen tabağı olan özel olarak yapılan kaplar kahve fincanı olarak adlandırılmaktadır (Şimşek, 2006: 111).

1.3.6.1.3. İnce belli cam bardakta çay



Türk kültüründe çayın çok önemli bir görevi bulunmaktadır. Bir içecek olmanın dışında bir kültürel öğe olarak yer almaktadır. Öyle ki çay sözcüğünün dilsel kökeni Çince olmasına rağmen Türk kültüründe deyimlere yerleşmiş ve geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Sabah kahvaltıda başköşe de yer alan çay gün içinde sıkça tüketilmekte ve özellikle yemeklerden sonra bolca içilmektedir. Türk kahvesinde olduğu gibi çayında özel ikram şekli bulunmaktadır. İnce belli cam bardakta, çay tabağı içinde yanında genellikle küp şeker ile ikram edilmektedir.

1.3.6.1.4. Simit



Halka biçiminde, genellikle üzerine susam serpilmiş geleneksel çöreğe simit denilmektedir. Sıcak ve çıtır çıtır bir şekilde satılan simit gerek tadı gerekse kokusu sayesinde Türk toplumunun vazgeçilmezleri arasında yerini korumaktadır. Özellikle sabah okula ya da işe gitmek için koşturan kişilerin kahvaltı yapmak için simiti tercih ettikleri bilinmektedir.

1.3.6.1.5. Etli biber dolması



Geleneksel Türk yemeklerden olan etli biber dolması Osmanlı mutfağından miras kalan çok lezzetli bir yemek olarak Türk mutfağında yerini almıştır. Dolmalık yeşilbiberin içine pirinç, et, baharat, salça konarak yapılan bu yemek özellikle bayramlarda sofranın baş köşesinde yerini almaktadır.

1.3.6.1.6. Baklava



Geleneksel bir Türk tatlısı olan baklava ince yufkaların arasına ceviz, fıstık ve kaymak konarak yapılan şerbetli bir tatlıdır. Bayramlarda ve kız isteme gibi özel günlerde mutlaka olması istenen bir geleneksel tat olarak kabul edilmektedir.

1.3.6.1.7. Ramazan Pidesi



Ramazan ayında fırınlarda üretilen bu pideler uzun ya da yuvarlak şekilde yapılmaktadır. Genellikle iftar saatine yakın bir zaman da mahalle fırınından alınarak iftar sofrasında sıcacık bir şekilde tüketilmektedir. Pidenin susamlı yumurtalı, susamsız gibi çeşitleri bulunmaktadır.

1.4. Giyim Kuşamla ilgili Kültürel Göstergeler

Kültürel kimlik kodlarının en temel ayırt edici olanı şüphesiz giyim kuşam şekilleridir. İnsanların giyim kuşamlarına bakarak hangi topluma mensup olduklarını

anlamak mümkündür. Buradan hareketle Anadolu insanının da kendine özgü giyim kuşam kültürü olduğunu söylemek olasıdır.

1.4.1. Fötr Şapka



Cumhuriyet devrimlerinin ilki şapka devrimidir (Üçok, 1985: 47). Fötr şapka Cumhuriyetin önemli göstergelerinden biridir (Şimşek, 2006: 128).

1.4.2. Peştamal



Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası olan peştamal, hamam ve spa merkezlerinde görmeye alışkın olduğumuz bir tür dokumadır. Osmanlı'dan günümüze kadar uzanan tarihi ve dünya çapındaki ünü ile bilinen bu dokumalar, ülkemizi ziyaret eden turistlerin de en çok ilgi gösterdiği parçalar arasında yer almaktadır.

1.4.3. Mintan



Osmanlı döneminde erkeklerin kullandığı yakasız uzun kollu gömleğe mintan denilmekteydi. Günümüz Türkiye'sinde kırsal kesimlerde hala kullanılmaktadır (Şimşek, 2006: 128).

1.4.4. Başörtüsü



Geniş Anadolu coğrafyasında neredeyse her bölgenin kendine ait bir başörtüsü tarzı vardır. Çok renkli ve çeşitli olan başörtülerinin boyutları da birbirlerinden farklıdır. Müslüman ülkelerde ve Türkiye'de yaşayan kadınların büyük çoğunluğu başörtüsü kullanmaktadır (Şimşek, 2006: 128).

1.4.5. Şalvar



Türk dil Kurumu sözlüğünde şalvar: Çoğunlukla ağı kısmı çok geniş olan, bele bir uçkurla bağlanmış, genişçe bir pantolon türü olarak tanımlanmaktadır. Erkekler genellikle siyah, gri ve lacivert renklerde desensiz kullanırken kadınlar daha çok çiçekli, desenli ve renkli kullanmaktadırlar. Kırsal bölgelerde hala kullanılmaktadır. Günümüzde modacılar kadınlara yönelik çok şık tasarlanmış şalvar pantolonlar üretmekte ve bu şalvar pantolonlar bazı dönemlerde moda olmaktadır.

1.4.6. Sarık



Türk Dil Kurumu sözlüğünde sarık: kavuk, tarzında çeşitli başlıkların üstünde sarılan tülbent, şal vb olarak tanımlanmaktadır. Özellikle Osmanlı döneminde erkeklerin sıklıkla kullandığı bir tür başlıktır.

1.4.7. Tespih

Türk Dil Kurumu sözlüğünde tespih: zikir çekmek amacıyla ya da vakit geçirmek için elde tutulan, çeşitli unsurlardan çoğunlukla yuvarlakşekilde yapılmış, çoğunlukla otuz üç veya doksan dokuz taneden oluşan dizi olarak tanımlanmaktadır. Tespih “erkekliğin, kabadayılığın eşdeyişle erkek egemenliğinin sembolüdür” (Şimşek, 2006: 130).



1.4.8. Kalpak

Osmanlı dönemine üst tabakada yer alan erkeklerin kafalarına taktıkları bir tür başlıktır. Kalpak tıpkı fes gibi Osmanlı erkeklerinin giyim göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir.

1.5. Ortam Göstergeleriyle İlgili Kültürel Göstergeler

İnsanoğlu yaşadığı mekânı oluştururken mutlaka ait olduğu kültürden de etkilenmektedir. Yüzyıllarca toplumların birbirine devrettikleri kültürel kodlar yaşam alanlarında da varlıklarını sürdürmüş ve günümüze kadar gelmiştir.

1.5.1. Geleneksel Türk Evi



İki katlı, cumbalı, ahşap evler geleneksel Türk evi kategorisine girmektedir. Evler geleneksel kodlara göre el emeği dantellerle süslenmiş eski stile göre dekore edilmiştir. Türkiye'nin çoğu yerinde bu yapılarla karşılaşmak olasıdır. Özellikle Safranbolu evleri, Beypazarı evleri ve Eskişehir'de Odunpazarı evleri bunlara verilebilecek en güzel örnekler arasında yer almaktadır.

1.5.2. Aile Sofrası

Geleneksel Türk aile yapısında aile sofrasına ayrı bir önem verilmektedir. Çünkü tüm aile bireylerinin bir arada olduğu yer olan aile sofralarında aile üyelerinin yaşadığı sevinçler, üzüntüler paylaşmakta güzel sohbetler yapılmaktadır (Kurtoğlu, 2002: 87). Sofranın başköşesine her zaman ailenin reisi olan baba oturmaktadır. Sofra adabı gereği tüm aile fertleri yemeğe katılmakla yükümlüdürler ve yine tüm aile fertleri yemek bitmeden sofradan kalkmamaktadırlar (Şimşek, 2006: 114).

1.5.3. İşyerinin Kapısının Önünde Yemek Yenmesi

İşyerinin kapısının önünde yemek yemek Türk geleneklerinde var olan bir davranıştır. Esnaflar öğlen yemeklerini dükkânlarının önünde komşu esnaflarla birlikte yemektirler.

1.5.4. Hamam



Anadolu kültürünün en belirleyici simgelerinden biride hamamlardır. Üzeri kubbeli olan bu yapılarda sıcak ve soğuk su bulunmaktadır ve insanlar para karşılığında bu yerlerde yıkanmaktadır. Özellikle düğünden önce gelinler hamam götürülmekte ve burada özel eğlenceler düzenlenmektedir. Yine askere gidecek erkeklerde hamam götürülmekte hamam çıkışı asker adayına eğlence tertip edilmektedir.

1.5.5. İstanbul

Asya ve Avrupa kıtasının birleşme noktası olan İstanbul, 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet Han tarafından fethedilmiş ve yüzyıllarca Osmanlı Devletine başkentlik yapmıştır. Türk geleneksel kodlarının en önemlilerinden kabul edilmektedir (Şimşek, 2006: 122).

1.5.6. Haliç Köprüsü



Hem İstanbul'un hem de Türklerin geleneksel kodlarından biri olarak kabul edilmektedir. “Karaköy ve Eminönü'nü birbirine bağlayan hem taşıt hem de yaya trafiğine açık olan tarihi bir köprüdür. İki katlı olan köprünün üst katı trafik için kullanılırken alt katında birçok restraunt ve dükkân bulunmaktadır. Bu dükkânlarda İstanbul'un başka bir simgesi olan balık ekmek satılmaktadır” (Şimşek, 2006: 122-123).

1.5.7.Kapalı Çarşı



Kapalı çarşı yerli ve yabancı turistlerin en çok ziyaret ettiği mekânlarda ilk sırada yer almaktadır. İstanbul'un en ünlü çarşılarından olan Kapalıçarşı Geleneksel Türk kodlarının en önemlileri arasında yer almaktadır (Şimşek, 2006: 123).

1.5.8. Aktarlar



Şifalı otların ve çok sayıda baharatın satıldığı tüm şehirlerde varlığını sürdüren bir meslek gurubudur. “Aktarlar çuvalların içinde bulunan baharatları, tavandan sarkan kurutulmuş dolma biberleri, kabakları ve her derde deva olan ünlü bitkisel ilaçları ile bugünde varlıklarını sürdürmektedir” (Şimşek, 2006:123).

1.5.9. Kervansaraylar

Kervanların ticaret yolları üzerindeki konaklama yerlerine kervansaray denir. Selçuklu Devleti'nde ticari yol ağı üzerinde kervanların akışmaları güvenli bir şekilde konaklamaları için sultan hanı da denilen kervansaraylar yapılmıştır. Büyük ticaret yolları üzerinde kurulmuş olan Selçuklu kervansaraylarının aralarındaki uzaklıklar, deve yürüyüşü ile günde dokuz saat, yani 40 kilometre esas tutularak belirlenmiştir.

Çevrelerindeki yüksek duvarlarla korunan ve barış zamanlarında pazar yeri olarak da kullanılan bu kervansaraylar savaşta kale olarak da kullanılırdı.

Kervansaraylarda kalın taş duvarların içinde yaşam küçük bir kasabadaki gibidir. Han ve kervansaraylarda konaklayan yolcular din, dil, ırk fark gözetilmeden üç gün kalabilir, hasta olanlar tedavi edilebilirmiş. Günde iki öğün yemek verilen, banyo ihtiyaçları karşılanan, hayvanlarına bakılan ve yem temin edilen yolculardan üç gün süreyle hiçbir ücret alınmaz, tüm giderler vakıftan karşılanırmış. Bunun içinde tüccarın ya da yolcuların yatmaları için odalar, mescit, yıkanma yerleri, çeşmeler ile nalbant, doktor, veteriner, araba ve koşum onarım hizmetleri de yer almaktaymış

Kervansaraylar, Osmanlı Devleti döneminde de Anadolu'da önemini uzun süre korumuştur. Ancak Coğrafi Keşiflerden sonra ticaret yollarının denizlere kayması ile kara ticaretinin eski canlılığının azalması üzerine eski önemini kaybetmiştir.

1.5.10. Cami, İbrik (abdest almak, temizlikle ilgili) Mihrap, Mimler, Minare:

Bu göstergeler Türk toplumunda İslam dini ile ilişkili olayları sembolize etmek için kullanılmaktadır (Aytaç, 2000: 34). “Cami Müslümanların namaz kıldığı bir mekândır. İbrik ise genellikle abdest almak için kullanılan demir, bakır veya

alüminyumdan yapılan küçük su kabıdır. Mihrap camilerde imamın namaz kıldırmak için durduğu yer olarak tanımlanmaktadır.

1.5.11. Peribacaları

Peri bacaları, yağmur rüzgâr ve sel sularının tüflerden oluşan yapıyı aşındırarak gerçekleşen koni biçimindeki oluşumdur. Peri bacaları kule şeklinde olan bu oluşumların tepelerinde kaya bloku bulunmaktadır.

Kapadokya peri bacaları oluşumundan bu yana birçok medeniyet görmüş. Bölgenin doğal binaları olan peri bacalarının içleri, ilk insan yerleşiminin olduğu Paleolitik dönemde oyulmaya başlamış. Hititlerin yaşadığı dönemlerden sonra, 3. Yüzyılda ilk Hristiyanların inançlarını özgürce yaşayabilmeleri için hem bir sığınak, hem bir ibadethane hem de ev olarak kullanılmış. 11. ve 12. Yüzyılda Kapadokya Selçukluların olana kadar da, Hristiyanların gerek Arap akıncılara, gerek başka istilalara direnişine şahit olmuştur.

1.6. Geleneksel Davranış Kalıplarıyla İlgili Göstergeler

Anadolu insanın yüzyıllardan beri süre gelen adeta özüyle birleşmiş bir takım davranış kodları bulunmaktadır. Bu kodlar incelendiğinde bu davranış kalıbını sergileyen kişinin Anadolu topraklarında yaşadığı gözlemlenebilmektedir. Anadolu coğrafyasında çeşitli din ve mezhebe mensup insanlar yaşamış olsalar da geleneksel davranış kalıpları incelendiğinde aynı kodlarla karşılaşmaktayız.

1.6.1. Misafirperverlik

Anadolu insanı evine gelen misafire çok kıymet vermektedir. Misafiri ailecek kapıda karşılamakta kucaklayarak eve buyur etmektedir. Türk kültüründe sadece misafirlerin ağırlanması için özenle döşenmiş bir misafir odası bulunmaktadır ve bu oda yalnızca misafir geldiğinde ev halkı tarafından kullanılmaktadır. Misafire çeşitli ikramlar yaparak ev de kaldığı süre boyunca güzel vakit geçirmesi sağlanmaktadır. Misafir uğurlarken de yine tüm aile fertleri kapıya kadar misafire eşlik etmekte ve misafiri yolculamaktadırlar.

1.6.2. Şeker ve Kolonya İkram Etmek

Anadolu insanının evine gelen misafire verdiği değeri göstermek için ve “tatlı yiyelim tatlı konuşalım” deyiminden hareketle eve gelen misafire öncelikle şeker ve kolonya ikram edilir. Ramazan bayramının da eve gelen misafirlere mutlaka şeker ve tatlı ikram edilmektedir.

1.6.3. Büyüklere saygı

Osmanlıdan Anadolu insanına kalan kültürel miraslardan bir diğeri de büyüklere saygılıdır. Kişi kendinden yaşça büyük olan bir insana saygı göstermektedir. Öte yandan kendinden ilmen daha ilerde olan bir insana yine saygıda kusur etmemektedir. Bu davranış kalıpları Anadolu insanının en temel kültürel göstergelerindedir. Özellikle yaşlılar evin ve sofranın başköşesine oturtulmakta, ikrama onlardan başlanmaktadır. Çocuklar büyütülürken ebeveynleri tarafından sürekli büyüklerine karşı saygılı olmaları gerektiği söylenmektedir.

1.6.4. Büyüklerin ellerini öpmek



El öpme davranışı Anadolu insanı tarafından bir saygı göstergesi olarak kabul edilmektedir. Kendinden yaşça büyüğün elinin öpülüp başa konması o kişiye verilen değer ve hürmeti göstermektedir. Özellikle ayrılık, kavuşma, düğün ve bayram gibi durumlarda yerine getirilen bir ritüeldir.

1.6.5. Hal Hatır Sormak

Sohbete başlamak için nezaketen kişiler birbirlerinin eşlerinin ve çocuklarının halini hatırını sormaktadırlar. Bu davranışta her hangi bir art niyet bulunmamaktadır. Aksine karşıdaki insanla sohbet etmek için bir girizgâh yapılmaktadır (Şimşek, 2006:115).

1.6.6. Ayrılırken Kucaklaşmak

Eve gelen misafirler geldiklerinde ve gittiklerinde ev sahibi olan kişi misafiri kucaklayarak karşılar ve kucaklayarak uğurlar.

1.6.7. Yanına gelen birine Hal Hatır Sormak

Türklerde yanına gelen kimsenin halini hatırını sormak bir gelenektir. Bu o kişiye verilen değer bir göstergesidir. Bu davranış kalıbı başka toplumlarda da görülmektedir ancak Anadolu insanı bu davranışı çok daha içten ve sıcak sergilemektedir (Şimşek, 2006:116).

1.6.8. Elini Göğsüne Vurarak Selamlamak

“Kendine selam veren kişinin selamını almak ve kıymetli olan kalbinin üzerine koymak hatırın, saygının, göstergesi olarak özellikle erkeklerin yaptığı davranış biçimi olarak görülmektedir (Kurtoğlu, 2002: 47).

1.6.9. Yola Çıkan Kişinin Arkasından Su Dökmek

Yolculuğa çıkan kişinin arkasından su dökülerek, onun su gibi akıcı bir şekilde gidip gelmesi dilenir (Şimşek, 2006:116). Bu davranış biçimi hala günümüzde kullanılan bir davranış kalıbıdır.

1.6.10. Sepet Sarkıtarak Alışveriş Yapmak

Mahalle yaşantısının bir parçası olan bu davranış, yüksek katlı binada oturan kişinin aşağı inmeden evin altındaki bakkala camdan sepet sarkıtarak istediklerini almasıdır. Sepetin içinde alınacaklar listesi ve bir miktar para bulunur. Bakkal

istenilen ürünleri ve para üstünü sepete koyarak alışverişi tamamlamış olur. Modern şehir hayatında site yaşantısının artmasına paralel olarak bu davranış ancak küçük mahallelerde yapılabilmektedir.

1.6.11. Zılgıt Çekmek

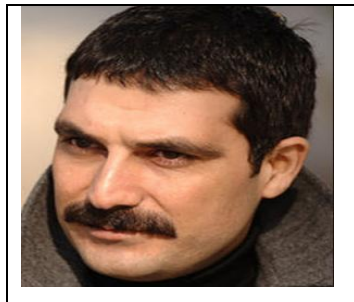
Genellikle Doğu ve Güneydoğu bölgesinde nişanlarda, düğünlerde, mutlu bir haber alındığında, doğumlarda zılgıt çekme âdeti bulunmaktadır. Dilin damağa vurulup çekilmesi ve aynı zamanda tililili sesinin çıkarılmasına zılgıt çekmek denmektedir.

1.6.12. Çeyiz Hazırlamak



Evlenecek kıza verilmek için kızın annesi yada bizzat kızın kendisi tarafından. El emeğiyle hazırlanan danteller, örtüler ve bu tarz tekstil ürünlerine çeyiz adı verilmektedir. Bu çeyizler ahşaptan yapılmış bir sandık içine konarak genç kızın evleneceği zamana kadar muhafaza edilmektedir. Düğünden önce bu sandık gelin evine taşınmaktadır. Anadolu halen yaygın bir gelenek olarak varlığını sürdürmektedir.

1.6.13. Bıyık Bırakmak



Anadolu erkeğinin bıyık bırakma alışkanlığı İslamiyet'in getirdiği bir takım değerlerle de örtüşmektedir. Bıyık bırakma alışkanlığı ataerkil yapının bir göstergesi olarak da kabul edilebilmektedir. (İlgin, 2014: 25).

1.6.14. Kabadayılık

“Türk toplumunda kendisini herkesten güçlü zanneden, genellikle sivri burunlu ve yumurta topuklu ayakkabıların arkasına basarak yürüyen, ceketi omzuna atarak giyen erkek tipidir. Gömlek yakaları neredeyse göbek hizasına yakın açık olan bu insanlar eskiden mahallenin gönüllü ahlak bekçiliği görevini yerine getirirlermiş” (Şimşek, 2006:116).

1.7. Dinsel Göstergelerle İlgili Kültürel Kalıplar

Türkiye'nin % 99'u Müslüman olan bir toplumdur. Bu nedenle İslam dininin gereklerini yerine getirmek için oluşan kültürel kimlik göstergeleri bulunmaktadır (Erdentuğ, 1997: 87). Dinsel göstergeler sadece dini vazifeleri yerine getirirken değil günlük hayatın her anında kendini göstermektedir.

1.7.1. Ramazan Ayı

Ramazan ayı Müslüman Alemi'nin en mübarek ayıdır. Ramazan ayında Müslümanlar Allah'a ibadet etmek için oruç adı verilen bir ibadet yapmaktadırlar. Bu ibadet bir ay boyunca devam etmektedir. Sağlıklı ve ergenlik çağına girmiş tüm Müslümanlar sabah ezanından akşam ezanına kadar herhangi bir şey yiyip içmezler akşam ezanıyla birlikte yiyip içmeye başlarlar. Bir ayın sonunda üç gün süren Ramazan Bayramı başlar ve bu bayram yine kutsal kabul edilmektedir (Şimşek, 2006:117).

1.7.2. İftar Vakti

İslam dininde oruç ibadetinin oruç tutulan gün için sona ermesi iftar vaktinin gelmesiyle olmaktadır. İftar vakti gelince camilerde ezan okunması, cami şerefelerinin ışıklandırılması ve top atılmasıyla halka oruçlarını açabilecekleri duyurulmaktadır (Şimşek, 2006:117).

1.7.3. Top Atılması

Ramazan ayında, iftar saatinin geldiği duyurmak için top atılması geleneksel bir imge olarak kendini göstermektedir.

1.7.4. İftar Yemeği

Ramazan ayında oruç tutanlar için hazırlanan yemeğe iftar yemeği denmektedir. Bütün gün aç ve susuz kalan kişiler için onların damak tadına göre lezzetli yemekler hazırlanmaktadır.

1.7.5. Davulcu

Ramazan ayında oruç tutacak kişileri sahura kaldırmak için genellikle mahalle aralarında davulcular tarafından davul çalınmaktadır. Kimi davulcular davul çalarken aynı zamanda Ramazan ayına özel bazı manilerde söylemektedir. Bayram sabahı davulculara bu hizmetlerinin karşılığı olarak bahşiş verilmektedir.

1.7.6. Bayram Sabahı

Ramazan ve Kurban bayramlarının sabahında erkekler camiye bayram namazı kılmaya giderler. Kadınlar ise evde kalarak bayram yemeği ve diğer hazırlıkları yaparlar. Cami dönüşü tüm aile fertleri aynı sofrada oturup bayram yemeğini yerler.

1.7.7. Bayramlık Giyinmek

İslam dinine göre bayram sabahı uyandıktan sonra boy abdesti almak ve temiz kıyafetler giyinmek sünnettir. Müslümanlarda bu sünneti yerine getirmek, temiz ve şık görünmek için bayram sabahları yeni ya da temiz ve şık kıyafetler giymektedirler. Özellikle çocuklara yeni kıyafetler alarak çocuklar sevindirilmektedir.

1.7.8. Bayramda Büyükleri Ziyaret Etmek

Bayramlarda ilk olarak aile büyükleri ziyaret edilmektedir. Bayramlar, toplumsal bağları, toplumda saygı ve sevgiyi kuvvetlendiren önemli günlerdir (Şimşek, 2006: 120). Ancak günümüzde bayramlar adeta tatil olarak algılanmakta

çoğu insan geleneklerinden uzaklaşarak bu özel günleri aile büyükleri ve akrabalarla geçirmek yerine tatile gitmektedir.

1.8. Müzik ve Sanatsal Göstergeler

Bir ülkenin kültürel göstergeleri arasında hiç şüphesiz müzik aletleri ve sanatsal göstergeleri yer almaktadır. Tarih içinde Anadolu insanı mutluluklarını, hüznlerini müzik yoluyla dile getirmiş ve bunu yaparken de birçok müzik aleti kullanmıştır.

1.8.1. Saz

Türk Halk Müziğinde en çok kullanılan müzik aletidir. Türk Halk Müziğinde kullanılan cura, bağlama gibi çalgıların genel adıdır. Türkülerde kullanılan en yaygın müzik aletidir (Şimşek, 2006:122).

1.8.2. Zurna

Tahta ya da metalden yapılan üflemeli çalgıya zurna denmektedir. Bu gür sesli müzik aleti genellikle asker uğurlama ve düğün törenlerinde davulla birlikte kullanılmaktadır.

1.8.3. Davul

Şamanlıktan gelen davul çalma geleneği eski Türklerde dini törenlerde kötü ruhlardan kurtulmak için kullanılmıştır. Türklerin İslamiyete geçişlerinden sonra Anadolu'da Osmanlı Mehterhanesi'nde kullanılmaya başlanmış ve daha sonraları geleneksel bir halk çalgısı olarak eğlencelerde yerini almıştır (İlgın, 2014: 27).

1.8.4. Ud

Türk Sanat müziğinin en temel çalgılarından biridir. Osmanlıya Arap kültüründen geçmiştir. Yalnızca bir şekli bulunmaktadır, çocuklar için ise tekneli olarak imal edilmektedir.

1.8.5. Kanun

Tek bir çeşidi bulunan telli bir çalgıdır. Türk Sanat müziğinin en önemli çalgılarından biridir. Osmanlıya Sultan Abdülaziz Han zamanında Şam'dan getirilmiştir (Şimşek, 2006:121).

1.8.6. Ney

Genellikle Mevlevi dervişleri tarafından kullanılan ney, Türk tasavvuf müziğinin en temel üflemeli çalgılarından biridir. Kavala benzeyen ancak daha uzun olan ney kamıştan yapılmış bir çalgıdır. Dinleyenlere dinginlik ve ferahlık veren bir özelliği bulunmaktadır.

1.8.7. Türkü

Türk Dil Kurumu güncel sözlüğünde Türkü; hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume olarak tanımlanmaktadır. Anadolu'da üzüntüleri, ayrılıkları, kavuşmaları ve mutlulukları anlatmak için kullanılan kültürel bir göstergedir. Her yörenin kendine özgü türküsü olduğu gibi tüm Anadolu'ya mal olmuş türkülerde varlığını sürdürmektedir.

1.8.8. Gazel

Alaturka müzikte, bir kişinin, belli bir kurala bağlı kalmaksızın türlü makamlarda gezinerek, sesle yaptığı doğaçlama, taksim şeklinde tanımlanmaktadır.

1.8.9. Uzun Hava

Türk Halk müziğinde genellikle sözleri yakıcı, düşündürücü olan ve serbest ritim üzerine usulsüz olarak okunan ezgilerdir (Bozgeyik, 2002: 284).

1.8.10. Fasil

Klasik Tür Müziğinde eserlerin saz ve ses sanatçılarıyla birlikte toplu bir şekilde çalınıp söylenmesidir. Fasil grubunda ud, kanun, ritm ve klarnet gibi

geleneksel Türk Müziğinin çalgıları bulunur ve ses sanatçıları Türk Müziği eserlerini bu çalgılar eşliğinde icra etmektedirler.

1.8.11. Hacivat Karagöz (Gölge Oyunu)

Bu oyun, birtakım şekillerin arkadan ışıklandırılmış beyaz perde üzerine yansıtılması temeline dayanmaktadır. Bu gösterimi yapan kişiye hayali ya da hayalbaz denmektedir. Hayalinin yardımcısına çırak, yordak, dayrezen, sandikkâr adları verilmektedir.

Karagöz oyunundaki kişiler birer tiptir. Bu tiplerin en önemlileri “Karagöz” ile “Hacivat”tır. Karagöz öğrenim görmemiş, nüktedan, zeki bir tiptir. Hacivat ise biraz öğrenim görmüş, gösteriş meraklısı, yarı aydın bir tiptir. Oyunda yer alan diğer tipler perdeye sadece Karagöz ve Hacivat’la konuşmak için gelmektedir.

1.8.12. Hat Sanatı

Osmanlıdan günümüze kadar gelen ve usta çırak ilişkisiyle gelişen, Hat sanatı, Arap harfleri çevresinde oluşmuş güzel yazı yazma sanatıdır. Bu sanat, yazı ve çizgilerle icra edilmektedir. Hat sanatı Arap harflerinin gelişme gösterdiği dönemden sonra, 6.yy ve 10.yy arasında ortaya çıkmıştır. Hat sanatıyla uğraşan kişiye verilen unvan ‘hattat’ tır.

Belirli kurallar çerçevesinde ilerlemeyen, hattat’ın kendi yönlendirmesiyle yapılan Hat, matbaanın icadından önce elle yazılan kitaplar aracılığıyla gelişmiş ve yaygınlaşmıştır.

1.8.13. Tezhip Sanatı

Tezhip Türk süsleme sanatlarından biridir. Kitap, levha gibi yazma eserlerin süslemelerinde hatta kimi zaman tuğraların üste tarafları bile Tezhiple süslenmiştir.

1.8.14. Minyatür

Minyatür, çok ince işlenmiş ve küçük boyutlu resimlere ve bu tür resim sanatına verilen addır. Orta Çağda Avrupa’da elyazması kitaplarda baş harfler kırmızı

bir renkle boyanarak süslenmekteydi. Bu iş için, çok güzel kırmızı bir renk veren ve Latince adı “minium” olan kurşun oksit kullanılmaktaydı. Minyatür sözcüğü buradan türemiştir. Osmanlıda da ise eskiden resme “nakış” ya da “tasvir” denmekteydi. Minyatür için daha çok nakış sözcüğü kullanılmaktaydı. Minyatür sanatçısı için de “resim yapan, ressam” anlamına gelen nakkaş ya da musavvir denmektedir.

1.9. Kültürel Törenlerle İlgili Göstergeler

Anadolu’da kültürel göstergelerin biri de yapılan törenlerdir. Bu törenlere genellikle akraba ve yakın çevre davet edilmekte Anadolu insanının misafirperverliği ve sıcakkanlılığı sayesinde eğlenilmektedir şehir dışından gelen kişiler tören sahibinin evinde misafir edilmektedir.

1.9.1. Düğün Törenleri

Düğünler insanların hayatındaki en önemli dönüm noktalarından bir tanesidir. İki yetişkin insanın (kadın-erkek) birlikte yaşamak için kurdukları aile olgusunun başlangıç şenliğidir. Düğünlerde arkadaş ve dostlar evlenecek olan çiftin mutluluğuna ortak olmak için davetlerine icabet etmektedir ve herkes kendi bütçesine göre evlenecek olan çifte altın ya da para şeklinde hediye takmaktadır (Şimşek, 2006:123).

1.9.2. Sünnet Düğünleri

Müslümanlarda erkek çocuklarına yapılan bir uygulamadır. Erkekliğe atılan ilk adım olarak kabul edilir. Törene tüm aile bireyleri, akraba eş, dost ve komşular davet edilir. Misafirlere yapılan çeşitli yemekler ikram edilir, davul zurna eşliğinde eğlenilir. Sünnet olacak çocuğa şehzade elbisesi giydirilip, at sırtında (Günümüzde arabayla) şehir tutu attırılır. Sünnet yapılacak mekânda sünnet çocuğunun uzanması için sünnet yatağı olarak tabir edilen ışıltılarla süslenmiş bir yatak getirilir. “Oldu da bitti maşallah damat olur inşallah” tekerlemeleriyle sünnet olacak çocuğun etrafında dönülür.

1.9.3. Asker Uğurlama Törenleri

Türkiye’de yaşayan ve ciddi bir sağlık problemi olmayan erkekler 18 yaşını doldurduktan sonra askere gitmeye hak kazanırlar. Askere gidecek genci yolcularken yörelere göre değişmekle birlikte bir takım törenler düzenlenmektedir. Genel olarak askere gidecek gencin elleri kınalanır, kurban kesilir, davul zurna eşliğinde oynanır. Askere gidecek genç Türk Bayrağına sarılır, “en büyük asker bizim asker” nidalarıyla asker ocağına uğurlanır.

1.10. Renklerle İlgili Kültürel Göstergeler

Anadolu coğrafyası farklı kültürlere yüzyıllar boyunca ev sahipliği yapmıştır. Yaşayan her topluluğun kendine ait değerleri Anadolu coğrafyasına ve insanına adeta sirayet etmiştir. Anadolu coğrafyasında renkler ve bu renklerin anlamları hayatın her alanına ve anına yansımıştır. Mimariden giyim kuşama, halı, kilim dokumalarına kadar çok çeşitli alanlarda renkler anlamlandırılmıştır. Renkler ait oldukları kültürün anlamlarını aktarırken, “çeşitli kültürlerde aynı anlamalar ya da aynı kültürlerde çeşitli manalar yüklenen kimliklerle de karşımıza çıkmaktadır” (Sözen, 2003: 12).

Beyaz renk Avrupa’nın birçok ülkesinde ve Türkiye’de duruluğun, temizliğin göstergesi iken, Uzak Asya ülkelerinde matemi simgelemektedir. Almanya ve Nijerya’da kırmızı renk olumsuzluk ve şanssızlığı çağrıştırırken, Arjantin, Danimarka ve Romanya’da pozitif duyguları çağrıştırmaktadır.

Yeryüzünde yaşayan birçok millet gibi Türkler de zaman içinde renklere çeşitli anlamlar ve semboller ve milli manevi değerler atfetmişlerdir (Genç, 1999:1). Hun Türkleri “beş ana rengi; ak (beyaz), al (kırmızı), siyah (kara), yeşil ve sarı renkleri ana renkler olarak görmüşlerdir. Her renk dünyanın dört istikametini ve merkezini belirtmek için kullanmışlardır. Hunlarda merkez: sarı, doğu: yeşil, batı: ak güney: kırmızı ve kuzey: siyah renklerle ifade edilmiştir” (Genç, 1999:6). Her kültürel gösterge belirli bir mana yönünde oluşmuş ve bu birleşim kendi estetiğini meydana getirmiştir. Halı ve kilim gibi dokumalarda yararlanılan tüm renkler ayrı ayrı anlamlar içermektedir (Dalgaldere, 2005: 24).

1.10.1. Beyaz (Ak) Renk

Altay Türklerinden Anadolu Türklerine gelene kadar beyaz renk temizlik, saflık, arınmışlık anlamalarına gelmektedir. Türk toplumlarında beyaz/ak renk, iyilik Tanrısı Ülgen'in göstergesi olarak kabul edilmiş, tecrübe, adalet, güçlülük ve yaşlılık gibi anlamların karşılığı olarak görülmüştür (Albayrak, 2010: 49).

“Dede Korkut hikâyelerinde erkek çocuk sahibi olanın ak otağ'a oturtulmasının mutluluğu sevinci ifade ettiği söylenmektedir. Türklerin geçmiş zamanda savaşlarda kullandıkları silahlar özellikle oklar beyaz renkle kullanılmıştır. Ok insanın yüzünü ak eden kutlu bir silah olarak kabul edilmektedir” (Şimşek, 2006:103).

Bu anlamlarının yanı sıra Türklerin Orta Asya'dan günümüze kadar olan tarihi içinde sembol haline gelen iki renkten biri beyazdır. Tarihte sancaklarda kullanılan kırmızı ve beyaz renk, Türkiye Cumhuriyetin ilanı ile de bayrağımızın renklerini oluşturmuştur.

1.10.2. Kırmızı (Al-Kızıl) Renk

Türklerin eski inançlarıyla bağlantılı olarak “Al Ruhü” veya “Al Ateş” isminde bir ateş tanrısının ya da koruyucu bir ruhun varlığından bahsedilmektedir. Türklerin ilk kurdukları devletten bugüne kadar al rengi bayraklarında kullanmalarının bu koruyucu ruha bağlı bir gelenekten geldiği düşünülmektedir. Bu sebeple kırmızı rengin Türk devlet yapılanmasının başlangıcından beri Türklerde milli ve manevi bir renk olarak kabul edildiği ve inançları yansıtan aynı zamanda da Türk duygusunu ve ruhunu ifade eden geleneksel bir sembol olarak kabul edilmektedir (Genç, 1999: 23).

Müslüman Türklerin evlerine ve ambarlarına nazar değmemesi için giriş kapılarına kırmızı biber astıkları kaynaklarda yer almaktadır. Kırmızı rengi, Şaman inanışından gelen gök simgesi mavinin ana renk olduğu nazar boncuğuna İslamiyet ile hem obje hem renk olarak farklılaşarak nazardan koruyan renk sınıfına eklenmiştir (İlgin, 2014: 31) Kırmızı renk eski Türk geleneklerinde sığağı, ateşi ve yaz mevsimini simgelemektedir.

Evlenecek kızın kına gecesinde kırmızı renk elbise giymesi (Bindallı), kırmızı başörtüsü ve kırmızı kına eldiveni takması, evlenecek kızın neşesini, mutluluğunu göstermek için kullanılmaktadır (İlgin, 2014: 31).

1.10.3. Yeşil Renk

Yeşil renk Türklerin sevdiği bir diğer renktir, Çünkü eski Türkler göçebe olarak yaşamakta ve hayvancılıkla uğraşmaktaydı yeşil demek otlakların yeşermesi demektir ki bu da hayvanların rahatça doyurulabileceği anlamına gelmekteydi (Şimşek, 2006:105).

Nevruz Bayramı üç bin yıldır Türkler tarafından baharın gelişini (yeşil rengin tabiata hâkim olması) simgeleyen bayram olarak kutlanmaktadır. Yeşil renk her ne kadar umudu, baharı, doğallığı simgeliyor olsa da bunun dışında kimi zaman üzüntü ve yası da simgelemektedir. Tabut ve cenaze arabalarının yeşile boyanması ya da üzerlerine yeşil örtü örtülmesi buna örnek verilebilmektedir.

Tabiat, canlılık ve yeniden doğuşu sembolize eden yeşil renk, günümüzde Türkler tarafından sıkça kullanılmaktadır. Müslüman Türkler özellikle ibadet yerleri olan camilerde yeşil rengin her tonunu kullanmaktadır (Şimşek, 2006:106).

1.10.4. Sarı Renk

Eski Türk inanışlarında sarı renk kötü ruhları, yoksulluğu, hastalıkları, ıssız bucaksız çölleri ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Anadolu’da halk arasında “kötü kalpli, hain bakışlı, akı hep fenalığa çalışan” insanlar için sarı çiyen deyiimi kullanılmaktadır. Orta Asya da eskiden çok sık kullanılan sarı renk hükümdarlık alametlerinden sayılmaktadır. Bu nedenle yüzyıllardır Türklerin hâkim rengi olarak kabul edilmektedir (Baykara, 2000: 239).

1.10.5. Siyah (Kara) Renk

Yüzyıllardır siyah renk matem, mutsuzluğu, kötülüğü ve uğursuzluğu simgelemektedir. Tarihin bütün dönemlerinde karanlık yerler kötü ruhların, varlıkların yaşadıkları yerler olarak düşünülmüştür. “Şamanist düşünce de karanlığın

âlemi de yeraltı olarak belirtilmektedir. Bu düşünceye göre kara şamanlar kötülüğün temsilcileridir”. Yine Dede Korkut hikâyelerinde çocuk sahibi olamayanlar kara otağa’da misafir edilmekte, kara kilim üzerinde oturtulmakta ve kara koyun eti ikram edilmektedir. Buna ek olarak Oğuz geleneğinde yası olan insanlar siyah elbise giymektedir (Küçük Kurt ve Tanrıkulu, 1986: 97).

Tüm olumsuz tarafların yanı sıra siyah renk kimi durumlarda güzelliği ve iyiliği simgelemektedir. Anadolu’da erkeklerin cesurluğu, yiğitliği ve yakışıklılığından bahsederken karayağız deyimini kullanılmaktadır. Karacaoğlan ve Karaoğlan adlandırmalarında da kahramanlık, yiğitlik, sevgi ve saygı belirtmek için kullanılmıştır.

1.10.6. Mavi Renk

Şaman Türklerde mavi gökyüzünü sembol etmektedir. Mavi Gök Tanrı sembolünün rengi olarak kabul edilmektedir. Mavi renk üstün, yüksek, ulu manalarında kullanılmıştır.

Genel olarak Anadolu Türklerinde yas renginin siyah olduğu genel kabul görmüşken. Batı Türklerinde yas rengi mavi olarak kabul edilmektedir. Siyah ren isyanı, acıyı sembolize ederken mavi renk ise “Tanrıdan geldik tanrıya döneceğiz sen ne dersen o olur” anlamını bir anlam olarak yas rengi olarak mavi tercih edilmiştir (Kalafat, 2012: 137).

Mavi Türklerin sıklıkla kullandığı bir renktir. Yerleşik hayata geçmeden önce göçebe Türkler çadırlarda yaşamaktaydılar. Türklerin çadırlarında kullandıkları renkler ise mavi başta olmak üzere kırmızı ve beyaz renklerdir. Osmanlı İmparatorluğunda da otağ çadırlarında mutlaka mavi renk kullanılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA DRAMATİK ve TEKNİK DÜZEY

2.1. Anlatı Kavramı

Anlatı, mantıksal olarak birbirleriyle ilişkili, zaman içinde gerçekleşen tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki yada daha çok olayın aktarılması olarak tanımlanmaktadır (Mutlu, 2008:31). Başka bir tanımda ise anlatı gerçek veya gerçek olmayan olayların, farklı gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucunda meydana gelen bütünlük şeklinde tarif edilmektedir (Rifat, 1999, 15).

Roland Barthes'a göre anlatının dayanağı, eklemli dil, görüntü, vücut hareketleri ve tüm bu tözlerin uyumlu şekilde bir araya gelmesinden oluşabilmektedir. Anlatısal yapıtta üç betimleme düzeyi ayırt edilmesini önerir bunlar: işlevsel düzeyi, eylemler düzeyi ve anlatma düzeyidir (Barthes, 1988,20-21). Ayrıca bu üç düzeyin kendi aralarında giderek çoğalan bir bütünleşme biçimine göre bağlantı kurduğunu belirterek: Bir işlevin, bir eyleyenin genel eylemini içinde yer aldığı ölçüde anlam kazandığını, bu eylemin de son anlamını, anlatmış olması, kendine özgü kuralları olan bir söyleme bırakılmış olması sebebiyle kazandığını öne sürmektedir (Barthes, 1988: 21).

“Anlatı bir şeyin anlatımıdır; anlatılan, anlatan ve alımlayan her zaman insandır” Başka bir ifadeyle insan anlatının öznesi ve nesnesi konumundadır. Adanır, anlatımın meydana gelmesi için üç temel durumun olması gerektiğini belirtmektedir. Bunlardan birincisi kendinden bahsedilen söz veya anlatılan kişi (konu), ikincisi ise anlatıcı ya da anlatan kişi, son olarak ise anlatılan'ı alımlayan kişidir (2003: 135).

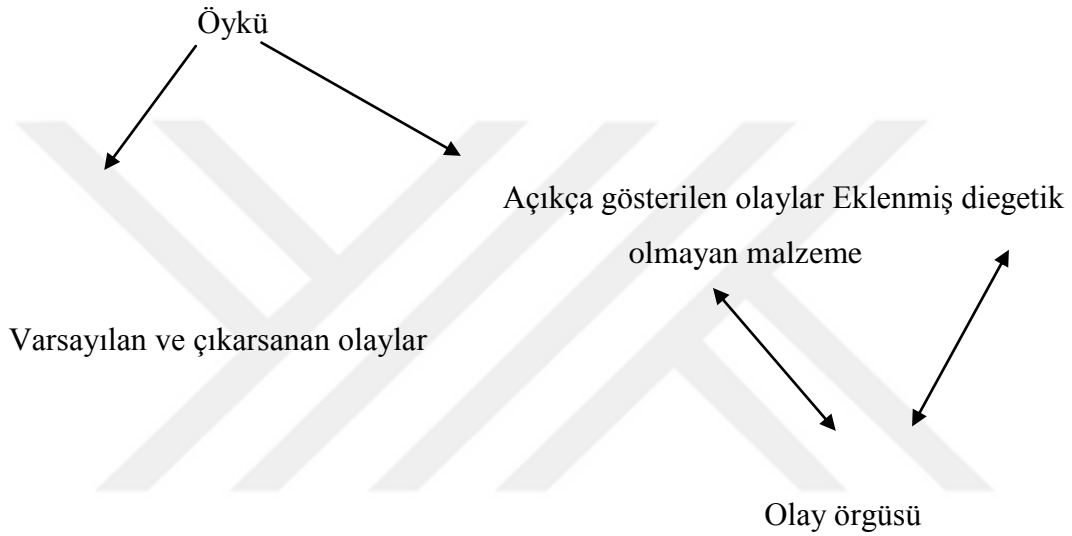
Chatman iki kuram üzerinden bir anlatıda olması gereken etmenleri anlatmaktadır. Yapısalcılık bu kuramın ilk basamağını oluşturmaktadır. Yapısalcı kurama göre her anlatı iki kısımdan meydana gelmektedir: “bir öykü; içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Kısaca, öykü bir anlatımın ‘ne’sidir; söylem ise ‘nasıl’ı”dır.

Seymour Chatman yapısalcı anlatı kuramında hikâyedeki olay düzenlemelerinin bütünüyle söylem tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğunu ifade etmektedir (Chatman, 2009: 39). Bir öyküde var olan olaylar sayısız şekilde yeniden üretilebilir ve her defasında yeni bir olay örgüsü meydana gelir ve bu öyküden çok sayıda olay örgüsü üretilebilmektedir (Chatman, 2009: 3).

Anlatı tanımının yanı sıra, anlatının kendi içinde sınıflara ayrıldığı görülür. Umberto Eco'nun gerçekleştirdiği ayrımı sınıflandırmalara örnek olarak verilebilir. Eco anlatıları “kurmaca olan” ve “kurmaca olmayan” olarak ikiye ayırır. “Doğal anlatı” olarak söz ettiği kurmaca olmayan türden anlatılar, gerçekten olan ve anlatı izleyicisini ona inandırmaya çabalayan bir anlatı türüdür. Örneğin kişi geçen gün başına geleni anlattığı zaman bu bir “doğal anlatıdır”. “Yapay anlatı” ise kurmaca olan anlatılardır ve bir gerçek görüntüsüne bürünerek gerçeği bir kurmaca söylem evreninde öne sürer. Böylece mektup, günce, bilimsel metinler, tarih kayıtları ve gazete “doğal anlatı” sınıfında yer alırken; destan, öykü, roman ve televizyon dizileri “yapay anlatı” sınıfına ait sayılırlar (Oluk, 2008: 17).

Genel olarak anlatı bir metin olarak kabul görmektedir. Öykü ve söylem bu metni meydana getiren iki etmendir. Anlatının materyalleriyle (resim, fotoğraf, dil) biçim ve söylem bir bütünlük içerisinde anlatıyı meydana getirmektedir. Chatman'ın vurgu yaptığı diğer bir ayrım ise Rus biçimcilerdir. Rus biçimciler anlatı için fabl ve olay örgüsü kavramlarını kullanmaktadırlar. Fabl “ya da temel öykü malzemesi, anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünüdür. Olay örgüsü ise olayların birbirine bağlanarak anlatıldığı biçimdir. Anlatıda olup bitenden okuyucu veya izleyici nasıl haberdar oluyor sorusuyla ilişkilidir. Özet olarak “öykü anlatı ifadesinin içeriği, söylem ise ifadenin biçimidir”. Anlatı tanımlarında yer alan diğer önemli bir kavram ise olay örgüsüdür. Olay örgüsü, öykünün ele alınış şekli olarak ifade edilmektedir. Bir öyküde olayların ve durumların genel olarak ‘olay örgüsü’ olarak ifade edilen bir yapı oluşturduğu söylenebilmektedir. “Bir öyküde yer alan olaylar, öykünün söylemi yani sunumun biçimi tarafından gerçekleştirilen bir etkinlik olduğu ileri sürülebilmektedir” (Chatman, 2008: 39).

Anlatı, çoğunlukla öykü kavramıyla anlamlandırılmaya çalışılırken, öykü ise bir anlatı içinde yer alan “bütün olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de alıcının anladıkları olarak ifade edilebilmektedir” (Bordwell ve Thompson, 2008: 76). Öykü karakterin de içinde bulunduğu bir olaylar dizisidir. Burdan hareketle anlatı, karakterlerin neden olduğu yada direkt olarak kendi yaşadığı olaylar bütünü sunan bildirim biçimidir. Bordwell ve Thompson öykü ve olay örgüsü ikiliğini şu diyagram üzerinden anlatmaya çalışmışlardır:



Şekil 1. Öykü ve olay örgüsü (Bordwell ve Thompson, 2008: 77).

Şekilde de görüldüğü gibi öykü olay örgüsünü de içine almaktadır. Olay örgüsü, öykünün ifade edilmiş şeklidir. Olay örgüsü ve öykü birbirine eşit oluşumlar yansıtmalarına rağmen bazı yönlerde ayrılabilir. Olay örgüsü belirli öykü olaylarını dışa vurmasıyla, bu olayların anlatı sürecinin her iki tarafına da ait olduğunu göstermektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 77). Anlatı kendi dahi içine alan sınırsız bir yapıdır. Tek bir zemine oturtulamayan anlamın anlamını kapsayan, engin bir paradigma yumağı şeklindedir (Jahn, 2012: 49).

Sinema diğerlerinden farklı olarak anlatı türleri içinde kendini göstermektedir. Şekilde belirtilen yazılı/basılı ve icra edilen türün iki tarafında da kendine özgü özellikleriyle yer alabilmektedir. Sinema, belli kurallar dâhilinde yazılan senaryo

metnini görsel ve işitsel olarak yansıtan bir anlatım aracıdır. Sözcüklerin yada düşüncelerin görüntülerle dansıdır.

2.1.1. Anlatı Türleri

İnsanlığın var olmasıyla başlayan anlatılar ilk çağlardan günümüze kadar çeşitli değişimlere uğramıştır. Aşağıda bu değişimler yer verilecektir.

2.1.1.1. Tiyatro Sanatının Doğuşu ve Tiyatro Anlatısı

Tiyatronun kökeninde, ilkel insanın doğayla ve tanımlayamadığı güçlerle ilişki kurabilmek için yaptığı törenlerin bulunduğu kabul edilmektedir. Kökeni bakımından tiyatronun, dinsel-büyüsel amaçlı törenlerdeki taklitten çıktığına inanılmaktadır (Şener, 1993: 10). İkel düşüncede taklidin geçirdiği değişim, yaratıcı düşüncede giden yolu belirlemektedir. Dolayısıyla ilkel insanın doğayı kendi beklentileri doğrultusunda yönlendirmeye çalıştığı büyü törenlerinde taklit zaman içinde gelişerek, taklit ettiği şeyi kendi anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlenmesine, yorumlanmasına dönüşmüştür.

Tiyatronun kökeninde hep dinsel inançlar önemli bir yer tutmaktadır. Yunan tragedyası, Ortaçağ tiyatrosu, ilkel dinlerin biyolojik olgularla çok yakın ilişkisi bulunmaktadır. Doğum ve ölüm, ateş, rüzgâr vb. doğa güçleri, güneş, ay ve öteki gökcisimleri, hayvansal yaşam gibi. Kuşaklar boyunca insanoğlu zayıflığını, güçsüzlüğünü anlamış, anlayamadığı olgular karşısında korkuya kapılmış, acıdan ve gerçeğin sınırlarından kurtulmak için hayal gücüne ve toplum içinde kendinden daha akıllı, güçlü kişilere, yaratıklara sığınmıştır (And, 2007:380).

Yunanlı tarihçi Herodot dinsel kökenli eğlenceleri Mısırlıların bulduğunu yazılarında dile getirmiştir. Herodot'a göre Mısırlılardan bu eğlenceleri Helen'ler almışlar. Daha sonra bu eğlenceler Antik Yunan'a yansımıştır (Arıkan, 2007: 150). Tiyatro bu şekilde dinsel törenlerde etkileşim aracı olarak kullanıldıktan sonra ancak dinden bağımsızlaşıp özerkleşerek bir sanat türü haline gelmiş; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir oyuna dönüşmüştür.

“Şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos‘u kutsamak için yapılan şenliklerde bir koronun söylediği ‘dithyrambos’² şarkıları tiyatronun ilk örneğini oluşturmuştur. İ.Ö 534 yılında her yıl Mart ayında kutlanan ve bir hafta süren ilkbahar kutlamasını üstlenen Thespis, koronun karşısına, farklı kişilikleri farklı maskelerle temsil eden kişi koyarak hem tiyatronun temel ögesi olan oyuncuyu sahneye çıkarmış, hem de tiyatro metninde ilk kez diyaloga yer vererek dramatik bir yapının ilk örneğini gerçekleştirmiştir. Daha sonra Aiskhylos, Persler adlı oyununda koroya ikinci cevap verici kişiyi koymuştur. Sophokles ise Orestie adlı oyununda üçüncü oyuncuyu ortaya çıkarmıştır. Böylece tiyatro gittikçe coşku ve anlayışın sentezi bir sanat ögesi olmuş ve bugüne kadar gelmiştir” (Aristoteles,19).

Anlatı tarihi insanlık tarihiyle eş zamanlı gelişmiştir. Anlatıların ilk işlevleri yaşanmış olayları gelecek kuşaklara aktarmak olmuştur ve bu sözlü biçimde yapılmıştır, daha sonra yazının icadıyla birlikte sözlü anlatı yerini yazılı anlatıya bırakmıştır. Yazılı anlatı tıpkı sözlü anlatı gibi çok uzun yıllar varlığını korumuştur. Sanayi devrimiyle beraber teknik alanda yaşanan gelişmeler sonucunda sabit ve hareketli görüntü kaydedilmeye başlanmıştır buda yıllar için de yeni bir anlatım yeni bir anlatı tarzının ortaya çıkmasını sağlamıştır bu yeni anlatı sinemasal anlatı olarak adlandırılmıştır. Bu tez çalışmasının da temel taşlarından biri olan sinemasal anlatı ilerleyen bölümlerde detaylı olarak irdelenecektir. Ancak öncelikle sinemasal anlatıya öncülük eden tiyatro anlatısı, sözlü ve yazılı anlatıya değinilecektir.

Anlatı, bütün dillerde, bütün kültür, edebiyat ve gündelik yaşamda, geleneksel halkbilimde ve modern kitle iletişim araçlarında bulduğumuz bütünlüğün geniş bir yapısıdır (Bordwell, Thompson:83) Aynı zamanda anlatı, zaman ve mekân içinde meydana gelen, neden-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlı olan olaylar dizisidir. Aristoteles‘in Poetika adlı eserinde de vurguladığı gibi, anlatıların giriş bölümüyle başlayıp, gelişme bölümünde olayların karışması ve sonuç bölümünde de çözüme kavuşması beklenir (Aristoteles, 1993: 28).

² dithyrambos: Antik Yunan toplumunda doğada yeniden üremeyi simgeleyen bereket tanrısı Dionysos‘u ululamak için koro tarafından okunan dinsel tören ezgisi

Poetika'da Aristoteles sanatı, mimesis yani taklit olarak niteler ve sanatları taklit etmede kullandıkları araçlar ve taklit tarzları bakımından sınıflandırır. Aristo'ya göre bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla, bazıları ise ses aracılığıyla taklit eder. Buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritm, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.

Antik çağ anlayışına göre doğaya öykünme, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi biçimler. Buna göre, sanat yapıtı yaşamın bir kopyası niteliğini taşımalıdır. Ancak bu kural, öykünmenin doğayı birebir kopyalamasını zorunlu kılmaz. Doğayı yansıtma, sanatın araçları tarafından biçimlenmiş bir yansıtma olmalıdır. Kısacası, öyküme yalnız, olanı değil de, olması gereken olayları da içerebilir. Bütün bunlar Aristo'nun mimesis kuramının gerçeklik kuramına çok yakın olduğunu göstermektedir (Aslanyürek, 2007: 38).

Taklit anlamına gelen mimesis, gerçekliğin kopyasını vermekte özgürce yaratıcı öykünmeye kadar çok geniş bir anlam yelpazesi içermektedir. Platon mimesisi, dünyayı gerçek dünyaya, ardında yatan ideal biçimlerle bağlamak için kullanır. Aristoteles ise, yaşadıkları dünyada, gerçeğin taklidi yapmaları gerektiğini söyler (Arıkan, 2006: 77).

Dramatik anlatımı diğer anlatımlardan ayıran en önemli nokta; insanla ilgili olan bir duyguyu, insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümü canlı kişiler, karakterler aracılığıyla yapmasıdır. Herhangi bir tiyatro oyununda oyuncular konuşan bir armut ağacı ya da bir araba, hal ve hareketleri ve duyguları olması bakımından insanı işaret etmektedir.

Anlatım tarzları olarak destan türü 'hikâye etme yolunu', tragedya ve komedyaya ise 'gösterme yolunu' kullanırlar. Bu ayrım Platon'un Devlet adlı eserinde 'diegesis' ve 'mimesis' kavramlarıyla tanımlanır. Platon bu eserinde şiirin iki türlü anlatma yolunun olduğunu; biri tragedyadaki ve komedyadaki taklit yolu (mimesis), diğeri şairin olanı biteni kendi anlatması (diegesis) olarak açıklar (Platon, 1962: 131).

Tiyatroda illüzyon olayı, seyircinin sahnedeki oyunu, oyun olarak değil de gerçekmiş gibi seyretmesi, bir an için seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşamasıdır

(Şener, 203: 283). İzleyici gerçek dünyada içinde bulunduğu zaman olgusundan sıyrılıp kurmaca evrendeki zaman dilimine geçiş yapar. Görselliğe dayanan mimetik anlatımın diğer anlatım tarzlarından en büyük farkı ve izleyiciyi büyüleyen tarafı zamanlar arası geçiş diyebiliriz. Ayrıca dramatik anlatım çatışmaların, çelişkilerin, olayların çokluğu ve duyguların şiddeti açısından oldukça yoğun bir anlatım biçimidir. Bu nedenle, tiyatro ve dramatik tür, insanların kendilerini yoğun duygusal bir katılım içinde bulmak istemelerinden doğmuştur.

Dramatik anlatım, karakterin yaşamındaki belirli kırılma noktalarına odaklanır. Kırılma noktaları, gerçek yaşamda da karşılaştığımız eşik durumları'dır. Dramatik anlatım, karakterin yaşamında ortaya çıkan bu durumlar ve onların dramatik sonuçlarıyla ilgilenir. Ancak bunu yaparken çatışmayı doğuran temel aksiyona odaklanır ve onun gelişimi ve sonuçlanmasıyla alakadar olur. Bu bize aksiyonda birlik' düzenini ifade eder. Aksiyon birkaç saat içinde ya da bir tam günü aşmayacak şekilde düzenlenmelidir. Diğer bir deyişle eylem, aksiyonun başlangıcı ile bitişi arasındaki süre bütünüyle izleyicinin gözü önünde olmalıdır. Bu da bize zamanda birlik' düzenini ifade eder. Aksiyonun aynı yerde geçmesi, değişik sahnelerin olmaması da 'mekânda birlik' düzenini ifade eder. Kısacası, bir günde başlayıp biten tek bir olayın aynı mekânda geçmesi tiyatrodaki üç birlik kuralı'nın esas olduğunu göstermektedir. Üç birlik kuralı, örneğin bir saat süren bir gösterinin kapsamı içinde çeşitli sahnelerin yer almasının, aynı şekilde bir saatlik sürede, ayları ve yılları kapsayacak bir aksiyon yaratılmasının seyirci tarafından inandırıcı bulunmayacağı varsayımından hareketle kabul edilmiştir (Esslin, 1996: 14).

2.1.1.2. Sözlü Anlatı

Antik Yunan'da sözün üç karşılığı bulunmaktaydı bunlar; mitos epos ve logos kavramlarıydı. Mitos ifade edilen söz anlamında, hikâye ve masal anlatımındaki sözü nitelemektedir. Epos ise ozanların okuduğu ölçülü söz anlamına gelmektedir. Son olarak logos ise *yasal düzen bağlamında, doğada insan bedeninde ve ruhunda sözü tanımlayan bir kavram* olarak ifade edilmektedir (Erhat, 1993: 5-6).

Niteliksel ve niceliksel olarak söz, ilk çağlardan günümüze kadar insanlar arasında popüler olan iletişim tarzı olma durumunu korumaktadır (Erdoğan, Alemdar: 19) Tecimer belli bir gelişim süreci içinde var olan her düşüncenin tarihsel olarak kendini üç şekilde (mitos, felsefe ve kavram) ortaya koyduğunu belirtmektedir (Tecimer, 2001: 15).

Tecimer yüzyıllardır insanlık tarihinde kullanılan mitsel anlatıyı kişisel yaratıcılık veya hayal gücünün bir ürünü olarak görmemekte o mitsel anlatıyı kuşaktan kuşağa aktarılan bellek olarak görmektedir (Tecimer, 2001: 20-21). Joseph Campbell mitosun dört fonksiyonu olduğunu belirtir. Bunların ilki metafizik olması, ikincisi kozmolojik, üçüncüsü toplumsal, dördüncüsü ise psikolojik olmasıdır (Campbell, 2010: 35).

Campbell, mitosların zamansal olmasının yanı sıra aynı zamanda mekânsal olarak da evrensel bir yapıya sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre, lokal zeminde değişik anlamlar ifade eden arketipler, evrensel seviyede aynı kültür içeriklerini göstermektedir (Campbell, 2010: 35).

Geoffery S. Kirk, mitosu sıradan öykü anlatımının dışında amaçlar yüklenen anlatılar olarak belirtirken, halk masallarını da rutin toplumsal olaylar, sıradan arzu ve korkuları anlatan öyküler olarak tanımlamaktadır. Mitosların ‘başlangıçta’ kutsal olayları işlemeleri onları halk masallarından ayıran en temel özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Tecimer, 2001:112).

Bir toplumun sahip olduğu sözlü anlatı, o toplumun ‘eğitim ve iktidar’ yapısına yön veren temel etmenlerden biridir. Sözlü anlatı, insanlığın köklü tarihine ait tecrübe ve olayları bünyesinde barındırmaktadır. Bunlar modern çağda yerini yazılı ve görsel anlatıya bırakmıştır.

2.1.1.3.Yazılı Anlatı

Yazılı kültürün anlaşılmasında gösterme referansı önemli bir yer tutmaktadır. Derrida dili oluşturan temeli “gösterme” referanslarının bir oyunu olarak görür. Yazının keşfedilmesini de bu oyunun keşfedilmesine dayanmaktadır. Ona göre yazı

sadece sözcüklerin grafiksel veya kavramsal ibarelerinin fiziksel işaretlerini gösterirken aynı zamanda kendini var eden gücü de göstermektedir. Gösteren yüzün altında gösterilen yüzü de anlatmaktadır. Yazılı dil, zihin ve söz (logos) arasında var olan ilk uzlaşımından sonraki uzlaşımını kurar ve bu uzlaşımını birbirine bağlamaktadır.

Yazılı dil sözlü dilden bağımsız değildir, çünkü temelde akıl ve sözün birbiriyle uzlaşımın bir ilişkisi bulunmaktadır. Ses gösterilene en yakın olandır. Her gösteren, ses ile akıllı birbirine bağlayana bağlı bir türevidir. Yazılı olan gösteren daima teknik ve temsilidir. (Derrida, 1974: 9-11). McLuhan ise yazının işitsel vurgulamayı göze kaydırıldığı iddia eder. Matbaanın akıl ve kalbi böldüğünü savunmaktadır (McLuhan, 2011: 29).

Yazının icadıyla beraber sözlü anlatılar yerini yazılı anlatılara bırakmıştır. Yazı özgün bir anlatı halini almıştır. Batı'da 16. yüzyıldan başlayarak öykü, roman, şiir gittikçe yaygınlaşmış ve günümüzde her biri çok zengin birer yazılı anlatım biçimi niteliğini kazanmışlardır (Adanır, 2003: 136).

“Sonuç olarak, Antik çağın, efsanelere, söylencelere, mitik anlatıma dayalı sözlü kültürü yerini Ortaçağ'da dini otoritenin baskısı altında onun kalıcılığını, süreğenliğini sağlamakla işlevlendirilen yazıya bırakmıştır. Aydınlanma ile birlikte yazılı kültür, hegemonik kültürün boyunduruğundan kurtulmuş; modernleşmenin belli bir aşamasında öykü, roman gibi yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkışı ile birlikte edebiyat insanın özgürleşim arayışının ifadelerinden birine dönüşmüştür. 19. yüzyıl romanın doruk noktasını oluştururken, fotoğraf, sinema, televizyon, video ve enformasyon tekniklerinin devreye girişiyle 20. yüzyılda görsel kültür başat bir özellik kazanmıştır” (Çakır, 2004: 53).

2.2. Sinemada Anlatı Kavramı /Sinemasal Anlatı

Tarih boyunca insanlar maddi hayatı, anlatılar yoluyla yeniden şekillendirerek farklılaştırmaya çalışmıştır. Kullanılan araçlar değişiklik gösterse de var olan amaç her zaman aynı kalmıştır. “Varolan nesnelere, kişilerin, düşlerin, soyut kavramların tespiti, tasviri, taklidi, saklanması, gelecek kuşaklara aktarılması insanlık tarihiyle

birlikte başlamıştır. Sinema da, insanın çevresindeki gördükleri ya da düşlediklerini devinim bir oluş içerisinde kaydedebilmesi ve bunun yeniden üretilebilmesi” (Abisel, 2003: 11). Açısından insanlara yeni bir anlatım aracı sunmuştur.

Sinema insanların birbirleriyle, doğayla ve toplumla kurduğu iletişimde son derece önemli bir araç olma özelliğine sahiptir. Sinema hayal kuran insana, yeryüzünde hayalleri ve yaşamları içi içe geçmiş başka insanlarında var olduğunu müjdeleyen bir sanattır. Belki de evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilmektedir. Çünkü “düşleme pratiğinin düşünme biçimi, düşünme biçiminin ise dünya görüşü, gelenek, görenek, ekonomik bir oluş, eğitim durumu ile ilgili sıkı bağlarından söz edilebilmektedir (Adanır, 2003: 42).

Sinema da yaşamı düşler aracılığıyla anlatan bir sanattır. Seçil Bükler’in sinemanın ilk yıllarına dair belirttikleri, sinema ve yaşam arasındaki ilişkiyi açıklar niteliktedir. “XIX. Yüzyılda Brander Matthews hareketli görüntüleri ilk defa seyrettiğinde ‘tıpkı yaşamdaki gibi’ demekten kendini alamaz. Maxim Gorki ise Lumiere’in bir gösterisine gittiğinde ‘bu yaşamın kendisi değil, ama göstergesi’ der. Devinimli görüntüleri seyredenler onun nesnel gerçekliğe çok benzediğini söylemektedirler” (2012: 13).

Sinema tarihi açısından bakıldığında izleyicilerle ilk hareketli görüntüyü buluşturanlar Auguste ve Louis Lumiere kardeşlerdir. Lumiere kardeşler ‘Cinematographe’ adındaki yeni icadlarıyla fotoğrafları devinim içinde sunarak hareket yanılsaması oluşturmuşlardır. Nigün Abisel bu süreci şu şekilde anlatmaktadır: “Lumiere’ler 1895 yılı boyunca Paris’te özel gösteriler düzenledikten sonra 28 Aralık günü Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’nin egzotik dekorasyonlu Hint Salonu’nda, bir frank karşılığında ilk gösterilerini yaptılar. Gösteri başlangıçta pek fazla ses getirmediyse de birkaç hafta sonra büyük bir başarı kazanmıştır” (2003: 31).

Sinemanın doğuşuyla beraber yapılan ilk filmler belgesel nitelik taşımaktadır. Günlük yaşamın gerçeklerini yansıtan bu filmler anlatı özelliğinden yoksun filmler olarak kabul edilmişlerdir. Hareketli görüntüyle ilk defa karşılaşan izleyici bu yeni

icada kısa sürede ısınarak bu icadı kabul etmiştir. Sinemanın ilk yıllarındaki filmler daha çok kurmaca olaylardan uzak o dönemi yansıtan belge niteliğine sahip anlatılar olarak kayda geçmişleridir.

İlk görüntüler 1-2 dakikayı geçmeyen, bir terenin gara girişi ya da fabrikadan çıkan işçilerin görüntüleri gibi sıradan görüntülerden oluşmaktaydı. Bunlar gerçek hayatın bir kopyası niteliğinde ve kendi içinde süreklilikten yoksun bir yapıdaydılar. Bu durum yoğun bir ilgiyle karşılanmıştır; Çünkü ilk kez insanlar bir perde üzerinde hareketli bir görüntüyle karşılaşmışlardır. Var olmadıkları bir zaman ve mekânda, görüntünün öznel dünyasında kendileri gibi yaşayan varlıklarla bir araya gelmişlerdir. “Her biri görüntünün aslında parçacıklarıdır ve izleyiciler, bunu gerçek hayatla iç içe algılamaktadır.

Orr’un da belirttiği gibi “film, insan gözünün yakalayabileceğinden çok daha hızlı değişen çerçevelerden oluştuğu için, görüntünün akıcılığı bir yanılsamadır. Böylesi akıcı görüntüler, kendine ait bir yaşama sahip görünen titizlikle hazırlanmış bir sihirbazlık gösterisinin parçasıdır”. Dünya çapında hızla yayılan bu icat son derece güzel tepkiler toplayarak, kabul görmüştür. Dünyanın birçok yerinde aynı görüntüler hızla dolaşıma girmiştir (1997: 55).

Arnheim yapılan ilk filmlerin bu denli çekici olmasını, film’de ki görüntülerin gündelik hayattaki en ince detayına kadar tıpatıp aynı olan nesnelerin beyaz perdede hareket etmesiyle ilişkilendirmektedir. O’na göre sinemaya bu tarz da bakılması, kameranın konumun da doğal olarak biçimlendirecektir. Böylelikle kullanılan yöntem, yansıtılan her şeyin, nesnelerin ve hareketlerin son derece açık ve net şekilde gösteren açıdan kayda alınmasıdır. Bu durum da sonuç olarak kameranın temel görevinin sadece yaşamı yakalamak ve kaydetmek olduğu fikrine, yaygın bir geçerlilik kazandırmıştır (2010: 40).

Yapılan filmler seyircinin ilgisini sürdürebilmek için sıra dışı, ilginç öyküler anlatmaya çalışmışlar ve böylelikle izleyicinin ilgisini hep çekmişlerdir. Sinema bir anlatı aracı olarak ortaya çıkmış ve kısa bir süre içinde diğer anlatılardan da

faydalanmaya başlamıştır. Popüler romanlar, tiyatro oyunları, masallar, mitolojik öyküler gibi içerikler filmlerin konusunu oluşturmuşlardır.

Gerçek hayatın görünürlüğünü sağlayan bu muazzam etkinin gün geçtikçe etkisi azalmaya başlamış, insanlar bu duruma kısa sürede alışmaya başlamışlardır. İzleyiciler için heyecan verici bir durum kalmamıştır. Gösterilen görüntüler panayır alanlarında sunulan bir eğlence aracı olma özelliğinin dışına çıkamamıştır. Her yeni teknolojinin yaşadığı durum yine yaşanmış, izleyiciler yeni teknolojinin nesnel ve öznel etkilerini çabuk tüketmeye başlamışlardır.

Bu atmosfer içinde yeni bir hamle yapma ihtiyacı oluşmuştur, yoksa bu kıymetli icad sıradanlaşp yok olacaktır. Bu hamleyi George Melies yapmıştır. Melies cinematografa öykü anlatabilme özelliğini katmıştır (Bazin, 2013: 28). Asıl mesleği sihirbazlık olan Melies, cinematographe cihazıyla hayal dünyasını çok daha etkili bir şekilde anlatabileceğine inanmıştır. Artık sinema giderek bir anlatı olma özelliğine kavuşmuştur.

Ali Gevgilli Melies'in sinema tarihi içinde öncü sayılabilecek çalışmalarına vurgu yaparak, kameranın ilk defa gerçek manada 'bir kaleme, bir başka yazın, anlatım, iletişim' aracına dönüştüğünü ifade etmektedir. Kendi yapmış olduğu dekorlarda, hazırladığı bir öyküyü baz alarak, çeşitli plan ve çekimlerle sinemayı yalnızca teknik bir yenilik olmanın dışında, anlatım aracı düzeyine çıkartarak yeni kapılar aralamıştır. Farklı zamanlar da ve mekânlarda çekilmiş görüntüleri bir araya getirerek yeni bir anlatı oluşturmaya çalışmıştır (2005: 16). Bu durum bir rastlantı sonucunda fark edilmiştir rastlantı şöyle olmuştur:

Melies, Paris'in Opera Meydanı'nda çekim yaptığı bir gün kamerası aniden arızalanıp durur. Tekrar çalışıncaya dek geçen zamanda, hareketsiz duran kameranın önündeki yaşam akmaya devam etmiş, hareketler eylemler değişmiştir. Çektiği filmi seyrettiğinde Melies bir kadının aniden erkeğe, bir otobüsün ise cenaze arabasına dönüştüğünü görmüştür. Böylelikle, hareketli resim tekniğinin sihirli, doğaüstü kapasitesini keşfetmiştir. Kısa zamanda; bindirme, erime, hareketsiz görüntü,

hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket, kararma-açılma, maskeleyme, tersine hareket gibi teknikleri geliştirmiştir.

Film sayesinde gerçeğin yansımaları değiştirebilme, görsel olarak tekrardan şekillendirebilme ve fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme imkânını farkına varıp kullanan Melies, bir anlamda illüzyonizmin sinemadaki karşılığını geliştirmiştir (Abisel, 2006: 53). Günün filmsel yaklaşımının ötesine geçerek gerçekçi olmayan bir anlatımın da en az sinemanın gerçeği kaydetme özelliği gibi etkili ve önemli olduğunu kanıtlamış olmaktadır. Seyirciyi alışılmış fiziki ortamından çekip almış, tümüyle kendi egemenliği altındaki, kendisi tarafından oluşturulan yeni bir düzenin içine sokmayı başarmıştır. Melies'in bir-iki dakikalık tek çekimlerden oluşan bu filmleri kendi stüdyosunda yaptığı hilelere dayalı küçük olayları içermektedir (Abisel, 2006: 53).

Melies ilk önemli filmi olan *Kül Kedisi*'ni 1900 yılında çekmiştir. Film yenilikçi atılımlara cesaret vermesi ve sinema aygıtının ününün artmasına katkı sağlaması açısından önemlilik arz etmektedir (Abisel, 2006: 55). Melies'in kamera kullanımı, filmlerinin duygusallıktan uzak olma niteliğiyle bir bütünlük göstermektedir. Kamerayı hep konudan uzak tutması sebebiyle, ayrıntıları yakalama ve duygusal bir ortam oluşturma olanağını kullanmaktan vazgeçtiği ya da kaçırdığı da söylenebilmektedir. Burada önemli olan nokta, Melies'in, tiyatro geleneğini sinemaya taşıyan ilk sinemacı olmasıdır. Kameranın teknik olanaklarıyla sonuna dek ilgilenmiş olmasına karşın, bunun ötesine geçmeye kalkışmamıştır (Abisel, 2006: 57).

Sonuç olarak Melies'in bu anlatı oluşturma çabası, aygıtın teknik yapısının etkisiyle tiyatroya olan sahne şovlarının bir adım ötesine geçememiştir. Günümüzde kabul gören film niteliklerine tam anlamıyla sahip değildir. Çoğunlukla büyük bir sahne oluşturup kamerayı sabit tutarak filmler yapmışlardır. Olaylar ve nesnelere hep aynı açıyla kayda alınmıştır. Sinemasal anlatımın temel anlatım birimlerinden olan, yakın veya ayrıntı çekimler kullanılmamıştır. Melies için öncelikli olan sahnenin sanki tiyatro sahnesiymiş gibi düzenlenmesi ve çok sayıda

parçaya bölmeden son derece gösterişli olan hayal dünyasını izleyiciye aktarabilmektir.

Sinemayı tam manasıyla anlatıyla buluşturan David Wark Griffith'dir. Gevgilli'nin belirttiği üzere, "o her şeyden önce sinema'nın, yazın (edebiyat) bir yana, tiyatro başta olmak üzere, öteki tüm sanatlardan da ayrı bir alan olduğunu ortaya koyan ilk yaratıcıdır" (2005: 17). Griffith'in kamera kullanımı ve kurgu konularında yapmış olduğu İki büyük yenilikle sinemayı özgün bir sanat haline getirmiştir. Filmlerinde kamera hareketleri ve ölçeklerini öykünün dramatik yapısına uygun olarak kullanmıştır. Bir çekimin içeriğini oluşturan temel unsurun, konuyla kamera arasındaki ilişkiden doğduğunu anlamıştır (Abisel, 2003: 109).

"Önemli olan nesnenin kendisi değildir. Nesnenin yerini onun niteliklerinin görsel temsili, ondan içkin olarak bulunan düşüncenin belirginleştirilmesi almıştır" (Arnheim, 2010: 40). Kamera ve çekim nesnesi arasındaki mesafe, yönetmenin öyküye yaklaşım tarzına göre çeşitlilik gösterebilme özgürlüğüne ulaşmıştır. Bu durum, sinemanın anlatı olma yolundaki çabaları açısından önemli bir adım olarak görülmektedir. Kameranın teknik bir cihaz olmasının dışında, anlatı aracı olarak kullanılması kaydedilen nesnelere de farklı yönlerine işaret etmektedir. Günlük yaşamda hiçbir şekilde karşılaşmadığımız açılarla bize nesnelere göstermektedir. "Bir nesne tek bir görünüm içinde değil, birden fazla açı içerisinde alınarak, nesnenin nitelikleri anlamsal olarak değişime uğramıştır (Arnheim, 2010: 42).

Bu özellik insanların çevrelerinde yer alan nesnelere karşı, yeni bir algı çerçevesinde yeni bakışlar edinmesini sağlayarak, sadece filmsel bir etki olarak kalmasının önüne geçmiştir. "Bir nesne tek bir görünüm içinde değil, birden fazla açı içerisinde alınarak, nesnenin nitelikleri anlamsal olarak değişime uğramamıştır". Filmin öykü dünyası için bu farklılık son derece etkili bir anlatım aracı olmuştur.

Griffith, filmlerini yaparken toplumsal kaygılarını göz önünde tutmuştur. Toplum, insan ve yaşam üçgeninde filmler yapmıştır. Sinema sanatına getirdiği en büyük yeniliğin bu olduğu kabul edilmektedir. Tüm sanatların asıl amacı, insanı anlamaktır, sinema bu özelliğe Griffith ile adım atmıştır. Sinema insanı temel olarak,

“toplumu ve yaşamı anlamlandırabilme pratiğine dönüşmüştür”. Sinema artık yalnızca halkın eğlence ihtiyacını karşılayan teknik bir cihazı olmanın dışına çıkarak “insana insanı anlatan devrimci bir düşünce biçimi olmuştur”.

Sinema bir anlatı olabilme özelliklerine ulaşmaya başlamıştır. Sinemaya yönelik yapılan gerçek hayatın mekanik bir yeniden üretimi olma yönündeki eleştiriler, tekrar gözden geçirilmeye başlanmıştır. Yönetmenler kendi meramlarını sinematografik araçlarla anlatabilmişlerdir. Ele aldıkları, konuları kendi düşsel dünyalarına göre anlatabilmişlerdir. O tarihlerden sonra, sinema bir anlamlandırma pratiğine ve bir düşünce biçimine dönüşmüştür (Abisel, 1997: 127).

Zamanla “Nasıl anlatıldığı ve ne anlatıldığı” soruları diğer anlatı türlerinde olduğu gibi sinemada da anlatının bel kemiğini oluşturmuştur. Film incelemelerinde filmdeki hikâyenin nasıl anlatıldığı ve ne anlattığı önemli iki sorunsal olarak kabul edilmektedir. Nilgün Abisel, “söylem ve öykü” olarak adlandırdığı iki sorunsalı şu şekilde açıklamıştır. “Sinemada öykü, karakterler ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekânların özellikleri ile birlikte gösterir ve bir nedensellik ilkesi üzerine kuruludur. Haliyle, her hareket kendinden sonra gelen başka bir hareketi meydana getirir; her olay bir ötekinin sebebidir. Anlatının son bulması öykünün temasını da belirginleştirir. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, tüm biçimsel öğelerin ve tekniklerin kullanılış biçimini da içermektedir” (Abisel, 1997: 189).

1920'lere gelindiğinde sinema tarihi açısından önemli bir gelişme yaşanmıştır. Sesli film doğmuştur. Bu teknik devrim kısa bir zaman içerisinde sinemanın diline de yansımıştır. Seslerin duyurulabilme ihtimali filme yeni bir tarz getirmiş ve filmlerde söze çok daha yer verilmeye başlanmıştır. Bu teknik devrimle beraber sinemasal anlatı diğer anlatı türlerden büyük oranda farklılaşarak kendine has anlatı özelliklerine sahip olmaya başlamıştır.

2.2.1. Klasik Anlatı

Anlatı açısından değerlendirildiğinde, filmleri klasik (geleneksel), modern (çağdaş) ve postmodern anlatı yapısına sahip filmler şeklinde sınıflamak olanaklıdır. Geleneksel, popüler ya da Hollywood tarzı anlatı olarak farklı tarzlarda isimlendirilen klasik anlatı, Melies'e ve Aristoteles'e kadar giden bir yapıya sahiptir.

Geleneksel anlatı sinemasının biçim yönünden dayandığı en eski uyulaşım, Aristoteles'in Poetika'da kurallarını belirttiği ve İlkçağ'dan bu güne, Brecht'in kuramına kadar kabul edilen ve hâkim estetik ölçüt olan 'klasik dramatik yapı'dır.

Aristoteles'in kuramını yaptığı dram sanatında temel amaç ve izleyicinin elde ettiği mutluluğun kaynağı 'Katharsis (Arınma)'dır. Poetika'da, "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" der (Aristoteles, 2008: 22).

Aristoteles'e göre arınma: tragedyanın, korku ve acıma gibi insanın ruhsal dünyasına zararlı duyguları tetikledikten sonra bu duyguları boşaltmakla insan ruhunu huzura kavuşturan, olumsuz duygulardan onu kurtararak rahatlamasına imkân sağlayan bir durumdur. Tragedya izleyicisine geçen duygular, özellikle acıma ve korku duyguları şeklinde sınıflandırılmıştır. "Acıma kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan elcil bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur. İzleyici bu iki karşıt hissi bir arada yaşamaktadır. Aristoteles bu heyecan patlamasının son derece güçlü olduğunu ve bu nedenle yaşanarak tüketilmeyeceğini ve katharsis denen arınma aşamasına ulaşamayacağını belirtmektedir (Şener, 1997: 84).

Olaylar arasında nedensellik bağı antik tragedyalardan günümüze kadar süregelen klasik dram yapısının olmazsa olmaz bir niteliğidir. Olayların birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde izlemesini Sevda Şener şöyle açıklamaktadır: "Her olay bir öncekinin mantıklı sonucu, bir sonrasının mantıklı nedenidir. Böylelikle oyunun olaylar dizisi, son derece sıra dışı olsa dahi, akla uygunluk inandırıcılık kazanmaktadır" (Şener, 1997: 92).

Aristotelesçi dram geleneği gerçeğe benzerlik yanılması oluşturarak seyircinin karakterle özdeşleşmesini ve dramatik sürece katılımını amaçlamaktadır. Sahnede varolan gerçeğe benzerlik, izleyicinin sahnede olup biteni gerçekten oluyormuşcasına algılamasını sağlamaktadır. Yanılama, seyircinin oyunda geçen olayların (aksiyonun) gerçekten olduğunu sanmasıdır. Yanılamanın sağlanması inandırıcılığın sağlanması da mantıklı neden-sonuç ilişkilerine bağlanmaktadır. Binlerce yıllık bir geçmişe sahip dram sanatında ve edebiyatta, olay örgüsü, anlatılanların iskeletini oluşturmuştur. Yan olaylar, ana öykü etrafında gelişen küçük öykücükler ve yan karakterler, olay örgüsü etrafında toplanmaktadırlar. E.M Fors romanda biçim konusunu tartışırken, biçimin, olay örgüsünden doğduğunu ve olay örgüsünün estetik anlamda ‘güzel’in taşıyıcısı, göstericisi olduğunu söylemektedir (Forster, 2001: 199). Olay örgüsünün derli toplu yapısı ‘güzel’in ve dolayısıyla okuyucunun yapıttan aldığı hazzın kaynağıdır. Romanın sonuna geldiğinde derli toplu bir görünüş ortaya çıkmakta ve bu durum okuyucuda hoşlanma duygusu yaratmaktadır.

Olay örgüsünde birlik ve bütünlük onun ‘bir’ konu ‘bir’ durum ya da tek bir olay çevresinde kümelenmesiyle elde edilmektedir. Bu konu, durum ya da olay tüm kişilerin ilgisini üstünde toplamalı, kişiler bu konu ile doğrudan bağlantılı olmalıdırlar. Oluşan biçime uygun düşmeyen ilgisiz olan kişi, olay ve durumlar anlatı içine alınmamaktadır.

Fazla çeşitlilikte ve çok sayıda karakter olay örgüsünü dağınıklaştırarak anlaşılabilirliği ve akıcılığı olumsuz yönde etkilemektedir. Bu bakımdan “...Ayrıntıların yitirilmesi pahasına ulaşılmış birlik daima tercih edilmekte (ve ayrıntıların yitirilmesi belli bir sınır içinde kalındıkça geçerlidir) ve ayrıntıların kazanılması pahasına bir birliğe ulaşılamamaktadır. (Aralarında uyum sağlanamayacak kadar çeşitli öğelerden oluşma anlamında) heterojenliğin söz konusu olduğu yerde, ne uyum bulunabilir, ne de uyumsuz bir yapıda güzel denebilmektedir.

Klasik dramatik yapıda bulunması gereken bir diğer özellik ‘organik bütünlük’tür. “Organik bütünlük demek, canlı bir organizmayı yaşatan tüm organların eksiksiz olarak bulunması fakat yaşam için gereksiz olan fazlalıklara yer

verilmemesi demektir (Şener, 2003: 34). Her olayın varlığı o bütün için gerekli durumda ise o yapı organik olarak bütünlüklü bir yapıda demektir. Herhangi bir olay, durum ya da karakter dışarı atıldığında dahi yapı bütünlük arz etmeye devam ediyorsa o olay o yapının organik bir parçası değildir demektir. “Çünkü varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün (temel) parçası olmaz”. Klasik dramatik yapıda, olay örgüsü serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşmaktadır.

Serim bölümü çoğu zaman oyunun başlangıç kısmı olarak algılansa da aslında oyunun başından sonuna dek süren bir bilgi verme sürecini kapsamaktadır. Serim oyunun öyküsünü izleyici açısından anlaşılır kılmak için verilen ek bilgidir (Özdemir, 2001: 171). Oyunun başında bir durum sergilenmektedir. Ortak ya da çatışan çıkarların ya da akrabalık, sevgi, nefret gibi duygusal bağların bağladığı karakterlerin belli bir andaki karşılıklı ilişkileri bir durum oluşturmaktadır.

Tipik durum, çelişkiler içeren bir durumdur. Çeşitli kişiler bu durumu farklı şekilde değiştirmek istemektedir. Sözgelimi, erkek kahraman kadın kahramanı sevmekte ve onun tarafından sevilmeğe ama aileler evliliği engellemektedir. Karakterlerin çatışma/mücadeleleri öncesinde ve sırasında, çeşitli durumların neden, ne zaman ve nasıl şimdiki haline geldiğine dair bilgiler verilmektedir.

Durumu hazırlayan koşullar ile olaylar başlamadan önce geçmiş olaylar, genellikle oyunun başında, bazen de olayın gelişim aşamaları arasında anlatılmaktadır. Buna serim denilmiştir (Şener, 1997: 17). Serim ile seyirci oyunda bulunmayan olaylar, durumlar ve ilişkilere dair bilgi verilmektedir. Bilgi verilmesi süreci aksiyonun doğal bir parçasıdır. “Serim, oyun kişilerini geliştirirken, oyun kişilerinden gelişerek perdenin kapanmasına kadar sürer. Oyunda serimi durduğumuz an karakter gelişimi de durur, buna koştur olarak oyunun gelişimi de durmaktadır (Özdemir, 2001:171). Serim ile verilen bilgi sadece olay örgüsü başlamadan önceki olay ve durumları değil, oyun içinde olan ancak izleyiciye gösterilmeyen (göz önünde gelişmeyen) olay ve durumları da kapsamaktadır. Serim de verilen bilgiler ile izleyici, olay örgüsünü birleştirerek ‘öykü’ye ulaşmaktadır.

Aristoteles Poetika’da “Her tragedya bir düğüm, bir de çözümden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum” der (Aristoteles, 2008: 51). Baht dönüşü tragedyanın nitel (iç) öğelerinden biridir. Diğeri ise tanınma (anagnorisi)tir.

Baht dönüşü, “Eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir” Tanınma (anagnorsis) ise bilgisizlikten bilgiye geçiştir. Karakterlerin kendisi ya da başka biri ya da bir şey hakkında bilgisizlik konumundan bilgili konuma geçmesi durumudur. Bu bilgili konuma geçiş çeşitli dramatik durumlar oluşturur. Karakterlerin mutluluğuna ya da felaketine yol açar. Karakterler arası ilişkiler biçim değiştirir, dost bilinen düşman olur. “Olayların mutluluktan mutsuzluğa ya da tersi yöne dönüştüğü noktaya ’baht dönüşü’, oyunun başkişisinin bu dönüşü algılamasına tanıma denir (Şener, 1997: 35). Dramatik yapıda orta bölüm, aksiyonun çatışmalar ve engellerle ilerlediği bölümdür. Karakter hedefine varmak amacıyla birçok ilişkiye girerek çeşitli çatışmalar yaşar ve bunlarla mücadele eder. Pek çok düğüm noktaları bu zamanlarda oluşmaktadır. Düğüm noktalarında seyircide gerilim yaratılırken, düğümlerin çözülmesiyle rahatlama sağlanır ve bu düğümlerle oluşturulmuş gelişim çizgisinde gelişim-rahatlama-gerilim Evreleri birbirini takip eder.

Çatışma dramatik yapının en önemli unsurlarındandır. Dramatik eserin sorunsal yanı çatışmalarla somutlaştırılmaktadır. Temel izlek (tema, konu, ana düşünce) çatışma aracılığıyla ortaya konmaktadır. Çatışma, dramatik yapının en hareketli kısmı olan Aristoteles’in orta bölüm olarak adlandırdığı bölümde yoğunlaşmaktadır. Serim kısmında tanıdığımız kişiler, ilk düğüm atıldıktan sonra, orta bölümde amaçları doğrultusunda yaptıkları eylemler aracılığıyla çeşitli çatışmalara girmektedirler. Öykünün aksiyon çizgisi çatışmalarla ilerlemektedir.

Birbirleriyle çelişen çıkarlara sahip karakterler arasında çatışmalar oluşmaktadır. İki taraf arasında bir mücadele, bir savaşım başlamaktadır. Bu durumu ya çatışmanın ortadan kalkması ya da yeni çatışmaların ortaya çıkması izlemektedir (Todorov, 2001: 233). Dramatik yapıda çatışmaya yol açan karakterin isteği ve

eylemleridir. Herhangi bir amacı olmayan, amacı peşinde karalılıkla mücadele etmeyen bir karakter çatışma yaratmaz. Çatışma, bir etkiye karşı bir tepkinin doğmasıyla oluşmaktadır. Dramatik yapıda dört temel çatışma bulunmaktadır. Bunlar; dural, atlamalı, basamaklı, önceden belirtilen çatışma (Özdemir, 2010: 172).

Dural Çatışma: Olay örgüsü içerisinde bir olayın veya bir oyun kişinin durumunu değiştirmeyen çatışmaya dural çatışma denmektedir. Aksiyonu ilerletmeyen, kişiler arası ilişkilerde değişime yol açmayan, var olan durumu değiştirmeyen çatışmalardır.

Atlamalı Çatışma: Aksiyonun ilerleyişini hızlandırmak için kullanılan çatışmadır. Bu tür çatışmada ortadaki sorunun çözümüne atlayarak gidilmektedir. Ancak atlamanın inandırıcı ve mantıklı olabilmesi için bir ön hazırlık evresi yapılması gerekmektedir.

Basamaklı Çatışma: Bu tür çatışmada, oyunu tamamlayan ve sahneleri inanılır kılan bir düzen vardır; her oyun kişinin davranışını baştan sona hesaplanmış, her durum baştan sona incelenmiştir. Bu düzende kurulmuş çatışmalarda karakterler isteklerini yerine getirmekte kararlıdırlar (Özdemir, 2001: 174).

Önceden Belirtilen Çatışma: Daha büyük bir çatışmayı hazırlayan özellikte ki çatışmadır. Önceden belirtilen çatışma ile gelecek olan daha büyük çatışma ima edilir, hissettirilir, böylece seyircinin ilgisi bu noktaya yönlendirilmektedir. Olayların gidişi ile bu küçük çatışma büyür ve sonunda önceden belirtilen çatışma uyarınca büyük dönüşüm gerçekleşmektedir. Seyirci gelecek olan büyük çatışmayı merakla beklemekte, bunun nasıl gerçekleşeceği sorusu ardına takılarak dramatik sürece kendini kaptırmaktadır.

Doruk Nokta: Dramatik gerilim, durumun ters yöne doğru evrilmesiyle çoğalır. (Şener, 1997: 18). Örneğin; ana karakter daha önce sorun yaşadığı biriyle bir mekânda karşılaşır ve bunun ardından silahların kullanıldığı bir kavga yaşanır. Ana karakter bu çatışmadan yaralı çıkar ancak düşmanları onu esir alır öldürüleceği anda bir şekilde düşmanlarının elinden kaçmayı başarır. Dramatik gerilim bu tersine

dönme olayı yaşanmadan önce doruk noktaya çıkmıştır. Gerilimin en üst sınıra dayandığı nokta doruk noktasıdır (Todorov, 1995: 234).

Çözüm: Aristoteles çözümü baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölüm olarak tanımlamıştır. Aristotelesçi tiyatrodaki çatışmanın çözümüyle birlikte, çatışmanın temelinde yatan çekişmelerin de çözümü gelmektedir. Bu Aristoteles'in belirlediği kurallar ve genel tragedyaya yorumuna göre, seyircinin katharsis'e varmasıdır (Çalışlar, 1993:4 1). Katharsis çözümünün varlığına dayanır. Çözüm izleyicinin aklındaki tüm soruların yanıtladığı, tüm şüphelerin giderildiği bölümdür. Dram sanatında anlatının mutlak bir sona ulaşarak, olay örgüsünde birlik ve bütünlük sağlanması ya da sağlanmamasına göre Kapalı Biçim ve Açık Biçim ayrımını kullanmaktadır.

Kapalı Biçim: Dram sanatında yanılısama yaratmanın en etkili yolu Kapalı Biçim yapısını uygulamaktır. Klasik anlatı sineması da bu yapıyı kullanmaktadır. Kapalı biçim yapısında eylem yer ve zaman birliği kesintisiz olarak vardır. Eylem tektir ve düz bir çizgi izlemektedir. Olaylar birbirinden beslenerek oyunun kapalı bütünlüğünü kurar; sürekli olarak sona doğru ilerler. Oyunun sahneleri birbirinin zorunlu koşuludur, her sahne bir sonrakini belirlemektedir.

Açık Biçim: Eylemde mekân ve zaman çeşitliliği bulunmaktadır. Eylem yalnız değildir, düz bir çizgide ilerlemez, zıtlık ve çeşitlilik ile oluşmaktadır. Olaylar yan yana dizili ve kendi içinde süreklilikten yoksundur, bitişe doğru gitmezler. Amaç, izleyicide sona dair merak uyandırmak, heyecanın dozunu doruğa kadar yükseltmek değildir. Bu nedenle serim-düğüm çatışma uğrakları yoktur. Sahneler birbiri için değil, tek başlarına vardır. Önceki sahne sonrakini ortaya çıkarmak amacıyla var olmamıştır. Ana konu her sahnede bir başka görünümde. Oyun kahramanı oyunun ekseni değildir, eylem oyun kahramanın davranışlarıyla belirlenmez, tam tersine dış dünya kahramanının davranışları belirlemektedir.

“Geleneksel anlatı sineması, binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımlanmış olan katharsis kavramına hizmet eden üç estetik öğeyi bünyesinde barındırmaktadır: Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim” (Parkan, 1994: 7). “Aristoteles,

katharsis kavramını, tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek” olarak tanımlanmaktadır (2012: 22). Katharsis kavramı klasik anlatının işleyişini sağlayan anahtar bir konuma sahiptir, izleyici katharsis aracılığıyla var olan öykünün çözümüyle birlikte rahatlama duygusuna ulaşmaktadır.

Bireylerin yaşadıkları toplum içinde sahip oldukları kimlikler ve kesin kuralla bulunmaktadır, katharsis kavramı izleyicileri toplumsal işleyiş kurallarına uyumlu hale getirme çabasıdadır. “Bu kuralların sınırları dâhilinde çözümler üretilebilir: katharsis yoluyla da izleyici film dünyasında hatları kesin bir şekilde çizilmiş alan içerisinde sunulan çözümlerle ruhunu huzura kavuşturabilir. Bu sınırların varlığı sorgulanmaz dolayısıyla izleyici aktif bir konuma sahip değildir”

Geleneksel anlatıda gerçeğin ne olduğunun sorgulanmasına ya da varolan bu dış gerçeğin, gerçekçilik içerisinde ve Aristo tarafından formüle edilmiş dram yapısına paralel olarak tekrardan üretilmesinin tartışılmasına gerek vardır. Yaşamın bu şekilde sorgulanmadan kabulü klasik anlatı sinemasının temel yapısını oluşturmaktadır (Parkan, 1994: 22).

“Klasik anlatı, insanın en büyük özelliği olan paradoksal bir varlık olma özelliğini yadsımaktadır. İnsan doğa’sı itibarıyla, doğasına aykırı bir varlıktır. Kendi içinde sadece belli başlı nitelendirmeleri taşımaz; perspektiflerin farklılığını taşıyan bütünlükten yoksun bir varlıktır. Eğer bütünlükten söz edilecek olursa, bu ancak farklılığın bütünlüğü olabilir; farklılığın içindeki tek bir farkın getirdiği bütünlük olarak değil” (Topçu, 2004: 59).

Geleneksel anlatı, insanın bu özelliğini es geçmektedir. İnsanları sınıflandırarak kurulu düzeni korumaya çalışmaktadır. Buna bağlı olarak olay örgüsü, filmsel zaman içerisinde öykünün kronolojik sırasını sebep-sonuç bağlamında sunmaktadır (Topçu, 2004: 59). Anlatıda var olan olaylar ve bu olaylardaki sebep-sonuç ilişkisini biliyor olmak, seyircinin izlediği filmi doğru okumasını sağlamaktadır. Filmin bütününe dair anlam ancak olayların mantıklı bir şekilde art arda zamansal boyut içerisinde, sebep-sonuç ilişkisi kurularak yapılabilmektedir.

Kendiliğinden oluşan olaylar bir öykü oluşturmaz. Olayların birbirini takip eden sırasını düşünelim: “Bir adam başını çevirir, döner uyuyamaz. Bir ayna kırılır. Bir telefon çalar” Bu olaylar arasında var olan sebepsel ve zamansal ilişkiler bilinmediği için bunun bir anlatı olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır (Borwell, Thompson, 2008: 50). Bu örneğe sözü edilen sebep-sonuç zinciri ve zamansal ilişkileri kurulmuş haline bakalım: “Bir adam patronuyla kavga eder, gece yatakta döner, huzursuzdur, uyuyamaz. Sabah hala sinirlidir, tıraş olurken aynayı kırar. Ardından telefon çalar, patronu özür dilemek için aramaktadır”. Verilen bu örnekte sebep-sonuç zinciri içinde, zamansal ilişkileri sağlanmış, mantıklı bir düzene göre sıralanmış olay örgüsü olan bir anlatı geliştirilmiştir. Burada yaşanan üç olay, bir gün ve onu takip eden sabah içinde yaşanmıştır (Borwell, 1980: 51).

İzleyici anlatının mantık yapısı içinde olayların, sebep ve sonuçlarını çözümleyerek olaya dâhil olup karakterle özdeşleşebilmektedir. Geleneksel anlatı filmlerin de özdeşleşme, seyirciyi çekme ve bu şekilde sistemin devamını sağlama yönünden önem arz etmektedir. Geleneksel anlatı filmleri, düzen içinde kategorize edilmiş olayları ve olguları kullanarak toplumsal düzenden beslenmektedir (Topçu, 2004: 59).

Klasik anlatı, yapısı gereği filmsel zamanı meydana getirirken seyircinin kavrayamayacağı zaman değişimlerine çok fazla yer vermemektedir. Klasik anlatı filmlerinde, zamanın kronolojik-doğrusal akışını bozan her türden atlamayı olay örgüsü içerisinde açıklamaktadır. İzleyicinin zihninde sorular meydana gelmesine izin verilmemektedir.

Filmsel zaman oluşturulurken olayların zamanda atlama yapılarak gösterilebilmesi, gerçek yaşamda uzun bir zaman diliminde geçen olayların filmde saniyeler içinde veya dakikalarla anlatılabilmesi yönünden son derece önemlidir. Filmsel zamanda gün, ay, yıl atlamaları olay örgüsüne uygun şekilde kurulabilmektedir. Küçük bir çocuğun büyümesinin, bir gencin yaşlanmasının ilk ve son halleri gösterilerek gerçek zamanda olduğundan daha kısa sürede anlatılabilmektedir.

Filmsel zaman içerisinde zamanın atlamalı gösterilmesi esnasında atlanan zaman diliminin seyircinin zihninde bir boşluk yaratması ancak farklı zaman dilimlerinde yaşanan olaylar arasında bir bağ kurmakla mümkün olmaktadır. Filmde yaşanan olaylar başından sonuna kadar gösterilmese dahi seyirci aradaki boşluğu kendi tecrübeleri ve mantık yürütmesiyle tamamlayacaktır. Filmde çekimlerin uygun biçimde düzenlenmesiyle, “izleyici değişik dönem ve yerdeki olaylara, nerdeyse aynı zamanda tanık kılmak için geniş zaman ve uzam (mekân) atlamaları yapabilir” (Büker ve Onaran, 2012: 88).

Zamanın atlamalı olarak gösterilmesi çekimler arasında zamanda atlama ya da zamanda kısaltma olarak adlandırılan bir zaman boşluğu meydana gelmektedir. Klasik anlatı filmlerinin birçoğunda bu yöntem, olay örgüsü içinde gereksiz sahnelerin atılması, hareketin kısaltılması maksadıyla çok fazla başvurulmaktadır. Zamanda atlama için zaman boşluğunun kullanımı çok sık rastlanan bir örnekle açıklayabiliriz. İlk çekimde A oyuncusu merdivenleri çıkmaya başlar, ikinci çekimde oyuncuyu gitmek istediği katta örneğin sekizinci ya onikinci katta görürüz. Bu örnekte olduğu gibi mekân sürekliliğinin korunması izleyici eylem içinden bazı kısımların çıkartılmış olduğunu anlama imkânı sağlanmaktadır.

İzleyici merdivenden çıkma olayının günlük yaşamda ne kadar süreceğini bildiği için filmi seyrederken bu olayın tamamının gösterilmesini yadırgamayacaktır. Bu tarz çekimlerde mekân devamlılığının olması seyirci tarafından zaman geçişinin doğru olarak algılanmasını sağlamakta, filmsel zaman içinde oluşturulan atlama ile bu zaman dilimi hem algılanabilmekte hem de ölçülebilmektedir (Bordwell, 2008: 77). Zamanın atlamalı gösterilmesinin iki şekli bulunmaktadır. Süresi belirli atlama ve süresi belirsiz atlama. Süresi belirli atlama birkaç saniye ya da birkaç yıl süren zaman atlamasıdır. Seyirci zaman geçişini belirten herhangi bir zaman göstergesi (bir diyalog, bir takvim ya da saat) yardımıyla ne kadar zaman geçtiğini anlayabilmektedir. Bu atlama zamanda geriye dönme şeklinde de olabilmektedir. İkinci olarak zamanda atlama süresi belirsiz atlama olarak gerçekleşmektedir. Filmde zamanda atlama yaşanıyorsa ve seyirci bunu herhangi somut bir şeyin yardımıyla ölçebiliyorsa aradaki zaman atlamasını kabul etmektedir ((Bordwell, 2008: 77).

Geleneksel anlatı yöntemleriyle film yapan “Hollywood sineması radikal oyun kronolojisini reddeder klasik film olayları (1 2 3) düzeninde gösterir klasik filmde geleceği belli edecek ilerlemeler kesinlikle yasaklanmıştır. Flashward anlatımın her şeyi bildiğini açığa çıkarır. Öykünün düzeninde izin verilen tek yönlendirme flashback’tir” (Bordwell, 2008: 77).

Klasik anlatı filmlerinde olay örgüsü içinde öyküyü ve aksiyon çizgisini ileriye götürecek etmenlerden ikisi ‘isteğin kullanımı’ ve ‘çatışma’ yaratmaktır. “Olay örgüsü içinde bir karakterin bir isteği bir amaç olarak belirlenir ve anlatının gelişim çizgisi bu amacı gerçekleştirebilmek için ileriye doğru hareket eder (Bordwell, 2008: 53).

Geleneksel anlatı yapısında olay örgüsü içinde karşı güçte yer almaktır. Bu karşıtlık kahramanın sözü edilen amacına ulaşmasına engel olacak çatışma oluşturacak bir karşıtlıktır. Kahraman kendinden farklı bir karakterle karşılaşır, ikisinin de amaçları ve niyetleri birbirinden tamamen farklıdır ve karşıttır (Topçu, 2004: 60). Filmlerde karşıt karakterler oluşturulmaya özen gösterilmektedir. Bunun için belli başlı özellikleri olan (cesur, dürüst) ana karakterlerin karşısına, sahip olduğu özelliklerin tam tersine sahip olan karakterler (korkak, sahtekâr) konumlandırılmaktadır. Karakterler ne kadar çok birbirlerine karşı olurlarsa o oranda anlaşılabilirler. Temanın somutlaştırılıp açıkça ortaya konmasının bir aracı olan karakterler, tematik karşıtlıklar doğrultusunda kurulmaktadır. “ Karşıtlık kurma yöntemi, her iki karakterin özgün niteliklerinin, çarpışan kavramların açığa çıkması, belirginleşmesi açısından gerek edebiyat gerekse tiyatro alanında ve bunlardan da önce halk masallarında sık olarak kullanılan bir yöntemdir (Oluk, 2013: 88).

Filmde yeralan tüm karakterlerin aynı ölçüde ve nitelikte yer alması estetik açıdan olumsuz kabul edilen bir özelliktir. Karşıtlık farklı karakterler arasındaki dengeyi ve hareketliliği getirmektedir. Karşılaştırma imkânı sağlayarak, karakterlerin birbirinden farklı olan yönleri aracılığıyla niteliklerinin belirginleştirilmesi sağlanmaktadır. Geleneksel anlatı sineması çoğunlukla bu estetik dengeye dikkat etmektedir, örneğin; temel özelliği acelecilik olan bir karakterin karşıtı ve

dengeleyici unsuru olarak tedbirli ve sakin karakteri yerleştirmektedir (Oluk, 2013: 88-89).

Geleneksel anlatı sinemasında öyküyü sürükleyen, anlatıda yer alan diğer kişiler ve olayları bağlayan dolayısıyla anlatıya bütünlük katan ve seyirci için temel özdeşleşme nesnesi olan karakter, anakarakterdir. Film anakarakter çevresinde döner, seyirci filmde öncelikle anakarakterini arar, onunla özdeşleşir. Bu yönüyle bakıldığında geleneksel anlatı sineması başkarakterin serüveni olarak nitelenebilmektedir (Oluk, 2013: 89). Geleneksel anlatı sinemasında ‘özdeşleşme’ temeli üzerine inşa edilen bir yapı kurulmaktadır. İzleyici ne kadar çok filmle özdeşleşirse filmde alacağı hazda o düzeyde artacaktır. “Denilebilir ki başkarakter, izleyiciyi peşinden harikalar diyarına sürükleyen beyaz tavşandır”.

Filmde yer alan başkarakterler öykünün temasına uygun olarak ahlaki değerlerin somutlaştırılmasına, ilgi çekici soru ve soruların meydana çıkmasına hizmet eden araçlardır. Sıklıkla bu öyküler geçerli olan sistemin devamına yönelik eğitici ahlaki dersler vermektedir. Bu dersler iyi karakterin ödüllendirilmesi, kötü karakterin ise cezalandırılması şeklinde olmaktadır. Bu durum Yunan dramalarından günümüze kadar gelen bir uyaşımdır. Yunan dramalarından günümüze gelen bu miras da masallar ve efsanelerden almıştır. “Tüm kutsal kitaplarda ‘iyi ile kötünün çatışması’ olgusu mevcuttur hatta tüm dinler bu çatışan kavram çiftleri etrafında örülmüştür”. (Cennet- cehennem, günah-sevap, melek-şeytan vb) Geleneksel anlatı sineması yüzlerce yıllık bu geleneğe dayanarak, uyaşımların güvenliğinden yararlanmıştı (Oluk, 2013: 90).

Geleneksel anlatıda seyircinin karakterle özdeşleşmesini sağlamanın ve bunu düzenli hale getirmenin en sağlam yollarından biri karakterin bir amacının olmasıdır. Alfred Hitchcock “Serüvene dayalı bir drama da, başkişinin bir amacı olmalıdır. Bu filmin gelişimi için hayati önem taşıdığı gibi, izleyicinin katılmasını sağlamada da anahtar rolü oynar. Halk karakterle özdeşleşmelidir, onun hedefine ulaşmasına da neredeyse yardımcı olmaya kalkmalıdır” der (Hitchcock, 2014: 90).

Bir amacı olan ve bu amaç peşinden vazgeçmeden koşan karakter, izleyici için amacı ne olursa olsun çekicidir. Çünkü izleyici filmlerde sadece iyi karakterlerle özdeşleşmez. Kötü karakterlerin de cazibesine kapılarak onlarla özdeşleşir. Buna verilebilecek en iyi örneklerden bir Hitchcock'un Sapık (Psycho) filmidir. Seyirci önce hırsızlık yapan bir kadın ile (Janet Leigh) ve sonrasında bir katil olan Norman Bates'le özdeşim kurmaktadır. Hitchcock "Seyirciyi sıkı sıkıya kavransanız, sizin mantığınızı kavrayacaklardır" der (Hitchcock, 2014: 99).

İzleyicinin karakterle özdeşleşmesinin bir diğer yolu ise karakterin hep aynı türden rolleri canlandırmasıyla olur. Genellikle starlar aynı rolleri canlandırırlar. İzleyici starı filmde gördüğü zaman, onun film içindeki rolünün ne olacağını bilir ve tanıdık olanla özdeşleşmek, yabancı olanla özdeşleşmekten her zaman daha kolay olmuştur. Hitchcock "Tecrübelerimden öğrendim ki kahraman tipi bir star tarafından çizilmediği zaman tüm film bundan olumsuz yönde etkileniyor. Biliyorsunuz izleyiciler, tanımadıkları biri tarafından oynanan karakterin içine düştüğü zorluklara daha az ilgileniyorlar" demektedir (Hitchcock, 2014: 138). Geleneksel anlatı filmlerinde star, anlatının güç aldığı çok önemli bir uyuşumdur ve seyircinin oyuncular ile özdeşleşme ve duygu birliği içine girmesinin garantisidirler.

Geleneksel anlatı sinemasında 'özdeşleşme' temeline dayalı bir yapı kurmaktadır. İzleyicinin anlatıdan alacağı haz özdeşleşmeye bağlıdır. Seyirci karakterlerle özdeşleşerek filmsel evrene dâhil olmaktadır. "Denilebilir ki başkarakter, izleyiciyi, peşinden harikalar diyarına sürükleyen beyaz tavşandır". Ana karakterler öykünün temasına uygun olarak ahlaki değerlerin somutlaştırılmasına, ilgi çekici soru ve sorunların meydana çıkmasına hizmet eden araçlardır.

Bir problem oluşturulur ve anlatının finalinde bu oluşturulan problemin çözümüne doğru ulaşılmaya çalışılır. Bir tek çözüm vardır ve bu bellidir "belli olanı daha az belli etmek anlatının biçimsel sunuşunda kendini ortaya çıkarır". Final kısmında var olan sorun, çözüme kavuşur, kahraman zorluklar karşısında hâkimiyet kazanır, gerilim son bulur ve seyirci katharsis'e ulaşır (Topçu, 2004: 82).

Bütün tragedyalar iki olgudan oluşmaktadır, bunlar düğüm ve çözümdür. Düğümü oluşturan şeyler, kimi yaptın da içinde yer alan olaylardır; geriye kalan diğer tüm olaylar ise çözümdür. “Düğümünden bahsedildiği zaman, yaptının başlangıcından güzel ya da kötü olaylara doğru devinen baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsü anlaşılmalıdır. Çözümün ise, baht dönüşünden yaptının finaline dek uzanan bölüm olarak anlaşılması gerekmektedir” (Aristoteles, 2008: 51).

Anlatı düğüm-çözüm ikilisi içinde oluşturulur. Filmin sonuna gelindiğinde değişimsel bir değerle, iki farklı kutupta yeralan karakterler veya olaylar, kendi çizgileri içinde çözüme kavuşmaktadırlar. Geleneksel anlatı filmleri finalde etkili bir final izletmektedir. Genel itibarıyla tüm karakterlerin kaderinde bilinmeyen bir şey kalmaz, var olan bütün gizemler netliğe kavuşur ve her çatışma sonuca bağlanmaktadır.

Geleneksel anlatıya ait yapıtlar kısa anlatım tarzına dayanmaktadır. Temayı ve buna bağlı ana çatışmayı doğrudan ve hızlı bir tarzda aktarabilmenin en kısa yolları kullanılmaktadır. Karakterizasyon konusunda netlik ilkesi geçerlidir ve sıklıkla geleneksel anlatı yapıtlarında standart film karakterleri oluşturulur. Bu karakterler az sayıda özelliğe sahiptirler, kolay anlaşılabilir, hemen tanımlanabilen rolleri sayesinde izleyicinin daha kolay ve daha çok empati kurabileceği yapıda olmaktadır (Oluk, 2013: 90).

Geleneksel anlatı filmlerinde karakterin kişiliği devamlılık göstermektedir ve bir tek özellik üzerinde yoğunlaşmaktadır. “Bu anlatı yapısının netlik, açıklık, kesinlik, belirginlik tavrı karakterler için de geçerlidir. Karakter baskın bir eğilimin (aşkın ya da nefretin, kinin) beden bulmuş halidir. Seyircide tek yönlü bir duygu uyandırır. İyi ya da kötüdürler, bu yönüyle seyirciye taraf olma yönünden seçim şansı bırakılmaz. Klasik anlatı filmlerinde iyi’den yana olmamız istenir, İyi ahlaklı, dürüst, cesur ve fedakârdır. Kötü ahlaksız, hırsız, katildir. “Kötüden nefret etmemiz gizlice sağlanır” (Oluk, 2013: 91).

Geleneksel anlatı filmlerinde amaç karakterlerin varoluşsal kaygılarını, kimlik problemlerini, ruhsal dünyalarının derinliklerini yansıtmak değildir, olayların akıcı

bir düzende yol almasını sağlamaktır. Geleneksel anlatı filmlerinde yer alan karakter gerçek dünyada yer alan bir insanla mukayese edilemeyecek düzeyde kararlıdır, nettir, amacına ulaşmak için ısrarcıdır (Oluk, 2013: 90).

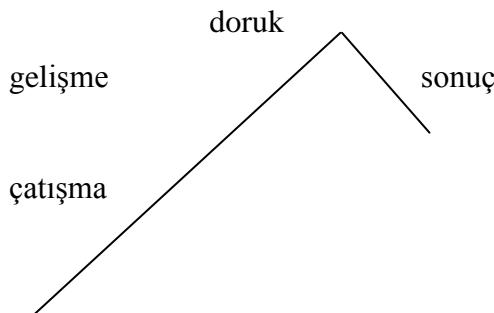
“Klasik filmin dünyası gerçek dünya ile ilgisi olmayan, idealize edilmiş, tüm problemlerin kişisel olarak çözüm bulduğu hayali bir evren şeklinde karşımıza çıkar. Bu dünyada kadınların yeri, erkeklerden sonra gelmektedir. Ataerkil düşünce ve yaşam tarzının yansıması Hollywood filmlerinde görülmektedir. Erkek; cesur, akıllı, aktif, yetkin, sorun çözendir. Kadın ise ya sorun çıkarıcı ‘hafif’ kadın ya da sadık eş, anne olarak ev içi ile sınırlı, pasif bir varlıktır. Michel Chion çiftlerin öyküsünü işleyen filmlerin dışında kalan filmlerde, kadın kişiliğinin, galip gelenin ödülü, savaşçının ikramiyesi ya da öykünün süsü olarak kullanılması durumunda dikkat çeker. Ve Sydney Pollack’ın şu sözlerine yer verir: “Senaryo yazarları kadın kişileri sorunların kaynağı olarak görmeye alışmışlardır, çoğunlukla da haklıdır filmin omurgasında önemli bir yer tutmazlar” (Chion, 2003: 121).

Geleneksel anlatı kalıplarıyla yapılan filmlerde, izleyicinin ana karakterle duygu bağı oluşturması açısından, karakterin ana özellikleri filmin ilk sahnelerinde çabuk ve pratik bir şekilde verilmektedir. Karakterin seyircinin ilgisini çekecek yönleri hemen açığa vurulmakta ve filmin ilerleyen sahnelerinde bu özelliklerin altı özellikle çizilmektedir. Filmde yer alan ikinci kişiler ana karakterin özelliklerinin açığa çıkarılmasında görevlidirler. Örneğin; “filmin ilk sahnesinde lüks bir otomobil, lüks bir evin önünde durur. İçinden parlak ayakkabıları ve şık takım elbisesiyle baş karakter iner ve evin kapısını ona bir uşak açar. Uşağın yaşlı veya genç, kadın ya da erkek olması, giysilerinin düzeni ve sahibine davranış biçimi (aşırı saygılı, mesafeli, sıcak, samimi ya da arkasından güler, dalga geçer bir tavırla) izleyiciyle baş karaktere dair belirli izlenim verir”. Bu küçük rollerde yer alan kişiler genellikle izleyiciye başkarakterle yönelik bilgiler vermektedir (Oluk, 2013: 90). Geleneksel anlatı sinemasında özellikle ‘aşk üçgeni’ konusu işlenirken bir erkeği elde etmek isteyen iki kadın ya da bunun tam tersi bir kadını elde etmek isteyen iki erkek genellikle birbirlerine zıt özellikler barındırırlar ve son olarak iyi olan karakter kazanmaktadır.

Klasik anlatı sinemasında tip olarak adlandırılan kişiler yer almaktadır. Bu tipler anlatı içinde son derece indirgenmiş misyonlara yüklenmektedirler. Filmin başlangıcında tarif edilen nitelik ve işlevleri filmin sonuna kadar aynı kalmakta, değişime uğramamaktadır. Her zaman onlardan beklenildiği gibi davranmakta ve seyirciyi şaşırtmamaktadırlar. Tipler rahatlıkla sınıflandırılabilirler ve kolaylıkla anımsanmaktadır. “Seyirciyi filmsel evrenin içine alma konusunda geleneksel anlatı sinemasın tiplere çok şey borçludur. Örneğin; mutfaktan çıkmayan, çıksa da üzerinde mutfak önlüğü olan, orta yaşlı, fedakâr anne tipi, yaramaz erkek kardeş tipi, kötü kadınlar gibi.

Klasik filmler ve toplumsal düzen arasında en önemli sağlayıcılarından biri alışılmış anlatı kalıplarını kullanmaktır. Alışılmış anlatı kalıpları gündelik yaşamın alışılmış rutinlerine referanslık yapmaktadır. “Anlatıların kurmaca dizgelerinde oluşturulanı irdelemek, çözümlenmeler yapma, yeni seçenekler oluşturabilmek mümkün değildir. Daha çok tekrar edilenle alışılmış olanla benzerlik kurulur”. Geleneksel anlatının bu özelliği, onun sık sık stereotiplere ve uyaşımlara yönelmesini daha anlaşılır kılmaktadır. Klasik anlatılarla, o kültürde var olan anlatısal geleneklerin arasında ciddi bir ilişki bulunmaktadır. Bu tarz filmler genel anlatısal temsiliyet sisteminin bir unsuru olarak öne çıkmaktadır (Abisel, 1997: 127).

Geleneksel anlatı sinemasının temel yapısal özelliklerinden bir de neden-sonuç zinciri içerisinde ilerlemesidir. Öykünün doğrusal bir zaman içinde ilerlemesini sağlamak. Bu yapının daha anlaşılır olması için, uzun bir geleneksel kullanıma bağlı olan ‘yükselen dramatik eğri’ ye bakmakta fayda vardır:



Şekil 1.1 Yükselen dramatik eğri (Miller, 2009: 25)

Öykünün belli bir bakış açısıyla ele alınmasıyla meydana gelen olay örgüsü, genel olarak bu model çerçevesinde şekillenmektedir. Olay örgüsünü oluşturan ise birbirinin neden ve sonuçlarını barındıran bütünlüklü bir olaydır. Her olay veya durum, bir diğ erinin sonucu ya da nedeni şeklindeki ilişkiler çerçevesinde oluşturulmaktadır (Abisel, 1997: 127). Sahneler arasında yer alan bu güçlü bağ seyirciyi anlatı evreninin içinde tutmanın en etkili yoludur (Oluk, 2013: 103). Öykü de yer alan karakterler ve onların yaşadıkları olaylar, dizgesel bir süreç içinde, yaşanan mekânların özellikleriyle beraber gösterilmektedir. “Öykü temelde kapalı, yani belirli bir son dâhilinde kesinliğ e ulaştırılan, bir yapısı olması sebebiyle nedensellik üzerine temellendirilmektedir” (Abisel, 1997: 127).

Klasik anlatının ana karakteristik özelliği nedenselliktir. Bordwell ve Thompson anlatıda yer alan nedenselliğe vurgu yaparak, mekânın ve zamanın kullanımının çoğunlukla başlangıçta yer alan bir durumun sondaki duruma doğru evrildiğini belirtmişlerdir. Onlara göre film sadece açılmaz aynı zamanda başlar. “Başlangıç izleyici bir temeldir; çünkü anlatı içinde neyin başlayacağı ve başlayan şeyin geleceğine işaret eder. Genellikle, karakteri veya bir durumu niteleyen tanıtıcı nitelikte bir giriş ve bu girişi başlatan bir çatışma çatışmanın ilerlemesiyle oluşan olay örgüsünün gelişme süreci, çatışmanın gelişimi içinde gerilim oluşturan olay örgüsünün doruk noktasındaki nihai çözümü söz konusudur (2008: 86).

Klasik anlatı filmlerinin tamamında ‘Kapalı Yapı’ özelliğine rastlanmaktadır, bu bağlamda bakıldığında hepsinin net olarak belirlenmiş sonları bulunmaktadır. “Filmler sona doğru ilerleyen bir çizgi olarak tasarlanmıştır”. Filmin sonunda bilinmeyen çözümü, açığa çıkarılması anlatı sürecinin ‘bütünlüklü bilgiye doğru gelişme’ yönünde şekillenmesini sağlamaktadır. Bu özellik geleneksel anlatı kalıplarıyla yapılan filmlere akıcılık ve doğrusallık kazandıran başka bir etmendir. Olay örgüsüne bağlı olarak oluşturulan korku, heyecan, merak, endişe, gerilim gibi duyguların tamamı filmin sonunda teskin edilerek yatıştırılır (Oluk, 2013: 106).

Stüdyo yapısında seri üretim şekline yapılan filmlerin birçoğu mutlu son ile bitmektedir. Bu yapımcılar tarafından getirilen bir kuraldır. Çok sayıda filmde bu zorunluluktan dolayı son dakikalarda mutlu sonlara ulaşılmıştır. “Önceki süreçlerde

çözümlemeyen pek çok sorun son anda, mucizevi şekilde, bir anda çözümlenir. Bu nedenle stüdyo sistemi bünyesinde yapılan birçok film masalımsı bir anlatıma sahiptirler.

“Mutlu sonda ulaşılan denge her zaman var olan egemen değer ve düşünce kalıpları uyarınca gerçekleşmektedir. Aile, din, eğitim gibi kurumların toplumsal açıdan yararlı işlevi vurgulanır ve kutsallaştırılırlar. Mutlu son izleyiciye mutluluğun ne olduğunu tarif etmektedir. İdeolojik bir mutluluk tarifi verir ancak bunu herkesin kabul ettiği bir düşünce olarak sunmaktadır. Klasik anlatı filmlerine göre sadece evlenip aile kurarak ve bu aile içindeki görev dağılımını ataerkil kurallara uygun biçimde gerçekleştirerek mutluluğa ulaşılmaktadır. Kadınlar ev içinde, iyi bir eş ve anne olarak, erkekler ev dışında çalışarak, toplumsal yapıyı bozacak, dengeyi sarsacak bir suça karışmamak, önce tanrıya sonra devlete ve onun kurumlarına inanarak mutlu olurlar” (Oluk, 2013: 107).

Geleneksel anlatım genel olarak:

- ✓ Her şeyi bilen tanrısal bakış açısına eğilimli,
- ✓ İletişimsellik derecesi yüksek ve
- ✓ Çok az derecede kendilik bilincine sahip olarak nitelendirilebilir (Bordwell, 1985: 160).

Geleneksel yapıya ait bir filmde kişileşmemiş bir anlatı varsa, genel olarak anlatıcı bir anlatım stratejisi olarak gizlenmiştir. Bu anlatıcı “her şeyi bilen, her şeyi gören, zamanla ve mekânla sınırlı olmayan, tanrısal bir bakış açısına sahiptir”. Anlatıcı tanrısal bakış açısına sahipse, kurmaca evrende yer alan bir karakter değildir. Bilme-görme ve bakış açısı sınırsızdır. Herhangi bir karakterin bakış açısıyla sınırlandırılmamıştır. İletişimsellik derecesi fazladır çünkü görece olarak daha az bilgi saklanmaktadır. Geleneksel anlatı sineması bilgi verme konusunda açık ve son derece isteklidir. Geleneksel anlatı sinemasının başka bir önemli kuralı da anlaşılır olmaktır. İzlenildiği zaman herkes tarafından anlaşılır olmak istemektedir.

Geleneksel anlatı sinemasının kendilik bilinci düşük seviyededir çünkü nadiren bir seyirci kitlesine hitap ettiğini kabul etmekte ve bunu belli etmektedir. Anlatının varlığının görünür hale gelmesi, kendilik bilincinin arttığı sahnelerde ortaya çıkan bir

durumdur. Örneğin: müzikal türü, karakterler yüzlerini doğrudan izleyiciye çevirerek şarkı söyledikleri için diğer türlere göre daha çok kendilik bilincine sahiptir. Müzikal film, izleyiciye doğrudan hitap ettiğini gizlemez. Anlatıcı konumunda olan karakterler anlatıcı olduklarının bilincindedirler ve bu bilinci taşıdıklarını izleyiciye bakarak somutlaştırırlar. Ancak müzikal filmler dışında klasik anlatı sinemasında kendilik bilinci oldukça düşüktür.

Geleneksel anlatı filmleri öyküye dair var olan tüm bilgileri seyirciye vererek, anlatımın yüklendiği tanrısal bakış açısını yavaş yavaş seyirciye devretmektedir. Seyirci filmin sonun geldiğinde kendini adeta ‘her şeyi bilen bir tanrı gibi hissetmektedir’. “Klasik anlatı filmlerinde izleyici efendisi olduğu evrenin kurmaca bir evren olduğunu, kurmaca anlaşması dolayısıyla, çoktan unuttuğu için kendisini gerçekten iktidar odağı olarak hissedip keyif alır, kendi gücünden büyülenir. Bu büyülenmeyi sağlayan elindeki bilgidir. Bilgi iktidardır ve klasik anlatı filmleri iletişimsellik dereceleri yüksek olduğu, bilgiyi sıradan izleyicinin dahi kolayca alabileceği bir uzaklığa yerleştirdikleri için iktidarı da bilgiyle birlikte izleyiciye veririler. Ancak bu iktidar kurmaca evrenin iktidarındır. İzleyici gerçek evrende değil, hakkında her şeyi bildiği kurmaca bir evrende güç sahibidir ve bu bir yanılsamadır” (Oluk, 2013: 112).

Geleneksel anlatı sineması hem biçim hem de içerik bakımından bilindik kalıplar, tanıdık kodlar içerisinde işlemeye özen göstermektedir. Tanıdık olanın uzlaşımlarıyla yetinen ve bunlar arasında kendini güvende hisseden seyirci farklı bir tarzda yapılan filmleri kabul etmekte zorlanır üstelik bu duruma çoğu zamanda uzak durup isteksiz olmaktadır. Çünkü ‘uzlaşımsal olan, kolay anlaşılırdır ve uzlaşımları yaratan tekrarlardır’. Bu şekilde film yapılıyor olması film çeken stüdyolar için de güvenilir bir yoldur. Çünkü bilinen, denenmiş kalıpların yeniden üretilmesi gişe gelirlerinin de olumlu anlamda sabitlenmesi anlamına gelmektedir.

Anlatı içinde verilen bilgiler tekrarlanarak seyircinin zihninde meydana gelebilecek belirsizlikler önlenmiş olacaktır. Bütün bilgiler tam ve açık bir şekilde verildiği gibi tekrarlama yöntemiyle unutulmaları engellenerek kalıcı hale getirilmektedir. Bilginin tekrarlanması seyirci de o bilginin verildiği ilk anı

hatırlatarak anlatıma bütünlük katmaktadır. Buna ek olarak Geleneksel anlatıda kimi zaman “aynı olay ya da aksiyon, faili değiştirilerek tekrar anlatılır ve böylece aynı edimde bulunan iki karakter ya da olay arasında benzerlik ya da karşıtlık ilişkisi kurulması sağlanmaktadır” (Oluk, 2013: 114).

Klasik anlatı sinemasının diğer bir özelliği de ‘Nesnel Anlatım’dır. Edebiyatta nesnel anlatım, “Okuyucunun zihni ile hikâye arasına hiçbir renk, hiçbir ışık kırılması belirtisi sokmayan deyişin kusursuz tarafsızlığı ve saydamlığı...” şeklinde tanımlanabilmektedir (Bazin, 1996: 87). Geleneksel anlatı sinemasında öykü evreniyle izleyici arasına girmemeye özen göstermektedir. Bunu yapmak içinde ‘öykünün anlatıldığını gizlemeye yönelik olan nesnel yöntemi uygulamaktadır’. Böylelikle seyirci, “ana dili gibi bildiği anlatı yapısını, tıpkı ana dilimizi konuşurken bir dil kullandığımızı, bu dilin bir yapısı, grameri, dizilimi vb. olduğunu fark etmemiz gibi fark etmeden izlemektedir” (Oluk, 2013: 115).

Klasik anlatı sinemasında sıra dışı kamera hareketleri ve ya aydınlatma teknikleri kullanılmamaktadır. Kamera izleyicinin gerçekliği görebildiği bir çeşit pencere yada ikinci bir göz biçiminde kullanılmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasında kamera mümkün olduğu kadar orada olduğunun fark ettirilmemesi gereken bir araç şeklinde kullanılır. Burada amaç seyircinin yalnızca nesnelere gözlemlemekle yetinmesini sağlamak, görüntülerin bir takım teknik uygulamaların sonucunda ortaya çıktığı gerçeğini saklamaktır. Bu nedenle kameranın orda olduğunu fark ettirecek dikkat çekici kamera hareketleri kullanılmamaktadır. Nesnel anlatım, adeta anlatılmıyormuş gibi yapan anlatım şeklidir. Bu anlatı yönteminde “anlatım, kendisini, anlatım olduğu fark edilmez olana dek doğallaştırır”. Bu doğallaştırma süreci izleyici deneyiminin yıllar süren birikimi sonucu oluşmuştur (Yücel, 2019: 64).

1950’lere kadar sinemada güçlü olan bu anlatı tarzının dramatik yapısı Miller tarafından ‘yükselen dramatik eğri’ adlandırılmasıyla şemalaştırılmıştır. Klasik anlatıda dramatik yapı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan bir öyküyü anlatmaktadır. Olaylar neden-sonuç bağlamında gerçekleşmektedir. Sahneler öyküde yer alan olay örgüsünün gerektirdiği şekliyle izleyicide merak uyandıracak tarzda

dizilir. Filmin başlangıcında ortaya çıkan sorun olayların gelişmesine bağlı olarak, sonuna kadar götürülmektedir. Klasik anlatıda olaylara herhangi bir müdahaleden söz edilmez olaylar adeta kendiliğinden oluyormuş gibi algılanmaktadır.

Geleneksel anlatım en üst düzeyde anlatısal açıklığı oluşturmaya çalışmaktadır. Bu durum onun en belirgin özelliklerindedir. Genellikle seyircinin algılamasını yanlış yönlendirmemeye çalışmaktadır. Bu nedenle seyircinin zamansal ilişkileri sağlam ve tutarlı bir şekilde yapabilmesi için, her sahnenin kendinden önceki sahneyle zamansal ilişkisini belirterek mutlaka ipuçları vermektedir. Seyircinin zamansal ilişkileri rahatlıkla anlamasını sağlayabilmek amacıyla sinemada noktalama işaretleri olarak adlandırılan anlatım araçlarını kullanmaktadır. Örneğin: ‘kararma’ ile sonlandırılan bir sahne gece yaşanmaktadır ve ‘açılma’ ile sonraki günün gelişen olayları anlatılmakta veya aradan uzun bir zamanın geçtiğini anlatabilmek amacıyla da kararma-açılma tekniğinden faydalanılmaktadır. “Birbiri ardına düşen takvim yaprakları, saat, boşken ertesi çekim de dolmuş gösterilen kül tablaları vb. gibi şeyler ya da ara yazılar, uzun yıllar uygulandıkları için, izleyicide görür görmez kavramayı sağlayan uyuşuksal anlatım kalıplarıdır” (Büker, 2012: 128).

Kamera hareketleri mekânı belirli bir hale getirmek amacıyla kullanılmaktadır. Bunun yanında nesnelere üç boyutluluğunu meydana çıkaracak, nesnelere ‘gerçeklik izlenimi’ kazandıracak şekilde kaydırma hareketleri yapılmaktadır. Klasik anlatı sinemasında söylemin öğelerinden bir olan kamera hareketleri sınırlı şekilde kullanılmaktadır. Sıklıkla sabit kamera ile görüntü kaydı yapılmakta, hızlı, hareketli sahnelerde ise ‘kaydırma’ yöntemi tercih edilmektedir.

Klasik anlatı sinemasında standart kamera hareketi ‘izleme’dir. Kamera adeta bir insanın hareket halindeki başka bir insanın gözleriyle takip etmesine benzer, hız ve açıyla karakteri takip eder ve bu yöntem anlatımın göze çarpmamasına yol açmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasında “görüş ekseninin yerini yüzeyine paralel olduğu, normal görüş perspektifi kullanılır. Dikey ve yatay ekseninde kaydırma yapılarak dışavurumcu perspektifler kullanılmaz”. Çoğunlukla çekimler normal objektifle yapılmakta, biçim bozan nesnelere birbirlerine göre oranlarını farklılaştıran objektifler kullanılmamaktadır. Eğimli açılar, omuz kamere ile yapılan

titrek çekimler, belgesel görüntüler, bozulmuş ses ve görüntüler sıra dışı aydınlatma teknikleri kullanılmamaktadır (Büker, 1997: 129).

Klasik anlatı sineması insanın algılama edimini kamera ile taklit etmektedir. İnsanın başını çevirme hareketiyle çevrinme hareketi arasında bağ kurulmakta, seyirci çevrinme hareketini seyrederken zihninde kafasını çevirmektedir. İzleyicinin filmle kuracağı bağda kameranın bu özelliği belirleyici bir yere sahiptir. “İzleyicinin öncelikle kamera ile özdeşleşmesi, kendini kameranın yerine koyması gerekir. İzlediklerini gerçekmiş gibi algılaması ancak bu şekilde mümkün olur, çünkü kamera mizansenin onun kendisini çevreleyen fiziksel gerçekliği algıladığı gibi algılamaktadır” (Erdoğan, 2010: 50).

Geleneksel anlatı sinemasının seyirciye tanıdıklık zannı vermesinin nedeni bütünüyle uyulaşımara dayalı bir anlatım biçimini benimsemesinden kaynaklanmaktadır. ‘Filmde star kullanılması, çift aksiyon çizgisi, insan gözünü taklit eden kamera hareketlerinin kullanımı, bu uzlaşımara kodlardan birkaçıdır’. Genellikle klasik Hollywood anlatısında seyirci karakterleri canlandıran starları görür görmez, sıklıkla giriş bölümü tamamlanana kadar, filmin sonunda ne olacağını tahmin yürütebilir. İzleyicinin bu tahminleri anlatı tarafından doğrulanmaktadır. Klasik film anlatısı ‘uyulaşımara kalıpların’ birikmesi sonucunda meydana gelmektedir. Filmler arası tekrarlamalarla bu birikim elde edilmiş olmaktadır. “Her film seyircinin öngörülerini doğrular tarzda anlatılır ve biter. Bir önceki filmde yanılmayan, seyirci bir sonraki filmde de öngörülerinde haklı çıkar. Bu durum her filmde tekrarlanınca izleyici beklentisi ortaya çıkar. İzleyici beklentisi, klasik anlatı sinemasının yıllar içinde yönetmenlerin, yapımcıların ve izleyicilerin karşılıklı işbirliği sonucu oluşmuş anlatım kalıpları oluşturur” (Oluk, 2013: 121).

2.2.2. Modern Anlatı

Sanayi devrimi sonrası oluşan toplumsal yapıda yaşanan parçalı ve çarpık ilişkilerin ve insanoğlunun yaşadığı sorunların yanıtını ya da karşılığını sinema da yeni bir biçim şeklinde sunulması bir gereklilik halini almıştır. Yaşanan her dönem kendi sanatsal formuyla anlatıldığında daha anlamlı olacaktır. Buradan hareketle

sinema dünyasında egemen olan klasik anlatı yaşanan yeni süreci anlatmakta ve yansıtmakta başarısız olacaktır. Bu nedenle sinema yeni bir biçime ev sahipliği yapmaktadır: çağdaş anlatı sineması. Modern anlatı en yalın tanımıyla kameranın ‘insana ve yaşama’ döndüğü bir anlatı şeklidir.

Çağdaş dünyanın insanlığa sunduğu paradoksal ilişkiler ve uzaklık, sesler ve görüntüler eşliğinde seyirciye sunulmakta ve seyirci de çevresinin ve kendisinin varoluşunu eleştirel bir çerçevede anlamlandırmaya çalışmaktadır. “Çağdaş sinema anlatılarında yönetmen ve sinema kendini sorgulamaktadır. Çağdaş sinemanın getirdiği en büyük yenilik, anlatının sorgulama eylemselliğine yönelten özelliğinde gizlidir. Çünkü her şey hayır’la başlar ve sorgulamanın birinci oluşumsal basamağında direnme eylemi yer almaktadır. Bir oluşuma, nesneye, somut veya soyut ilişkilere ve hatta kendine bile eleştirel gözle bakmanın önsel bir hazırlığıdır” (Büker, 1985: 109).

İnsanoğlu önce kendini sorgulamakta ardından çevresine yönelmektedir. Kendini eleştirmeyen sorgulama şekli tam manasıyla gerçekçi olmayacaktır. Kişinin kendisine yönelik sorgulama ediminde ‘ayna metafor’u birinci sırada yer almaktadır. Ayna metaforunda hayatın ve insanın parçalara ayrılan görsel estetiğini parçaların kendisinden oluşturulan kırıntılı bir yapıya rastlanmaktadır. Burada amaç insana görmek istediğinden ziyade olanı göstermektir.

“Kişinin aynada kendine bakması, diğer bir yandan dışarıdan bir bakıştır; artık bana ait olmayan, beni yargılayan veya affeden, beni eleştiren veya göklere çıkararak, ama her ne olursa olsun bir başkasının ya da ‘Öteki’nin bakışı haline gelmiş bir bakış” (Elsaesser ve Hegener, 2011: 110). Modern anlatı sineması ‘ötekinin bakışıyla’ birebir kesişmektedir. Modern anlatı sineması “izleyiciye sunulan süslü bir dünyayı değil, onları tüm kalıplarından çıkararak yalın ve saf halini dışardan göstermeye çalışır” Tıpkı bir ayna gibi seyirciyi perde üzerinde kendi serüvenine bırakır (Elsaesser ve Hegener, 2011: 111).

Modern anlatı sineması klasik anlatı sinemasına kuşkuyla bakmaktadır. Çağdaş anlatı sineması geleneksel anlatı sinemasının insanlığın yaşadığı durumu örtmeye çalışan araçlar kullandığını düşünerek standartlaşmış estetik kıstasları kabul

etmemektedir. Ancak bahsedilen bu durum var olan bir dünya görüşüyle doğru orantılı bir şekilde ilerlemektedir. “ Gerçekliğin belirsizleştiği bir çağda sinemanın özgül ideolojisini sorgulayan çağdaş anlatı sineması, gerçekmiş gibi alımlanmasına neden olacak her kuralı yıkmaya hazırdır. Bu yoldaki denemeler, sorunlara, kavramlara, tanımlanmış, adlandırılmış ilişkilere başka biçimde bakma olanağını da elde ederler”.

Buradan hareketle modern anlatı sinemasının oluşturmak isteği “... gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve izleyicinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır” (Vincenti, 2009: 122). Bunu yapmak içinde çoğunlukla biçimden faydalanılmaktadır. Modern anlatı biçimin imkânlarının zorlanması gerektiğini savunmaktadır. Çağdaş anlatı sineması seyircinin karşısına sıra dışı bir şekilde çıkılması gerekliliğini savunurken, bireyin yaşamı hakkında bilgi edinmesi için ise yeni görme biçimlerinin oluşturulması gerektiğini belirtmektedir.

Modern anlatı sineması “ hem etrafına hem de kendisine, kalıplaşmış görme biçimlerini ve yakıştırmaları reddederek bakmaya çalışır. Bu amaçla farklı anlatım yollarını deneme cesareti gösterir” (Ecevit, 2004: 39). Kovacs modern sinemanın “özel bir stil” olmadığını “daha ziyade anlatsal sanat sinemasında, farklı (modern) film stillerini ortaya çıkaran farklı modernist hareketlerin etkisi” olduğunu ifade ederek bu durumu birbirinden farklı iki dönem şeklinde değerlendirmek gerektiğini söylemektedir.

1919-1929 yılları arasın da geçen dönem (birinci dönem) “erken modernizm”, 1950-1975 yılları arasında geçen dönem (ikinci dönem) geç modernizm dönemi olarak anılmaktadır (Kovacs, 2010: 54). Kovacs adı geçen iki döneminde ‘modernist sinemanın biçimleri sanatsal modernizmin mevcut biçimlerine’ uyarlandığını söylemektedir.

1920’lerin modernist sineması sinemanın var olan estetik potansiyelini modern sanatın amaçlarına uygun bir şekilde kullanma girişimi olmuştur. 1920’lerde bu sessiz sinemanın modern sanatı anlamına gelmekteydi. Bu yüzden senkronize sesin

olmaması bir eksiklikten ziyade değerli bir nitelik olarak görülmüştür. Çünkü sessiz sinema filmin soyut, doğalcı olmayan niteliğini öne çıkarmıştır. Bu nedenle sesin ortaya çıkışı sessiz sinemanın estetiğini paramparça etmiştir.

Filmin soyut özellikleri üzerine çalışan yönetmenlere ve kuramcılar göre senkronize ses sinemanın kendi estetik potansiyelinden uzaklaşarak yüzeysel gerçekliğe ve teatrallığe yönelmesine neden olmuştur. Anti-sinemanın ya da arı olmayan sinemanın simgesi olarak tiyatro tekrardan önem kazanmıştır. Rudolf Arnheim 1938 de sesli filmi eleştirirken, sesli filmin tiyatroyu taklit ettiğini belirtmiştir (Arnheim, 2010: 38).

Bela Balazs ise sesli sinemanın sessiz sinemanın evriminde bir felaket olduğunu ve sanatsal olarak 1930'ların sesli filmlerinin 1920'lerin sessiz filmlerinden daha niteliksiz olduğunu kabul etmiş ancak, aynı zamanda bunun geçici bir durum olduğunu düşünmüştür (Balazs, 1930: 54). Sesin tamamen yeni bir sanat için potansiyele sahip olduğunu anlayan Balazs'ın formüle ettiği bir gerekliliğe göre, yeni teknik yalnızca sessiz filmin yerini almamalı aynı zamanda sunmak için yeni bir konuyu tercih etmeliydi. Anlatsal sanat filmi pratiği senkronize sesin neden olduğu artırılan gerçekliğe karşı sinemasal soyutlamayı yeniden yaratmak zorunda kalmaktadır.

Sinemada modernizmin ikinci evresi sesli filmin sanatsal pratiğinin sanat dallarındaki ikinci modernist dalgayı karakterize eden ilkelere uygun olarak modernleşmesidir. Erken modernizmin soyutlamasının estetik hedefi katıksız bir görsel biçime varmaktır, ikinci modernist dalgaının soyut biçimlerinin hedefi ise katıksız bir zihinsel temsile ulaşmaktır. Erken ve geç modernist sinema arasındaki gerçek farklılık, erken modernizmin birleşik bir anlayış üzerine kurulu olmasıydı, oysa geç modernizmin soyut biçimleri fazlasıyla 'zihinsel temsilleri' dünyanın farklı yerlerindeki yönetmenlere uygun olarak ortaya çıkmış olan kültürel bir arka plan tarafından belirlenmiştir. Bu da sinemada ilk gerçekten uluslararası sanat hareketi olan geç modernizmin çeşitli stiller ve eğilimler içinde gerçekleşmesini sağlamıştır.

Kovacs sinemanın ilk 60 yılı boyunca makul nedenlerden ötürü herhangi bir sinemasal gelenekten bahsedilemeyeceğini belirtmektedir. Kültürel bir gelenek olarak sinema ilk olarak Fransız Yeni Dalga sinemasının auteurleri tarafından keşfedilmiştir. Kovacs bu yıllardaki erken modernizmin ortaya çıkışındaki temel etmenin “henüz kural haline gelmeye başlayan anlatı standartlarına karşı eleştirel bir tepki” olmadığını “Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığa dayalı anlatıyı taklit etmeyi düşündüler” şeklinde ifade etmiştir (Kovacs, 2010: 16).

Sinemanın sanatsal potansiyelini açığa çıkarmanın bir yolu güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlemelerine yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirmektir. Alman dışavurumculuğu sinemada bu tarz modernizmin ilk ortaya çıkışıdır. Dışavurumculuk sinemasal olmayan sanatsal araçları sinemaya organik olarak uygulamaya çalışmaktadır. Dışavurumculuk öncesi hiçbir yönetmen bunu bu ölçüde yapmayı düşünmemiş ve hiç kimse sinemayı sanatsal modernizm ile ilişkili bir sanat olarak kavramamıştır. Bu açıdan dışavurumculuğun önemi onun sinemayı modern görsel soyutlama kapasitesine sahip bir araç olarak kurumsallaştırmasıdır (Kovacs, 2010: 16).

Dışavurumculuğun modernitesi onun anlatı sinemasının yüceltilmiş kurallarından farklı olmasıyla ilişkilendirilmez. Alman dışavurumculuğu filmleri yıkıcı değildir ve klasik kurallara saygı göstermişlerdir. “Onların bazı anlatılarının aşırı derecede gerçekçi olmayan karakteri muhtemelen Hollywood bağlamı içinde alışılmamıştır, ancak onlar kendi ilkeleri içinde hiç de Hollywood karşıtı değildir” (Kovacs, 2010: 18). Dışavurumcu filmler genel olarak canavar, vampir filmleri ve psikolojik gerilimler gibi en popüler Hollywood türlerinin bazılarının ilk modellerini oluşturmaktadır.

Vertov, ‘sine-göz’ kuramıyla, geleneksel anlatının klasikleşmiş tarzının dışında filmler yapmıştır. ‘Sine –göz kuramını ve Vertov’un klasik anlatı karşısındaki film anlayışını anlaşılır kılmak için, ‘Sinema- Göz Toplulukları için Geçici Direktifler’ adlı manifestonun maddelerine bakmak gerekmektedir o maddeler şöyledir:

- i. “Sinema- dram halk için afyondur.

- ii. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri. Yaşasın hayatın içinde işleri başında çekilmiş sıradan ölümlüler.
- iii. Kahrolsun burjuva masal-senaryoları; yaşasın hayatın ta kendisi.
- iv. Sinema-dram, kapitalistlerin elinde birer öldürücü silahtır. Devrimci gündeliğimizi göstererek bu silahları düşman elinden koparıp alacağız.
- v. Günümüzdeki sanatlı dram eski dünyanın bir artığıdır. Devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökmek için bir girişimdir.
- vi. Senaryo hakkımızda edebiyatçı tarafından düzülmüş bir masaldır. Kimsenin uydurduklarına kulak asmadan kendi hayatımızı yaşıyoruz biz (Vertov, 2007: 25).

Vertov'un belirlediği maddeler, tamamen “geleneksel anlatının dramatik estetiğinden” uzak bir yapı oluşturmaktadır. Vertov bütün ideolojik ve ekonomik örgütlenmelerin dışında sinemayı saklanmış, üstü örtülmüş yapıların arasından çıkartarak seyirciye sunmaktadır. Vertov gerçekliği sunarken bunu belgeselci bir anlayışla yapmış ve bu durumu bir adım öteye götürememiştir. “ atmosfer, özdeşleşme ve gerilim öğelerini kontrol altına almak yerine formel bir eğilimle, sinemayı sinema yapan öğeleri bir kenara bırakmış ve sadece kurguya çok büyük görevler yüklemiştir. Bu yaklaşımın sonucunda ortaya çıkan sinema “belgesel sineması” olarak adlandırılabilir bir sinemadır” (Parkan, 1994: 8).

Sinema sanatı bünyesinde birçok teknik olgu barındırmaktadır. Kameranın adeta bir göz gibi kullanımı gerçekliğin nesnelliğinden ziyade ‘bakan gözlerin öznel bir tutumunu sergilemektedir’. Metz’in belirttiği şekliyle “sinemanın hammaddesi mekanik bir şekilde fotoğrafı çekilerek sureti üretilen gerçek dünyaya ait çok sayıda parçadır. Sinema bu parçaları düzenleyip, onları birbirleriyle birleştirerek bir taraftan nesnesi oldukları dünyadan söküp alırken diğer taraftan dünya üstüne çekilen bir söyleve dönüşür” (Metz, 2012: 34).

Modernizmin 1920’ler sinemasını biçimlendirdiği üçüncü bir yol daha bulunmaktadır. Bu eğilim daha az göze çarpıcı olmuştur ancak sinemasal modernizmin gelecekteki gelişimi için önem arz etmektedir. Bu Henri Langlois’ının ‘Fransız izlenimciliği’ olarak isimlendirdiği harekettir. Alman dışavurumcuları gibi

gibi Fransız izlenimcileri de “sinemanın anlatı doğasını reddetmediler ve sinemanın ‘özünü’ soyut ve ardışıklık ilkelerinde aramadılar. Fransız izlenimciliğinin önemli kuramcılarında Delluc’ta gördüğümüz gibi, onlar her şeyden önce psikolojik bir dramın teatral sahnelenişini ya da edebi bir olay örgüsünün görsel illüstrasyonunu reddettiler” (Kovacs, 2010: 19).

İzlenimcilik ruhsal durumların ve süreçlerin görsel bir gerçeklik olarak ortaya çıktığı bir tür psikolojik temsili gerçekleştirmiş ve böylece 1960’ların modernist dalgasının önemli bir eğilimini ortaya çıkarmıştır. İzlenimciler yanı zamanda kompozisyonun şiirsel mantığını takip eden görsel ritmi zaman dizinsel bir kompozisyonun tekdüzeliğine tercih etmişlerdir.

Görsel ritmin kompozisyona hâkim olması aynı zamanda dışsal ve içsel duygusal uyarının fiziksel olayların yerini alma eğiliminde olduğu ruhsal bir gerçekliğin oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. ‘Fransız izlenimci’ sinemasında bu, biçimin yalnızca bir yanıdır ve ağırlıklı olarak anlatı motivasyonunun ruhsal karakterini desteklemek için kullanılmıştır. Bu sinemada ayrıca ruhsal imgelerin temsiline fiziksel gerçekliğin alternatif bir boyutu haline gelmesi derecesinde yoğun bir şekilde simgesel ve psikolojiktir.

Fransız izlenimci sineması, Alman dışavurumcu sinema gibi sinemasal olmayan sanatsal efektleri uygulamıştır. Katıksız sinema gibi soyut ritmik ve görsel inşayı, gerçeküstüçülük gibi görüntülerin alışılmamış ilişkisini kullanmış ve temel olarak anlatıya dayalı kalmıştır. Sonuç olarak modernizm üç önemli tekniği başlatmıştır ve bunlar geç modernizm tarafından üstlenilmiştir: sinemasal olmayan modern sanata gönderme, görsel ve ritmik soyutlama için sinemanın potansiyelini inceleme ve karakterlerin ruhsal ve fiziksel boyutları arasında bir ilişki kurma.

Sinemada modernizmden bahsedilince aynı sanattaki modernizmde olduğu gibi avangart konusu tartışmalı bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Avangart kavramı sıklıkla ‘deneysel ve underground (yeraltı) kavramlarıyla eş anlamlı şekilde kullanılmaktadır (Kovacs, 2010: 20). Farklı anlamlara gelmelerine rağmen bu kavramlar ‘aynı film paratiğini’ tanımlamak için kullanılmışlardır. Avangartı bir tür

olarak tanımlayan Sheldon Renan ise avangardın daha çok kurumsal yanı üzerinde durarak onun üretiminde kişisel olanı öne çıkarmaktadır. Renan bu film tarzının “endüstriyel yanına dikkat çekerek, onun ticari kanallar dışında, küçük bütçeli yapımlar olarak değerlendirmektedir. Filmin belirli bir türü olarak tanımladığı underground’un temel olarak bir kişi tarafından düşünülüp yapıldığını ve bu kişinin kişisel ifadesini taşıyan bir film olduğunu ve bunun her zaman için sınırlı imkânlarla gerçekleştiğini belirtir” (Renan, 1967: 21). Renan, underground, deneysel, bağımsız ve avangart tüm bu terimlerin filmin türünü tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir.

Modern sanatın, özellikle dada ve gerçeküstücülüğün yükselişe geçtiği 1920’lerde ilk avangart dönem yaşanmıştır. Bu yıllarda keşfedilen bu yeni türler avangart olarak isimlendirilmektedir. Bu yeni kavram güncel/çağdaş filmler için kullanılmıştır. Bu dönemde “Rene Clair’in Entr’act, Man Ray’in Emak Bakia ve Bunuel’in Endülüs köpeği” filmleri underground filmin ilk yapıtları olarak kabul edilmiştir.

İkinci dönem ise, 1940’lı yılları kapsamaktadır. 1920’lerde ‘deneysel’ kavramı Rus yönetmenlerin montaj filmlerini belirtmek için kullanılırken, 1940’lı yıllarda bu kavram Maya Deren tarzı yönetmenlerin filmleri için kullanılmıştır (Renan,21). Üçüncü dönem ise, 1950’lerin ikinci yarısında başlamış ve 1967’ye kadar devam etmiştir. Bu zaman içinde ‘kişisel film’ için iki terim popülerlik kazanmıştır. Bağımsız (independet) ve underground. Burada bahsedilen bağımsızlık özü itibarıyla Hollywood’dan bağımsız olmayı içermektedir. Renan, “temel olarak underground film kavramını, ilk kez eleştirmen Manny Faber’in 30’lar ve 40’ların düşük bütçeli, erkeksi macera filmlerini tanımlamak için kullandığını belirtir, fakat kavram 1959’da Lewis Jacobs’ın Film Culture dergisindeki, ‘Morning fort the Experimental Film’ yazısıyla kişisel sanat filmlerine atıfta bulunmak için kullanmıştır. Underground bir tavrı tanımlar: Her türlü ekonomik ve yasal engele karşı filmlerin yapılması ve görülmesi kararlılığı (Renan, 1967: 22).

Kovacs avangart tarzın tıpkı sanatın diğer dallarında olduğu gibi sinemayı da ‘ticari bir kurum olarak reddeder, sinemayı, onu üretenlerin kendi yollarını buldukları’ kişisel bir sanatsal dışavurum olarak görmektedir (Kovacs, 2010: 29-30).

Sinemada tüm modernist hareketler, 1960’lı yıllarda meydana çıkan ana damar çağdaş sinema anlayışını etkisi altına almıştır. Fakat sinemada görülen erken modernist hareketler 1930’larda sona ermiş, ‘Ana damar modern sinema anlayışının tam olarak oluşması bu tarihten 30 sene sonrasına denk gelmektedir’. 30 yıl süresince sinemada modernist bir hareketin görülmemesi İkinci Dünya Savaşının başlamış olmasına ve Avrupa da yapmış olduğu yıkma bağlanabilmektedir.

İtalya ve Almanya’da Otoriter yönetimlerin iktidarı ele geçirmesiyle, film yapımında da bir takım değişiklikler olmuştur. Daha çok propaganda amaçlı ulusal sinema yönelimi filmler yapılırken “özgün çalışmaların ve modern filmlerin” önü kesilmiştir (Kovacs, 2010: 229).

Sinemada erken modernizm 1930’lu yıllarda geçerliliğini kaybederken, modernizmin yeniden filizlenmeye başladığı dönem 1940’ların sonlarına doğru olmuştur. Modernizmin tekrardan doğuşu sinema kuramında ‘auteur’ tartışmalarının başladığı döneme denk geldiği söylenebilmektedir. ‘Auteur’ kavramının kökeninde, yönetmenin entelektüel ve sanatsal özerkliği istencinin var olduğu söylenebilmektedir. Bu döneme gelene kadar sinema da yönetmenin yaratıcılığı fikrinin tam olarak hayat bulduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Erken modernizm döneminde, auteur olarak nitelendirilecek yönetmenlerin olmasına rağmen yapılan filmler çoğunlukla yapımcısının ismiyle tanınmaktaydı.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği yalnızca entelektüel bir oluşumun ürünü olarak görülmemektedir. Sinemaya yeni bakış getirmiştir bunu yaparken de toplumsal sorunları endişe olarak görüp toplumun ihtiyaç ve beklentilerine cevap vermiştir (Çelikcan, 1997: 147).

Yeni Gerçekçiliğin sinemaya birçok katkısı olmuştur ancak en büyük katkısının “açık uçlu anlatı” olduğu söylenebilmektedir. Günlük yaşama dair sırdan

insanların basit problemlerini, dış çekimlerle, profesyonellikten uzak oyuncularla çekimler yaparak bu çekimleri beyaz perdeye yansıtmışlardır. Yeni Gerçekçilik akımının amacı, filmde yaşanan sorunu çözmek değildir, daha çok istenen çatışmanın görüntüsünü seyirciye yansıtmaktır. Buradan hareketle akımın “çatışmanın çözüm bulmadığı anlatı şekliyle” kendini takip eden modernist hareketlere büyük bir yol gösterici olacağı söylenebilmektedir. Akım klasik anlatı tarzına yeni bir bakış açısı getirmiştir ancak anlatının diğer unsurlarına ciddi bir farklılık getirmemiştir. Bu durum ilerleyen zamanlarda modern sinema hareketleri açısından da eleştirilen bir durum olmuştur (Çelilcan, 1997: 157).

Filmlerin çoğunluğunda ‘açık sonlu anlatılar’ oluşturup, çözümü izleyiciye bırakmayı ve karakterlerin içinde yer aldığı koşulların çözüme kavuşmasının İtalya’da ki koşulların değişmesiyle bağlantılı olduğunu ‘ima etmeyi’ tercih etse de, “öykülerinde temel bir dramatik çizgi ve olay örgüsü varlığını sürdürmektedir”. (Özen, 2004: 184). Modern sinemanın atası haline gelen Yeni Gerçekçilik son bularak modernizme kaynak oluşturmakla kalmamış, 1950’li yıllardan sonra modern sinemaya adapte olan İtalyan yönetmenlerle biçim bozumuna uğrayarak modern sinemaya evrildiği söylenebilmektedir (Çelilcan, 1997: 160).

1960’lı yıllara gelindiğinde Fransa’da yayınlanan ‘Cahiers du Cinema’ dergisi sonraki yıllarda sinemanın doruğu olarak görülen ‘Fransız Yeni Dalga’ hareketini oluşturan yönetmenlerin sinema sanatına bakışını göstermesi yönünden son derece önemli bir oluşum olarak görülmektedir. ‘Fransız Yeni dalgası’ Jean Luc Godard’ın öncülüğünde bir takım yönetmeler aracılığıyla oluşturulmuştur.

Modernizmin ana düşüncesi kabul edilebilecek olan sanatın kendi üzerine düşünmesi ve kendini yansıtması, sinemada var olan bu yeni hareketle karşılığını bulmuştur. Akım kendinde önce var olan modernist denemelerde olduğu şekliyle ulusal bir olgu olarak kalmamıştır, aksine 1960’lı ve 1970’li yılların sinemasında evrensel bir etki oluşturarak bütün dünyada klasik sinemaya bütünüyle bir karşı çıkışın ilham kaynağı olmayı başarabildiği savunulmaktadır. Modern anlatı sinemasın amacı çoğunlukla gerçeklik duygusunu kırarak seyirciye film seyrettiğinin bilincinde olmasını sağlamaktır. (Uğur ve Yılmaz, 2016: 57).

Peter Wollen, Godard'ın Geleneksel sinemanın değerlerine ciddi anlamda zıt olan bir 'karşı-sinema' oluşturduğunu ifade etmektedir. Onun konuya bakışı, geleneksel sinemanın Godard'ın koyduğu biçimiyle Hollywood'un değerlerinden 7'sini alarak, bunları (devrimci, materyalist) karşıtlarıyla karşılaştırmak üzerine kurulmuştur. Sinemanın yedi günahına karşı yedi erdemi olduğunu ifade ettiği özellikleri şöyledir:

- i. "Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı: Bir şeyin başka bir şeyi izlemesine karşı yarıklar, araya girmeler, epizodik (bölüklü) inşa ara yazılar."
- ii. "Özdeşlemeye karşı yabancılaşma: Empati, bir karaktere duygusal bağlanıma karşı doğrudan hitap, çok sayıda karakter ve yorum."
- iii. "Saydamlığa karşı öne çıkma: Dil görmezden gelinmeyi ister, filmin/metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açık ve görünür kılma."
- iv. "Tek anlatıma karşı çok anlatım: Bölünmez, homejen bir dünya karşı heterojen dünyalar. Farklı kodlar ve farklı kanallar arasındaki kopma."
- v. "Sona karşı açık uç: Kendi sınırları içinde uyumlu, kendine yeten objeye karşı açık uçluluk, metinler-arasılık, çağrışım, alıntı, parodi,"
- vi. "Hoşlanmaya karşı rahatsız olma: İzleyiciye tatmin sağlamayı hedefleyen eğlenceye karşı izleyiciyi rahatsız etmeyi ve böylece değiştirmeyi hedefleyen provokasyon."
- vii. "Kurmacaya karşı gerçek: Bir öyküyü oynayan makyajlı oyunculara karşı gerçek yaşam, temsilin kırılması, hakikat" (2002: 116)

Wollen'ın Godard'ın yapmış olduğu filmleri temel alarak oluşturduğu modern sinemanın bu yedi özelliği, Brechtien tiyatrunun sinemadaki yansıması olarak kabul görmüştür. Yabancılaşma bahsi geçen 7 unsurun meydana gelmesinde temel unsur olmuştur. Özdeşleşmenin kırılarak yabancılaşmanın oluşmasına diğer altı özelliğin hizmet ettiği söylenebilmektedir. Bu nedenle bu özelliklerin yabancılaşmayla ilişkili olmaları da son derece normal kabul edilmektedir.

Brecht'in tiyatrodaki ortaya koyduğu yabancılaştırma etkisi, insanın kendi yabancılaşmasının farkına varmasını sağlamıştır. Brecht'in düşüncesindeki yabancılaşma fikri, büyük oranda onun epik tiyatro kuramına dayanmaktadır. Walter

Benjamin, Brecht'in epik tiyatro fikrini şu sözlerle açıklamaktadır: “Yeni yüzyılda ortaya çıkan ‘güncel olaylar tiyatrosu’ bir şeyleri değiştirmiş gibi görünse de, sahne-izleyici; metin gösteri; yönetmen-oyuncu arasındaki işlevlere dayalı ilişkiler hemen hiç değişmeden kaldı. Epik tiyatronun çıkış noktası bu ilişkileri temelden değiştirme çabasıdır. Bu tiyatronun izleyicisi için sahne “dünyayı simgeleyen dekorlar” (diğer bir deyişle büyülü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanı, sahnesi içinse izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğudur şimdi. Metni için gösteri virtüözce bir yorum değil, metnin sıkı bir denetimi, gösterisi için metin bir temel değil, o gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesidir. Oyuncusu için yönetmen artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, yönetmeni için oyuncu rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir” (2011: 6).

Borwell'in modern anlatı sinemasının genel özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- i. “Amaçsız kahraman figürünün yaygınlaşması;
- ii. Anlatısal olaylar arasındaki nedensellik bağlarının zayıflaması;
- iii. Biçimsel öğelerin ön plana çıkarılması ve bu yolla yönetmenin sanatsal varlığının ve niyetlerinin gösterilmesi;
- iv. Anlatının muğlak bir biçimde sonlandırılması ve bu yolla izleyicilerin filmin anlamı konusunda spekülasyonda bulunmasının sağlanması” (Güraata, 2004: 98).

Topçu modern ve geleneksel anlatıyı karşılaştırarak, modern anlatıyı açıklamaya çalışmıştır.

Tablo 3

Geleneksel Anlatı	Çağdaş Anlatı
Öykü öncelikli	Anlatma öncelikli
Standart teknikler	Yenilikçi teknikler
Varlığını gizleyen yöntem	Varlığını ortaya koyan yöntem
Çerçevenin şeffaf bir pencere gibi olması	Çerçevenin şeffaf olması
Gerçekçilik	Yapaylık, Stilizasyon
Pasif izleyici	Aktif izleyici
Kapalı metin	Açık metin
Doğrusal anlatı-Nedensel zincir	Olay örgüsü olmaması-Serbest çağrışım
Tutarlı, motivasyonu olan karakterler	Anlaşılmaz karakterler
Nedeni belli çatışmalar	Nedeni belirsiz çatışmalar ya da çatışmanın olmaması
Çatışmanın çözümlenmesi (statükonun onaylanması)	Çatışmaların uzlaşmaması ya da çatışma olmaması

Klasik ve modern anlatı karşılaştırması (Topçu, 2005: 64).

Tablodan anlaşılacağı şekliyle, modern anlatı sineması sadece öykü anlatma işlevine sahip değildir; anlattığı konuyu ‘çağrışımlarla’ ele almaya çalışan ve bu şekilde çevresi net çerçevelerle sınırlandırılmamış açık bir yapıt özelliğine sahiptir.

Açık yapıtta seyirci filme dair bağımsız okumalar yaparak, toplumsal ilişkilere ve kendi benliğine eleştirel bir şekilde bakabilmektedir. Eleştirel bakış, statükonun geleneksel anlatıda tekrardan üretilen yapısını, değişik bakış tarzlarıyla düzen farkındalığının bilincine yükselmektedir. Modern anlatı, tüm bu aktiflik yükleyen tarzını, insan ve hayatın belirsizlik gücünden elde etmektedir. Modern anlatıda insan ve yaşam edilgen kavramlar olarak görülmemektedir; anlatının temelinde etkileşimsel yerleriyle etken kavramlar olarak çok defa irdelenmeye çalışılmıştır.

Modern anlatı filmlerinde öne çıkan bir olay örgüsü bulunmamaktadır, kahraman olayların akışı içinde savrulmamaktadır. Olay örgüsü içinde olması gereken yerini bir birey olarak kendi tayin etmektedir. Kahraman bir sorun şeklinde

ortaya çıkabilmektedir. Böylece içinde yer aldığı dünya ve hal da bir sorun haline gelebilmektedir. Modern anlatı filmlerinde “somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için” kullanılmaktadır. Modern anlatı sineması da, geleneksel anlatı sinemasında egemen bir özellik olan özdeşleşmeyi kırarak, izleyiciyi karakterle eylemsel boyutta yakınlaştırmayan ve izlediğinin bir film olduğunu hatırlatan niteliğe bürünmüştür. Geleneksel sinema anlatısının aksine özdeşleşmeyi kontrol altında tutmak ve izleyiciyi izlediğine yabancılaştırmak üzerine kurulmuştur (Topçu, 2004: 60).

Film içinde olaylar ve karakterler geniş çaplı tanıtılmamakta, ‘bağlamlarından koparılmış zaman ve mekân içinde salınan bir oluş içerisinde yer almaktadırlar. Amaç varoluş içinde bireyin gittikçe yabancılaşan yüzünü göstermektir. Başı ve sonu belli olmayan, tanıtılmayan karakterler adeta köklerinden koparılmış seyirciye ayna tutar gibi referanslık yapmaktadır. İzlediği filmde ki karakterle özdeşleşemeyen seyirci, film seyrettiğinin bilincinde olarak sorgulayan özneler haline gelmektedir. Klasik anlatıdaki nesne konumundaki karakterin karşısına, özne konumunda olan ve eylemlerin sınırsızlığı içinde ilerleyen karakterler yerleştirilmiştir (Topçu, 2004: 65).

Büker’in belirttiği şekliyle: çağdaş anlatı filmlerinde görüş açısı öznedir. Çünkü gerçek öznedir, görecedir, gözlemcinin görüş açısına göredir. Günlük sıradan Sunulan görüntülerin öznel deneyimi, nesnelleştirilmemiş anlam parçacıklarıdır. Düşüncenin bireysel bir biçimde resmedildiği çağdaş anlatı, izleyicilere de bireysel bir deneyim yaşama fırsatı sunmaktadır. Her izleyici kendi konumlandırmalarına bağlı olarak veya yok sayarak, filmdeki öznel deneyimi kendi öznel düşünce pratiklerinde tüketirler. Dolayısıyla, her bir tüketim yeni bir düşünsel üretimin yollarını açmaktadır.

Modern anlatıda parçalı bir anlatım yapısı bulunmaktadır. Ele alınan konun başlangıcı ve sonu belli olmayan bir anlatım tarzında verilmeye çalışılmaktadır. Çünkü “çağdaş sinemanın içeriği, ağırlıklı olarak, parçalanmış bir yaşamı ve bu yaşam içinde yiten insanın anlam arayışını dile getirir. Modern yaşamı karakterize eden şey paradokstur; kırık dökük imgelemdir, süreklilik duygusunun olmayışıdır, düzenin çöküşü ve tutarsızlıktır” (Savaş, 2013: 298).

Modern anlatı filmlerinde dramatik devamlılığı sağlayan neden-sonuç ve aksiyon-motivasyon zincirleri klasik anlatıda olduğu şekliyle kurulmamaktadır (Miller, 2009: 152). Anlatılmak istenen olaylar ‘giriş, gelişme, sonuç’ sırasıyla birbirini takip eden tutarlı yapısını kaybetmiştir. Aklın, akıldışı bir yapıya dönüştüğü çağdaş yaşama bir tepki olarak gelişen modern anlatıda, akılla şekillenen planlı bir dünya bulunmamaktadır. Dünya değiştirilmeden olduğu haliyle gösterilmelidir. “Karmaşık ve çökmüş bir ruh halini, parçalanmış bir yaşamı, hayatın boşluğunu vermek için, bütüncül bir anlatım yerine, ona benzeyen, belirsiz ve parçalı bir anlatım kullanılmaktadır. Bundan dolayı çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine, serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı tercih edilir” (Schatz, 2003: 232).

Chatman’ın da belirttiği üzere “çağdaş metinler geleneksel anlatısal nedensellik ilkesine ciddi anlamda meydan okurlar. Bu sebeple ortaya bazı yeni şekillendirme ilkeleri koymak gerekir: ‘olabilirliğin’ yeterliliği belirsizliğini korur” (Chatman, 2008: 245). Modern anlatı da olaylar doğrudan olay örgüsüne katkı sunmayabilirler. Olaylar arasında bağlantı olmaksızın olaylar yalnızca gösterilmekle kalabilmektedirler. Modern anlatıda öncelik öyküde olmak yerine anlatma işlevindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine serbest çağrışımlarla meydana gelen bir anlatı yeğlenmektedir (Bayram, 1997: 157).

Modern anlatıya ait filmlerde, filmsel zaman kronolojik bir sırada meydana gelememektedir. Anlatı yapısının farklı olması gibi filmsel zaman klasik yapıdan ayrılmaktadır. Filmsel zaman ve mekân durumları son derece açık ve net bir biçimde belirlenmiş olabilir. Seyirci filmi seyrederken düşünerek filmin kendine sunmuş olduklarını bir araya getirerek anlamı oluşturmak zorunluluğundadır. Modern anlatıda zamanın inşası Bergson tarzı zaman kavramı olarak da isimlendirilen ve temel ögesi “eş zamanlılık” olan yeni zaman anlayışına uygun görünmektedir. “Geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik bir sıra olmaksızın iç içe geçmiş gibidir. İzleyici farklı zaman sekanslarını birbirinden kopuk olarak algılamaz, zihinsel bir çaba göstererek onları bilincinde birleştirir” (Abisel, 1994: 24-25).

Modern anlatı filmlerinde zamanın doğrusal gelişimine önem verilmez. Bu anlatı tarzında geleneksel anlatı filmlerinin tersine yoğun bir şekilde zaman içinde ileri ve geri atlamalar olabilmektedir. Abisel bu iki farklı anlatı biçiminde zamanın kullanılmasını şu şekilde anlatmaktadır: “Popüler anlatıların çoğunda ‘şimdi’ ya da yakın bir geçmiş esas alınır ve olayların kronolojik olarak sıralanması söz konusudur. Ancak filmin başında büyük ve tek bir geriye dönüş uyuşumsuz ipuçları da görüntünün bulunması gibi verilerek gerçekleştirilebilir... Ancak 60’ların sonlarına doğru, genel bir ‘şimdiki zaman’ hissini ötesinde filmsel zamanla ilgili fazla bilgi almak olanaksız hale gelmiştir. Zaman kullanımı, söylemin bir gereci olmanın yanı sıra, bazı durumlarda öykünün kuruluşu ve temasın istenen etkisi açısından da çok hayatidir” (Abisel, 1994: 24-25).

Modern anlatı filmleri, klasik anlatı filmlerinden farklı olarak seyircinin filme dâhil olmasını güçlendirmek için filmsel zaman algısıyla oynamaktadır. Zamana farklı bir boyut kazandırılmaktadır bu da zamanın kronolojik ve doğrusal akışını bozarak yapılmaktadır. Modern anlatıda olaylar neden-sonuç çerçevesinde ve doğrusal zaman akışında gerçekleşmemektedir.

Çağdaş anlatı da zaman düz bir zemin üzerinde akmaz . Zaman ve mekân artık sınırlandırılmamaktadır. Geçmiş zaman ve şimdiki zamanın içiçe girmiş olduğu bu yeni zaman anlayışı, ‘bireyin duyumsadığı öznel zamanı işaret etmektedir. Sinemada öznel zaman, Henri Bergson’un zaman ve bellek üzerine yaptığı sezgici yorumlardan ve çağdaş romanlardaki bilinç akışı tekniğinden beslenmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, anılar ve umutlarla, pişmanlıklarla, sevinç ve beklentilerle, kişinin içsel zamanında, onun her zamanki şimdisinde var olur. Sinemadaki öznel zaman kullanımı ile birlikte değişik ve mekânsal olarak ayrı olayların eşzamanlılığı, seyircinin zaman ve mekân içinde hareket etmesine” olanak tanımaktadır (Demir, 1994: 126).

Modern anlatı sineması yeni be farklı anlatım tarzları oluşturarak seyirci ile sürekli bir ‘diyalog’ halindedir. Modern sinemanın bu tutumu aynı zamanda, seyircisini önemseyişinin bir göstergesidir. “Çağdaş anlatı izleyicisi, karşısında müdahale edemediği tamamlanmış bir evren yerine, araçlarını ve olanaklarını,

birlikte keşfe çıktığı bir filmle karşı karşıyadır. Çağdaş anlatı araçlarını ve kuruluş biçimini gizlemez; izleyicisiyle paylaşır. Çağdaş anlatı mantığı ile oluşturulmuş bir filmi izleyen kişi, film izlediği gerçeğini asla unutmaz. Çünkü filme, bir temsil gözüyle değil, bir düşün alanı olarak bakılmaktadır.

Klasik anlatıya ait filmlerle modern anlatıya ait filmler arasındaki en büyük fark sorunu ele alış şekilleridir. Modern anlatı filmleri, soyut kavramları ve sorunları ele almaktadırlar. Çağdaş sinema anlatısında klasik anlatıda olduğu şekliyle öne çıkan bir olay olgusu yer almamaktadır. Modern anlatıda “ Daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorun” işlenmektedir (, 1990: 77).

Hiroşima Sevgilim de klasik sinemadaki var olan bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Film, Hiroşima hakkında konuşan bir erkek ve bir kadının diyaloglarıyla açılmaktadır. Fakat kadın ve erkek ekranda görülmemektedir. Bunun yerine Hiroşima'dan belgeseller görüntüler gösterilir. Atom bombasının etkisiyle yıkılmış şehir, ölümler, insanların açlıkları belgesel görüntülerle verilirken erkek ve kadının sesleri görüntülerin üzerine düşmektedir. Başrolde yer alan kadın ve erkek seyirciye tanıtılmamaktadır. Nerde tanoştıkları, kim olduklarına dair bilgi verilmemektedir. Karakterlerin yüzü görünmemektedir yalnızca yakın plan da hareket halinde olan vücut parçaları verilmektedir. Yönetmen seyirciye erkek ve kadının suretini dakikalar sonra göstermektedir.

Klasik anlatı filmlerini düşünüldüğü zaman Hiroşima Sevgilim'deki bu başlangıcın klasik anlatıya tamamen zıt olduğu görülmektedir. Karakterler hakkında bilgi verilmemekte, olaya giriş yapılmamakta, doruk noktasına doğru olayların ilerlemesini sağlayacak çatışmalar kurulmamaktadır.

Modern anlatı yapısına sahip filmlerin amaçları belirsizdir kolaylıkla anlaşılammamaktadırlar (Miller, 2009: 147). Hiroşima sevgilim filmi de kolay anlaşılammayan bir filmidir. Seyircinin karakterle özdeşleşmesine izin verilmez adeta bu durum engellenmektedir. Yönetmen anlatıyı kurarken seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini engellemek için karakterleri tanıtmamaktadır. “Kadın, geleneksel

anlatıda en duygusal olabilecek bir sahnede Alman askerlerini nasıl sevdiğini anlatırken yüzü karanlıktır. Böylece yönetmen olası bir özdeşleşmeyi kırmış olur”.

Modern anlatı filmleri belli bir sonu ya da çözümü içermemektedir. Hiroşima Sevgilim’de de belli bir son bulunmamaktadır. Kadın gönülsüz olduğu adam onu ısrarla tekrar görmek istemektedir. Kadın birkaç gün içinde Fransa’ya gidecektir. Adam ise kadının Fransa’ya gitmesini istememekte onun Hiroşima’da kalmasını istemektedir. Filmin sonunda, adam kadının kaldığı otel odasına gider. Kadın adama “Seni unutacağım” diye bağırır ve film bu şekilde bitmektedir (Topçu, 2016: 87).

Modern anlatıda seyirci izlediğinin film olduğunun farkındadır. Bu bağlamda karakterlerle özdeşleşme kurmadığı ve olayların içine girmediği için katharsis yaşanmamaktadır ancak doyuma filme bir anlam katmak üzere katıldığı zaman yaşamaktadır (Büker, 1996: 185). Filmde izleyici erkek ve kadının aşkıyla, tekrar birlikte olup olmayacağı ile ilgilenmemektedir. İzleyici filmi anlamlandırmaya, örneğin Hiroşima ve Nevers imgelerini çözmeye çalışmaktadır.

Filmin anlatsın da geriye dönüşler önemli bir yer tutmaktadır. Kadın, II. Dünya Savaşında şehirlerini işgal eden askerlerinden birisine âşık olmuştur. Onunla sık sık buluşmuştur. Bir buluşmaya geldiğinde sevgilisini vurulmuş olarak bulur. Asker kollarında can verir. Kurtuluştan sonra kasaba halkı bir işgalciye âşık olduğu için onu cezalandırır. Babası da utandığı için onu evinin bodrumuna kapatır. Kadın sevgilisini unutmamıştır. Filmdeki geriye dönüşler bu olayları bize anlatır. Ancak geriye dönüşler de geleneksel sinemadan farklı kullanılmıştır. Örneğin adam yatakta uyurken kadın adamın koluna bakar ve kesme ile Alman askerinin kanlı koluna geçeriz. Yönetmen izleyiciyi geriye dönüşe hazırlayacak bir şey yapmaz. Seyirci olayı bilmediği için de bir yabancılaşma yaşamaktadır.

Filmdeki bütün geriye dönüşlere kesme ile geçilmektedir. Kadının Alman sevgilisi ile nasıl buluştuklarını anlattığı sahnede kadın ve erkek yatakta yatmaktadırlar. Sürekli kesme ile kadının anlattığı olayları görürüz. Daha sonra zincirleme ile kadın ve adama döneriz. Kadın olayı anlattığı sürece bu kesme ile geriye dönüş geçiş ve zincirleme ile dönüş kısa planlar halinde devam etmektedir.

Ancak kadının daha sonra bodruma kapatıldığını anlattığı sahnede kadının sesi yükselir. Geriye dönüş kesme ile geçilir ve kesme ile dönülür. Artık zincirleme kullanılmaz. Geriye dönüş sahnelerinde geçişin kesme ile yapılması izleyicinin geleneksel sinemada çok da alışık olmadığı bir kullanım biçimidir.

Hiroşima Sevgilim, bir olay örgüsü olmaması, özdeşleşmeye olanak sağlamaması, kapalı bir son olmaması, izleyicinin yorumuna açık olması gibi özellikleriyle çağdaş anlatıya tipik bir örnektir. Bu özelliği zaman atlamalarında da görülmektedir. Geleneksel anlatı filmlerinde özellikle geriye dönüş gibi zamanda atlamalarda zamanın geçtiğini belirten teknikler kullanılırken “Hiroşima Sevgilim”de seyirciyi hazırlamadan, herhangi bir ipucu vermeden, onun katılımını bekleyerek doğrudan zaman geçişleri yapılmaktadır. Bu tür bir geçiş çağdaş anlatının özelliklerindedir.

‘Hiroşima Sevgilim’ de yönetmen, kronolojik zamanı bozarak anlatı yapısını belli bir başı ve sonu olan giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan, olayların birbirine neden sonuç ilişkisiyle bağlı bulunduğu yapıdan tamamen uzaklaştırarak çağdaş anlatıya uygun hale getirmektedir (Topçu, 2016: 88-89).

Jean Luc Godard’ın ilk uzun metrajlı film çalışması olan ‘Serseri Âşıklar’ bir kadının bir erkeğe ihanetinden yola çıkmaktadır. Ancak film geleneksel anlatıda izlemeye alışık olduğumuz ihanet öykülerinden son derece farklıdır. İhaneti oluşturan olaylar, bütünlüklü bir öykü oluşturacak nitelikte değildir. Kadın ve erkek arasında geçen diyaloglar ve olaylar gündelik yaşamın rutini içindedir. 1940’lı yılların Hollywood gangster filmlerinin bir parodisi olan ‘Serseri Âşıklar’, kurgusal düzlemde, gerçek ve kurmaca arasında gidip gelmektedir. Bir ihanetle karşılaşmayı ummadığımız filmde, gördüklerimiz ve duyduklarımıza olan saf inancımız sorgulanırken, aynı zamanda, alışıldık öykü beklentileri yıkılmış olur. Film bu yönüyle kendine özgü bir söylem edinmiştir.

2.2.3. Postmodern Anlatı

1960’lı yıllara gelindiğinde modernizmin öngörülerinde çok da başarılı olmadığı anlaşılmıştır. Modernizmin karşısında yer alan paradokslara karşı

postmodernizmin yeşerdiği seneler olmuştur. Dünyada yaşanan iki büyük savaşın ardından uzun süre devam eden soğuk savaş, uzun yıllar devam eden siyasal ve ekonomik sarsıntılar öte yandan tüketim kültürüyle beraber değişen toplum ve birey yeni bir dünyayı oluştururken sanatı da etkilemiştir.

1980’li yıllarda postmodernizmin sinema dünyasında hak ettiği ilgiyi bulmaya başlamıştır. Postmodernizmin sinemada yer alan özelliklerinde ilk sıralarda; nostaljik geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun sunumlarıyla ilgilenme, ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun çöşkusal yaşantılar gibi konular gelmektedir” (Büyükdeveci ve Öztürk, 1997: 23).

Genel olarak postmodern filmleri iki temel üzerine şekillendirmek mümkündür. Bunlardan ilki; çoğulculuk, yüzeysellik gibi aşmaya çalışmayan ‘birleştirici’ tarzdan filmler, ikincisi ise bu özelliklerin sadece sunulmasında hoşlanmayan, bunun dışında onları ‘postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunlaştıran ya da sorgulayan ‘yıkıcı’ filmlerdir. “Yıkıcı filmler, biçimlerin, biçemlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, kendi adına bu çoklukla yetinmeyerek iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültürün konumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı ileri sürmektedir” (Büyükdeveci ve Öztürk, 1997: 41).

Postmodern sanat, bütün sanat dallarının geçmişe ait olan parçalarını yaşadığı zamana taşıması ve bunu sanat eserinin bir parçası olarak kullanılmasını normal karşılamaktadır. “Büyükdeveci ve Öztürk Jameson’ın yaklaşımına dikkat çekerek biçemsel yeniliğin ve bir tarzın mümkün olmadığı postmodern dünyada pastişin kaçınılmazlığını vurgulamaktadırlar” (1997: 26). Pastiche, başka eserlerin ‘imgelerini ve episodlarını’ın belli kısımlarını alıp kullanarak onları adeta yenilemekte ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki oluşturmaya çabalamaktadır.

Pastiche postmodern sanatın sahip çıktığı buna karşın modern sanatın değerlerine ters düşen postmodern sinemada sıklıkla rastlanan bir durumdur. “Body Heat (Sıcak

Vücutlar) adlı film; The Postman Always Rings Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) ya da Double Indemnity filmlerinin uzak bir tekrarıdır. Sıcak Vücutlar'da, Postacı Kapıyı İki Kere Çalar'ın eski sahnelerinin imalı ve kaçamak çalıntıları patişin özelliği olarak verilmektedir. Patisi yapılan eski filmin çok iyi bilinen ve üzerinden yıllar geçtiği halde hala konuşulan sahneleri, Sıcak Vücutlar'da görülmektedir (Yamaner, 2007: 63). Geçmişe yönelik kopyalamalarla birçok postmodern filmde karşılaşmaktayız.

Bazı durumlarda pastij nostaljik bir yaklaşım ve buna bağlı görsel iletiler şeklinde kullanılırken kimi durumlarda da bundan farklı olarak yeni bir yapıtı oluşturmak maksadıyla kullanılmaktadır. Postmodern sinema da pastişin kullanılışı, geçmiş zamanın bir nevi eleştirisi ya da yaşanan zamanın sanatsal tarzının ve sanatta öznelliğin eleştirisi şeklinde 'parodi ve ironi' tarzında kendini göstermektedir. Frederik Jameson modern sinemada kullanılan parodinin yerine pastiş yerleştirmiştir. Ancak pastişin parodiden farklılaşan ve sadeleşen yanına dikkat çekmektedir. "Pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz, 'nev-i şahsına münhasır' bir biçem, dilsel bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır. Pastiş boş bir parodi, kör bir heykeldir" (Büyükdeveci ve Öztürk, 1997: 27).

Postmodern sinemada kullanılan ve kimi filmlerin postmodern olarak ifade edilmesine sebep olan bir başka özellik de 'zaman ve mekândaki' değişken yapıdır. Postmodern sinemada çoğunlukla görülen nostaljik yapı pastiş öğelerin filme dahil olmasına olanak tanımakla kalmayıp, filmde yer alan mekan ve geçen zamanın da beklenmedik değişimlerine de sebep olmaktadır. Postmodern yapının oluşumuna göre geçmiş zaman ve şimdiki zaman arasında net bir sınır bulunmamaktadır. Var olan bu sınırsızlık olayına ek olarak 'bütünsel bir zaman ve mekân' olgusundan söz etmek olanaklı değildir. "Postmodern durumdaki parçalanmışlık zaman ve mekânın tarihsellik düzlemini de ortadan kaldırmaktadır. Postmodernizme göre zamanın dünü ve yerin tarihe ait olan biçimi yoktur. Jameson, Lacan'ın şizofreni kuramına dayanarak ortaya koyduğu pastiş ve nostalji hakkında fikirleri sonrasında, artık şimdiye odaklanmamız kolay olmayacağı, kendimizi tarihsel düzlemde bir noktaya

oturtma yetimizi kaybettiğimizi ve toplum olarak zaman mefumuyla ilişki kuramayacağımız bir noktada bulunduğumuzu öne sürmektedir”.

“Lacan’a göre zamansallığın, insan zamanının, geçmişin, şimdinin, belleğin, kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimlenmesi hep dilin bir sonucudur. Dilin bir geçmişi ve geleceği olmasından, tümcenin zaman içerisinde devinmesinden ötürüdür ki bize somut ve canlı görünen bir zaman deneyimimiz var. Gel gelelim dil eklemlenmesini bu biçimde bilmemesinden dolayı şizofrenin zamansal süreklilik deneyimi yoktur. Geçmişle çeşitli anlar dışında çok az bir bağlantısı bulunan şizofrenin ufkunda da gelecek diye bir şey yoktur” (Sarup: 2004: 209).

Şizofrenin zaman kavramında geçmiş zaman ve gelecek zamanı şimdileştirmesi, postmodern yapının ‘pastiş ve nostalji’ öğeleriyle biraraya gelerek postmodern zamanın filme yansması olarak görülmektedir.

Bu noktada zamanın sorgulanması yatmaktadır. Zamanın dilin ortaya koyduğu bir mefhum ve insani bir kurgulama olarak gerçekte belirsiz bir yapıya sahip olması ve mekânın modern tanımlamanın dışında değişkenliğe sahip olması postmodern parçalanmayı ve birbiri içine geçmeyi doğurmaktadır. Postmodern yapıtlarda gördüğümüz de geçmişim ve geleceğin şimdide buluşması yahut geçmişin veya geleceğin olmamasıdır.

Yıldız Savaşları filmlerinde, uzaylılar dünyaya saldırmaktadır ve amaçları dünyayı yok etmektir ve bu uzaylılara karşı cesurca savaşan ‘postmodern şövalyeler’ bulunmaktadır. Yıldız Savaşları serisi aslında geçmiş zamanın nostaljik bir yansıması olarak kabul edilebilmektedir. “Bu tür formların artık geçmişte kalması ve kullanılmayan demode bir yapı olması, dünyayı kurtarma yaklaşımını Jameson’ın ölü biçimler tanımına sokmaktadır.” Filmde yer alan dünyayı kurtarma biçiminin dışında, filmde geçen mekânların, birçok eşyanın ve silahın kullanılması geçmiş zamanın pastiş olarak yansıması olarak görülmektedir (İspir, 2011: 83).

‘Fransız Teğmen’in Kadını’ filmi zaman ve mekân arasındaki sınırların kalktığı bir diğer film olarak karşımıza çıkmaktadır. “Filmin başlangıcında yürüyen bir kadın görülür ve film seti aynı karede karşımıza çıkar. Set elemanı klaket tutar,

filmin ismini söyler ve film başlar. Daha başlangıçta şimdiki zamanla geçmişte yaşayan kadının hikâyesi birbiri içine geçmiştir. Filmin devamında geçmişte yaşanan hikâye bugünün hikâyesiyle birleştirilerek verilir. Dünün mekânı bugün ki hikâyenin de geçtiği mekândır. Sahneler kesmelerle birbirine bağlanır, karakterler aynı şeyleri yaşamaktadır. Başka bir örnek olarak da David Lynch'in Blue Velvet (Mavi Kadife) filmini gösterebiliriz. Mavi Kadife'de filmin anlattığı zamana uygun olmayan unsurların varlığı dikkat çeker, 1940'lara ait bir hastanede 1980'lerde kullanılan cihazların bulunması, 80'lere ait bir arabanın görülmesi v.s Oysa filmin başlangıcında hikâyenin 40'larda geçtiği vurgulanmaktadır”.

Kullanım şekli olarak gerek yalın alıntılama gerek tamamen kopyalama olsun, kullanım olarak biçime ve içeriğe katkı sunsun. Ya da eleştirel bir öge olarak kendini gösterebilir, kendinden önce yapılanlardan alıntı yaparak ortaya çıkan pastişin getirmiş olduğu geçmişi yansıtan nostalji filmlerin, postmodern sanatın ve bunu takip eden postmodern sinema yapıtlarının kimliğini oluşturan öğeler arasında baş köşeye oturduğu görülmektedir.

Pastişi yapılan zamanın şizofrenik görünümü de öncelik ve sonralık algısını yok edip postmodern sinemanın ana özelliklerinden bir diğeri olarak kabul edilmektedir. Geçmiş zamanın şimdi olması ya da dün ve bugün kavramlarının bir araya gelmesi ‘geçmişin mekânlarının da pastişini’ beraberinde getirmiştir. “Yani saf bir nostaljiden söz etmek mümkün değildir, yapılan şey geçmişin postmodern kopyasıdır” (İspir, 2011: 87).

Modern sanat “sanata ait olmayan veya sanat eserinin amacına, anlatımına, içeriğine katkı sağlamayan tüm unsurları dışarıda bırakmalıdır (Yılmaz, 2009: 325). Modern sanatta var olan bu kalıpcı yaklaşıma karşın postmodern sanatta ise; bir bütünlük içinde sunulmayan melodi çeşitliliği, birbirinden farklı zamanları bünyesinde toplayan eklektik mimari, heykel ve resimde figür odaklı karmaşık ve bununla beraber yüzeysel yapısı eserin oluşumunu bütünüyle farklı bir yapı şekline taşımaktadır.

Sinema yapıtının ortaya konmasında da ‘modern-postmodern’ karşıtlığı yer almaktadır. Modern sinemanın kullandığı malzeme, postmodern sinema yapıtında özünü koruyarak değişik bir yapıya dönmektedir. Görüntü, modern ve postmodern sinemada metni meydana getiren dil öğelerinden birisidir. Ancak, metin içerisindeki işlevi ve kullanılmış olduğu yer ikisi arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır. (Şentürk, 1990: 179).

Postmodernizm “Kişisel biçimin yok olduğu, öznenin parçalandığı, büyük anlatıların son bulduğu bir dünyanın bahsetmekte ve sanatsal yaklaşımını buna göre kurmaktadır”. Postmodern sinema, postmodern kodlarla şekillendiği için klasik ve modern sinema kalıplarından ayrılmaktadır. Bu ayrılık sürecine paralel olarak hikâyenin içeriği, amacı, yapısı ve kurgunun filmdeki işlevi değişikliğe uğramıştır. Postmodern sinemada kurgunun rolü ve öykünün yapısı postmodern sanat yaklaşımı doğrultusunda oluşturularak modern sinema kalıplarından ayrılmıştır.

Postmodern ve modern sinemada kullanılan dil ortak olmasına rağmen postmodern sinemada amaç ve işlev farklı olduğu için modern sinemadan ayrılmaktadır. Postmodern sinemada kurgu çoğunlukla Eisenstein ve Griffith’ten bu yana gelişmekte olan modern sinemada kullanılan kurguyla teknik bakımdan değişiklik göstermemektedir. Ancak modern sinemada ki kullanımının aksine postmodern sinemada kurgunun kullanım gereği ‘nesnel ve öykülemeci bir anlatım, oluşturmak var olan zıtlıkları sunmak ya da sanatsal obsesyonlar barındıran yapıtı meydana getirmek olmamalıdır’.

“Kurgu ve öykü, postmodern yüzeyselliği içeren, sunulandan ziyade sunulunu önemseyen bir eseri açığa çıkarmak amacıyla kullanılan araçlardır. Bu şekilde yüzeysellik içeren ve biçimi anlama tercih eden yapıtın dili parçalı bir dil olmakta ve öykü bütünsellikten uzaklaşmaktadır” (İspir, 2011: 87).

Rosenau’nun postmodernizmi anlatırken sıklıkla üzerinde durduğu ‘parçalanma ve nedensellikten kopuş’ sinemada ki postmodern yönelimin önemli bir tarafını oluşturmaktadır (Rosenau, 1994: 26). Postmodern sinemada yapıt topluma iyiyi güzeli anlatmayı amaç edinen topluma adeta yön veren ya da var olana bazı

toplumsal kalıplara eleştirel gözle bakan bir role sahip değildir. Buradan hareketle postmodern sinema için ‘modern sanatın belirlediği yapı içinde meydana gelen amaçlı bir yapıt değildir’ denebilmektedir. Şüphesiz postmodern filmde anlatılar bulunmaktadır, ancak seyirciye gösterilenler modernizmin ilerici, doğruya götüren iletileri değil yalnızca ona bir şeyler sunmak ve bu sunumu kendince eğlenceli kılmaktır.

Postmodernizm denince ‘postyapısalcılık ve psikanaliz’ ile ilgili okumalarla ‘yapısöküm ve bilinçdışı’ kavramları üstünden şizofrene varılmaktadır. Şiddet ve hazdan örülü şizofren, postmodernizm kavramının ve postmodern filmlerinin karakterlerinin yaygın bir yansıması olarak meydana çıkmaktadır.

Şentürk, bilim-kurgu, macera korku filmlerinin genel özelliklerine vurgu yaparak şizofren durumun bu filmlerde yansımasını şöyle ifade etmektedir: Böyle filmlerin ana karakterleri genellikle, sıradan bir çılgın, mistik, sapık bir fikre takılı kalıyorlar, kendi zevk ve arzuları tarafından alı konuluyor, bazı durumlarda da kendi hırsları uğruna harcanıyorlar. Anakarakterler, bir hayal veya herhangi tehlikeli bir sır tarafından baştan çıkarılmalarına müsaade ediyorlar, sıklıkla doğruluğu, zıttından ayıramıyorlar. Bitmeyen aksiyon aksiyon sahnelerinde durağan bir düşünce aracılığıyla alıkonulan ana karakterler, son derece hızlı bir aksiyona, farklı bir ifadeyle sadece kendi istediği için yaptığı davranışları gerçekleştirme arzusu olan şizofren elemanlara dönüşüyorlar (Şentürk, 2007: 342-343).

Genel olarak postmodern filmlere bakıldığı zaman çoğunlukla akılcılığın ve gerçekliğin saf dışı bırakıldığı görülmektedir. Film seyircinin aklında herhangi bir fikir bırakma kaygısı taşımamaktadır ve bu nedenle anlatılan hikâyenin sonlanması gibi bir durum çoğu kez bulunmamaktadır. Bu tür filmler yalnızca görsel öğelerin önde olduğu haz, korku, gibi öğeleri seyirciye aktaran bir görselden başka bir şey olarak görülmemektedir.

Filmlerin bu şekilde olması postmodernizmin sinemaya yansıması olmanın dışında postmodern toplumun gidişatı ve postmodern insanın genel yapısını yansıtan bir gösterge olarak dikkat çekmektedir. Sarup’un “belirttiği, kitlesel sinemanın

kodları üzerine inşa edilmesi ve erkeğin arzusunun hâkimiyeti altında olması, postmodern sinemada cinsel imgelerin önemli olduğunu ve toplumsal bağlardaki önemli işlevini açığa çıkarma bağlamında ehemmiyetli bir tespit olarak dikkat çekmektedir” (Sarup, 2004: 249). Çünkü büyük anlatıların geçerliliğini yitirdiği, birçok durumun birbirinin tekrarından meydana geldiği, şizofrenin hâkimiyeti altında duygularını özgürleştiren bir postmodern yapı da filme yansması aynı zamanda postmodern toplumun durumunu da yansıtmaktadır.

Postmodernizme öykünen filmlerin çoklu olay örgüsü ve parçalı yapısı metinlerarasılığın sinemada ki hayat bulmuş hali olarak tanımlanabilmektedir. Bir filmin postmodern olduğunu belirleyen kıstas metinlerarasılığın film içinde olmasından daha çok bunun kullanım şeklidir. Postmodern filmlerde metinlerarasılık kurgulanan eserin bir bölümü, gelişigüzeğin ve eğlencenin bütünleyicisi olarak metinlerarasılığa rastlanmaktadır.

Şentürk postmodern olarak kabul edilen Ucuz Roman, Büyük hesaplaşma, Hız Tuzağı, Casino Royal gibi yapıtların metinlerarasılığın kullanımını şu şekilde anlatmaktadır: “ Bu filmlerin yönetmenleri, her şeyin daha önce söylendiği ve yapıldığı fikrinden hareket ederek yola çıktılar. Bu yönetmenler ve filmler birlik ve kıvama aldırış etmeksizin, kasıtlı olarak sinema tarihinin ahenk ve tarzlarından besleniyorlar. Bunlar daha çok biçimlerin, mevkilerin ve kültürel zümrelerin yan yana gösterime sunulmalarını ve muallakta bırakılmalarını tercih ediyorlar. Bu yönetmenler ve filmleri seyirciye, film kopyalarının arkasında, diğer filmlere göndermeler olduğunu, tekrardan inşa ve anlamı kontrol etmenin zevki ve metinlerarasılığa, sembolik olanla gerçek olan arasındaki dekonstrüktif sınır aşımına duyulan arzunun gizlendiğini haber veriyorlar.

Postmodern filmlerde metinlerarasılık sanatın sonu ve pastişin hâkimiyetiyle postmodern bir olumlama düzleminde değerlendirilmektedir” (Şentürk, 2007: 126). Postmodern sinema ‘star’ kavramı anlayışını değiştirerek kavrama yepyeni bir anlam kazandırmıştır. Jameson bu durumu şu şekilde yorumlamıştır: “Hemen önceki kuşak, çeşitli rolleri, gayet iyi bilinen ve genellikle isyanı ve nonkonformizmi çağrıştıran perde arkası kişilikleri üzerinden canlandırıldı. Bu en yeni başrol oyuncuları

kuşağıysa (başta silik olmak üzere) yıldızlığın geleneksel işlevlerini hala sürdürüyorlar, ancak eski anlamıyla kişilikten eser bile yok ve şimdi bu yıldızlık karakter oyunculuğunun isimsizliğinden bir şeyler taşımakta. Ne var ki star kurumundaki bu öznenin ölümü, çok daha eski rollere tarihsel göndermeler oyununa olanak yaratıyor; böylece oyunculuğun bizzat üslubu, bir geçmiş çağrıştırmacı işlevi kazanabiliyor” (2007: 80-81).

Deniz Yamaner David Lynch'in Mavi Kadife filmini örnek göstererek postmodern filmleri incelemektedir. Yamaner bu filmlere dair sekiz temel kıstas belirlemiştir. Birincisi bu tarz filmlerde işlenen konu şimdiki zamanın sürekliliği içerisinde devam etmektedir, yaşanan zaman ve geçmiş zaman arasındaki sınırlar yok olmuştur. İkincisi ise sunulması zor olan birtakım sahneleri (vahşilik, şiddet, sadomazoşist ritüeller) bu tarz filmler izleyiciyle buluşturmaktadır. Üçüncü olarak ise verilen “şiddet ve vahşi sahneleri ileri postmodern devirin ürktüğü ve içine atıldığı özgürlük ve kendini anlatma şekillerini aktarmaktadır. Dördüncü olarak kadınlar iki şekilde yansıtılmaktadır. İlkinde kadınlar saygınlığını yitirmiş cinsel bir obje olarak görülmekte, ikincisinin de ise evli saygın orta sınıfa mensup bireyler olarak gösterilmektedir. Beşinci olarak ise bu filmler adeta nostaljiyle savaşıyorlar geçmiş yaşanılan zaman taşımaktadırlar. Altıncı olarak filmler güvenli ve güvensiz olmak üzere nostaljinin iki türünü tamamlamaktadır.

“Yedinci ise, böyle ifadelerin, sahici olmayanın ve oldukça sahici olanın sadece şuan için olası olmadığını, geleceğe de taşındığını yansıtırlar. Nihayetinde, postmodern anlatıya ait sineama eserleri, yasa dışı madde bağımlılığı, dürtüsel sapkınlık vb. problemlerin toplumun merkezine kadar uzandığı; bu durumun yol açtığı şiddetin hudutlarının şehir dışındaki yerleşim yerlerine, saygınlık ve korkudan uzak hayat arzulayan orta ve alt sınıf Amerikalıların kapı komşularına kadar ulaştığını göstermektedir” (1997: 75).

2.3. Sinemada Biçem ve Bir Biçem Ögesi Olarak Mizansen

Mizansen kavramına ilk dikkat çeken sinema düşünürleri, auteur yaklaşımında da ele alındığı gibi, Godard, Chabrol, Rivette, Truffaut gibi Sinema Defterleri

eleştirmenleri olmuştur. Mizansen film eleştirisinde, özellikle Truffaut tarafından gündeme getirilen bir konu, senaryo ile film çekme eylemi arasındaki zıtlığa değer verilmesini işaret etmektedir. Truffaut auteur yönetmen ile “metteur-en-scene” ya da aktarıcı (sahneye koyan-uyarlayan) arasında fark olduğunu savunmaktadır.

Thomas Elsaesser ve Warren Buckland, mizansen eleştirinin genel olarak konu ve biçim arasındaki ilişkiyi yani “ne” ile “nasıl” arasındaki ilişkiyi işaret ettiğini belirtmiştir. Onlara göre, çekimin süresi, çekim ölçeklendirmesi, kamera hareketi, çekim açısı, çekimin uzunluğu ve kesmenin ne zaman kullanıldığı gibi özellikler, mizansen eleştiri içinde “istatistiksel biçim analizi” olarak adlandırılmaktadır (Elsaesser ve Buckland, 2002: 86).

Mizansen film eleştirisinin, okuyucu tarafından anlaşılabilmesi, okuyucunun mizansenin öğelerinin ne olduğunun farkında olduğu varsayımına dayanmaktadır. Böylelikle eleştirmen, mizansenin ne olduğuna ve neler içerdiğine dair açıklamaları yapmak zorunda kalmadan, çözümlemesini gerçekleştirebilmektedir.

Mizansen film eleştirisi, yönetmenin nedenler ve nasıllar arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Mizansen film eleştirisi, film çekimi, film biçimi ve konu arasında yaratıcı bir ilişkiyi içerir ve konunun biçimsel dönüşümünü yansıtarak, değerlendirmektedir.

Buna göre, mizansen eleştiride görsel stil olarak çekimlerin uzunluğu, hangi çekimden hangi çekime geçildiği, kamera kaydırma hareketlerinin kullanılıp kullanılmadığı, bu durumun türle bağlantısının olup olmadığı, aydınlatmada kullanılan ışığın nedenleri, hareketli çekimlerin sebepleri, benzer sekansların teknik karşılaştırması gibi noktalar ele alınmaktadır (Kabadayı, 2013: 115).

2.3.1.Dekor

Dekor “ Tiyatro, sinema ve televizyonda sahneye konulan eserin yazıldığı yerin, ortamın ve geçtiği çağın özelliklerini belirleyen perde, aksesuar vb. öğelerin bütünüdür”

Sinemanın ilk günlerinden günümüze kadar izleyiciler ve eleştirmenler dekorun sinemada genellikle tiyatrodan oynadığından daha aktif bir rol oynadığını anlamışlardır. Andre Bazin bu durumu şöyle ifade etmektedir “Tiyatroda önemli olan insandır. Filmdeki drama oyuncular olmadan varolabilir. :çarpan bir kapı, rüzgar bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkileri arttırabilir. Bazı başyapıt filmler insanı yalnızca bir ekstra gibi aksesuar olarak ya da gerçek başrol oyuncusu olan doğaya kontrpuan içinde kullanır”.

Yönetmen dekoru birçok yolla kontrol edebilmektedir. Louis Lumiere kısa komdesi L’Arroseur arrose’yi bir bahçede çekmiştir. II. Dünya Savaşı’nın bitmesinden bir süre sonra Roberto Rosellini Germany Year Zero’yu harabe halindeki Berlinde çekmiştir. Alternatif olarak yönetmenler dekor oluşturmuşlardır. Melies stüdyoda çekim yapmanın kontrolü arttırdığını anlamış ve çoğu yönetmen onun yolundan gitmiştir (Bordwell, Thompson, 2012: 121).

Dekor sözcüğü günümüzde sıklıkla kapalı mekânlar içinde hazırlanan ortam tasarımlarını simgelerken, dış mekânlarda kurulan dekor ve aksesuarlar ile oluşturulan mekânlar set olarak adlandırılmaktadır. “ Set ve dekor filmde hikâyenin geçtiği ortam ve zamandır. Filmi oluşturan diğer elemanlarla birleşik bir ilişkisi olan set ve dekor, anlatılmak istenen hikâyeye kattığı etki üzerinden incelenmeli, kendi görsel doğrultusu içerisinde güçlü bir mizansen ögesi olduğu unutulmamalıdır.

Sinema tarihinde ilk defa bilinçli dekor kullanımı Georges Méliès tarafından gerçekleştirilmiştir. Melies sinema tarihindeki ilk bilim kurgu ve fantezi türündeki filmi çekerken Gerçeklik algısını oluşturmak için dekor kullanmıştır. Aya Yolculuk filminde dünyada varolmayan mekânların kurulabilmesi için dekorlar oluşturulmaya başlanmıştır. Bu film sayesinde dekorun önemi ve sinemaya olan etkisi sinema anlaşılabilir. Hikâyenin geçtiği ortama dair inandırıcılık ve etki göreviyle sorumlu olan dekor, verilmek istenen duyguyu en kısa zamanda sağlayan görsel unsurlardan birisidir.

Joseph Boggs dekor ve setin saptayıcı özelliğinin, karakterin yansıması olarak gösterilen dekor ve ortamlar olduğunu söylemektedir. Dekorlar karakterler hakkında

en temel ipuçlarını veren ortamlardır. Böyle ortamlar genellikle karakterlerin mekân üzerindeki kontrolünün en yüksek olduğu yerlerdir (1978:53).

Bunu şu şekilde örnekleyebilmemiz mümkündür; Küçük panjurlu, temiz görünümlü, düzenli çiçekli bir bahçeli ev seyircide mutlu, yaşam enerjisi yüksek insanların yaşadığı bir mekân şeklinde algılanmaktadır. Bunun tam tersi boyasız, eski bir ev, bahçesi bakımsız ve kirli bir görünüme sahipse seyirci orda yaşayan insanların sosyo-ekonomik durumlarından ruhsal yapılarına kadar çıkarımda bulunabilirler. Seyirci yalnızca mekânla bile birçok fikre sahip olmaktadır.

Dekorun elde etmeye çalıştığı bir diğer özellik ise gerçeğe benzeme kaygısıdır. Bunu yapmaktaki amaç seyircinin gerçek bir mekânda olduğunu hissettirerek kendisini filme adapte etmesini sağlamaktır. Bu durumda dekorun sunacağı gelecek ya da geçmiş zaman olabilmektedir. İzleyiciye verilmeye çalışılan zaman gerçekliği, filmin sunduğu zaman dilimidir (Kartal, 2010: 23).

Boggs set ve dekorun taşıdığı bir diğer belirleyici özelliğin görsel etki olduğunu belirtmektedir. Filmlerin set ve dekor oluşturmayla elde edilebilecek üst seviyede etkinin sağlanması yönetmenlerin çabaladığı bir durumdur. Fantezi, korku ve bilim kurgu filmleri duygusal etki oluşturma açısından dekorun önemli olduğu türler arasında bulunmaktadır. Dekor taşıdığı renkler sayesinde seyircide farklı duygusal tepkiler oluşturmaktadır. Sıcak renkler içeren bir dekormutluluğu, enerjiiyi, simgelerken soğuk renkler içeren dekor isemelankoliyi, gerilimi çağrıştırmaktadır.

2.3.2.Kostüm ve Makyaj

Sinema ve tiyatrodaki kostüm ve makyaj ağırlıklı olarak estetik veya dramatik bir işlev sergiler. “ Filmde kullanılan kostüm ve makyaj karakterin tamamlayıcı özellikleridir. Mizansenin diğer öğeleri gibi, gerçekçi elbiselerden gösterişli kostümlere kadar geniş bir yelpazede çeşitlilik göstermektedirler; ağırlıklı olarak, yazarlara karakterin kimliği konusunda bir anahtar sağlamaktadırlar. James Bond çoğunlukla smokin giyerken, Sylvester Stallone'nin Rocky'si olabildiince az şey giymeyi tercih etmektedir; her iki durumda da giysi aracılığıyla karakter hakkında fikir sahibi olunabilmektedir (Bordwell, Thompson, 2012: 128).

Seyirci makyaj ve kostüm aracılığıyla oyuncu üzerinden izlediği filmi yorumlayabilmektedir. Fimin geçtiği zaman ve mekân, oyuncunun filmdeki sosyo-kültürel konumu, inançları, mesleği, psikolojik yapısı gibi seyirciye bilgi vermektedir (Landis). Filmin bütünlüğü ve yapısıyla beraber paralel bir işlev gösteren, yaratıcılık olasılıkları çok yönlü olan kostüm ve makyaj, gerçeküstü ve fantastik öğeler yaratma kabiliyetine sahip olduğu kadar çeşitli dönem ve kültürleri ortaya koyabilmek adına zaman uyarlamalarında da etkin bir rol oynamaktadır.

2007 yılı Shekhar Kapur yönetmenliğinde sahneye konulan “ Elizabeth: The Golden Age” filmi aldığını en iyi kostüm tasarımı Oscar ödülü ile adını sinema tarihine yazmıştır. Dönemin şatafatlı kostüm tarzı filme egemen iken soylular ve alt tabaka arasında ki fark kostümlerde uygulanan renk, tasarım ve kalite sayesinde belirginleştirilmiştir. Kraliçe’ nin kostümlerinde kraliyete özel renkler ve anlamları, her rengin kullanım mekânları araştırılarak dikkatle seçilmiştir. İngiliz kraliyetinde ve birçok imparatorlukta benzer anlamlar taşıyan bazı renkler kraliçe’ nin kostüm tasarımlarında birincil önem taşımaktadır. Kraliyetin refah ve bolluk içerisinde olduğu sahnelerde güneşin rengini vurgulayan turuncu renk kostüm, kraliçenin meclise yapacağı konuşma sırasında asaletin ve kraliyetin temsili olarak mor renk kostüm, İngiltere krallığının batı’ nın gücü ve ışığı olarak yansıtılmasında seçilen sarı renk kostüm, dikkat çekmektedir. Filmin geçtiği dönemin, iklimin değer ve özelliklerinin gerçekçi bir ekilde sahneye yansıtılması filmin yaratacağı etki için büyük önem taşımaktadır. İklim özelliklerinin insanlar üzerinde ki etkisinin baskın bir şekilde görüldüğü İngiltere’ de soğuk ve yağmurlu ikliminin etkileri, oyuncuların ten ve saç renklerine makyaj sayesinde yansıtılarak gerek corafyanın etkisi gerek kraliyet mensuplarının takındığı soğuk ve mesafeli tavırların vurgulanması sağlanmıştır (Kartal, 2010: 35-36).

Sinemada inandırıcılığı ve gerçekliği oluşturan önemli bir başka etmen de makyajdır. Makyajın sinemadaki etkisi, kimi yerde dekordan ve kostümlerden daha fazla önem taşımaktadır. Tiyatro da oyuncuya yapılan abartılı bir makyaj, arka sırada oturan seyircinin oyuncularını rahatlıkla görebilmesi imkânı sunarken bu durum sinemada daha farklıdır. Sinemada yakın çakimler aracılığıyla seyirciyle oyuncuların

mesafesi azalmakta ve bazı çekimlerde derinin üstündeki en ince detaylar dahi görülebilmektedir. Yakın çekimlerde yapılan makyajın ne düzeyde başarılı olduğu görülebilmektedir.

“ Önemli olan, oyuncunun yüzünde her ne kadar youn bir makyaj çalması uygulanmı olsa da bu makyajı, makyaj sayesinde gizleyebilmektir, gerçeklik çerçevesi içersinde tutabilmektir. Yoksa filmin tüm gerçeklii o noktada kaybolur, izleyiciyi bir daha kendinize inandırmanız oldukça zor olacaktır.”(J.Musgrove, 1995: 27). Sinemada kullanılan makyaj, oyuncunun gençleşmesi, yaşlandırılması, çeşitli estetik malzemeler ile yüzünün yeniden yapılandırılması, başkalaştırılması, etnik anatomilerin uygulanması gibi çok farklı ihtiyaçları karşılamaktadır.

Özellikle bilim kurgu, fantastik ve korku film türlerinde yoğun olarak kullanılan makyajlar filmin yaratmak istediği etkinin oluşturulmasında birincil öneme sahiptirler. Gerek oyuncuların sergileyeceği performanslarda gerek izleyicinin filmin gerçekliğine girebilmesinde etkin rol oynayan kostüm ve makyaj tıpkı mizansenin diğer öğeleri gibi filmin, dönemsel, anlamsal ve görsel bütünlüğünü yönlendirip tamamlayan vazgeçilmez bir öğedir.

2.3.3. Aydınlatma

Bir karakterin, bir nesnenin ya da bir sahnenin ister doğal güneş ışınlarıyla, ister yapay kaynaklarla, çeşitli yollardan aydınlatılmasını ifade etmektedir. Ünlü yönetmen Ferico Fellini’ ye göre “ Işık her şeydir. İdeolojiyi, duyguyu, rengi, derinliği, stili ifade eder. Yok edebilir, anlatabilir, tanımlayabilir. Doğru ışık sayesinde en çirkin yüz, en aptalca ifade güzelliği ya da akli gösterebilir” (Bordwell, Thompson, 2012: 126).

Aydınlatmanın temel görevi aydınlatılmak istenen objenin ortaya çıkartılmasıdır. Bu şekilde gösterilmek istenen obje diğer düzlemlerden ayrıştırılmış olmaktadır. Aydınlatmanın başka önemli etkisi de alan da derinlik ve perspektif yaratmaktır. “ Kısaca ışığın görevi objelerin yuvarlaklığını, ışık yoğunlukları ile sağlayarak üç boyutluluk yanılması sağlamasıdır” (Algan, 1999: 96).

Işığın görüntüde etki yaratmakta son derece önemli bir yeri vardır, ışık filmlerde aksiyon alanını aydınlatmaktan ziyade çok daha büyük bir yere sahiptir. “Doğru ışık, , konuya anlam katmanları kazandıran en önemli görsel faktördür atmosfer ve psikoloji etki yaratmada son derece başarılıdır” (Bordwell, Thompson, 2012: 125).

Aydınlatma, yönetmenin izleyicinin dikkatini belirli bir biçimde yönlendirmesini ya da belirli bir atmosfer yaratmasını sağlamaktadır. Western filmlerinin dış çekimlerindeki parlak aydınlatma ile bir gangster filmde binalar arasında kullanılan gölgeli karanlık gibi, belirgin ayrımları ayırt edilebilmektedir. İlk örnekte aydınlatma açık seçiklik, iyimserlik duygusu, ikincide ise baskı ve kasvet duygusu oluşturmak için kullanılmıştır (Corrigan, 88: 2018). Yoğun parlak alana ait bir sahnede seyircinin önemli bir detayı görmesine imkân verirken karanlıkta bırakılan kısınlarda önemli noktaların gizlenmesini olanak sağlayarak belirsizlik ve merak duygularının oluşmasını sağlamaktadır.

Kris Malkiewicz’ e göre sinemada aydınlatmanın üç temel görevi bulunmaktadır. Bunlardan ilki objelerin görüntülerinin filme alınabilmesi için ışığa olan ihtiyaçtır. İkinci sırada estetik kaygılar yer almaktadır. İki boyutlu olan sinema perdesi veya televizyon üzerinde üçüncü boyut yanılsamasını oluşturabilecek bir aydınlatmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Aydınlatmanın üçüncü görevi ise aktarılmak istenen duygu ve düşüncelerin seyirciye istenilen biçimde sunulmasıdır (1986: 57).

Aydınlatma ile üçüncü boyut yanılsamasını sağlayabilmek bir başka deyişle gerçek hayattaki görüntülere benzer görüntüler oluturabilmek için üç nokta aydınlatması olarak adlandırılan aydınlatma biçimi kullanılmaktadır. Üç temel ışık ve bir ek fon ışığı ile Hollywood sinemasının ve dünya sinemasının kullandığı en temel aydınlatma biçimi olan üç noktalı aydınlatmayı sağlayan şıklar anahtar ışık, dolgu ışık ve arka ışıktır.

Güçlü anahtar ışık kullanımının en çok rastlandığı tür olan komedi filmlerinde ışığın yumuşak dağılımları gölgelere yumuşak geçişler sağlarken ortama sakin, parlak, güvenilir, rahat ve günlük bir hava kazandırmaktadır. Zayıf anahtar ışık

kullanımı çoğunlukla dram, korku, stres ve belirsizlik duygularının oluşturulmasında etkin olarak kullanılmaktadır. Aydınlanan alanlardan çok karanlıkta kalan alanların oluşturduğu baskınlık izleyicide psikolojik olarak gerginlik duygusu oluştururken ışık ve gölgenin yaptığı keskin ayrımlar filmin yaratmak istediği atmosferin vuruculuğu ile paralellik kurmaktadır.

Aydınlık ve karanlığın bu yoğun kavramları ve duyguları barındırması yönetmenin bu iki öğeyi birçok psikolojik anlam yaratmada etkin olarak kullanmasını sağlamaktadır. Örnek olarak alttan aydınlatılan bir yüz oluturduğu gölgeler sayesinde kötülük ve korkuyu çağrıştırmaktadır. Bu tür aydınlatmalar çounlukla gerilim, korku, fantastik tür filmlerde uygulanmaktadır. Tepeden ve arkadan gelen yoğun ışık saçlar ve omuzlar üzerinde haleler oluşturarak dünya üzeri güçleri ve manevi duyguları açığa çıkartmaktadır. Bu tür ışıklandırmalar fantastik karakterlerin veya sihirli objelerin güçlerinin yansıtılmasında tercih edilmektedir (Kartal, 2010: 40-46).

Işığın önüne konulan engeller, obje veya karakter üzerinde gölgeler oluşturarak güvensizlik ve tedirginlik hislerini ortaya çıkartmaktadır. Düşen gölgeler obje veya karakterin gerçek görüntüsünü kapatır veya değiştirir. Böylece belirsizlik hissi oluşturulmuş olmaktadır.

Romantik sahnelerin aydınlatmasında yumuşak geçişlere olanak sağlayan, keskin gölgeler oluşturmayan farklı yönlerden yansıtılmış aydınlatma biçimleri kullanılmaktadır. Işığın keskinliğinin ortadan kaldırılıp yumşuak bir biçimde dağılmasını sağlayan yardımcı aydınlatma donanımları ve sahnede yaratılmak istenen duyguyu pekiştirecek aydınlatma renkleri ile izleyicinin hislerini yönlendiren, duygusal sahneler oluşturulmaktadır.

Işığın renk, yön, kontrast ve gölgeleme özellikleri sayesinde günün veya yılın farklı zamanları, oda içi, hapisane hücresi, gece, orman içi gibi farklı birçok mekana ait ışık duyguları yaratılmaktadır. Bu görsel ipuçları izleyicinin kendi hayat deneyimleriyle hafızasına aldığı, ışık ve gölge deneyimleriyle tanımladığı zaman dilimlerini ve mekânları çağrıştırmakla başarılı bir görsellik oluşturmaktadır.

Sinemada aydınlatmanın bir diğer önemli noktası ise aydınlatmanın rengidir. Filmde istenilen psikolojik performansın sağlanabilmesi için aydınlatılan ortamların belirgin renklere sahip olması gerekebilir. Aydınlatma renklerine ek olarak kullanılan renkli filtreler, bazı renkleri ortaya çıkartırken bazı renklerin soluklaşp farklılaşmasını sağlamaktadır. Kullanılan renk filtreleri de filmin havasına ve ortamda yaratılmak istenilen psikolojiye göre tercih edilmektedir. Bu yüzden seçilen aydınlatma renklerinin diğer renklerle ilişkisi ve aydınlatma renginin ilişkili renkleri deforme edip etmediğine dikkat edilmelidir. Alan derinliği yaratma konusunda aydınlatma renklerinin önemli bir görevi vardır. Ön plandaki objelerin baskın renklerle aydınlatılması, gerideki nesnelere pasif renklerle ışıklandırılması elde edilmek istenen alan derinliğine etkili bir biçimde katkıda bulunmaktadır (Kartal, 2010: 50).

2.3.4. Zaman ve Mekân

Sanat dış nesnelere öykünülmesidir. Rönesansta perspektifin de etkisiyle resim, nesnelere ve figürlerin üç boyutlu bir benzerini yaratmaya çalışmıştır. Dış dünyanın yansıtılması rönesansta giderek izlenimcilerde titizlikle izlenen bir gelenek olmuştur. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığın, ışık oyunlarının araştırılmasıyla maddesel dünyanın ele geçirilmeye çalışılması ressamların loş atölyelerinden dışarıya çıkmaya doğa gerçeklerini yakalamaya zorlamıştır.

Kamera için, özellikle film kamerası için doğayı betimleme yeteneği eşsiz bir durum olarak düşünülmektedir. Film gerçeğin İlizyonunu benzeri görülmemiş bir yöntemle başarmayı mümkün kılmıştır. Sanat hazır, verilmiş bir gerçekliğin yalnızca yeniden yaratılması olmayıp, insanı yaşam ve nesnelere konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan biri olmuştur.

Nesnenin tek bir açıdan değil, bütün yüzeyleri ile alınabilecek tarzda çeşitli açılardan gösterilmesi, filmde iki eş zamanlı olayın aynı andan izlenmesine, objelerin ya da karakterlerin farklı perspektiflerden görünmesine sebep olmuştur.

Film gramerinin gelişmesi için evrenin geniş perspektifli görüntüsü küçük kısımlara ayrılmaya başlanmıştır. Bu kısımlar ya da çekimler gerçeğin parçalarıdır.

Bu parçalar birbirleriyle bağılantılı şekilde organize edildiklerinde geniş perspektifli gerçeğin bir illizyonu tekrardan oluşturmaktadır. Çekimlerin bileşimiyle ortaya çıkan anlam, her bir çekimin yüklediği işlenmemiş bilginin totalinden farklı olmuştur (Kıraç, 2012: 81).

- ✓ a) korkmuş bir yüz
- ✓ b) ona yönelen bir silah
- ✓ c) aynı adamın gülümseyen yüzü

Bu çekim değişik yöntemlerle birleştirildiğinde değişik anlamlar yaratır. görüntüdeki kişi c b a düzeninde korkak a b c düzeninde kahraman olarak yorumlanmaktadır.

Geniş perspektifli gerçeğin küçük bölümlere ayrılma durumu iki tür olgunun meydana gelmesine neden olur

- a) Ortamın ya da dekorun bütün habitata gösterilmez. Bunun ötesinde, var olduğu sanılan gerçek mekân ya da çekimler arası mekânsal ilişkileri gösterilmez.
- b) Hareketin yada bütünün çekimlere ayrılması her çekimi gerçek zamanın farklı bir anı yapar.

Filmde zaman bir taraftan kesintisiz sürekliliğini diğer taraftan geriye dönülmezliğini kaybeder. Zaman durağanlaştırılabilir: geriye dönüşlerle tekrarlanabilmekte anımsamalarda ileriye atlayabilmekte gelecekle ilgili görüntüler içinde aynı anda olan eşzamanlı olaylar birbiri ardından, zamansal olarak farklı olaylar üstüste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilmektedir. Filmde zaman mekân ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekânda olan bir değişme bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekânsal bir nitelik kazandırmaktadır. Mekân da doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenmektedir.

Filmi diğer sanat dallarından en belirgin özellik, Erwin Panofsky'nin de belirttiği gibi filmde mekânın tıpkı zaman gibi dinamik bir nitelik kazanmasıdır. Filmde zaman statik niteliğini kaybetmekte ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanmaktadır. Mekân parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olmaktadır. Zamanda bu yapı içinde mekânsallaşmaktadır. Film bunu yaparken, hem film öğeleri arasında hem de film ile izleyici arasında gerçek ve yapay mekânsal ilişkiler yaratmaktadır (Kıraç, 2012: 82).

Kameranın hareket ve odaklanma yeteneği ile ve değişik çekimlerin kurgulanmasıyla mekân çözümlenir, parçalanır, içinde ilerlenir, geriye dönülüp, uzaklaşmaktadır. Geçişler, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareketli çekimler, tersine hareketler de bunlara eklendiğinde film diğer sanatların asla düşleyemeyeceği bir olanaklar dünyası sergilemektedir.

Zaman örüntüsü iki bakımdan temeldir:

- a) İnsan hayatında var olan birçok şeyi ifade etmede bir devamlılık veya bir fon ortaya koymaktadır.
- b) sabittir ve değiştirilmez

Filmde, olaylar belli bir zaman çizelgesine göre yerleştirmekte geçmişte olan bir olayı şimdi oluyormuşçasına gibi işlemektedir. Film geniş bir zaman örgüsü içinde gelişmektedir. Film, tüm parçaları eşit canlılıkta bir zaman örgüsü dokumaktadır. Film, büyük çapta zamansal ve mekansal değişim içermektedir. Bu mekânsal değişiklik, çok ya da az kronolojik bir zaman yapısı içinde kurulmuştur. Zaman bilinci aksiyonun tümünü etkilemektedir. Bir sahnenin uzunluğu hem duygusal bir değer yaratmakta, hem de sahneler arasındaki aksiyonların eş zamanlı olmasına, birbirini izlemesine ya da aralarında uzun bir zaman dilimi bulunmasına bağlı olarak gerilim yaratmaktadır.

Film zaman içinde ileri ve geri hareket edebilmektedir. Griffith'in switch-back yeniliği, sinemayı zaman ve mekânın katı kronolojisinden kurtarmıştır. İlk kez Griffith tarafınan kullanılan bu yenilik aynı anda gelişen iki ya da daha fazla olguyu

göstermek için bir sahneden diğere yapılan çapraz kesmedir. Zaman içinde yaşanan değişim, kullanılan yapıları de kapsamaktadır. Yakın çekimde verilen bir saatin tıkırtısı, yaprakları değışen bir takvim gibi (Foss, 2012: 79).

Film içinde haftalar boyu süren olaylar iki saatten fazla sürmemektedir. Gerçek zamanın burda hakimieti bulunmamaktadır. Gerçek zaman sadece ima edilmektedir. Sovyet yönetmen pudovkin gerçek zaman yasalarının filme uygulanamayacağını ortaya koymuştur. Değışik film parçalarını kesip birleştirdikten sonra ortaya çıkan zaman, kamera önünde gelişen aksiyonu kapsayan gerçek zaman değıldir. Bu yeni bir zaman, yani filmik zamandır. Pudovkin'in yorumunda anlatılmak istenen, perdedeki zammın gerçek zaman gibi sabit olmadığı, değışebilir olduğudur.

Bu film yapımcısına zamanla özgürce oynama olanağı sağlamaktadır. Gerçek yaşamın ölçüleri ve boyutları sıkıştırılabilmekte, genişletilebilmekte, uzatılabilmekte hatta dudurdurulabilmektedir. Şu anda ve geçmişte yaşanan çok sayıda ki sayıdaki olaylar arasında kolayca bağlantı kurulabilmektedir. Şuandakiler kronolojik sırada gelişen sekanslara bölünerek, geçmişteki olaylar geriye dönüşlerle (flash-back) açıklanmakta, atlanılanlar (aylar, bir yıl daha fazla) bir çekimden diğere ani bir kesme, bir geçme ya da istenilen herhangi bir zaman dilimini bağlamada bir geçiş rolü oynayacak görüntü ya da ses ile ilgili efektlerle yapılacak ustaca bir değışimle yalın bir şekilde ifade edilebilmektedir (Foss, 2012: 85).

Film yapımcısının saat zamanını işlemedeki bir diğere özgürlüğü ise zamanda uzatma yapabilesidir. Zamanda uzatma, genellikle perdedeki mekânın uzatılmasıyla sağlanmaktadır. Zamanda atlama yapılarak yapılan çekim, örneğin, bir gökdelenin temelden kırkınıc katına kadar olan gelişimi birkaç saniyede gösterebilmektedir. Diğere taraftan yüksek hızda yapılan çekim, bir merminin uçuşunu yavaşlatarak bir cam tabakası içine yavaşça girerek parçalmasını göstermektedir. Yavaşlatılmış hareket çoğunlukla, rüya ve hayal efektleri yaratmak için kullanılmaktadır. Yavaşlatılmış harekette zaman bitmeyecekmiş gibi görünmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 147).

Filmde mekân çok boyutluluğunu kaybetmektedir. Fiziksel mekân görsel olarak küçük parçalara bölünerek farklı kamera açılarıyla, değişik odak uzaklığına sahip merceklerle ve film yapımcısının isteğine bağlı olarak sınırlanmaktadır. Görsel mekân, konunun görsel sunumu ile ilgili olarak her çekimin kendi koşulları içinde işlev görmektedir. Sinemasal mekân ise, çekimlerin zaman içindeki düzeni, sırası ve aralarındaki ilişki ile ortaya çıkmaktadır. Sinemasal mekân, perdedeki zamanın gerçek zamanı bozma yöntemine benzer bir yolla gerçek mekânı bozmaktadır.

Film kamerası fiziksel mekânla sürekli uğraşmakta, bütünün içinden parçalar ve alanlar seçerek bunları farklı mekânsal uzaklıklardan ve bakış noktalarından görüntülemektedir. Uzak çekim orta çekim ve yakın çekim terimleri, kamera ile konu arasındaki mekânsal uzaklık tarafından adlandırılmaktadır. Kısaltarak, uzatarak ya da mekânları eliyerek ve gerçekte fiziksel olarak birbirinden uzak olguları birleştirerek (metreler, kilometreler hatta yıllar) kurgu, gerçek mekânın işlenmesine olanak sağlamak ve yalnızca kendine has mantıkla çok sayıda farklı yoğurma imkânı ile gerçeği tekrardan oluşturmaktadır. Bu işlem sayesinde film yapımcısı, izleyiciyi bir mekânsal alandan diğerine bir ülkeden bir başkasına, hatta bir tarihsel dönemden bir başka tarihsel döneme, gerçek ve mantık kurallarını hiçe sayan mekânsal kopukluklar içinde gezdirmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 148-149).

2.3.5. Ses

Ses’de en az görüntü kadar karmaşık bir tarzda kullanılabilmekte ve kurgulanabilmektedir. Kuşkusuz, sinemada sesin pek çok boyutu ve kullanım alanı bulunmaktadır: ses diklik, ses düzeyi ya da tınıya göre betimlenebilmektedir. Filmde sesli çevirim (çekim sırasında kaydedilen ses) ya da seslendirme (daha sonra stüdyoda eklenen ses ve diyalog) biçimini almaktadır. Sinemada ses, diyalog, müzik ya da gürültü (gök gürlemesi ya da arabanın fren yaparken kayması) biçimini alabilmektedir. Bu seslerden herhangi biri ya da hepsi birden, doğal ya da yapay yollardan elde edilebilmektedir. Sinemada ses, görüntü ve anlatıyla pek çok açıdan ilişkilidir: fondaki müzik biçiminde yer alabilmekte; kaynağı alıcının içerisinde ya da dışarısında bulunabilmekte ve hatta bağlantılı olduğu görüntüden önce ya da sonra

başlayabilmektedir (örneğin, bir karakterin sözlerinin bir sonraki görüntüyle oluşturduğu bağlantı/ses köprüsü biçiminde).

Sinema başlangıçta yalnızca görüntülerden ibaret olan görsel bir eğlence aracıydı ve sessiz olduğu; yani seyirciler perdeye yansıtılan kişi veya nesnelerin ya da olayların seslerini duymadıkları halde yine de o, izleyiciler üzerinde inanılmaz bir gerçeklik duygusu yaratabilmiştir. Sinema çok geçmeden "görsel-işitsel" bir kitle eğlence aracına dönüşmüştür. Aslında başlangıcında bile filmler, çok ender olarak tam bir sessizlik içinde gösterilmekteydi. İlk gösterimlerde müziğin görüntülere eşlik etmesiyle bir ses dekorunun oluşturulmasına çalışılmakta ve müzisyenlerin canlı müzik uygulaması ile film izlemeyi görsel olduğu kadar işitsel bir keyfe dönüştürülmesi de amaçlanmaktaydı. Ses sinemada bir paradoks olmaya aday gibi görünmektedir. Bir filmin görsel kısmı seyircinin bilincinde işitsel kısımdan daha kalıcı bir şekilde yer etmektedir. Fakat bir filmdeki sesler kötü yapılmışsa, bu sesler ilgiyi hemen kendi üzerine çekmekte ve seyircinin filmin kendisine sunduğu dünyaya adapte olma duygusunu sekteye uğratmaktadır. Normal şartlarda görseller seyircinin bilincini bastırmakta fakat ses bilincin daha alt düzeylerini ele geçirme eğilimi göstermektedir (McKernan,205: 109)

1926-27'lerde ilk sesli film gösterildiğinde, insanlar her yeni şey gibi bunu da büyük ilgi karşılamışlardır. Sessiz filmlerde jön konuşmakta ardından ara yazı gelmekte ve perdede okunmaktaydı. Oysa sesli sinema buna hiç benzememekteydi. Jön, perdede ağzını açtığı anda ne diyorsa anında o duyulabilmekteydi. Müzik de böyleydi artık salonun bir kenarına konmuş piyanodan değil de doğrudan perdeden gelmekteydi. Yani perdedeki gerçek dışılığın getirdiği atmosfer, salondaki piyanonun gerçek sesiyle bozulmamakta ve seyircinin hayal kurması daha bir kolaylaşmaktaydı.(Şener, 1976: 31)

Sesli sinema, star döneminin olduğu bir dönemde ortaya çıkmış ve ses'in devreye girmesi ile bazı oyuncular bu durumdan olumsuz olarak etkilenmişlerdir. Kimi oyuncunun sesi fiziğine veya davranışlarına uyum göstermemekte, kimisinin de sesi mikrofona yatkın olmamaktaydı. Çekimlerin sesli olması nedeniyle dublaj yöntemi çok daha sonraları gelişmiştir. Sesleri mikrofona veya oluşturdukları

karakterlere uygun olmayan, şive ve telaffuzları bozuk star'lar ile yabancı oyuncular, birkaç yıl içinde perdeden silinip gitmeye başlamışlardır. Eskinin usta oyuncularını yerlerini bir bir kaybetmişlerdir (Abisel, 1989: 167).

Sesin dünya sinemasına gelmesi, estetik, toplumsal ve kültürel etkilerinin de araştırılmaya başlanmasına neden olmuştur. İlk açıldıkları dönemde dil engeliyle karşılaşmalar da, sesli filmlerin yapımcı ve dağıtıcısı olarak bugün hala ayakta olan stüdyolar dünya çapında dağıtıcı olarak daha da büyümüşlerdir. Birleşik Devletler Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren dünya çapındaki öncü sinema gücü olmuştur. Sesin gelişi de bugüne dek sürmüş olan egemenliği daha da sağlamlaştırmıştır(Gomery, 2005: 105)

Sesin sinemada kullanılmaya başlanması (en geleneksel ve yerleşik şekliyle yani diyalog veya insan sesi biçiminde) düğüm noktası beden olan bir metaforlar zincirinin tehlikeye atılması anlamına gelmektedir. Tabi ki bunun çok “doğal” olduğu yanıtı da verilebilir – kim insan sesini bedenden ayrı düşünebilir ki? Tıpkı sesin belirli bir bedene bağlı olması gerektiği gibi, bedeninin de belirli bir mekâna bağlı olması gerekmektedir. Filmin yarattığı fantazmatik görsel mekân sese bir mekân kazandırmak ve derinlik katmak bu sayede karakterlere gerçeklik kazandırmak için tasarlanmış teknikler sayesinde ortaya çıkmaktadır. Yankı karakteri ve ses perspektifi arayışları bir ses editörünün açıkladığı şekliyle “sözcükleri saran demet, sesin varlığı, fiziki çevreyle uyumunu yeniden yaratma arzusunu göstermektedir (Weis, Belton, 1985:164).

Dublaj, yönetmenin bir duyguyu dile getirmek ya da belli bir atmosfer yaratmak amacıyla ses olgusundan daha geniş ölçüde yararlanmasına imkân sağlayan bir işlemdir. Bu işlem, sessiz çekilmiş sahnelerle ses eklenmesi, özgün ses kuşağındaki konuşmalara ses efektleri ve müzik katılması ya da filmdeki özgün diyalogların yerine başka dilde diyalogların konması şeklinde olabilmektedir.

Sinemada ses denildiğinde bu ses yalnızca diyalogları (konuşmalar) içermemektedir. Her türlü ses efektini de içinde barındırmaktadır. Oyuncu ya da oyuncular yürüyorsa attıkları adımların sesi, bu yürüyüş sokakta yapılıyorsa sokağın

gürültüsü, işlek bir caddede yapılıyorsa taşıtların sesi duyulmalıdır. Yani, kalabalık bir sahnede kalabalığın gürültüsü bir anlamda çevre sesleri de izleyiciye gelmelidir. Ses efektleri filme gerçeklik duygusu katmaktadır. Bir başka deyişle ses efektlerinin kullanımıyla varılmak istenen amaç görüntüye yeni çevre boyutu eklenmesi ve onun böylece daha bir canlılık kazanmasıdır.

Gerilimli bir sahnede duyulan bir saat "tik-tak"ı ya da manuel yapıdaki metronom sesi, son derece değerli olan sürenin akıp gittiğini tanımlayabilir. Bununla ilgili örnek vermek gerekirse; bir filmdeki sahnede bir köprüyü havaya uçurmak için askerler köprüünün ayağına saatli bomba yerleştirmektedir. Saatin sesi hemen duyulmaya başlar. Bunun üzerine askerlerin oradan hızla uzaklaştıkları gösterilir. Askerler olay yerinden çok uzağa gitmelerine karşın bombanın saatinden çıkan tik-tak'ları duymaktadırlar. Bu sesi duymaları olanaksız olmasına karşın yine de tik-tak sesi arkada verilmeye devam edilir ve bu yolla, zamanın geçtiği ve bombanın kısa zaman içerisinde patlayacağı seyirciye anımsatılarak sahneye heyecan katılmış olunur. Saatin "tik-tak"ları arkada duyulurken yapılan konuşmalarda "zaman", "saniye", "elini çabuk tut" gibi izleyicinin dikkatini zaman üzerine yoğunlaştıran sözcükler kullanılarak ses efekti desteklenir ve zamanın hızla geçtiği belirtilerek, seyircinin coşkusu bir kat daha arttırılmaya çalışılır (Öngören, 1982: 293).

2.3.6. Hareket ve Performans

Yunanca drama, İngilizce action, performance olarak tanımlanan hareket kelimesi en eski sahne sanatları dönemlerinden günümüz sinemasına kadar birçok kuramcı ve araştırmacı tarafından incelenmiş, hareketin çeşitli sanat dallarındaki yeri ve önemi tartışılmıştır. Özellikle tiyatro ve sinema sanatının en önemli ifade elemanı olan hareket, bu sanat dallarının varoluşunu ve devamlılığını sağlayan birincil öğedir. Gilles Deleuze, dış dünyayı doğrudan doğruya veren sinema sanatında temel rolün harekete düştüğünü ortaya koymakta ve diğer sanatlarda (resim, heykel, fotoğraf...) imgenin hareketsiz bir konumda olmasını bu sanatların aslında sinematografik imgeye ulaşmayı nihai bir amaç olarak gördüklerini ima etmektedir” (Sütçü, 2005: 70).

Sinemada hareket, oyuncuların sergileyeceği karakterler üzerine kurulu bir yapı içermektedir. Türk Dil Kurumuna göre oyuncu “ tiyatro, sinema, televizyon ve benzeri gösteri sanatlarında belli bir kişiyi, konuyu veya kavramı, bilgisi, tekniği ve yaratışı ile canlandıran ya da gösteren sahne sanatçısı” (Nutku, 1983: 327). Şeklinde ifadelendirilirken, Bernard hareket ve oyuncu ilişkisini şöyle açıklar. “ Sinemada tüm hareket oyuncunun üzerindedir. Onun sayesinde hayata karşı nasıl ayakta durulacağını, başka kültürleri ve dünyayı anlarız. En küçük hikâyeler de, en büyük senaryolar da oyuncularla görselletirilir, onlarla canlanırlar” (Bernard, 1997: 111).

Sessiz sinema günlerine bakıldığında oyuncuların sadece beden dili, jest ve mimikleri ile birçok konuyu ve kavramı izleyenlere uzun yıllar boyunca başarıyla aktardıklarını görebiliriz. “ Hareketin rolü, diğer tüm unsurlardan daha önemlidir. Kostümleri, dekorları, sahne ışıklarını kaldırın geriye sadece oyuncu ve onun hareket ustalığını bırakın izleyici yine oyuncuyu dikkatle izleyecektir” (Lugering, 2007: 47).

Her ne kadar “ oyuncu” kelimesinden algılanan şeyin bir insan olduğu düşünülse de kimi filmlerde oyuncular nesnelere, hayvanlar veya semboller olabilmektedir. “ Lumière kardeşlerin ünlü “ Arriée d’ un Train” filminde, anlam taşıyıcı ana öğe ve deyim yerindeyse başrol oyuncusu bir tren lokomotifidir. İnsanlar filmde zaman zaman görünürler. Bu durum iki şeye bağlı olmaktadır: Nesnelere hareketliliğine ve sahiciliğine; onlara tıpkı insanlar gibi aynı oranda gerçeklik hakkı tanınmasına.”(Lotman, 1999: 134).

Oyuncunun esas görevi izleyiciye karakterin gerçekliğini ve diyalogu yansıtabilmektir. Bu görevle birlikte oyuncu, samimiyet, doğruluk ve doğallık kavramlarını izleyiciye oynadığını belli etmeden verebilmelidir. “ Oyuncular oynadıkları karakterleri tanımak ve anlamak amacıyla onların duygusallıklarını, zekâ kabiliyetlerini, hayal güçlerini, iç seslerini, motivasyonlarını, eksikliklerini, duygusal tepkimelerini ve birçok insani özelliği anlamalıdır. Karakterin tüm bu özelliklerini ses, vücut dili ve jestlerini hareketleriyle izleyiciye doğal bir biçimde aktarabilmelidirler.”(Boggs, 1978: 44).

Sinemada hareket ve performans her ne kadar oyuncu ile bağdaşık bir görünüm çizse de hareket yani oyuncu, mizansenin bir elemanıdır. Filmin türüne ve biçimine göre ortaya konan dekor, kostüm/makyaj, ışıklandırma farklılıkları gibi hareket tarzlarında ve oyunculukta da farklılar kaçınılmazdır. Bu farklılıklar filmin mizanseninde çeşitli görsel ve anlamsal farklılıklar yaratmaktadır. “ Oyuncunun izleyicilere verdiği hareket ve performans tarzı ile beraber sunulan diğer mizansen öğeleri bir bütünün ve stilin temsilcileridir. Birbirleriyle uyum içerisinde olan tüm bu öğeler hep birlikte filmin mizansenine hizmet ederler” (Naremore, 1990: 17). Oyuncunun büründüğü karakteri sergilemesinde büyük rol oynayan vücut dili ve mimikler farklıdünya kültürlerinde bir takım değişiklikler gösterse de dünya genelinde bazı ortak anlamlar sağlayan bir birliktelik göstermektedir. Kızgınlık, korku, tikslenme, şaşkınlık, mutluluk ve üzüntü mimikleri dünya genelinde bilinen genel yüz ifadeleridir.

Oyuncu hareketi ortaya koyarken canlandığı karakteri bir takım kalıplaşmış hareketlerle canlandırabilir ancak bu şablon davranışlar karakteri ancak yüzeysel olarak tanımlar. Hareketin anlam ve derinlik taşıması karakter analizlerinin ayrıntılı bir biçimde yapılmasını gerektirmektedir.

Bir oyuncunun sergileyeceği karakteri hayata geçirmesinde öncelikle vücudunu anlam taşıyan bir eleman haline getirmesi, karakterin taşıdığı hareketsetel özelliklere ve sınırlılıklara uyum sağlayabilmesi, sesini, vurgularını ve diksiyonunu denetleyebilmesi gerekmektedir. Hareketde tutumluluk, kontrol ve abartı konuları doğru ve yerinde kullanımla sinema sanatında büyük rol oynamaktadır. Oyuncuların sahnede oynadıkları rollere uygun düşen doğru eylemi, bir takım aşırı ve yersiz jestlerle boğmaları gerek filmin gerek karakterin sınırlarını zorlamasına ve yaratılmak istenen havanın dışına çıkılmasına neden olabilmektedir.

“Yüz anlatımında olağanüstü ustalığa sahip olan bir oyuncu, elleri ve kollarıyla yaptığı jestlere aşırı düşkünlüğü sebebiyle yüzünü maskeler, böylece seyircinin, o yüzü doyasıya görmesine fırsat vermez. Bu tür oyuncular niteliklerini engelledikleri için kendi kendilerinin ba düşmanı olurlar” (Stanislavski, 1964: 82).

Hareket ve jestlerde abartı konusu ise filmin türüne ve biçimine göre büyük önem ve gereklilik taşımaktadır. Komedi filmlerinde, korku filmlerinde, canlandırma sinemasında gözlemlenen bazı abartılı hareketler bu tür filmlerin tür ve biçimlerini oluşturmalarında başvurulan önemli bir ifade biçimidir. Bir oyuncunun üzerinde çalıştığı her rol tamamen farklı özelliklere sahip karakterleri sunar. Bu farklı karakterlerin yapılandırılması fiziki veriler, toplumsal veriler ve psikolojik veriler sayesinde sağlanmaktadır. Fiziki veriler, cinsiyet, ya, vücut yapısı, saç rengi ve stili, tipik giysiler, hareketler ve ifade, konuma tarzı, sakatlıklar gibi verilerden oluşurken toplumsal verileri eğitim, toplumsal sınıf, meslek, yaşam koşulları aile, arkadaşlar, hobiler, siyasi ve dini görüşler oluşturmaktadır. Psikolojik veriler ise karakterin hedeflerini, düş kırıklıklarını, elde edemediği hayallerini, kişisel zayıflıklarını, huyu ve zekâsını, yaşama karşı tavrını, temel değerlerini, komplekslerini ve yeteneklerini ifade etmektedir.

Sinema ve tiyatro sanatının kalbi olan hareket ve performans konusu oyunculuk ile birleşerek filmin mizansenini ortaya koyar. Diğer mizansen elemanlarıyla birlikte görsel ve anlamsal bütünlüğü oluşturan hareket, sinemanın balangıcından günümüze kadar ortaya koyduğu gelişim ve değişimlerin çıkı noktası olmuştur (Kartal, 2010: 60-61).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM VE ÇÖZÜMLEME

3.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada Modern Türk sinemasında Türk kültürel kodlarının ortaya çıkarılması ve bu kodların Derviş Zaim filmlerinde kullanılıp kullanılmadığı bir sorun olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın alt sorularını şu şekilde sıralamak mümkündür:

- ✓ Modern Türk sinemasında çekilen filmlerde kullanılan geleneksel kodlar nelerdir?
- ✓ İncelenen filmlerde kullanılan geleneksel kodların hangileri daha çok kullanılmıştır?
- ✓ İncelenen filmlerin hangisinde geleneksel kod kullanımı daha fazladır?
- ✓ Filmlerde kullanılan geleneksel kodların kullanımında toplumsal hassasiyetlerin önemi var mıdır?
- ✓ Yönetmenler tarafından, filmlerde geleneksel kod kullanımının faydası var mıdır?

3.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma genel anlamda sinemayı toplumun aynası olarak ele almakta ve toplumların geçirdiği değişimlerden sinemanın da etkilendiğini savunmaktadır. Modern Türk sinemasında geleneksel kodların kullanıldığını savunulmaktadır. Bu bağlamda çalışma:

Toplumsal değişme ile paralel giden, anlatı yapılarının izini sürmek, Türk sinemasında bu durumun nasıl işlendiğini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

- ✓ Sinema-toplum ilişkisini irdeleyen çalışmalara yeni bir bakış getirmesi açısından,
- ✓ Sinemasal anlatının geçirdiği evrelerin açıklanması açısından,

- ✓ Toplumsal değişmelerin sanatı ne şekilde etkilediğinin açıklanması açısından,
- ✓ Konuyla ilgili bundan sonra yapılacak çalışmalara yol gösterici olması açısından önem taşımaktadır.

3.3. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evreni oluşturulurken 2000 sonrası Türk sineması çalışmanın evreni olarak kabul edilmiştir. Derviş Zaim'in çekmiş olduğu Cenneti Beklerken, Gölgele ve Suretler, Nokta filmleri çalışmanın örneklemi olarak incelenmiştir. Adı geçen filmler amaca göre ön değerlendirmeye tabi tutulmuş ve bu değerlendirme sonucu filmlerde Türk kültürel kodlarının kullanıldığı görülmüştür.

3.4. Araştırmanın Varsayımları ve Sınırlılıkları

3.4.1. Araştırmanın Varsayımları

Değişen toplumsal yapılar, sanat alanında da yapısal değişikliklere sebep olmuştur. Anlatı yapısındaki değişimler ve bunların sinema sanatına yansıması Batı toplumlarının yapısal değişimiyle paralel olarak gerçekleşmiştir.

- ✓ Sinemadaki değişimler toplumsal değişimlerle doğru orantılıdır.
- ✓ Modern Türk sinemasında geleneksel göstergeler kullanılmaktadır,
- ✓ Modern sinemanın teknik imkânları geleneksel sanatlarla birleşerek modern geleneksel sentezini oluşturmaktadır.

3.4.2. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmanın sınırlılıkları Derviş Zaim'in Türk Geleneksel kodlarının işlendiği üçleme olarak nitelendirilen Cenneti Beklerken, Gölgele ve Suretler ve Nokta filmleri olarak belirlenmiştir.

3.5. Araştırma Soruları ve Hipotezler

Türkiye, Batı toplumlarının geçirdiği değişim aşamalarını yaşamıştır. Modern toplum yapısına sahip Türkiye Cumhuriyetinde de sinema anlatılarında modern anlatı

tercih edilmektedir yönetmenler Modern anlatı yapısı içinde geleneksel kültürel kodları işlemektedirler.

Bu çalışmanın temel amacı Derviş Zaim'in filmlerinde kullanılan Türk kültürel kodlarını tespit etmektir Bu temel amaca bağlı olarak çalışmanın varsayım ve araştırma soruları araştırma soruları belirlenmiştir.

Varsayım 1	:	Derviş Zaim'in filmlerinde Türk kültürel kodları kullanılmaktadır.
Araştırma Sorusu 1	:	Derviş Zaim'in filmlerinde dini göstergeler kullanılmakta mıdır?
Araştırma Sorusu 2	:	Derviş Zaim'in filmlerinde mekân göstergeleri kullanılmakta mıdır?
Araştırma Sorusu 3	:	Derviş Zaim'in filmlerinde renk göstergeleri kullanılmakta mıdır?
Araştırma Sorusu 4	:	Derviş Zaim'in filmlerinde kıyafet göstergeleri kullanılmakta mıdır?
Araştırma Sorusu 5	:	Derviş Zaim'in filmlerinde geleneksel el sanatları göstergeleri kullanılmakta mıdır?
Varsayım 2	:	Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla filmin anlatıldığı dönem arasında ilişki vardır.
Varsayım 3	:	Filmin süresi ile kullanılan kültürel kodlar arasında bulunmaktadır.
Araştırma Sorusu 6	:	Film süresi arttıkça kullanılan kültürel kodlar da artmakta mıdır?
Varsayım 4	:	Derviş Zaim'in incelenen filmlerinde ortak kullandığı kültürel göstergeler bulunmaktadır.
Araştırma Sorusu 7	:	Derviş Zaim'in incelenen filmlerinde ortak kullandığı geleneksel el sanatları göstergeleri var mıdır?

3.6. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada nitel ve nicel araştırma yöntemleri birlikte kullanılmıştır. İlk olarak kullanılan nitel araştırma yöntemi; geniş literatür taramasının ardından örnek filmler incelenirken film çözümlene yöntemlerinden Mizansen Film Eleştirisi yapılarak incelenmiştir. Mizansen (mise-en-scene), "sahneye koymak" anlamına gelmektedir. Mizansen film eleştirisinde genel olarak, mizansenin temel öğelerinin irdelenmesi yer almaktadır. Mizansen, dekor/mekân, aydınlatma, kostümler, saç, makyaj ve karakterlerin hareketleri başta olmak üzere perdede görünen tüm öğelerden

oluşmaktadır. Kamera hareketleri ve çekimlerde mizansen eleştiri de aranan öğelerdendir (Kabadayı, 2013: 113).

Çalışmada Mizansen Film Eleştiri yapılan filmler teknik yapı, ışık, ses, hareket ve performans kullanımı, mekân ve zaman, dekor ve kostüm başlıkları altında değerlendirilmiştir. Bilindiği üzere,

İkinci olarak izlenen filmler söylem analizi yöntemi ve söylem analizinde de post yapısalcı bir yaklaşım ile çözümlenirken bu sayede filmlerde kullanılan kültürel kodlar tespit edilmiştir. Söylem analizinde post yapısalcı yaklaşımda; eseri ortaya koyanın veya filmi çekenin değil de eseri okuyanın veya tanıtım filmini seyreden ne okuduğu ve ne gördüğü önemlidir (Yaylagül, 2010: 133). Bu çözümlene sisteminde izleyici olarak araştırmacılar filmleri çözümlerken bu ölçüleri dikkate almışlardır (Şimşek ve Ünüvar, 2012: 317). Geleneksel göstergelerin yer aldığı görsellerin birer kopyası alınarak numaralandırılmış ve bu görseller üzerinden kültürel kodlar açıklanmıştır.

Nicel yöntem olarak da çalışmada tespit edilen kültürel kodlar kendi içinde sınıflandırılarak frekans, yüzdeler ve korelasyon değerleri tespit edilmiştir. Çıkan sonuçlar tablolara bağlı kalarak yorumlanmıştır.

3.7. Bulgular ve Yorum

Bundan sonraki kısımda çalışmanın amacı doğrultusunda araştırma sorularına cevap olabilecek bulgular açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda araştırmanın bulguları ve yorumları aşağıda verilmiştir.

3.8. Cenneti Beklerken, Nokta, Gölge ve Suretler Filmlerinde Kullanılan Ortak Kültürel Kodların Karşılaştırmalı Analizi

Cenneti Beklerken filmi 00:00:05'inci saniyede tezhipte süslenmiş görüntüyle başlamaktadır. Yönetmen burada ekranı bir kâğıt gibi görmüş ve kullanmıştır. Tıpkı bir kâğıdı süsler gibi bu Tezhipte ekranı süslemiştir. 00:00:05 ten başlayarak 00:05:12 ye kadar 12 görsel Tezhipte süslenmiştir. Nokta, Gölge ve Suretler filmlerinde Tezhip kullanılmamıştır.



Şekil 1(Cenneti Beklerken)



Şekil 2 (Cenneti Beklerken)

Altı karede Türkiye'nin ve İstanbul'un en önemli simgelerinden ve kültürel göstergelerinden olan Kız kulesi kullanılmıştır. Kız kulesinin ekranda görünmesiyle filmin İstanbul'da geçtiği anlaşılmaktadır. İstanbul Boğazındaki en nadide eserlerden olan Kız Kulesi yüzlerce yıllık mistik tarihe sahip bu özel yapı, kendine özgü kimliğin ve kültürel mimarisiyle yönetmenlerin filmlerinde sıklıkla kullandıkları bir

kültürel göstergedir. Gölgele ve Suretler, Nokta filmlerinde Kız Kulesi mekân göstergesi olarak kullanılmamıştır.



Şekil 3 (Cenneti Beklerken)

Film de tespit edilen bir diğer kültürel göstergede sarık, sakal ve bıyık kullanımıdır. Cenneti Beklerken filmi 17. Yy Osmanlı döneminde geçtiği için o dönemin sosyal yapısı göz önünde tutulduğunda görülmektedir ki toplumun her sınıfında yer alan erkekler gerek yetişkin gerek çocuk olsun sarık kullanmaktadır. Yönetici sınıfın ve halkın kullandığı sarıklar birbirlerinden ayrılmaktadır. Yöneticilerin kullandıkları sarıklar halka göre daha kaliteli kumaştan üretilmiş olup sarığın alın kısmına gelecek yerinde broş bulunmaktadır. Halk sıradan bir bez parçasını dahi katlayıp sararak sarık yapmaktadır. O dönem için Osmanlı da yaşayan erkeklerin tümü sarık kullanmaktadır ve bu durum filme de yansımıştır. Sakal ve bıyık kullanımının da ön planda olduğu görülmektedir. Nokta filminde 13 yy da yaşanan sahnelerde sarık ve sakal görülmektedir. 2000'li yıllara gelindiğin de erkek oyuncularında sadece sakal ve bıyık kullanımı görülmektedir. Gölgele ve Suretler filminde ise sadece din görevlisinin sarık kullandığı, bazı erkek oyuncuların ise sakallı ve bıyıklı olduğu görülmektedir.



Şekil 4 (Cenneti Beklerken)



Şekil 5 (Cenneti Beklerken)



Şekil 6 (Nokta)



Şekil 7 (Gölgeler ve Suretler)



Şekil 8 (Nokta)



Şekil 9 (Nokta)

Türk bayrağı ve Atatürk fotoğrafı Türk toplumunun en önemli göstergeleridir. Gölge ve Suretler filminde Kıbrıs'da yaşayan Türkler Rumlar tarafından sürgüne zorlanmaktadır. Türklere ait olan karakollarda Türk Bayrağı görülmektedir ve Türklere ait olan kahvede Atatürk fotoğrafı asılıdır.



Şekil 10 (Gölge ve Suretler)



Şekil 11 (Gölge ve Suretler)



Şekil 12 (Gölge ve Suretler)

Yeniçeriler Osmanlı imparatorluğunda şehir ve sınır güvenliğinin sağlanması için askerlik görevini yerine getiren görevlilere verilen addır. Cenneti Beklerken filmi dönem filmi olması nedeniyle Yeniçerilerin filmde yer almıştır. Osmanlı-Türk kültüründe önemli yeri olan yeniçeriler bu görevlerini filmde de yerine getirmiştir. Nokta, Gölgele ve Suretler filmlerinde Yeniçeri kullanımı bulunmamaktadır.



Şekil 13 (Cenneti Beklerken)



Şekil 14 (Cenneti Beklerken)



Şekil 15 (Cenneti Beklerken)

Cumbalı evler Türk kültürünün olmazsa olmazları olarak karşımıza çıkmaktadır. 17. yy da yapıların birçoğu bu şekilde inşa edilmiştir. Osmanlı döneminde ev mimarisinde cumba sıklıkla kullanılmıştır. Ancak Nokta, Gölgele ve suretler filminde bu tarz Cumbalı evlere rastlanmamaktadır. Çünkü Nokta filmi Tuz Gölünde tek mekânda çekilmiştir. Gölgele ve Suretler filmi ise yavru vatan Kıbrıs'ta bir köyde çekilmiştir ve bu tarz yapılar kullanılmamıştır.



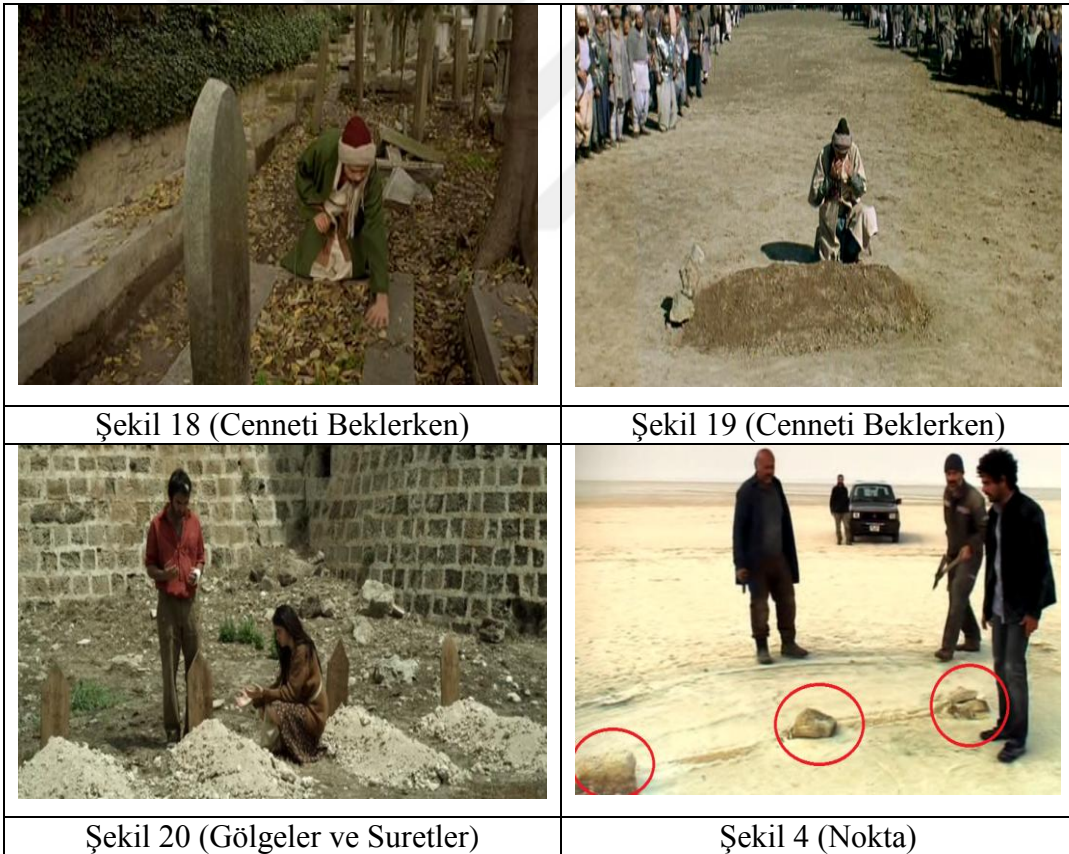
Şekil 16 (Cenneti Beklerken)



Şekil 17 (Cenneti Beklerken)

Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgele ve Suretler filminde Mezar ve Mezar ziyareti ortak bir kültürel kod olarak kullanılmıştır. Müslüman Türkler için mezar ve

mezar ziyareti son derece önemlidir. Perşembe akşamları, Arife akşamları ve kandil akşamları yakınlarını kaybeden insanlar yakınlarının mezarlarına giderek hem dua eder hem de mezar ziyaretinde bulunurlar. Bu o kişiler için psikolojik bir arınma sağlarken öte yandanda kültürel bir ritüeli tamamlamak olarak kabul edilmektedir. Cenneti beklerken filminde Eflatunun karısının ve oğlunun mezarına gidişi mezara düşen yaprakları temizlediği kareleri sıklıkla görmekteyiz. Şehzade Danyalın Oğluna bir mezar yaptığı ve başında dua ettiği sahneyi görürüz. İzleyici bu sahneleri minyatür olarak da görmekteyiz. Nokta filminde Ahmetin arkadaşı ve iki mafya üyesini yanlışlıkla öldürdükten sonra onlara mezar yaptığını filmin sonunda görürüz. Gölgeler ve Suretler filminde ise Köyden kaçan Türklerin kaçarken çatışmada ölen yakınlarına mezar yaptıklarını görürüz. Her üç filmde de mezar kullanımı ve mezar ziyareti yer almaktadır.



Kırmızı renk Türklerin sevdiği ve sıklıkla kullandığı renklerden biridir. Derviş Zaim filmlerinde bu renkleri çoğunlukla oyuncuların kıyafetlerinde kullanmıştır.



Şekil 22 (Cenneti Beklerken)



Şekil 23 (Cenneti Beklerken)



Şekil 24 (Gölgeler ve Suretler)

Minyatür: Cenneti Beklerken filminde Minyatür sıklıkla kullanılmıştır. Geleneksel Türk El Sanatları içinde önemli bir yere sahip olan minyatür filme hem hareket katmış hem de derinlik hissi sağlamıştır. Nokta, Gölgeler ve Suretler filmlerinde minyatür kullanılmamıştır.



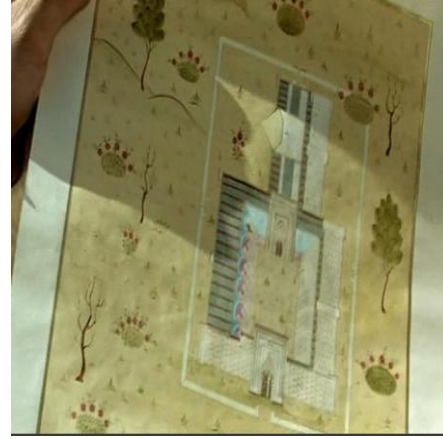
Şekil 25 (Cenneti Beklerken)



Şekil 26 (Cenneti Beklerken)



Şekil 27 (Cenneti Beklerken)



Şekil 28 (Cenneti Beklerken)

Başörtüsü: Müslüman Türk kadınların kullandığı başörtüsü Cenneti Beklerken, Gölgeler ve Suretler filmlerinde kullanılmıştır. Nokta filminde başörtüsü kullanımına yer verilmemiştir.



Şekil 29 (Cenneti Beklerken)



Şekil 30 (Cenneti Beklerken)



Şekil 31 (Gölgeler ve Suretler)



Şekil 32 (Cenneti Beklerken)

Muska: Geleneksel kültürün bir parçası olan muska Anadolu insanı tarafından kötülüklerden korunmak, hastalıklardan şifa bulmak niyetiyle takılmaktadır. Film de

savaşa giden Osman karakteri ve Şehzade Danyalın yardımcısının korunmak amacıyla muska kullandığı görülmektedir. Nokta, Gölge ve Suretler filmlerinde kullanılmamaktadır.



Şekil 33 (Cenneti Beklerken)



Şekil 34 (Cenneti Beklerken)

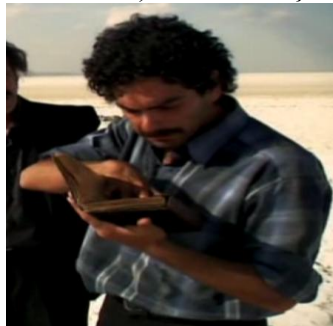
Kuran-ı Kerim: Müslümanların Kutsal Kitabı olan Kura-ı Kerim Cenneti beklerken filminde duvarda asılı şekilde görülmektedir. Nokta filminde ise 13. Yy dan kalma bir el yazması Kuran-ı Kerim satılmak üzere oyuncuların ellerinde görülmektedir. Gölge ve Suretler filminde işe kullanılmamıştır.



Şekil 35 (Cenneti Beklerken)



Şekil 36 (Nokta)



Şekil 37 (Cenneti Beklerken)

Çeyiz sandığı: Geleneksel Türk ailelerinde çeyiz sandığı evlenecek kızlar için önemli bir meta niteliğindedir. Sadece Cenneti Beklerken filminde kullanılmıştır.



Şekil 38 (Cenneti Beklerken)

Cami: Müslümanların ibadethaneleri olan Camiler Müslüman Türkler içinde önmeli bir yapı niteliğindedir. Cenneti Beklerken, Gölgeler ve Suretler filmlerinde mekan göstergesi olarak camiler kullanılmıştır.



Şekil 39 (Cenneti Beklerken)



Şekil 35 (Gölgeler ve Suretler)



Şekil 41 (Gölgeler ve Suretler)

Tespah: Hem ibadet amaçlı hem de aksesuar amaçlı kullanılan tespihler bir statü göstergesi olarak da kabul edilebilmektedir. Hali vakti yerinde olan insanların kullandıkları tespihlerde kullanılan taneler kıymetli taşlardan yapılırken. Diğer insanların kullandıkları tespihler ise daha sıradan malzemelerden yapılmaktadır.



Şekil 42 (Cenneti Beklerken)



Şekil 43 (Cenneti Beklerken)

Dantel ve duvar süsü: Türkler ev dekorasyonunda dönemsel olarak duvar süsleri ve dantel örtüler kullanmışlardır. Cenneti Beklerken filminde kullanımda olan dantel ve duvar süsü Nokta, Gölge ve Suretler filminde kullanılmamıştır.



Şekil 44 (Cenneti Beklerken)



Şekil 45 (Cenneti Beklerken)



Şekil 46 (Cenneti Beklerken)

Lale motifi: Lale Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Osmanlı döneminde sadece Osmanlı da yetişen lale Osmanlı Padişahı Kanuni Sultan Süleymanın izin vermesiyle lala soğanları ülke dışına çıkmaya başlamıştır. Osmanlı ve Türklerle bağdaştırılan bir çiçek olan lale motifi tekstil ürünlerinde de kullanılmaktadır. Cenneti Beklerken filminde kullanılan lale motifi Nokta, Gölgeler ve Suretler filminde kullanılmamıştır.



Şekil 47 (Cenneti Beklerken)



Şekil 48 (Cenneti Beklerken)

At: Türkler için önemli hayvanlardan biri de attır. At hem ulaşım aracı olarak hem de savaşlarda kullanılmıştır. Türklere özgü at, avrat, silah atasözü atların Türk kültüründe ne kadar önemli olduğunu bir kez daha göstermektedir.



Şekil 49 (Cenneti Beklerken)



Şekil 50 (Cenneti Beklerken)



Şekil 51 (Cenneti Beklerken)



Şekil 52 (Cenneti Beklerken)



Şekil 53(Cenneti Beklerken)



Şekil 54 (Cenneti Beklerken)

Kervan saray: Günümüz otellerin 17. yy formu olan kervansaraylar Cenneti Beklerken filminde sıkça kullanılmıştır. Nokta, Gölge ve Suretler filmlerinde kullanılmamaktadır.



Şekil 55 (Cenneti Beklerken)



Şekil 56 (Cenneti Beklerken)



Şekil 57 (Cenneti Beklerken)

Beyaz Renk: Beyaz saflığın, temizliğin, masumiyetin ve tarafsızlığın rengi olarak kabul edilmektedir. Cenneti Beklerken, Nokta ve Gölge ve Suretler filmlerinde Beyaz rengin kullanımında olduğu görülmektedir.



Şekil 58 (Cenneti Beklerken)



Şekil 59 (Gölgeler ve Suretler)



Şekil 60 (Gölgeler ve Suretler)

Kaftan: Günümüzde kullanılmamasına rağmen Osmanlı döneminde erkek kıyafetlerinin tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Kaftanlarıda kullanılan kumaşların kalitesi, işlemeleri bir statü göstergesi olarak kabul edilmiştir. Cenneti Beklerken ve Nokta filmlerinde kullanılmıştır.



Şekil 61 (Cenneti Beklerken)



Şekil 62 (Nokta)

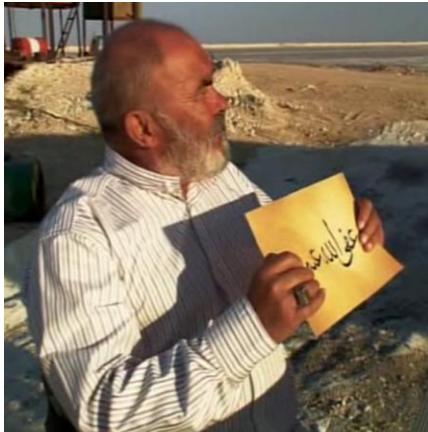


Şekil 63 (Cenneti Beklerken)

Hat yazısı Nokta filminde sıklıkla kullanılmıştır, filmin açılış sahnesi de hat yazısıyla başlamaktadır ancak Cenneti beklerken ve Gölgeler ve Suretler filmlerinde kullanılmamıştır.



Şekil 64 (Nokta)



Şekil 65 (Nokta)



Şekil 66 (Nokta)

Siyah renk özellikle Nokta filminde karakterlerin kostüm rengi olarak kullanılmıştır. Filmde yer alan kötü karakterlerin iç dünyasını yansıtmak için kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 67 (Nokta)



Şekil 68 (Nokta)



Şekil 69 (Nokta)

Yeşil renk hem Nokta hem de Gölge ve Suretler filminde araba da kullanılan renk olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 70 (Nokta)



Şekil 71 (Nokta)

Mavi renk en çarpıcı haliyle Nokta filminde kullanılmıştır. Yine burda da araç rengi olarak kullanımdadır.



Şekil 72 (Nokta)

Hacivat Karagöz (Gölge Oyunu) Gölgeler ve Suretler filminde sıklıkla karşımıza çıkarken film de kullanılan ışıklarda bağlantılı şekilde yansıtılmıştır. Nokta, Gölgeler ve Suretler filmlerinde kullanılmamıştır.



Şekil 73 (Gölgeler ve Suretler)



Şekil 74 (Gölgeler ve Suretler)



Şekil 75 (Gölgeler ve Suretler)

3.8.1 Betimleyici Analiz Sonuçları

Tablo 4: Cenneti Beklerken filmi kültürel gösterge kullanım tablosu

Cenneti beklerken	Sıklık	Yüzde
Yok	8	23,5
Dini semboller	9	26,5
Geleneksel el sanatları	2	5,9
Mekan göstergeleri	4	11,8
Kıyafet göstergeleri	3	8,8
Renk göstergeleri	2	5,9
Milli göstergeler	6	17,6
Total	34	100,0

Çalışmaya konu olan filmler altı farklı kategoride incelenmiştir. Bu kategorilerle değerlendirilen cenneti beklerken filminde Tablo 4’de görüldüğü gibi dini semboller % 26.5, diğer göstergeler % 17.6, mekan göstergeleri % 11.8, kıyafet göstergeleri % 8.8, geleneksel el sanatları ve renk göstergeleri %5.9 olarak kullanılmıştır.

Tablo 5: Nokta filmi kültürel gösterge kullanım tablosu

Nokta	Sıklık	Yüzde
Yok	20	58,8
Dini semboller	5	14,7
Geleneksel el sanatları	1	2,9
Mekân göstergeleri	1	2,9
Kıyafet göstergeleri	3	8,8
Renk göstergeleri	4	11,8
Total	34	100,0

Çalışmanın konusu olan bir diğer film Nokta'dır. Tablo 5'de görüldüğü gibi bu filmde de dini semboller %14,7, renk göstergeleri %11,8, kıyafet göstergeleri %8,8 geleneksel el sanatları ve mekan göstergeleri %2,9

Tablo 6: Gölge ve Suretler filmi kültürel gösterge kullanım tablosu

Gölge ve suretler	Sıklık	Yüzde
Yok	21	61,8
Dini semboller	6	17,6
Geleneksel el sanatları	2	5,9
Renk göstergeleri	3	8,8
Milli göstergeler	2	5,9
Total	34	100,0

Çalışmaya konu olan son film Gölge ve Suretler filminde. Dini semboller % 17,6, renk göstergeleri % 8,8, geleneksel el sanatları ve diğer göstereler %5,9 olarak tespit edilmiştir. Tespit edilen göstergelerin yok ile belirtilen kısmı filmde yer almamaktadır. Filmlerde incelenen kültürel kodlar dini göstergeler, geleneksel el sanatları, mekân göstergeleri, kıyafet göstergeleri, renk göstergeleri ve Milli göstergeler başlığı altında toplanmıştır. İncelenen filmlerde 34 tane kültür kodu aranmıştır bu kodlar kendi içlerinde sınıflandırılmıştır.

Dini göstergeler başlığı altında: başörtüsü, sarık, sakal, bıyık Kuran-ı Kerim, cami, minare ve tespih yer almaktadır. Geleneksel el sanatları başlığı altında: tezhip, minyatür, hat sanatı ve gölge oyunu (hacıvat karagöz) yer almaktadır. Mekân göstergeleri başlığı altında: kız kulesi, kervansaray, cumbalı ev ve peri bacaları yer almaktadır. Kıyafet göstergeleri başlığı altında: mintan, kaftan ve şalvar yer almaktadır. Renk göstergeleri başlığı altında: siyah, mavi, yeşil, kırmızı ve beyaz renkler yer almaktadır. Milli göstergeler başlığı altında: Türk Bayrağı, Atatürk resmi, yeni çeri askeri yer almaktadır.

Tablo 7: Dini semboller korelasyon Analiz Tablosu

Dini göstergeler koralasyon tablosu		Sarı	Sakal	Muska	Bıyık	Başörtüsü	Kuran-1 Kerim	Camii	Mezar	Mezar ziyareti	Tespîh	Minare
Sarı	Pearson Correlation	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a
	Sig.(2-tailed)											
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Sakal	Pearson Correlation	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a
	Sig.(2-tailed)											
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Muska	Pearson Correlation	.a	.a	1	.a	0,5	0,5	0,5	.a	1.000**	-0,5	.a
	Sig.(2-tailed)					0,667	0,667	0,667		0	0,667	
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Bıyık	Pearson Correlation	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a
	Sig.(2-tailed)											
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Başörtüsü	Pearson Correlation	.a	.a	0,5	.a	1	0,5	1.000**	.a	0,5	0,5	.a
	Sig.(2-tailed)			0,667			0,667	0		0,667	0,667	
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Kuran-1 Kerim	Pearson Correlation	.a	.a	0,5	.a	-0,5	1	0,5	.a	0,5	-1.000**	.a
	Sig.(2-tailed)			0,667		0,667		0,667		0,667	0	
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Camii	Pearson Correlation	.a	.a	0,5	.a	1.000**	-0,5	1	.a	0,5	0,5	.a
	Sig.(2-tailed)			0,667		0	0,667			0,667	0,667	
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Mezar	Pearson Correlation	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a
	Sig.(2-tailed)											
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Mezar Ziyareti	Pearson Correlation	.a	.a	1.000**	.a	0,5	0,5	0,5	.a	1	-0,5	.a
	Sig.(2-tailed)			0		0,667	0,667	0,667			0,667	
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Tespîh	Pearson Correlation	.a	.a	-0,5	.a	0,5	-1.000**	0,5	.a	0,5	1	.a
	Sig.(2-tailed)			0,667		0,667	0	0,667		0,667		
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
Minare	Pearson Correlation	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a	.a
	Sig.(2-tailed)											
	N	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed);

a. Cannot be computed because at least one of the variables is constant.

Dini göstergeler korelasyonu tablo 7'e göre yorumlandığında; Muskanın kullanıldığı filmde mezar ziyaretinin de olduğu tablo da açıkça görülmektedir. Bu nedenle aralarında pozitif bir ilişki bulunmaktadır. Başörtüsünün camiyle pozitif bir ilişkisi bulunmaktadır. İkisinin de aynı filmde kullanımı yer almaktadır. Kuran-ı Kerimle, tespih arasında negatif bir ilişki görülmektedir. Bunun nedeninin bir film de tespih ve Kuran-ı Kerim birlikte kullanılırken bir film de sadece Kuran-ı Kerimin kullanılıyor olmasıdır.

Tablo 8: Geleneksel El Sanatları Korelasyon Analiz Tablosu

		Tezhip	Hacivat Karagöz	Hat Sanatı	Minyatür
Tezhip	Pearson Correlation	1	-0,5	-0,5	1.000**
	Sig. (2-tailed)		0,667	0,667	0
	N	3	3	3	3
Hacivat Karagöz	Pearson Correlation	-0,5	1	-0,5	-0,5
	Sig. (2-tailed)	0,667		0,667	0,667
	N	3	3	3	3
Hat Sanatı	Pearson Correlation	-0,5	-0,5	1	-0,5
	Sig. (2-tailed)	0,667	0,667		0,667
	N	3	3	3	3
Minyatür	Pearson Correlation	1.000**	-0,5	-0,5	1
	Sig. (2-tailed)	0	0,667	0,667	
	N	3	3	3	3

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Geleneksel El Sanatları göstergeleri korelasyonu tablo 8'e göre yorumlandığında; Tezhip'in kullanıldığı filmde minyatürün de olduğu tablo da açıkça görülmektedir. Bu nedenle aralarında pozitif bir ilişki bulunmaktadır.

Tablo 9: Mekân Göstergeleri Korelasyon Analiz Tablosu

		Kervan Saray	Kız Kulesi	Cumbalı Ev	Peribacaları
Kervan Saray	Pearson Correlation	1	1.000**	0,5	1.000**
	Sig. (2-tailed)		0	0,667	0
	N	3	3	3	3
Kız Kulesi	Pearson Correlation	1.000**	1	0,5	1.000**
	Sig. (2-tailed)	0		0,667	0
	N	3	3	3	3
Cumbalı Ev	Pearson Correlation	0,5	0,5	1	0,5
	Sig. (2-tailed)	0,667	0,667		0,667
	N	3	3	3	3
Peribacaları	Pearson Correlation	1.000**	1.000**	0,5	1
	Sig. (2-tailed)	0	0	0,667	
	N	3	3	3	3

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Tablo 9’da görüldüğü gibi kervansaray, Kızkulesi ve peribacaları arasında pozitif bir ilişki bulunmaktadır.

Tablo 10: Kıyafet Göstergeleri Korelasyon Analiz Tablosu

		Mintan	Kaftan	Şalvar
Mintan	Pearson Correlation	1	1.000**	1.000**
	Sig. (2-tailed)		0	0
	N	3	3	3
Kaftan	Pearson Correlation	1.000**	1	1.000**
	Sig. (2-tailed)	0		0
	N	3	3	3
Şalvar	Pearson Correlation	1.000**	1.000**	1
	Sig. (2-tailed)	0	0	
	N	3	3	3

** . Correlation is significant at the 0.01 level (2-tailed).

Tablo 10’ da görüldüğü şekliyle mintan, kaftan ve şalvar arasında pozitif bir ilişki bulunmaktadır.

3.9. Cenneti Beklerken Filmi’nin Kısa Öyküsü

Film, on yedinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun başkenti İstanbul’da başlar. Nakkaş Eflatun Efendi Padişahın isteğiyle Anadoluya bir isyancının Frenk usulü portresini çizmek üzere gönderilir. Oğlunu ve karısını yeni kaybetmiş ve hala

yasını tutan Eftatun Efendi bu seyhate gitmek istemez ancak o gelene kadar ağı Gazalı rehin alırlar oda çırağının hayatını kurtarmak için gitmek zorunda kalır.

Anadoluya gitmek için yolda mola verdikleri esnada saldırıya uğrarlar ve saldırıya uğradıkları yerde genç bir kadın ağlayarak onlara sığınır. Leyla adındaki bu kadınla Eflatun Efendi arasında etkileşim olur. Saray görevlisi Osman Efendi yolda güvenli bir kervansaray bulduklarında Leylayı orda bırakacaklarını söyler ancak Eflatun Efendi bunu istemez.

Zorlu bir seyahat sonrası isyancıların tutulduğu virane Kervansaraya gelir. Burada Eflatun Efendi Sahte Şehzadenin resmini çizer ancak Şehzade Eflatun Efendiyi bayılarak kaçmaya çalışır. Bunun üzerine Sahte şehzade infaz edilir. Kellesi bal küpünün içinde İstanbula doğru yola çıkar. Eflatun efendi Osman Efendinin adamı tarafından öldürüleceğini anlayınca kaar, bu arada Leyla da isyancıların eline geçmiştir. İsyancılar Osman Efendi ve Leylayı Virane bir Kervansaraya getirirler o esnada Şehzade Danyalda gelir ve oğlunun nasıl öldürüldüğünü öğrenir.

Şehzade Danyal daha önce yaptırmış olduğu Frenk resminin üzerine mehdi figürü yapmalarını ve bu sayede onları serbest bırakacağını söyler. Serbest kalan Eflatun Efendi ve Leyla İstanbula gider orda Şehzade Danyalın ve taraftarlarının Padişah tarafından öldürüldüğünü öğrenir.

3.9.1. Cenneti Beklerken Filminin Mizansen Eleştirisi

Çalışmanın bu kısmında Cenneti Beklerken filmi, belirlenen kıstaslar doğrultusunda incelenecektir.

3.9.1.1. Teknik

Film 79 sahneden oluşmuştur. 110 dakikalık filmin uzun diyalogların olduğu sahneler üç buçuk dakika ve beş dakika arasında değişirken diğer sahneler genelde bir buçuk dakikayla üç dakika arasında değişmektedir. Filmde altı yüz yirmi dokuz çekim ölçeği kullanılmıştır. Bunlar rakamsal olarak şu şekildedir: genel çekim: otuz

üç, uzak çekim: 3, omuz çekim: 63, boy çekim: 99, göğüs çekim: 162, ayrıntı çekim: 48, bel çekim: 83, ikili çekim: 72, baş çekim: 19, diz çekim: 47.

Filmin genelinde planlar, göz hizasında çekilmiştir. Yönetmen altı yerde üst açıyı kullanmıştır bunlar genel çekim ölçeğinde mekân tanıtımlarıdır. 5 yerde alt açıyı kullanmayı tercih etmiştir. Filmin genelinde yakın planlar kullanılmıştır.

Cenneti Beklerken filmi bir dönem filmidir ancak onu diğer dönem filmlerinden ayıran yönü minyatür sanatına ait olan 'şekil, zemin ver renk' gibi unsurların kullanılmış olmasıdır. Filmin biçimsel özelliklerine bakıldığında minyatür sanatının (tasvirinin) tüm filmi etkilediği görülmektedir. Öyle ki bu etki filmin başlangıcında filmin jeneriğindeki minyatür süslemeleri ve hat yazısına benzer yazılarla izleyiciye verilemeye başlanmaktadır. Öyküye girişi sağlayan prolog sekansının bütünü minyatürlerde yer alan kenar süslemeleriyle benzer bir çerçeve içindedir. Bu kullanım anlatılacak öykünün tamamen bir minyatür tasviri şeklinde algılanması gerektiğini belirtmektedir.

Prologda Eflatun Efendi vefat eden oğlunun resmini Batılı kültüründe var olan ölü fotoğraflama geleneğinde ki gibi resmetmektedir. Film de dikkat çeken bir diğer biçimsel yöntem de geçişler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Film de aynalardan görüntüye geçişler sıkça kullanılmıştır. Tıpkı ayna da olduğu gibi su birikintileri de yansıtma amacıyla kullanılmış, 'kadroajlar içerisinde ikincil birer kadrajın yer aldığı farklı kompozisyonlar oluşturulmuştur'. Film görüntüsünden minyatüre, Minyatür görüntüsünden film görüntüsüne geçiş şeklinde yöntemle tamamen animasyon kullanılmıştır. Özellikle Film'de yer alan genel planların kompozisyonlarının adeta minyatür tasviri gibi düzenlenmiş olduğu da görülmektedir.

Filmin birçok yerinde animasyon kullanılmıştır. Bu animasyonların İstanbul'dan Anadolu'ya giderken yolda minyatür tasvirlerinden tanımaya çalıştıkları kale ya da han gibi yapılarda iki boyutlu görüntüden üç boyutlu görüntüye geçişler şeklinde olmuştur. Filmde bazen tepe ya da kayalar gibi doğa şekillerinin ters görüntülerine bulunmaktadır. Buna benzer şekilde bu ters görüntüler filmde yer alan minyatür animasyonunda (örneğin atlar bir tepenin etrafından dolanırken boyut

farklılığı ve derinlik nedeniyle ters resmedildiklerinde) da rastlanmaktadır. Bu durumda filmsele görüntünün minyatüre benzeşme çabası olarak yorumlanmaktadır.

Animasyon olarak kullanılan görüntülerin ters kullanılması ve gerçek görüntülerle yer değiştirmesi adeta izleyicinin başını döndürmektedir. Geleneğin sanatı olan minyatürü Derviş Zaim, sinemanın da olanaklarını kullanarak filmine uyarlamıştır. Buradan hareketle denebilir ki yönetmen filmi derinlik duygusundan yoksun bırakmak için yan ve ters çevirdiği görüntülerle seyircinin algısıyla oynamıştır.

Yönetmen geleneksel bir sanat olan minyatürü, modern bir anlatıyla biçimsel olarak kurgulamıştır. Ayrıca, sinemanın geleneksel anlatı formunun temel özelliklerine de bir dizi minyatür, grafik, imge, fotoğraf kullanarak karşı çıkmaktadır. “Filmde, minyatür sanatının temel yapısına uygun bir sinema dili yaratılmaya çalışılır. Minyatür sanatının ve sanatçısının gerçeği ele alış şekli ile suret oluşturma arasındaki ilişki sorgulanır. Batılı tarzda yapılan bir başka sanat ve sanatçının eserindeki gerçeği ele alış biçimi, filmin dramatik yapısı üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.”

3.9.1.2. Işıık

Yönetmen bu filmde de daha önceki filmlerinde olduğu gibi ters ışığı kullanmıştır. Filmde kullanılan yansıma aynalar; ışığın içeri yansıtılması anlamında araç olarak kullanılırken, Eflatun Efendi'nin oğlunun gösterildiği hayali sahneler, Şehzade Danyal'ın geçmişte yaşadığı savaş sahneleri gibi sahneler yine aynalar aracılığı ile seyirciye gösterilmektedir.



Zaim, batı tarzı bir resimde gerçeklik etkisi oluşturan ışığın kullanımı ile minyatürün çizgi ve renkle tasvir edilerek resmedilmesi arasındaki temel farkı karşılaştırır. Minyatürde figürlerin büyüklüğü ve yeri önemliyken, batılı bir resimde bu özellik önemini figürün birebir resmedilmesi ile verilir. Sinemanın teknik imkânları ile bunu başarmaya gayret eden yönetmen, batılı ressam Velázquez'in "Nedimeler" tablosunu kullanır. Çünkü yönetmen, kendi çektiği film gibi bir sentezi 1656 yılında yapılmış olan "Nedimeler" tablosunda bulur.

Işık kullanım şekline bakıldığında yönetmenin, çoğunlukla gündüz doğal ışığı kullandığı görülmektedir. Yapay aydınlatma kullanmayan yönetmen mağara içlerinde ise genellikle ters ışığı kullanmıştır. Filminin yolda geçen sahnelerinde kullanılan iç mekânlar ise genellikle terk edilmiş, yıkık binalar olarak kullanılmıştır. Tek ışık kaynağı kullanımdan dolayı derinlik etkisi oluşmaktadır.

3.9.1.3.Ses

Cenneti Beklerken sözlü geleneksel öykülere dayanan ve diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de birçok ses kullanılmıştır. Filmin 13 yerinde enstrümantal müzik kullanılırken yedi yerde doğal dış ses kullanılmıştır. Eflatun'un evladının başındayken sahneye eşlik eden enstrümantal müzik Eflatun'un yas tuttuğunu seyirciye hissettirir. Eflatunun Anadolu'ya yapacağı seyahat öncesinde Gazalla konuştuğu sahnede duyulan ritmik ses, kaygı içindeki Eflatun'un hızlı kalp atışlarını hissettirmektedir. Anadolu'ya gittiklerinde, Eflatun seyahate devam etmemek istememektedir ve bu nedenle elini kesmeye karar verir.

Eli kesik olursa Frenk resmi yapamayacaktır ve onu bu yüzden İstanbul'a geri gönderecektirler diye düşünmektedir. Eflatun bıçağı avuç içine alır, önce bıçağa, sonra avuç içine bakar. Bu esnada kamera, Eflatun'un yüzüne ve eline zum yapar ve yüksek volümlü ritmik sesler duyulur. Ritmik sesin kademeli olarak yükseldiği sırada, Eflatun derin bir nefes alır, elini kestiği anda müzik sona erer. Eflatunun çılgınlığını duyarız, sonra ortama sessizlik hâkim olur ve ardından kuş sesleri duyulur.

Mustafa ile Eflatun, Osman da Leyla ile İstanbul'a gitmek için yola çıkarlar, ancak Eflatun, Mustafa'nın mola verdikleri sazlık da onu öldüreceğini biliyordur bu nedenle mola verince Eflatun sazlıkların arasında kaçmaya başlar Mustafa, Eflatunu yakalamak için peşine düşer. Eflatunun kalp atışlarını kullanılan müziğin ritminde yakalarız. Eflatun hızlandıkça müziğin ritmi de yükselmektedir. Osman ve Leyla'nın isyancılar tarafından tutsak edildiğini gören Mustafa ve Eflatun aniden müzikle birlikte durarak, sazlıkların arasına saklanırlar.

Şehzade Danyal'ın Eflatun ve Leylayı özgür bırakmasının ardından ikili İstanbul'a döner ve izleyici ikisini Kızkulesi'ni izlerken görür yine ortamın ruhuna uygun şekilde enstrümantal müzik kullanılmıştır. Cenneti Beklerken filminde kullanılan müziklerin filmin gerçekliğini zedelediği söylenebilmektedir. Filmin 35.dakikasında başlayan tamber, bendir ve keman seslerinin temel amacı müzik kullanarak biçimin sese dayalı hareketle kavranmasını sağlamaktır.

3.9.1.4. Hareket ve Performans

Filmde dramatik yapıyı destekleyecek çok sayı da oyuncu kullanılmıştır. Bu oyuncular son derece gerçekçiler 17 yy. Osmanlısında yaşamış olan karakterle birebir uyumludurlar. Oyuncular filmin başından sonuna kadar rollerinin gereğini yapmış izleyicide herhangi bir şaşkınlığa yol açmamışlardır. Filmde birçok karakter olmasına rağmen film ana karakter üzerinden işlenmektedir.

Eflatun karakteri eşini ve oğlunu kaybettiğinden dolayı keder içindedir ancak Eflatun yapı itibariyle kibar, düşünceli ve naif bir kişiliktir zaten yapmış olduğu iş te estetik ve ince bir ruh gerektiren iştir. Eflatun filmin başından sonuna kadar naif

kişiliğini izleyiciye yansıtmaktadır. Frenk resmi yaptığı ve günah işlediğini düşündüğü için kendini suçlamaktadır ve bundan dolayı da pişmandır.

Leyla karakteri izleyiciye mazlum bir karakter olarak verilmektedir. Köle olarak satılmış, defalarca kötü muamelelere maruz kalmıştır. Ancak Leyla karakteri bununla birlikte aynı zaman da mücadeleci bir karakterdir. Osman Leylayı ilk buldukları yerde yanlarında götürmek istemez ancak Leyla ağlar yalvarır ve Osman'a onlarla gitmeyi kabul ettirir. Yine İsyancılar tarafından hana getirildiklerinde Şehzade Danyal'a karşı Eflatun'u savunarak Eflatun'un öldürülmesini engeller. Şahzade Danyal eğer resim yaparlarsa onları serbest bırakacağını söyler bunun üzerine Leyla Eflatunun tamamlayamadığı resme 'Mehdi' figürünü kesip yapıştırarak hayatta kalmalarını sağlar. Eziyet görmüş bir kadın karakteri olmasına rağmen Leyla mücadeleci bir kadın olarak görülmektedir.

Osman'da güçlü bir karakter olarak verilmektedir. Devletten aldığı emirleri harfiyen yerine getiren bir karakter olarak görülmektedir ancak Han'dan ayrılmadan önce Cellat Mustafa'ya Eflatun'u öldürmesini söyler oysa Vezir Osman'a Eflatun'a dikkat etmesini 'memlekete hem adalet hem de güzellik lazımdır' der Osman Vezirin bu dediğini kendi selameti için yerine getirmez.

Vezir karakteri Devleti temsil etmektedir ve Devletin varlığını ve bütünlüğünü sağlaması için her şeyi yapmaktadır. Nitekim Şehzade Danyal'ın muhtevasıyla anlaşarak Danyal'ı onlardan almış ve kellesini kesmiştir. Böylece hem Danyal'dan hem de onun etrafında yer alan isyancılardan kurtulmuştur. Devlette iki başlılık başlamadan son bulmuş Devlet-i Ali Osman varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

3.9.1.5. Zaman ve Mekân Kullanımı

Yaklaşık yedi dakikalık uzun açılış jeneriğiyle dikkat çeken bu filmin iç mekânları film süresinin yaklaşık yüzde 48'ine hâkimken dış mekânları da film süresinin yaklaşık yüzde 46'sında görülür.

Filmde on beş iç mekân on bir dış mekân kullanılmıştır. İç mekânlar 0:50:16 dakika kullanılırken dış mekânlar 0:47:38 dakika kullanılmıştır. Kullanılan tüm

mekânlar aslına uygun kullanılmıştır. Tüm mekânlar da tarihsel doğruluğa bağlı kalınmıştır. Kullanılan dış mekânlarda doğallık göze çarpmaktadır. Film, İstanbul, Kayseri ve Nevşehir’de geçmektedir.

Cenneti Beklerken filminin dönem filmi olması nedeniyle kullanılan tüm mekânlar da 17. yy Osmanlısının izleri görülmektedir. Vezirin konağının hem dış yapısı hem de içyapısı, kullanılan eşyaların (koltuk, duvar süsleri, testiler, halılar, kapılar, bahçenin içinde yer alan havuz, bahçenin peyzası vb) tamamı döneme uygun tasarlanmıştır. Mekânların döneme uygun şekilde olabilmesi için bilgisayar destekli animasyon teknolojilerinden faydalanılmıştır. Film de açık havada geçen doğa sahnelerinin arka planlarında dağların ve tepelerin meydana getirdiği yollarda boyutsuzluk hissi bulunmaktadır. İç ve dış mekân kullanımlarında minyatürlerde olduğu gibi derinlik hissini yok edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Eflatunun evinin de iç ve dış yapısı tıpkı Vezirin konağında olduğu gibi 17. yy Osmanlısının izlerini taşımaktadır. Kullanılan minderler, minyatür yapmak için kullanılan sandıklı masa, duvarda asılı olan Kuran-ı Kerim, duvar süsleri, yerde serili olan halı vb dönemin ruhunu yansıtmaktadır.

Anadolu’ya giderken uğradıkları Kervansaray o dönemin kervansaraylarına göre dekore edilmiştir. O dönemde insanlar seyahatlerini binek hayvanlar üzerinde yaptıkları için uzun mesafeli yolculuklarda dinlenmek için bu tarz mekânlara ihtiyaç duymaktaydılar. Kendileri dinlenip ihtiyaçlarını karşılarken (dinlenme, uyku, yemek vb) yanı şey binekleri için de geçerlidir. Kervansarayları dışardan gelecek tehlikelere karşı korumak için kapıda muhafızlar beklemektedir. İç kısımda ise insanların dinlenebilecekleri küçük odalar yer almaktadır. Hayvanların beslenmesi için saman ve suluklar bulunmaktadır. Tüm bunlar 17. Yy Osmanlısına ait görüntülerdir.

Zaman-imgeye dayalı sinemada eylem birliği yoktur. Olaylar kronolojik sırada ilerlemez, dahası kimi olaylar da atlanır. İzleyici bir eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini her zaman göremez, ancak ne olduğunu veya olabileceğini hisseder. Eflatun’un evinde, Gazal bir anne ve çocuğunu minyatür sanatıyla tasvir ederken, Eflatun kendi oğlunun resmine uzun uzun bakmaktadır. Bir süre sonra,

Gazal Efendi tasvir ettiği resmi bitirir. Eflatun oğlunun resmine bakmaya devam etmektedir. İzleyici, geçen zamanın ne kadar olduğunu ilişkin bir bilgi sahibi olmaz. Eflatun, Gazal Efendi'nin bulunduğu (yan) odaya geçer. Eflatun yan odaya geçerken duvardaki çerçevelenmiş aynayı, ardından da aynada Gazal Efendi'nin yansıyan yüzünü görürüz. Konuşmaları sırasında, aynı aynada görüntü geçişleri olur. Önce Anadolu'yu bir minyatür resim olarak, sonra Eflatun ve Gazal Efendi'yi ve yine akabinde Anadolu'yu görürüz.

Kamera ayna karşısında sabitlendiğinde, ayna içindeki figürlerin minyatür bir resim gibi perspektifi yoktur. Eflatun “nakış donmuş bir hayalin resmidir, dönmezsem beni nakşet” der, film yolculuk sekansıyla devam eder. Daha sonra yine ayna ve aynada Eflatun'un yolculuğu, yolculuğun resmedildiği minyatür görülür. Aynada Eflatun'un çıkacağı yolculuğun yansımalarını görürüz. Kamera aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a peşi sıra, tekrar tekrar yakınlaşır, uzaklaşır. Filmde zaman zaman içine girer, mekân yeni bir mekâna açılır, bunlar sürekli birbirine eklemlenir. Yakup'un elinde kendi cenazesini gösteren bir minyatür görürüz. Kamera pan hareketi yapar, minyatür dondurulur ve gerçek zamana geçilir. Dondurulan minyatür Danyal'ın matemini veren bir imgedir.

Eflatun'nun arkasından Şehzade Danyal ve adamları da kervansaraya gelir, yanlarında Leyla ve Osman da vardır. Osman'ı öldürürler. Danyal, Eflatun'a gördüğü rüyayı resmettiği takdirde onu ve Leyla'nın canlarını bağışlayacağını söyler. Danyal daha önce bir İspanyol ressamı Frenk usulü resim yaptırmıştır, yapılan bu resimdeki aynada babası III. Murat'ın görüntüsü vardır. Eflatun'dan, babasının aynadaki görüntüsünü silip Mehdi'nin görüntüsünü koymasını emreder. Danyal Eflatun'a bu resmin kendisinin çizdiği Frenk portrelerden farklı olduğunu çünkü bu resmin “âlemleri, zamanları ve mekânları yan yana getirebildiğini” söyler. Tabloda resmedilmiş olanlar farklı zamansal ve mekânsal boyutlarda yer alır.

Eflatun, Mehdi'nin resmini çizerken kriz geçirerek bayılır ve uykuyla uyanıklık arasında bir rüya görür. Eflatun'un arkasındaki aynaya doğru kaydırma yapılarak 38 aynanın içindeki mekâna geçilir, yeni bir optik kaydırma ile aynalardan aynalara Eflatun'un rüyasına geçiş yapılır. Rüyada, ırmak kenarının yanında Eflatun'un

oğlunu görürüz. Çocuğun yanından arkasındaki aynaya doğru yeni bir kaydırma ile Eflatun'un o anda olduğu odaya geçilir.

Çocuk Eflatun'un yanına gelir, elinden tutar ve onu ayağa kaldırır. Eflatun bu çocuğu öper, sarılır. Eflatun'unun elinden tutan çocuk, onu bir eve götürür. Evin önünde kucağında çocuk olan bir kadın vardır. Sonra, çocuk Eflatun'u kaldırdığı yere geri götürür, Eflatun'unu gerçek zaman-mekâna bırakır ve yanından ayrılır. Eflatun'un rüyası Eflatun'un belleğini aktif hale getirerek, geçmişi bugün gibi yaşamasını sağlamıştır. Bu çocuk Eflatun'un çocukluğunu imler, Eflatun'un çocukluğu bizim için görünür olmuştur. Eflatun uyandığında tepkisizdir, hareketsizdir sadece resme uzun uzun bakar ve ağlar. Eflatun kendi zamanını hissetmeye devam etmektedir. İzleyici bu çocuğun kim olduğunu kesin olarak anlayamaz ama Eflatun'un çocukluk hali olduğunu kavrar.

Danyal "saltanat rüyası"nı anlatan tabloyu köylerde gezdirerek, tabloda Mehdi resmini gören halkın kendisini destekleyeceğini düşünür. Tablonun karşısında bir ayna vardır. Danyal'ın rüyasını bu ayna içinde izleriz. Filmde rüyalar ayna içinde gösterilir, rüyalar bellektekilerin yansıması olarak betimlenir.

3.9.1.6. Kostüm

Cenneti Beklerken filmin'de özel olarak tasarlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film 17. Yüzyıl Osmanlısında geçtiği için kullanılan kostümlerin tamamı o dönem Osmanlıda yaşayan insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları kıyafetlerdir. Osmanlı'da erkelerin tamamı çocuk ya da yetişkin fark etmeksizin sarık kullanmaktadır filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar erkek oyuncuların tamamının sarık kullandığı görülmektedir. Yine erkek oyuncuların tamamı sakallıdır. Genel olarak tüm erkek oyuncularda heybe, mintan ve kuşak kullanımı görülmektedir. Filmde yer alan oyuncuların nerdeyse tamamı aynı sosyo-ekonomik durumda oldukları için genel olarak kullandıkları kıyafetlerde aynı kalitede görülmektedir. Ancak Vezir, Şehzade Danyal ve Vezirin yardımcısının sarıkları, Cübbeleri Vezirin ve Şehzade Danyal'ın takıları diğer oyunculardan farklı olarak son derece şık ve kalitelidir. Film de iki karakterin boynunda muska bulunmaktadır.

Film de iki kadın karakter kullanılmıştır. Bunlardan biri Leyla diğeri ise Eflatunun ölen eşidir. Ancak Eflatunun ölen eşi sadece suret olarak görünmektedir. Ancak Osmanlı döneminde yaşayan tüm Müslüman kadınlar gibi oda gösterilirken başı örtülü şekilde gösterilmiştir. Leylanın izleyiciyle ilk buluşmasında başında beyaz bir örtü vardır ancak bu örtü Leylanın saçlarının ve boynunun tamamını kapatmamaktadır, daha sonra Eflatun Leylanın saçlarını kesip on sarık yaparak erkeğe benzemesini sağlamıştır buradan da anlaşılacağı üzere o dönem Osmanlıda sarık erkekler için olmazsa olmaz bir kostüm tamamlayıcısıdır. Leylanın Anadolu'ya geldikten sonra başörtüsünde ve kıyafetlerinde değişim göze çarpmaktadır. Bu defa kullandığı örtü saçını ve boynunun tamamını, yüzünün de bir kısmını örtmektedir. Kıyafeti ise daha şık bir kadın kıyafetidir.

Eflatunla nikâh kıydıkları zaman başörtüsünün üzerinden aşağı doğru sarkıtılmış kırmızı bir örtü görülmektedir. Bu da nikâh da kadınların kullandığı bir kostüm olarak düşünülmektedir, nikâh ritüelinin bir parçasıdır.

Yeniçerilerin kullandıkları kostüm ise geleneksel yeniçeri kıyafetidir. Bu Yeniçeri ocağına yazılan tüm erkeklere verilen bir üniformadır. Savaşa gidildiği zaman ise kılıç ve benzeri silahlardan korunmak için hem kafa kısmına hem de vücuda uygun şekilde tasarlanmış zırh kullanılmaktadır.

3.10. Nokta Filmi'nin Kısa Öyküsü

Film “İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” Hattat Eflatun yazılı bir yazıyla başlar. Konya tuzlasının beyaz zeminine “Afa'llahü Anh- Allah Onu Affetsin” yazısıyla devam eder. Hattat ustası, mürekkeple yazdığı yazısının “nun” harfinin noktasını koyacakken çırağı mürekkebin döküldüğünü ve kalmadığını söyler. Usta bu duruma çok sinirlenir. Çırağı da fikrini beyan etmek için ustasından söz ister. Çırak, Moğolların çok yaklaştığını ve yakında kendilerini öldüreceğini söyler. Ustasını orayı terk etmeleri konusunda ikna edemeyen çırak, ustasının kendisine “inanmayan adam yazamaz” diyerek verdiği Kuran'ı alarak mürekkep aramak için yola koyulur.

Hikâye on üçüncü yüzyılda geçmektedir, daha sonra 2000’li yıllara geçiş yapılır eski bir suçlu olan Ahmet ve nişanlısı Elif’i görürüz. Tuzlaya Ahmet, Selimle görüşmek için gelmiştir. Selimin elinde 13. yy’dan kalma bir el yazması Kuran-ı Kerim bulunmaktadır. Bu Kuran-ı Kerimi yasa dışı yollardan satmak ve elde ettiği parayla hayatının geri kalanını geçirmek istemektedir. Ancak bunu yapmak için Ahmete ihtiyacı vardır. Ahmet tanıdığı birileri olduğunu ancak bu işin riskli olduğunu söyler. Bir buluşma ayarlar.

Buluşma günü Selim Kuran-ı Kerimi satmaktan vazgeçer bunun üzerine mafya mesuplarıyla tartışma yaşarlar bu esnada Selim vurularak ölür bunun üzerine Ahmet silahı elşne geçirir ve mafya mesuplarını öldürür (mezar hazırlar onlar için ancak izleyici bunu filmin sonunda görecektir).

Ahmet uzun yıllar vicdan azabu çeker elinde ki milyon dolarlık Kuran-ı Kerimi satmaz hastalık ve sefalet içinde yaşar. Vicdan azabından kurtulmak için tuzlaya geri döner ve Kuran-ı Kerimi Hamdullah hocaya vermek ister. Yaşanan olaylar esnasında Ahmetin Selimin ölümüyle ilişkili olduğu anlaşılır. Ahmet herşeyi itraf eder mezarların yerini gösterir. Tuzlada yürümeye başlar ve sonra yere düşüp bir nokta şeklini alır.

3.10. 1. Nokta Filminin Mizansen Eleştirisi

Çalışmanın bu kısmında Nokta filmi, belirlenen kıstaslar doğrultusunda incelenecektir.

3.10.1.1.Teknik

Nokta filmi, beyaz bir sahnede, tek bir planda geçmektedir. Film de 133 çekim ölçeği kullanılmıştır. Bunlar rakamsal olarak şu şekildedir: genel çekim: 11, uzak çekim: 6, boy çekim: 26, ikili çekim: 28, yakın çekim: 15, bel çekim: 19, diz çekim: 9, göğüs çekim: 19. Filmin genelinde planlar, göz hizasında çekilmiştir. Yönetmen filmde seyircinin ilgisini içerikten uzaklaştırmadan yalın bir biçim ve anlatım tarzı kullanmıştır. Filmin tamamı beyaz bir zemin üzerinde anlam dağılmadan zamanda

atlamalarla sürmektedir. Yönetmenin ihcam tekniğini filme uyguladığı görülmektedir.

Film baştan sona yerden gökyüzüne planlar arası bağlanarak kesintisiz olarak çekilir. Plan-sekanslar arasında yer alan geçişler, filme bir bütünmüş izlenimi verecek şekilde düzenlenmiştir. Mekânın değişmiyor olması zamanlar arasında yaşanan geçişi kolaylaştırmıştır. Mekân ve zamanın bir bütün gibi algılanmasına sebep olan bu durum ilk sahnelerde izleyici de şaşkınlığa yol açmaktadır. Temel olarak öykü kronolojik olarak ilerlemez ve sıçramalı bir biçimde dizilir. Zamanda var olan sıçramalar kullanılan geçiş tekniklerinin aynılığı ile sağlanmıştır. Bu geçişlere Tuz Gölü'nün üzerinden yine benzer olan bir yapıya geçilerek başka bir sahnenin başlatılması örnek verilebilmektedir. Gökyüzüne çevrilen kameranın bulutlara odaklanarak sonraki bölüme geçilmesi seyircide aynı etkiyi uyandıran bir başka geçiştir.

“Film yerden gökyüzüne ayıran tam on iki bölümden oluşur. İkinci bölüm, Moğol İstilasası sonrası ustanın, yarım kalan yazıyı tamamlamaya çalışmasını anlatmaktadır. Üçüncü bölümü beyazlıktan açılarak başlamaktadır. Ahmet avuçlarındaki tuzla birlikte yürüyerek kadraja girer ve sevgilisine doğru ilerler. İki sevgili birbirlerine sarılır. Gelecekte ve hayallerinden bahsederler. Dördüncü bölümde Ahmet'i arabasının yanı başında aynı yol üzerinde görürüz. Arabası bozulmuştur. Yanlarından genç bir oğlan geçer. Elinde bir değnek olan dalgın oğlanın acelesi vardır.

Beşinci bölümde bulutlardan geçiş yapılır. Bu yeni bölüm aynı zamanda bir geri dönüştür (flashback). Ahmet'in aradığı Cengiz ve Timur koyu renk kıyafet ve arabaları ile gölün ortasında görünmediklerini düşündükleri sahnedir. Altıncı bölümde Ahmet'in, Hamdullah Hoca'yı beklediği yerde sevgiliyle telefonla konuştuktan hemen sonraki zamana geri dönlür. Yedinci bölümde görüntü gökyüzünden Selim ve Ahmet'in tuzladaki buluşmasına geçer. Bu bölüm yine bir geri dönüştür. Sekizinci bölümde hocayı bekleyen Ahmet gözüne damla damlatmaktadır. Ahmet'in hocaya sormak istediği sorular vardır. Artık yazı yazamamaktadır.

Gökyüzünden açılan dokuzuncu bölüm de bir geriye dönüştür. Selim diz çökmüş halde yerededir. Kuran'ı alan Timur tuzlaya dönmüştür. Onuncu bölüm yine gökyüzünden başlatılarak açılır. Hamdullah Hoca'yı arabaya bindiren Mümin ile Ahmet tuzladadır. Ahmet, Mümin'den Hamdullah Hoca'nın kardeşinin iki yıl önce öldüğünü öğrenir. On birinci bölüm gökyüzünden devam eder. Motorsikletle yol almaya devam eden Ahmet acı içindedir. Bu kez zamanda sıçrama olmaz sadece tuzlada ilerleyen İki adamın aldığı yolu anlatmak İçin gökyüzü kullanılmıştır. On ikinci bölüm gökyüzünden açılır.

Mümin ve adamlar Ahmet'i başka bir arabaya almış, mezarın yerini öğrenmeye çalışmaktadır. Arabadan indirdikleri Ahmet'i sopalarla döverler. Ahmet zorlukla yürüyerek adamlardan uzaklaşmaya çabalarken yere yığılır. Boşlukta, beyazlıkta bir nokta, kara leke olarak kalır. Filmin ilk bölümünde bir noktanın içinden anlatılmaya başlanan hikâye nokta halinde gölün üzerinde yığılıp kalan Ahmet ile film son bulur.

Filmin anlatı yapısı açısından, geçişlerin tuz ya da gökyüzü üzerinden verilmesi, tek parçalığın oluşması yönünden önem arz etmektedir. Filmde, zaman ve mekân birlikte ilerlemektedir. Zaman değişse dahi mekân aynı kalmaktadır. “Nokta filmi, zamanda ileri geri gidişler yapan ama karakterlerin tuz gölü dışında başka mekânlarda yaptıkları ve yaşadıklarını göstermeyen bir yapıya sahiptir.

Ahmet'in arabasının bozulduğunu ve tamircinin arabayı tamir ettiğini görürüz. Ahmet, tamirciden kendisini hattat Hamdullah hocaya götürmesini ister. Seyirciyi direkt olarak verilmese de Selim'in ölümünün üzerinden uzun zaman geçtiğini seyirci hisseder. Bu sahne ansızın kesilir ve Ahmet'in kitabı almak isteyen mafyayla bulunduğu sahneye geçilir. Bu sahnenin ardından Hamdullah hocanın evini görürüz. Hoca uyanmıştır. Film'de ileriye ve geriye sıçramalar klasik yöntemlerden farklı bir şekilde yapılmıştır. Seyirci, aşağı ve ileri doğru yapılan odak kaydırma ile zamanda var olan değişimi hissetmektedir.

Geleneksel anlatı sinemasında kurgu isteyerek yapılan yapay bir etki oluştururken, modern sinemaya hükmeden kurgu ile imgeler arasında saf optik geçişlere yol açılmıştır. Film de plan- sekans uygulaması dikkat çekmektedir. Zaim

filmi tek plan şeklinde değil de kesmeler yaparak, birçok plana ayırarak ve kurgulayarak çekmiştir. Fakat yönetmen filminin yapımında bilindik bir tarz kullanmamıştır, zaman ve mekânın sorgulanması kadar filmsel anlatımda kamera ve diğer anlam oluşturma araçlarının varlığı yönetmenin alışılmışın dışında çıkmasına neden olur.

Yönetmen, anlatımı güçlendirecek bütün plastik unsurları araç olarak kullanmıştır. Nokta'da yaşanan tüm olaylar, (geçmiş zamanda ya da şimdiki zamanda) şimdi ki zamanda yaşanıyor gibi anlatılmaktadır. Bu zamansal geçişler, çoğunlukla iki aynı zamanı ayırmak için kullanılan tuzdan tuza ya da tuzdan gökyüzüne geçiş anlarıyla filmde yer verilmesi ile oluşturulmuştur.

3.10.1.2. Işık

Filmin tamamı tuz gölünde geçmektedir. Filmin hiçbir yerinde iç mekân kullanılmamaktadır. Yönetmen, tuz gölünün beyazlığından faydalanarak fazlasıyla doğal ışık kullanımına gitmiştir. Mafyaların kendi aralarında geçen bir diyalogunda, polis onları bulacağı endişesinden dolayı “Göl kocaman bulamazlar bizi” Tuz Gölünün çok büyük olması adeta bir çöl gibi uçsuz bucaksız olmasına gönderme yapar bu kadar büyük bir alanda görünmenin mümkün olmadığını belirtir. Temel de mafyanın demek istediği görünmeme durumu, zeminin beyaz tuz olması ve güneş ışığının yansısıyla ışık etkisinin fazlaşmasıdır. Işık kaynağının çok güçlü olması körlük etkisi de yapmaktadır. Tuz Gölü'nün ayrıca beyaz yansımından dolayı, gündüz doğal ışığı fazlasıyla kullandığı görülmektedir.

3.10.1.3. Zamana ve Mekân Kullanımı

Filmin açılış sahnesinde, gördüğümüz “İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” cümlesinin sonundaki “nokta”ya kamera üst açıdan optik kaydırmayla yaklaşır, noktanın içinden geçer ve 13. yüzyıla geçiş yapılır. Konya yakınındaki Tuz Gölü'nün üzerine Arap alfabesindeki harflerle yazılmış “Afa'llahü Anh” (“Allah affetsin” anlamına gelen) yazıyı görürüz. Kameranın yazıya yine zum yapmasıyla “nun” harfinin noktasının olduğu yerde Hattat Malik Hoca

görüntüye gelir; çırağını mürekkep alması için şehre göndermektedir. Yazıyı yazarken “nun” (ن) (harfinin noktasını mürekkebi yetmediği için koyamamıştır.

Ardından, kameranın tilt hareketi ile 2008 yılında, Tuz Gölü’nde hat çırağı olan Ahmet’e geçiş yapılır. “Tuz Gölü’nün sonsuzluğu ve bir beyaz kâğıdı andıran yapısı mekânda birliği sağlarken zamanda akışkanlığa yardımcı olur” (İhcam” elini kaldırmadan bir defada yazma tekniğidir. Nokta ihcam’ın mantığına benzerlik gösteren, tek bir planlık bir filmidir. Nokta’nın tek planda çekilmiş olmasının yanı sıra, filmde tek mekân (Tuz Gölü) vardır ve böylece zaman algısında süreklilik elde edilir. Bu süreklilik, artık mekânla ilgisi olmayan süreklilik arz eden bir sürenin sürekliliğidir. Filmin kaç gün sürdüğü, sahneler arasında ne kadar zaman geçtiğini bilinmemektedir.

Ahmet’in Hamdullah hocayla birlikte olduğu anlar, Ahmet’in Selim’le karıştığı olayla sürekli kesintiye uğrar. Kronolojik karışıklıklar, gündelik hayat içinde dayatılan zorunlu ritimlerde kırılma hissi yaratabilme olasılığı açısından bile önemlidir. Kronolojinin parçalanmasıyla yeniden başlayan, yenilenen, sürekli bir şimdiki “an” yaşanır. Zaim’in amacının bu yönde olduğunu anlarız, çünkü geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek süreklilik arz eden tek bir zaman gibidir. Ahmet’in arabasının bozulduğunu ve tamirci çağırdığını görürüz. Ahmet, tamirciden kendisini hattat Hamdullah hocaya götürmesini rica eder. Bize doğrudan verilmese de Selim’in ölümünün üzerinden yıllar geçtiğini hissederiz.

Ansızın bu sahne kesilir ve Ahmet’in kitabı almak isteyen adamlarla buluştuğu sahneye geçilir. Ardından Hamdullah hocanın evini görürüz. Hoca uyanmıştır. Nokta’da, ileriye ve geriye sıçramalar klasik yöntemlerden farklı yapılmıştır. Ne geçmişteki görüntünün renkleri soluk, bulanıklık vb. gibidir ne de gelecekteki görüntünün zamanını anlayabileceğimiz ipuçları vardır. Kameranın yere kaydırma hareketi ile aynı mekânda başka bir zamana geçilir. İzleyici, aşağı ve ileri doğru yapılan odak kaydırma ile zamandaki değişimi hisseder. Filmde kamera gökyüzüne doğru ağır ritimle kaydırılarak zaman geçişleri yapılır. Geçişin ardından sabit kamera filmdeki ağır ritme katkı sunar.

Tuz Gölü'nün sonsuzluğu ve bir beyaz kâğıdı andıran yapısı mekânda birliği sağlarken zamanda akışkanlığa yardımcı olur. Tuz Gölü tüm olayların yaşanacağı ortak bir mekân olarak sunulur. Tuz Gölünün tek mekân olarak kullanımı zaman algısında süreklilik sağlamaktadır. Filmin tamamı dış mekân da çekilmiştir. Derviş Zaim'in karakterlerinin mekânla olan bağlantısına bakıldığında görülmektedir ki tuz gölü, bilinçaltını, manevi dünyayı, simgelemektedir.

Yaşanan tüm olaylar vicdan ve akıl karmaşasının yaşandığı bu zeminde olmaktadır. Manevi dünya ve maddi dünya arasındaki 'inanç-madde-mana' bir kez daha karşı karşıya gelir. Derviş Zaim'in karakterlerinin mekânla ilişkisi düşünüldüğünde, tuz gölü, manevi dünyayı, bilinçaltını, temsil eder. Filmde zamanlar arasında yaşanan geçiş, derinlik hissini oluşturduğu boşluk sayesinde birbirine kolaylıkla bağlanmaktadır. Filmin başlangıcında mürekkep almaya giden hat çırağı, 21.yüzyıla gelindiğinde tuzda dolaşan meczup genç olarak görülür. Bu durum filme devamlılık sağlamaktadır.

3.10.1.4. Ses

Nokta, diyalogların ağırlıklı olarak kullanıldığı bir filmidir. Yönetmen, filmde kültürel dokunun bir parçası olarak Anadolu topraklarına ait bendir ve tambur gibi, ney gibi daha çok doğu kökenli müzik aletlerini kullanmıştır. Genellikle geçiş sahnelerinde kullanılan enstrümantal müzik filmin yapısıyla uyum içinde kabul edilmektedir.

3.10.1.5. Hareket ve Performans

Ahmet karakteri eski hükümlüdür. Cezaevinden çıktıktan sonra kendine yeni ve temiz bir hayat kurup evlenmek istemektedir. Arkadaşının zorlamasıyla yasa dışı bir işe bulaşır. Arkadaşının evinde bulunan el yazması Kuran-ı Kerimi çalıp satacaklardır. Bu hem gayri ahlaki hem de yasa dışı bir eylemdir. İstmeden üç kişinin ölümüne neden olur. Onlara mezar hazırlar ve gömer. Milyon dolarlık el yazması Kuran-ı Kerim Ahmet'tedir ancak Ahmet paraya çok ihtiyacı olmasına rağmen onu satmaz sefalet içinde yaşar.

Büyük bir vicdan azabı çekmektedir çünkü istemden arkadaşının ölümüne neden olmuştur bu vicdan azabından kurtulmak için tekrar Tuz Gölüne döner arkadaşının amcasını bulur ve Kuran-ı Kerimi ve mezarların olduğu yerin krokisini verip gidecektir. Adam öldürmek çalmak toplumda kabul göremeyen davranışlar olmasına rağmen Ahmet karakteri tam olarak kötü verilmemiştir. Ölen kişilere mezar hazırlaması, Kuran-ı Kerimi geri getirmesi, mezarların olduğu yerin krokisini çizmesi ve büyük bir vicdan azabı çekiyor olması Ahmet karakterinin insani yönlerini vurgulamaktadır.

Selim karakteri de tıpkı Ahmet gibi ne tam kötü ne de tam iyi bir karakter olarak verilmemiştir. Babasına ait olan Kuran-Kerimi çalıp ondan elde edeceği parayla hasta olan amcasını Amerika'ya tedaviye götürmek ve kendine de yani bir iş alanı kurmak istemektedir. Hasta birine yardım etmek istemesi olumlu bir davranışken çalmak olumsuz bir davranış olarak kabul edilmektedir.

Mümin Hoca eski bir hat hocasıdır. Sağlık problemleri yüzünden artık talebe yetiştirmemektedir. Yeğenin kinini gütmeyen hoca Ahmet'in yıllar içinde azap içinde cezasını çektiğini düşünerek onu öldürmez ve polise teslim etmez. İyi ve merhametli bir karakter olarak verilen Mümin Hoca filmin sonunda Ahmet'in serbest bırakılması ister.

3.10.1.6. Kostüm

Film de iki ayrı zaman dilimi yer almaktadır biri 13 yy diğeri ise 2000'li yıllar. 13. yy da geçen sahnelerde ki oyuncular o dönemin kıyafetlerini giymektedirler. O dönem erkekler sarık, kaftan, şalvar ve mintan kullanmaktadır. Oyuncularında kostümleri bu şekilde tasarlanmıştır. Dönemin ruhunu yansıtmaktadır. 2000'li yıllara gelindiğinde oyuncuların modern dünyayı yansıtan günlük kıyafetler giydiği görülmektedir. Kostümleri 2000'li yıllara uygun görülmektedir.

3.11. Gölge ve Suretler Filminin Kısa Öyküsü

Film, gölge oyununa atfen beyaz bir perde üzerine yazılmış bilgilendirme yazısı ile açılır. “Kıbrıs, 1960 yılına kadar Rum ve azınlıktaki Türk toplumlarından

oluşan bir İngiliz kolonisiydi. Ülkenin iki toplumu adada dağınık biçimde ve genel olarak barış içinde yaşıyordu. 1955 yılında Kıbrıs'lı Rumlar EOKA adlı gizli bir örgüt kurdular ve Yunanistan'la birleşmek için silahlı mücadeleye giriştiler. Kıbrıs'lı Türkler bu hareketi bir tehdit olarak algıladılar ve karşılığında TMT örgütünü kurarak adanın bölünmesini önerdiler. 1960 yılında uzlaşma sonucu Kıbrıs'a bağımsızlık verildi. Adanın Yunanistan'la birleşmesi veya taksim edilmesi planlarından vazgeçildi. Geçici bir barış dönemi başladı. 1963 yılında Kıbrıs'lı Rumlar, devletin işlevlerini yerine getiremediğini öne sürerek, anayasal değişiklikler önerdiler. Kıbrıs'lı Türkler bu değişiklik önerilerini kabul etmediler.

Kıbrıs'lı Rumlar ve Türkler arasındaki gerilim toplumlararası çatışmayı ivmelendirdi. Daha iyi silahlanmış olan Kıbrıs'lı Rumlar, Yunanistan'la birleşmeyi gerçekleştirmek adına, Kıbrıs'lı Türkleri, yerleşim yerlerinden atmaya başladılar.” Rumlar ve Türkler arasında yaşanan olaylar hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra kızı Ruhsar'a gölge oyunu yapan Karagözcü Salih'e geçilir. Gölge oyununda Karagöz, “Hacivat'ım insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?” diye sorar. Hacivat, “Çalar, çırpar, ham yaparlardı, isterlerse katliam yaparlardı” diye yanıt verir. Karagöz bu defa, “Hacivat'ım insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?” diye sorar. Hacivat, “Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı”. Karagöz, “Peki Hacivat'ım hem görünmez olmak hem iyi bir insan olmak mümkün müdür?” diye sorar. Hacivat ise “Gölgene dikkat edeceksin, karanlık tarafına hükmedeceksin” diye cevaplar. Salih, kızından kendisine yardım etmesini ister. Fakat kızı Karagöz ve Hacivat'ı sevmediğini söyler.

Salih, kızına “Bu oyun bana gölgemi gösterdi. Böylece beni kurtardı. İleride seni de kurtarabilir” dediği sırada dışarıdan sesler gelir. Rum askerleri köy baskın yaparak köyün yerleşik halkı olan Türkleri evlerinden çıkarırlar.

Salih kızıyla birlikte şehire gitmek ister ancak hastalanınca akrabasının köyüne sığınır. Salih ve Ruhsar Veli'nin köyüne giderler. Salih kendine geldikten sonra olayları anlatır ve hiçbir yerin güvenli olmadığını söyler. Gece olunca Veli bahçede bir çukur kazar bu çukura saklanmış silahlar vardır ancak silahlar paslanmış ve çalışmamaktadır. Şehirde ki Türk askerlerine haber verirler ancak komutan onlara

silah vermeyeceklerini kendilerini güçlü ve kalabalık göstermeleri gerektiğini, zaten kısa süre sonra çatışmaların son bulacağını söyler. Bunun üzerine köyün gençleri ovanın çeşitli yerlerinde ateş yakar ve çok sayıda ekmek alarak dışardan birilerinin geldiği ve güçlü oldukları imjını verirler. Rumlar bu durumdan rahatsız olurlar.

Köyün çobanı Cevdet Hacivat Karagöz maketlerini toprağa gömer onu gören Hristo silah gömdüğünü sanır ve onu askerlere ihbar eder. Askerler Cevdeti öldürür. Bunun üzerine köyün gençleri karşı hamle yapar ve olaylar büyür köyde bir çatışma olur iki taraftan da ölümler olur. Türkler şehire giderler.

3.11.1.Filmin Mizansen Analizi

Çalışmanın bu kısmında Gölge ve Suretler filmi, belirlenen kıstaslar doğrultusunda incelenecektir.

3.11.1.1.Teknik

Film sahneden oluşmuştur. 112 dakikalık filmin uzun diyalogların olduğu sahneler genel de bir buçuk dakika ile iki dakika arasında değişirken diğer sahneler genelde bir dakika sürmektedir. Filmde üç yüz kırk çekim ölçeği kullanılmıştır. Bunlar rakamsal olarak şu şekildedir: genel çekim: kırk iki, uzak çekim: 11, omuz çekim: 44, boy çekim: 74, göğüs çekim: 56, ayrıntı çekim: 3, bel çekim: 44, ikili çekim: 26, diz çekim: 20.

Filmde mekân kullanımı ve mekânlar arasındaki geçişlerin sağlanması amacıyla dijital efektlerden yararlanılan sahneler dikkat çekmektedir. Bu anlamda gerçek ve temsil, zamanlar ve mekânlar arasındaki geçişlerin sağlandığı bir araç haline getirilir. Örneğin, Anna'nın evindeki sahnede mekânın birden fotoğrafa dönüşmesi, bu türden bir zaman ve mekân değişimine yol açar. Yine Ruhsar'ın kaledeki mekândan, kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi de başka bir örnek oluşturmaktadır.

3.11.1.2. Ses

Gölgeler ve Suretler, sözlü geleneksel öykülere dayanan ve diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de iki dil kullanılmıştır. Türkçe'nin ağırlıkta olduğu filmde Anna ve Hiristo'nun bazı diyalogları, Anna'nın Rum askerlerle olan diyalogları birkaç sahnede de Veli'nin Rumlarla olan diyalogları Rumca verilmiştir.

Film de dış sesler de kullanılmıştır. Filmin ilk sahnesinde Karagözcü Salih köyde ki evinde karagöz oynatırken dışardan gelen bağrıışmaları duyarlar, bunun üzerine dışarı çıkarlar bağrıışan ve kaçan insanları görürler buna patlama ve silah sesleri eşlik etmektedir. Veli köydeki gençlere atış talimi yaptırır o sırada patlayan silahların sesi duyulur. Rumlardan kaçan Salih ve Ruhsar mağaraya saklanır. Salih mağaradan çıkarken, kuş sesleri ve müzik duyulur.

Ahmet arkadaşlarıyla atış yapmaktadır bu esnada patlayan silahların sesi yine duyulur. Rum askerlerinin çobanı öldürme sahnesinde de silah sesi duyulmaktadır. Cevdet'in cenaze törenine geçilir. Burada Ruhsar taziye için gelen Rumları bağrıa çağrıa kovalar ve ağlar bu esnada gök gürültüsü duyulur. Ahmet, Ruhsar ve arkadaşları Dimitri'nin yanına giderek onu sorgulamaya başlarlar istedikleri cevabı alamayınca Dimitri'yi silahla vurarak öldürürler, bu sahne 'de yine silah sesi duyulmaktadır. Ancak burada ki silah sesleri bir ya da iki el ateş şeklindedir. Ahmet, Ruhsar ve köyde yaşayan Türklerin köyden kaçış sahnesinde ciddi bir çatışma yaşanmaktadır ve bu sahnelerde arka arkaya gelen silah sesleri duyulmaktadır. Filmin sonunda Karagözcü Salih'in Karagöz oynatırken söylediği Gazel duyulur bu Gazel eşliğinde film son bulmaktadır.

3.11.1.3. Hareket ve Performans

Filmde dramatik yapıyı destekleyecek çok sayı da oyuncu kullanılmıştır. Bu oyuncular son derece gerçekçiler 1963'de Kuzey Kıbrıs da yaşamış olan karakterle birebir uyumludurlar. Oyuncular filmin başından sonuna kadar rollerinin gereğini yapmış izleyicide herhangi bir şaşkınlığa yol açmamışlardır. Filmde birçok karakter olmasına rağmen film ana karakterler üzerinden işlenmektedir.

Filmde öne çıkan iki kadın karakter bulunmaktadır. Bunlar Ruhsar ve Anna'dır. Sunulan iki karakterde biçare ve durağan değildir. Tam aksine iki kadın karakterde hem başkaları için hem de kendileri için çaba sarf eden özverili karakterlerdir. Ruhsar kaybolan babasını bulmak için büyük bir mücadele vermektedir. Erkeklerin dahi gitmeye korktuğu şehre giderek babasını arar ve lamba için su alır. Ruhsar karakteri öfke kontrolü olmayan bir tip olarak verilmektedir. Çoban Cevdet'in taziyesi için gelen Hristoya saldırır. Rumların hem çobanlığını hem de şoförlüğünü yapan Dimitriyi taşla saldırır bunun üzerine Ahmet Dimitriyi silahla vurarak öldürür. Anna karakteri de son derece özverili ve cesur olarak verilmiştir. Karagözcü Salih'i aramak için Salih'in köyüne gider. Rum askerleri evlerine silah getirdiği zaman silahların evde kalmasını istemez. Çoban Cevdet'in ölmesinden sonra yolda çevirme yapan Rum askerlerine saldırır. Gece olunca çatıya hem kötülüklerden korunmak hem de olası bir çatışmanın önüne geçmek için buğday atar. Çatışma yaşanmaması için elinden geleni yapar.

Veli karakteri filmin başında kumarbaz, alkol kullanan bir karakter olarak gösterilmektedir. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde Veli'nin ustasının parasını çaldığı ve sevdiği kadını elinden aldığı için pişman olduğunu görürüz. Yine Veli Ruhsar'ı öz kızı gibi benimseyip korumaktadır. Köyün gençlerine atış talimi yaptırarak silah kullanmayı öğretmiş. Bir kanaat önderi gibi Rumlarla konuşarak sorun istemediğini söylemiştir. Rumlarla çatışma yaşandığı zaman köylüyü korumuştur. Gençlik yıllarında yanlış işler yapmış olmasına rağmen her zaman bunun pişmanlığını yaşamış iç âleminde iyi bir insan olarak çizilmiştir.

3.11.1.4. Kostüm

Gölgeler ve Suretler filminde film için özel olarak hazırlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film'de yer alan tüm karakterler hayatın olağan akışında günlük kıyafetleriyle yer almaktadır. 1963 de geçen filmde insanlar o dönemin ekonomik şartları nedeniyle eski ve kimi zaman yırtık sökükle kıyafetler giymektedirler. Aslında bu olay örgüsünü destekler niteliktedir. Hem Türk askerleri hem de Rum askerleri askeri üniforma ile görülmektedir.

3.11.1.5. Zaman ve Mekân Kullanımı

Gölgeler ve Suretler filmi Kıbrıs'ta çekilmiştir. Yönetmen dönemin atmosferini yansıtması açısından mekânın doğallığını kullanması filme ayrı bir önem kazandırmıştır. Filmin çekimleri Kıbrıs'ta gerçek bir köyde yapılmıştır ve temel karakterler dışında kalan tüm oyuncular o köyde yaşayan amatör oyuncularlardır. Filmdeki olaylar köydeki günlük yaşamın düzenini bozmadan ilerler.

Filmde Kıbrıs'ın kırsal alanının manzaraları uzun dış mekân sekanslarıyla perdeye yansıtılır. Derviş Zaim filmografisinin en uzun filmi olan Gölgeler ve Suretler'in yaklaşık bir saatlik dış mekân planları tüm filmin yaklaşık yüzde 55'ini oluşturur; filmin iç mekânlarıysa yine yaklaşık olarak tüm planların yüzde 42'si kadardır ve yaklaşık 50 dakika sürmektedir.

Filmin dramatik yapısı gereği eşik görüntülerine fazlasıyla yer veren yönetmen, sınır duygusunu hissettirdiği gibi, Platon'un mağara metaforuna da gönderme yapar. Filmin genelinde yer alan; kapı ağızı, kale önü, perde önü, pencere kenarı, mağara, sahil gibi mekânların seçimlerinden dolayı, izleyiciye sınır duygusunu vermektedir. İnsanı mekân duygusundan yoksun bıraktıran ve tedirgin eden bu durum yönetmenin başarılı bir kompozisyon seçiminden dolayı filmin izleyiciye geçmesini sağlamaktadır.

Ruhsar kayıp olan babasını aramak için şehre gider. Karakolda komutan, babasının ne zaman kaybolduğunu sorar. Ruhsar emin olamamakla birlikte “üç hafta ya da iki hafta” diye cevap verir. Belki de babası sadece bir haftadır kayıptır, ama bu Ruhsar'a üç hafta gibi gelmiştir. İzleyici Ruhsar'ın zamanının ne kadar ağır geçtiğini anlar.

3.11.1.6. Işık

Gölgeler ve Suretler filminde geceleri ev aydınlatmasında mum ışığı kullanılmaktadır. Mum ışığıyla aydınlatılan evlerde oyuncuların yüzleri alacakaranlıkta görülmektedir. Filmde bazı görüntülerin karanlıkta bırakılması, karanlığın görünür kılınması amacı ile yapılmıştır.



Ruhsar ve Veli'nin evde olduğu sahne de oda mum ışığı ile aydınlatılmış ve yarı karanlıktır. Ruhsar neredeyse görünmeyecek kadar karanlıktadır. Seyirci bu karanlıkla Ruhsar'ın ruhsal durumunu ile bağlantı kurabilmektedir.

Mum ışığının aydınlatdığı karakterleri ve yansımalarını görürüz. Veli ve köyün gençlerinin konuşmaları duyulmaktadır. Kapı önünde oturan Ruhsar karagöz suretlerini oynatmaktadır, suretlerin gölgeleri duvara yansımaktadır. Veli ve Ahmet'in sesi, adeta gölgelerin sesi olmuştur. Gölgeler bir imge olarak belirsizliği simgelemektedir. Ruhsar karanlıkta görülmektedir, karanlık Ruhsar'ın çaresizliği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Yönetmen, filminin genelinde, ışık ve gölgeyi iç mekânlarda, ışıklı karagöz perdesinde, duvar ve yer yansımalarında anlatım aracı olarak sıklıkla kullanmaktadır

Film de ters ışığı sıkça kullanmıştır, özellikle kapı aralıklarını ışıklı gölge sahnesi gibi kullanmaktadır. Veli'nin silahları gömdüğü yerden çıkarmadan bahçeye

beyaz bir örtü astığı sahnede, yönetmen seyircinin perde içindeki perdeden ikinci bir sahne oluşturarak filme boyut kazandırmıştır.

Genel olarak film de gündüz doğal ışık kullanılırken, iç mekânlarda de gaz lambasına ve mumla tek ışık kaynaklı, aydınlatmalarına sıklıkla yer vermiştir. Gölge sahneler ve siluet oluşturmak amacıyla ters ışık fazlasıyla kullanılmıştır. Derviş Zaim filmin tamamında ışık ve gölge unsurunu filmin ana konusu ile ilişkilendirerek anlatımını boyutlandırmıştır. Ters ışığın perdeye yansıyan gölgeleri ile de anlatımı kuvvetlendirmiştir.

Sonuç

Bu araştırmada Sinema da anlatı türleri ve Modern Türk sinemasında geleneksel göstergelerin neler olduğu ve filmlerde kullanım oranları incelenmiştir. İlk bölümde toplumların geçirmiş olduğu dönemler incelenerek sosyo-ekonomik gelişmelerden nasıl etkilendiği tespit edilmiş. Bu doğrultuda Toplum modellerinin nasıl doğduğu, hangi evrelerden geçtiği ve hangi toplumsal süreçlerde ortaya çıkarak bir sonraki toplum modeline geçişin nedenleri belirlenmiştir. Toplumsal ve kültürel alanda yaşanan değişimler toplumun ihtiyaçlarını karşılayamamış ve böylelikle toplum yeni bir döneme evrilmiştir. Avcılık-toplayıcılıkla başlayan toplum serüveni yüzyıllar içinde dönüşüme uğrayarak günümüz Bilgi/Ağ toplumuna dönüşmüştür. Yaşanan her değişim sancılı olmuş ve birçok toplumsal sıkıntıyı da beraberinde getirmiştir. Yeniliğe açık ve kapalı olan toplum üyelerinin bu değişime vermiş olduğu tepkilerde birbirinden farklı olmuştur.

Ardından Türk Kültürel Göstergeleri anlatılmıştır. Bu göstergelerin neler olduğunu belirlemek için geniş bir literatür çalışması yapılmış Türkiye’de kullanılan kültürel göstergeler; Yiyecek içeceklerle bağlantılı göstergeler, Giyim kuşamla ilgili göstergeler, Mekanlarla ilgili göstergeler, Davranış kalıplarıyla ilgili göstergeler, Dinsel göstergeler, Müzik ve sanatsal göstergeler, Kültürel törenlerle ilgili göstergeler, Renklerle ilgili göstergeler şeklinde sınıflandırılıp açıklanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Sinemada anlatı incelenirken öncelikle anlatıların nasıl doğduğu ve geliştiği, her toplum modelinin kendi anlatısını meydana getirdiğinden hareketle anlatı modelleri; Klasik Anlatı, Modern Anlatı ve Postmodern Anlatı olarak detaylı olarak incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde öncelikle kullanılacak yöntem açıklanmış, ardından Cenneti Beklerken, Gölgeler ve Suretler, Nokta filmleri nicel ve nitel araştırma yöntemleri kullanılarak incelenmiştir.

Öncelikle filmler söylem analizi yöntemi ve söylem analizinde de post yapısalcı bir yaklaşım ile çözümlenirken bu sayede filmlerde kullanılan kültürel kodlar tespit edilmeye çalışılmıştır. Söylem analizinde post yapısalcı yaklaşımda; eseri ortaya koyanın veya filmi çekenin değil de eseri okuyanın veya tanıtım filmini seyreden ne okuduğu ve ne gördüğü önemlidir anlayışından hareketle yapılmıştır.

Geleneksel göstergelerin yer aldığı görsellerin kopyası alınarak numaralandırılmış ve bu görseller üzerinden kültürel kodlar açıklanmaya çalışılmıştır. Tespit edilen kültürel kodlar uygun bir istatistik programında kendi içinde sınıflandırılarak frekans, yüzdeler ve korelasyon değerleri tespit edilmiştir. Çıkan sonuçlar tablolara bağlı olarak yorumlanmıştır bu değerlendirme ile ilgili sonuçlarda bulgular ve yorum kısmında ayrıntılarıyla ortaya konmuştur. Ardından filmler Nitel araştırma yönteminden Mizansen Eleştiri yapılarak incelenmiştir.

İlk olarak filmlerin künyesi hazırlanmış ardından film öyküleri genişçe anlatılmıştır. Mizansen eleştiri yapılırken filmler teknik yapı, ışık, ses, zaman ve mekân, oyuncu ve hareket ve performans, dekor ve kostüm başlıkları altında değerlendirilmiştir. Teknik yapı başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminin bir dönem filmi olduğu ancak onu diğer dönem filmlerinden ayıran yönünün minyatür sanatına ait olan ‘şekil, zemin ve renk’ gibi unsurların kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Filmin biçimsel özelliklerine bakıldığında minyatür sanatının (tasvirinin) tüm filmi etkilediği görülmektedir.

Öyle ki bu etki filmin başlangıcında filmin jeneriğindeki minyatür süslemeleri ve hat yazısına benzer yazılarla izleyiciye verilemeye başlanmaktadır. Öyküye girişi

sağlayan prolog sekansının bütünü minyatürlerde yer alan kenar süslemeleriyle benzer bir çerçeve içindedir. Bu kullanım anlatılacak öykünün tamamen bir minyatür tasviri şeklinde algılanması gerektiğini belirtmektedir. Yönetmen geleneksel bir sanat olan minyatürü, modern bir anlatıyla biçimsel olarak kurgulamıştır. Ayrıca, sinemanın geleneksel anlatı formunun temel özelliklerine de bir dizi minyatür, grafik, imge, fotoğraf kullanarak karşı çıkmaktadır. “Filmde, minyatür sanatının temel yapısına uygun bir sinema dili yaratılmaya çalışılır. Minyatür sanatının ve sanatçısının gerçeği ele alış şekli ile suret oluşturma arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Batılı tarzda yapılan bir başka sanat ve sanatçının eserindeki gerçeği ele alış biçimi, filmin dramatik yapısı üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.”

Nokta filmi, beyaz bir sahnede, tek bir planda geçmektedir. Film baştan sona yerden gökyüzüne planlar arası bağlanarak kesintisiz olarak çekilir. Plan-sekanslar arasında yer alan geçişler, filme bir bütünmüş izlenimi verecek şekilde düzenlenmiştir. Mekânın değişmiyor olması zamanlar arasında yaşanan geçişi kolaylaştırmıştır. Mekân ve zamanın bir bütün gibi algılanmasına sebep olan bu durum ilk sahnelerde izleyici de şaşkınlığa yol açmaktadır. Temel olarak öykü kronolojik olarak ilerlememekte ve sıçramalı bir biçimde dizilmektedir.

Zamanda var olan sıçramalar kullanılan geçiş tekniklerinin aynılığı ile sağlanmıştır. Bu geçişlere Tuz Gölü'nün üzerinden yine benzer olan bir yapıya geçilerek başka bir sahnenin başlatılması örnek verilebilmektedir. Gökyüzüne çevrilen kameranın bulutlara odaklanarak sonraki bölüme geçilmesi seyircide aynı etkiyi uyandıran bir başka geçiştir. Film yerden gökyüzüne ayıran tam on iki bölümden oluşmaktadır.

Gölgeler ve Suretler filminde mekân kullanımı ve mekânlar arasındaki geçişlerin sağlanması amacıyla dijital efektlerden yararlanılan sahneler dikkat çekmektedir. Bu anlamda gerçek ve temsil, zamanlar ve mekânlar arasındaki geçişlerin sağlandığı bir araç haline getirilir. Örneğin, Anna'nın evindeki sahnede mekânın birden fotoğrafa dönüşmesi, bu türden bir zaman ve mekân değişimine yol açar. Yine Ruhsar'ın kaledeki mekândan, kale fotoğrafının olduğu duvarın önüne geçişi de başka bir örnek oluşturmaktadır.

Işık başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminde Yönetmen daha önceki filmlerinde olduğu gibi ters ışığı kullanmıştır. Filmde kullanılan yansıma aynalar; ışığın içeri yansıtılması anlamında araç olarak kullanılırken, Eflatun Efendi'nin oğlunun gösterildiği hayali sahneler, Şehzade Danyal'ın geçmişte yaşadığı savaş sahneleri gibi sahneler yine aynalar aracılığı ile seyirciye gösterilmektedir.

Işığın kullanım şekline bakıldığında yönetmenin, çoğunlukla gündüz doğal ışığı kullandığı görülmektedir. Yapay aydınlatma kullanmayan yönetmen mağara içlerinde ise genellikle ters ışığı kullanmıştır. Filminin yolda geçen sahnelerinde kullanılan iç mekânlar ise genellikle terk edilmiş, yıkık binalar olarak kullanılmıştır. Tek ışık kaynağı kullanımdan dolayı derinlik etkisi oluşmaktadır.

Nokta filmin hiçbir yerinde iç mekân kullanılmamaktadır. Yönetmen, tuz gölünün beyazlığından faydalanarak fazlasıyla doğal ışık kullanımına gitmiştir. Mafyaların kendi aralarında geçen bir diyalogunda, polis onları bulacağı endişesinden dolayı "Göl kocaman bulamazlar bizi" Tuz Gölünün çok büyük olması adeta bir çöl gibi uçsuz bucaksız olmasına gönderme yapar bu kadar büyük bir alanda görünmenin mümkün olmadığını belirtir. Temel de mafyanın demek istediği görünmeme durumu, zeminin beyaz tuz olması ve güneş ışığının yansımasıyla ışık etkisinin fazlaşmasıdır. Işık kaynağının çok güçlü olması körlük etkisi de yapmaktadır. Tuz Gölü'nün ayrıca beyaz yansımasından dolayı, gündüz doğal ışığı fazlasıyla kullandığı görülmektedir.

Gölgeler ve Suretler filminde geceleri ev aydınlatmasında mum ışığı kullanılmaktadır. Mum ışığıyla aydınlatılan evlerde oyuncuların yüzleri alacakaranlıkta görülmektedir. Filmde bazı görüntülerin karanlıkta bırakılması, karanlığın görünür kılınması amacı ile yapılmıştır.

Yönetmen, filminin genelinde, ışık ve gölgeyi iç mekânlarda, ışıklı karagöz perdesinde, duvar ve yer yansımalarında anlatım aracı olarak sıklıkla kullanmaktadır

Film de ters ışığı sıkça kullanmıştır, özellikle kapı aralıklarını ışıklı gölge sahnesi gibi kullanmaktadır. Veli'nin silahları gömdüğü yerden çıkarmadan bahçeye

beyaz bir örtü astığı sahnede, yönetmen seyircinin perde içindeki perdeden ikinci bir sahne oluşturarak filme boyut kazandırmıştır.

Gölgeler ve Suretler film de genel olarak gündüz doğal ışık kullanılırken, iç mekânlarda de gaz lambasına ve mumla tek ışık kaynaklı, aydınlatmalarına sıklıkla yer vermiştir. Gölge sahneler ve siluet oluşturmak amacıyla ters ışık fazlasıyla kullanılmıştır. Derviş Zaim filmin tamamında ışık ve gölge unsurunu filmin ana konusu ile ilişkilendirerek anlatımını boyutlandırmıştır. Ters ışığın perdeye yansıyan gölgeleri ile de anlatımı kuvvetlendirmiştir.

Ses başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken, sözlü geleneksel öykülere dayanan ve diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de birçok ses kullanılmıştır. Filmin 13 yerinde enstrümantal müzik kullanılırken yedi yerde doğal dış ses kullanılmıştır. Eflatun'un evladının başındayken sahneye eşlik eden enstrümantal müzik Eflatun'un yas tuttuğunu seyirciye hissettirir. Cenneti Beklerken filminde kullanılan müziklerin filmin gerçekliğini zedelediği söylenebilmektedir. Filmin 35.dakikasında başlayan tambur, bendir ve keman seslerinin temel amacı müzik kullanarak biçimin sese dayalı hareketle kavranmasını sağlamaktır.

Nokta, diyalogların ağırlıklı olarak kullanıldığı bir filmidir. Yönetmen, filmde kültürel dokunun bir parçası olarak Anadolu topraklarına ait bendir ve tambur gibi, ney gibi daha çok doğu kökenli müzik aletlerini kullanmıştır. Genellikle geçiş sahnelerinde kullanılan enstrümantal müzik filmin yapısıyla uyum içinde kabul edilmektedir.

Gölgeler ve Suretler, diyalogların ağırlıklı olduğu bir filmidir. Film de iki dil kullanılmıştır. Türkçe'nin ağırlıkta olduğu filmde Anna ve Hiristo'nun bazı diyalogları, Anna'nın Rum askerlerle olan diyalogları birkaç sahnede de Veli'nin Rumlarla olan diyalogları Rumca verilmiştir.

Film de dış sesler de kullanılmıştır. Filmin ilk sahnesinde Karagözcü Salih köyde ki evinde karagöz oynatırken dışardan gelen bağrıışmaları duyarlar, bunun üzerine dışarı çıkarlar bağrıışan ve kaçan insanları görürler buna patlama ve silah sesleri eşlik etmektedir. Veli köydeki gençlere atış talimi yaptırır o sırada patlayan

silahların sesi duyulur. Rumlardan kaçan Salih ve Ruhsar mağaraya saklanır. Salih mağaradan çıkarken, kuş sesleri ve müzik duyulur.

Hareket ve Performans başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminde dramatik yapıyı destekleyecek çok sayı da oyuncu kullanılmıştır. Bu oyuncular son derece gerçekçiler 17 yy. Osmanlısında yaşamış olan karakterle birebir uyumludurlar. Oyuncular filmin başından sonuna kadar rollerinin gereğini yapmış izleyicide herhangi bir şaşkınlığa yol açmamışlardır. Filmde birçok karakter olmasına rağmen film ana karakter üzerinden işlenmektedir.

Nokta filminde dramatik yapıyı destekleyecek çok sayı da oyuncu kullanılmıştır. Ahmet karakteri tam olarak kötü verilmemiştir. Ölen kişilere mezar hazırlaması, Kuran-ı Kerimi geri getirmesi, mezarların olduğu yerin krokisini çizmesi ve büyük bir vicdan azabı çekiyor olması Ahmet karakterinin insani yönlerini vurgulamaktadır.

Gölgeler ve Suretler filminde öne çıkan iki kadın karakter bulunmaktadır. Bunlar Ruhsar ve Anna'dır. Sunulan iki karakterde biçare ve durağan değildir. Tam aksine iki kadın karakterde hem başkaları için hem de kendileri için çaba sarf eden özverili karakterlerdir. Ruhsar kaybolan babasını bulmak için büyük bir mücadele vermektedir. Erkeklerin dahi gitmeye korktuğu şehre giderek babasını arar ve lamba için su alır. Ruhsar karakteri öfke kontrolü olmayan bir tip olarak verilmektedir.

Zaman ve Mekân kullanımı başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filminin dönem filmi olması nedeniyle kullanılan tüm mekânlar da 17. yy Osmanlısının izleri görülmektedir. Vezirin konağının hem dış yapısı hem de içyapısı, kullanılan eşyaların (koltuk, duvar süsleri, testiler, halılar, kapılar, bahçenin içinde yer alan havuz, bahçenin peyzası vb) tamamı döneme uygun tasarlanmıştır. Mekânların döneme uygun şekilde olabilmesi için bilgisayar destekli animasyon teknolojilerinden faydalanılmıştır. Film de açık havada geçen doğa sahnelerinin arka planlarında dağların ve tepelerin meydana getirdiği yollarda boyutsuzluk hissi bulunmaktadır. İç ve dış mekân kullanımlarında minyatürlerde olduğu gibi derinlik hissini yok edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Nokta filminde Ahmet'in Hamdullah hocayla birlikte olduğu anlar, Ahmet'in Selim'le karıştığı olayla sürekli kesintiye uğrar. Kronolojik karışıklıklar, gündelik hayat içinde dayatılan zorunlu ritimlerde kırılma hissi yaratabilme olasılığı açısından bile önemlidir. Kronolojinin parçalanmasıyla yeniden başlayan, yenilenen, sürekli bir şimdiki “an” yaşanır. Zaim'in amacının bu yönde olduğunu anlarız, çünkü geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek süreklilik arz eden tek bir zaman gibidir. Ahmet'in arabasının bozulduğunu ve tamirci çağırdığını görürüz. Ahmet, tamirciden kendisini hattat Hamdullah hocaya götürmesini rica eder. Bize doğrudan verilmese de Selim'in ölümünün üzerinden yıllar geçtiğini hissederiz.

Gölgeler ve Suretler filmi Kıbrıs'ın kırsal alanının manzaraları uzun dış mekân sekanslarıyla perdeye yansıtılır. Derviş Zaim filmografisinin en uzun filmi olan Gölgeler ve Suretler 'in yaklaşık bir saatlik dış mekân planları tüm filmin yaklaşık yüzde 55'ini oluşturur; filmin iç mekânlarıysa yine yaklaşık olarak tüm planların yüzde 42'si kadardır ve yaklaşık 50 dakika sürmektedir.

Filmin dramatik yapısı gereği eşik görüntülerine fazlasıyla yer veren yönetmen, sınır duygusunu hissettirdiği gibi, Platon'un mağara metaforuna da gönderme yapar. Filmin genelinde yer alan; kapı ağzı, kale önü, perde önü, pencere kenarı, mağara, sahil gibi mekânların seçimlerinden dolayı, izleyiciye sınır duygusunu vermektedir. İnsanı mekân duygusundan yoksun bıraktıran ve tedirgin eden bu durum yönetmenin başarılı bir kompozisyon seçiminden dolayı filmin izleyiciye geçmesini sağlamaktadır.

Kostüm kullanımı başlığı altında incelenen filmlerde; Cenneti Beklerken filmin'de özel olarak tasarlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film 17. Yüzyıl Osmanlısında geçtiği için kullanılan kostümlerin tamamı o dönem Osmanlıda yaşayan insanların gündelik yaşamlarında kullandıkları kıyafetlerdir. Nokta filminde Film de iki ayrı zaman dilimi yer almaktadır biri 13 yy diğeri ise 2000'li yıllar. 13. yy da geçen sahnelerde ki oyuncular o dönemin kıyafetlerini giymektedirler. O dönem erkekler sarık, kaftan, şalvar ve mintan kullanmaktadır. Oyuncularında kostümleri bu şekilde tasarlanmıştır. Dönemin ruhunu yansıtmaktadır. 2000'li yıllara

gelindiğinde oyuncuların modern dünyayı yansıtan günlük kıyafetler giydiği görülmektedir. Kostümleri 2000’li yıllara uygun görülmektedir.

Gölgeler ve Suretler filminde Gölgeler ve Suretler filminde film için özel olarak hazırlanmış kostümler bulunmamaktadır. Film’de yer alan tüm karakterler hayatın olağan akışında günlük kıyafetleriyle yer almaktadır. 1963 de geçen filmde insanlar o dönemin ekonomik şartları nedeniyle eski ve kimi zaman yırtık sökükle kıyafetler giymektedirler. Aslında bu olay örgüsünü destekler niteliktedir. Hem Türk askerleri hem de Rum askerleri askeri üniforma ile görülmektedir. Bu değerlendirmeler bulgular ve yorum başlığı altında detaylı olarak anlatılmıştır.

Araştırmada ortaya konulan hipotezler ise bu değerlendirmelerin ışığı altında yorumlanmış ve çalışma bu şekilde sonuçlandırılmıştır. Çalışmaya konu olan Türk Kültürel Göstergelerinden otuzbeş adeti incelenen üç sinema filminde aranmıştır. Araştırmanın genel hipotezi olan (filmlerde kültürel göstergeler kullanılmaktadır) hipotezi elde edilen sonuçlardan da anlaşılacağı şekliyle doğrulanmıştır.

Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla Osmanlı dönemi arasında ilişki bulunmaktadır. Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla Selçuklular dönemi arasında ilişki bulunmaktadır. Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla Kıbrıs Barış Harekâtı dönemi arasında ilişki bulunmaktadır. Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla 2000’li yıllar arasında ilişki bulunmaktadır. Hipotezleri elde edilen rakamsal veriler ışığında doğrulanmıştır. Araştırmacı tarafından bu sonucun çıkacağı çalışmanın başında kuvvetli bir şekilde tahmin edilmekteydi. Çünkü bir dönem filmi olan Cenneti Beklerken filmi 17.yy Osmanlısında geçmektedir ve bu nedenle filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar Osmanlı döneminin yaşayışı kıyafet göstergeleri, mekân göstergeleri, dini göstergeler ve geleneksel el sanatları göstergeleriyle kendini belli etmiştir. Bunun dışında filmin proloğunda 17.yy Osmanlı İmparatorluğu yazısıyla izleyiciye filmin bu dönemde geçeceği söylenmektedir.

Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla Selçuklular dönemi arasında ilişki bulunmaktadır. Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla 2000’li yıllar arasında ilişki

bulunmaktadır. Nokta filmi hem Selçuklu döneminden kareler içermekte hem de 2000'li yıllardan kareler içermektedir.

Filmlerde kullanılan kültürel kodlarla Kıbrıs Barış Harekâtı dönemi arasında ilişki bulunmaktadır. Gölge ve Suretler filmi Kıbrıs'ta çekilmiştir ve orda yaşayan Türklerin Rumlarla yaşadığı sorunlar anlatılmaktadır. Filmin proloğunda bu durum yazıyla izleyiciye anlatılmaktadır.

Film süresi arttıkça kullanılan kültürel kodlar da artmaktadır. Filmlerde işlenen kültürel kodların miktarı filmin süresiyle doğru orantılıdır. Film süreleri arttıkça kullanılan kültürel kodlarda çeşitlilik gözlenmiştir.

Derviş Zaim'in incelenen filmlerinde ortak kullandığı kültürel gösterge vardır. En dikkat çeken üç filmde de geleneksel el sanatlarını kullanmış olmasıdır. Cenneti beklerken filminde Minyatür sanatı, Nokta filminde Hat sanatı, Gölge ve Suretler filminde ise Gölge oyunları (hacivat karagöz) kullanılmıştır. Bu geleneksel el sanatları adeta filmlerin kimliğini oluşturmuştur.

Filmlerde geleneksel kodların tespit edilmeye çalışıldığı ve elde edilen bulgular sayesinde sinema sektörüne bazı önerilerin yapıldığı bu çalışmada çalışmanın sınırlı olarak bazı öğelerin filmlerde kullanım şekilleri, filmlere yaptığı katkılar gibi konulara değinilmemiştir. Bu nedenle bu konularda da çeşitli araştırmalar yapılması araştırmacı tarafından sinema sektörü ve başka araştırmacılara önerilmektedir.

Sonuç olarak Türk sinemasında çekilen filmlerde Türk kültürel göstergeleri; gerçekleştirilen uygulama çalışmasında da anlaşılacağı üzere kullanılmaktadır. Ancak filmlerde kullanılan geleneksel göstergelerin sinema filmlerinde kullanım oranının ve çeşitliliğinin çoğaltılması filmlerin ilgi çekiciliğinin artırılması ve geleneksel göstergelerin unutulmalarının engellenmesi için yararlı olacağı öngörülmektedir. Toplumu bir arada tutan en önemli unsurların gelenekler olduğu düşüncesinden hareketle; Türk toplumu da tüm bağların zayıfladığı günümüzde onları bir arada tutan geleneklerine (Bayramlar, türküler, sanat eserleri, tarihi eserler,

vb.) daha fazla önem vermelidir. Bu çalışma: Türk toplumunun geleneklerinin değerini bilmesi adına ortaya bazı önemli bulgular koymaktadır.

Bu bulguların, Türk toplumunun geleneklerine sahip çıkması için bir yol gösterici niteliğinde olması öngörülmektedir. Bununla birlikte çalışmanın ortaya koymak istediği başka bir nokta ise; değişen toplumsal yapılar, sanat alanında da yapısal değişikliklere sebep olmuştur. Sinemadaki değişimler toplumsal değişimlerle doğru orantılı ilerlemiştir. Anlatı yapısındaki değişimler ve bunların sinema sanatına yansması Batı toplumlarının yapısal değişimiyle paralel olarak gerçekleşmiştir. Türkiye, Batı toplumlarının geçirdiği değişim aşamalarını yaşamıştır. Modern toplum yapısına sahip Türkiye Cumhuriyetinde de sinema anlatılarında modern anlatı tercih edilmektedir yönetmenler Modern anlatı yapısı içinde geleneksel kültürel kodları işlemektedirler. Modern sinemanın teknik imkânları geleneksel sanatlarla birleşerek modern geleneksel sentezini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın sonunda elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki önerilerin sektöre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bir toplumun sahip olduğu kültürel özellikler ve sanat alışkanlıkları, o toplumun sinemayla olan ilişkisini yansıtmaktadır. Filmlerde kullanılan geleneksel göstergelerin sinema filmlerinde kullanım oranının ve çeşitliliğinin çoğaltılması filmlerin ilgi çekiciliğinin artırılması ve geleneksel göstergelerin unutulmalarının engellenmesi için yararlı olacağı öngörülmektedir. Toplumlara bir arada tutan en önemli unsurların gelenekler olduğu düşüncesinden hareketle; Türk toplumu da tüm bağların zayıfladığı günümüzde onları bir arada tutan geleneklerine (Bayramlar, türküler, sanat eserleri, tarihi eserler, vb.) daha fazla önem verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu nedenle bu konularda da çeşitli araştırmalara yapılması araştırmacı tarafından sinema sektörü ve başka araştırmacılara önerilmektedir.

Kaynakça

Abisel N (2005). Bir Dünya Nasıl Kurtulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine” Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Abisel, N, (1989). Sessiz Sinema, Ankara: Anakra Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları.

Adanır O (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım* İzmir: Kitle Yayınları

Adanır O (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım* İstanbul: Alfa Yayınları

Adorno. W.T, Horkheimer. M (2007). *Sosyolojik Açılımlar*. İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.

Aenheim. R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* İstanbul: Hil Yayınları.

Akay A (2002). *Kapitalizm ve Popüler Kültür* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları

Akay H (Mayıs 1997). *Relativist Düşünceden Postmodernizmin Amentüsüne*(Cilt XI). Yedi İklim.

Akbar, S. A (1995). *Postmodernizm ve İslam* (Çev: Osman Ç. Deniztekin), İstanbul: Düşün Yayınları.

Akerson E.F. (2015). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Aktan C. C (2003). *Moderniteden Postmoderniteye Değişim*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum, K (2007), *Metinler arası İlişkiler*, İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007.

Akyılmaz, Cin, Halil, Gül S (2000). *Feodalite ve Osmanlı Düzeni*, Çağ Üniversitesi,

Alemdar K, Erdoğan.İ. (2010). *Öteki Kuram*. İstanbul:ERK Yayınları.

Algan, E, (1999). *Görüntü Yönetmenliğine Giriş*, Eskişehir, s.96.

Amin S (2006). *Modernite Demokrasi ve Din. Kültüralizmlerin Eleştirisi*. (Çevirenler: F.Başkaya,U.Günsür, G.Öztürk). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

And, M. (2007). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, Yapı Kredi Yayınları, 380

Anderson P (2005). *Postmodernitenin Kökenleri* (Çev.: Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Anderson, P (2011). Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Andrew, D (2000). Sinema Kuramları, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Andrew. J.D. (2000). Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı. İstanbul: Küre Yayınları.
- Arıkan, Y, (2006). A'dan Z'ye Tiyatro Kuramı, Pozitif Yayınları, 277.
- Arıkan, Y. (2007). Uygulamalı Tiyatro Eğitimi, Pozitif Yayınları, 150.
- Aristoteles (1993). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2008). *Poetika*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Arnes R (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Z. Özen Barkot, Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Artun A (2004). Kuramda avangardlar ve Bürger'in avangard kuramı. P. Bürger, *Avangard Kuramı* içinde (s. 7-30). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslanyürek, S, (2007). Senaryo Kuramı, Pan Yayıncılık, 38 91.
- Astruc A (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. A. Karadoğan (Düzenleyen), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* içinde (N. Özer, Çev., s. 21-26). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Avcı N, Taşçı, C, Derman, D, Erdoğan, Nve Köymen, Ü(1992). Enformasyon Toplumu ve Eğitim Sistemlerine Etkileri, MEB Araştırma Raporu, Ankara: MEB Yayınları,
- Aysoy M (2003). Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine. İstanbul: Açık Kitaplar.
- Aytaç. A. (2000). Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı. Konya: Ceylan Matbaası.
- Balint Kovacs A (2010). Modernizmi Seyretmek. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Barthes R (1988) Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Barthes R (2016) S/Z. Sel Yayıncılık
- Batur E (2000). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard J. (1997). Tüketim Toplumu (Çev: Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bauman Z (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin A (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin. A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Becermen. M, Taşkın. A. (2009). *Felsefe Tarihi 2 Rönesans, Yeniçağ ve XIX. Yüzyıl Felsefesi Tarihi*. İstanbul: Sentez Yayım ve Dağıtım Tic. San. A.Ş.
- Beck. U. (2014). *Risk Toplumu. Risk Toplumu Başka Bir Modernliği Doğru*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bell D. (2013). *İdeolojinin Sonu Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair*. İstanbul: Sentez Yayım ve Dağıtım Tic.San. A.Ş.
- Benjamin W. (1986). *Son Bakışta Aşk* (çev: Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metris Yayınları
- Berkday H (1989). *Kabilelerden Feodalizme*. İstanbul.
- Bernard, I, (1997). *Film and Television Acting*, Focal Press, s:3.
- Best, Steven-Douglas Kellner (1998). *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, (çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınlar
- Bilgiç F (2002). *Türk Sineması'nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları* (1.Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Biryıldız E (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları
- Bloch M (2005). *Feodal Toplum* (çev: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Savaş Yayınları.
- Boggs, J.M, (1978). *The Art of Watching Films: A Guide to Film Analysis*. Menlo Park, Calif.: Benjamin/Cummings Pub.Co.
- Boratav N (1982). *Folklor ve Edebiyat 1*. Ankara: Adam Yayınları
- Bordwell D (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell. D (1997). *Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style*. A. Horton, *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* içinde (s. 11-27). Wiltshire: Flicks Books.

- Bordwell. D, Thompson. K. (2008). Film Sanatı (Çevirenler: Ertsn Yılmaz, Emrah Suat Onat). İstanbul. De Ki Basım Yayım Limited.
- Boris. F (1991). Sanayi Sonrası Ütopylar (çev: Kamil Durand). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozgeyik. Burhan. (2002). Adab-ı Muaşeret- Görgü Kuralları. İstanbul: Erhan Yayın Dağıtım.
- Brecht. B. (2011). Epik Tiyatro (Çev: Kamuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Brown, B, (2008). Sinematografi Kuram ve Uygulama, Hil Yayın.
- Bruce. S, Steven. Y.(2006). The Sage Dictionary of Sociology, London/Thousand Oaks/New York, Sage Publications.
- Büker S (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, S (2012). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Büker. S. (2012). Sinemada Hayat Var. İstanbul: De Ki Basım Yayın Ltd.Şti.
- Büyükdüvenci, Sabri ve Öztürk, Semire Ruken (1997). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Ark Yayınları
- Callinicos A (1990). Reactionary Postmodernism- Postmodernism and Society, (der. R. Boyne-A. Rattansi). London: Macmillon Education Ltd.
- Campbell. J. (2010). Mitoljinin Gücü. İstanbul: Midiaçat Kitapları.
- Castels, Manuel (2002). Local and Global: Cities in the Network Society (cilt 93). Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie, sayı 5.
- Cevizci A(2002). Felsefe Sözlüğü (5. Baskı). İstanbul Paradigma Yayınları
- Chatman, S (2008). Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı: De ki Basım Yayın.
- Childe G (2014). Tarihte Neler Oldu,(çev: Mete Tunçay, Adam (Alaaddein) Şenel. Kırmızı Yayınları.
- Childs P (2010). *Modernizm*. (V. Yıldırım, Çev.). Ankara: Sitare Yayınları.
- Chion. M. (2003). Bir Senaryo Yazmak İstanbul Agora Kitaplığı
- Clastres P (2016). Devlete Karşı Toplum İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Connor, Steven (2005). Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, (çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corrigan. T. (2018). Film Eleştirisi El Kitabı Ankara: Dipnot Yayınları

- Çakır S (2004). Başlangıcından 1970'e Türkiye Sineması ve Yazın İlişkisi, Yeni İnsan Yeni Sinema (15. Sayı).
- Çalışlar. A. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri Ankara: İmge Kiatbevi.
- Çelik M (2004). Bilgi ve Hikmet, Enformasyon Toplumunun Belleği İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Çelikcan P (1997). Yeni gerçekçilik. D. Derman, S. Günaydın, A. İnam, ve O. Onaran (Düzenleyenler), *Sinema Akımları* içinde (s. 147-161). Ankara: Med-Campus A126 Proje Yayınları.
- Çetin Z (1999). Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE).
- Çoban H (1997). Bilgi Toplumuna Planlı Geçiş. İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Dalgaldere. S. (2005). "Okur Görmek İstiyor", Kral Çıplak- Türk Basınına Eleştirel Bir Bakış Denemesi (Der: M. Bilal Arık), Konya. Tablet Kitabevi.
- Deane Phyllis(1988). İlk Sanayi İnkılabı,çev: Tevfik Güran, Ankara: Türk Tarih Kurumu
- Demir. Y. (1994). Filmde Zaman ve Mekan. Eskişehir: Tukuaz Yayıncılık.
- Diamond Jared(2004). *Tüfek, Mikrop ve Çelik*, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim
- Douglas, G, (2005). The Coming of Sound: A History, Routledge, USA.
- Duran H (2002). Endüstri Çağının Dinamikleri. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Duru O (1995). Post-modernizm'den Sonra, İstanbul. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eco, U (2009). Anlatı Ormanları Altı Gezinti, Çev. Kemal Atalay, İstanbul, Can Yayınları
- Elsaesser, T. Hagener, M. (2011). Film Kuramı. İstanbul: Dipnot Yayınları
- Ercan, F (2001). Toplumlar ve Ekonomiler. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Erdentuğ. N. (1997). Sosyal Adet ve Gelenekler. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Erdoğan, İrfan ve Korkmaz, Alemdar (2010). Öteki Kuram (3.Baskı). Ankara: Pozitif Matbaacılık
- Erkan H (1997). Bilgi Toplumu ve Ekonomik Gelişme (3.Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erkan H (2000). Ekonomi Sosyolojisi. İzmir: Barış Yayınları.

- Erman, Ş, (1976).. Sinema Seyircisinin El Kitabı, İstanbul: Koza Yayınları.
- Erol M.(1998). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat yayınları.
- Fırat A.F (1991). The Consumer in Postmodernity. Advances in Consumer Research, Vol.18.
- Fırat A.F. ve Shultz C.J (1997). From Segmentation to Fragmentation: Markets and Marketing Strategy in the Postmodern Era”, Europesn Journal of Marketing,
- Fırat, A.F.(1992). Postmodernism and the Marketing Organization”, Journal of Organizational Change Management.
- Fichter, J (1990). Sosyoloji Nedir?. İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Forster. E.M. (2001). Roman Sanatı. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Foss, B, (2012). Sinema Televizyonda anlatım Teknikleri ve Dramaturji, Hayalperest Yayınları.
- Foss, B, (2016). Sinema Televizyonda anlatım Teknikleri ve Dramaturji, Hayalperest Yayınları
- Frankel. B. (1991). Sanayi Sonrası Ütopylar, çev: Kamil Durand, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freyer Hans(1954). İndüstri Çağı (çev: Hüseyin Batuhan, Bedia Akarsu). İstanbul: İstanbul üniversitesi Edebiyat Fakültesi
- Friedman, Lawrance M (2002). Yatay Toplum (çev. Ahmet Fethi). İstanbul: İş Bankası Kültür yayınları
- Fryer. H. (2018). Sanayi Çağı (Çev: Hüseyin Batuhan, Prof. Dr. Bedia Akarsu). İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- Gabardı Wayne (2001). Negotiating Postmodernism, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.
- Genç. R. (1999). Türk İnanışları İle Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Gevgili. A. (2005). Çağını Sorgulayan Sinema İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Giddens Anthony (1998). *Modernliğin Sonuçları*(çev: Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı
- Giddens Anthony(1996). *Modernity and Self -Identity*, , Cambridge: Polity Press,

- Giddens, Anthony (2004). *Modernliğin Sonuçları*.(Çeviren: Ersin Kuşdil).(3. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Giddens, Anthony (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (Çeviren: Ümit Tatlıcan). (1.Baskı). İstanbul: Say Yay.
- Giddens, Anthony (2013). *Sosyoloji*. İstanbul, Kırmızı Yayınları
- Gottdiener, Mark (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri* (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür ve Arhan Nur). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gökçen, Göksal (2003). *İngiliz Sanayi Devrimi Öncesi, Sonrası, Etkileri*, İstanbul: Kora Yayın,
- Göksal G. (2003). *İngiliz Sanayi Devrimi Öncesi, Sonrası ve Etkileri*, Ankara: Berfin Yayınları.
- Gönen M (2008). *Paradoksal Sanat Sinema* İstanbul: Versus Kitap.
- Güngör, Nazife (2011). *İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gürkan, H., ve Ozan, R. (2014). Butterfly Effect filmi örneğinde karşı sinemanın Hollywood'da dönüşümü. *Global Media Journal: Turkish Edition*,
- Güvenç, B. (1997). *Kültürün ABC'si*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Habermas Jürgen (2000). *Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche* (çev. Mehmet Küçük), *Modernite Versus Postmodernite*, (der. Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları.
- Habermas, Jürgen (1990). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*. Postmodernizm. F. Jameson, J.F.Lyotard, J.Habermas. (Derleyen ve Sunan: Necmi Zekâ). Türkçeleştirenler: G.Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları 1994.
- Hawthorn J (2000). *Roman Nedir?* (Çev. C. Özdemir), Türk Yurdu.
- Heller Agnes and Ference Fehe (1993). *Postmodern Politik Durum*(Çev, Şükrü Argın) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Hitchcock. A. (2014). *Alfred Hitchcock* (Der: Sidney Gottlieb). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Hobsbawm E.J (1998). *Sanayi ve İmparatorluk*, çev: Abdullah Ersoy, Yalçın Gülerman, Ankara: Dost Kitabevi,Jameson, F., Lyotard J. ve Habermas J. (1990). *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları

- Huberman Leo (1995). Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla, İletişim Yayınları.
- Huysen, Andreas (2000). Postmodernin Haritasını Yapmak, (çev. Mehmet Küçük),
Modernite Versus Postmodernite, (der. Mehmet Küçük), Ankara, Vadi
Yayınları,
- Hünler. H. (2011). Estetiğin Kısa Tarihi. İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- Ihab H (1982). The Dismemberment Of Orpheus: Towards a Postmodern Literture,
Newyork: Oxford University Pres.
- Ihab Hassan. (Haziran/ Temmuz/Ağustos 2008); “Bir Postmodernizm Kavramına
Doğru”, (çev. İshak Yetiş), Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta
Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı, Yıl: 12, S. 138\139\140,
- İspir Naci (2011). Sinmada Postmodern Arayışlar, Atatürk İletişim dergisi, Sayı 2
- Jahn. M. (2012). Anlatıbilim (Çev: Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh
Yayınları.
- Jameson F (1994). Postmodernizm, (Çev. Nuri Plümer). İstanbul: YKY Yayınları.
- Jameson F (2005). *Modernizm İdeolojisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, Frederic (2004). Biricik Modernite (çev. Sami Oğuz). İstanbul, Epos
Yayınları.
- John ORR (1997). Sinema ve Modernlik (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve
Sanat Yayınları
- Jung C. G. (2016). Bilinçdışına yaklaşım. C. G. Jung, *İnsan ve Sembolleri* içinde (s.
14-99). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Kabadayı. L. (2013). Film Eleştirisi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kalafat. Yaşar. (2012). Totem Halk Bilimi İnanç Araştırmaları II. İstanbul: Berikan
Yayınevi.
- Kantarcıoğlu S (1988). Türk ve Dünya Romanında Modernizm. Anlara: KTB Yay.
- Karadoğan (2005). Postmodern Sinema mı Film mi. İletişim Araştırmaları Dergisi.
- Karadoğan A (2005). Postmodern Sinema mı Film mi. İletişim Araştırmaları Dergisi,
- Karadoğan A (2010). Sanat sineması: tartışmalar ve eğilimler. A. Karadoğan
(Düzenleyen), Sanat Sineması Üzerine içinde. Ankara: De Ki Basım Yayımları.

- Kartal, A. (2010). Karışık teknik animasyon sineması ve malfunction uygulama filminde mizansen,.Yüksek lisans tezi. Eskişehir Anadolu üniv güzel sanatlar enstitüsü.
- Kayaoğlu, E. (2009). Medyalararasılık: Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım. İstanbul: Selenge Yayınları.
- Kayaoğlu, E. (2016). Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Y aklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kellner, Douglas (2000).”Toplumsal Durum Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar”, Modernite Versus Postmodernite İçinde, (Der. ve Çev. M. Küçük). Ankara, Vadi Yayınları
- Ketenci, Taşkın (2007). Chaplin’in Gözlerindeki Şaşkınlık: Postmodern Akıl Eleştirisi Üzerine. (flsf) Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:4
- Kılıç L (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi, Ankara: Dost Yayınları
- Kıraç, R, (2012). Sinemanın, Abc’si, Say Yayınları
- Kıran. Z ve Kıran. A. (2013). Dilbilime Giriş. Ankara: Şeçkin Yayıncılık.
- Kıray. M. B. (1998) Toplu Eserleri 4, Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Kızılcılık S (1996). Postmodernizm Dedikleri. İzmir: Saray Kitabevi.
- Kızılcılık Sezgin (1994). Sosyoloji Teorileri (2.Baskı). Konya: Emre Yayınları
- Kızılcılık Sezgin (1996). Postmodernizm Dedikleri, İzmir: Saray Kitabevi.
- Kızılcılık, Sezgin (1994). “Postmodernizm: Modernlik Projesine Bir Başkaldırı”, Türkiye Günlüğü, Sayı: 30.
- Kluckhohn, C. (1962). Culture and Behavior, Free Press: Iowa.
- Koçak, Orhan (Sonbahar 1992); “Modernizm ve Postmodernizm”, Defter, S. 18
- Kojeve, A.(2007) Otorite Kavramı (Çev: Murat Erşan). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Kolker R. P. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Deki Yayınevi
- Kongar E (2007). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul.
- Kongar Emre (2014). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul

- Kongar, E (2014). Toplumsal Değişme kuramları ve Türkiye Gerçeği. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kroeber, A. (1978). *Culture A Critical Review of Concepts and Definitions*, Virginia: Kraus Reprint Company.
- Kula. W. (1985) Feodalizmin Ekonomik Teorisi. (Çev: O. Esen). Ankaraya: Birey ve Toplum Yayınları.
- Kumar, Krishan. (2004). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları (çev. Mehmet Küçük) (2. Baskı). Ankara, Dost.
- Kuper Adam. (1995). *İlkel Toplumun İcadı- Bir İllüzyonun Dönüşümleri*, çev: İsmail Kurtoğlu. A. (2002). Günlük Hayatımızda Nezaket ve Görgü Kuralları, İstanbul: Timaş Yayınları
- Küçük Kurt.
- Küçük Kurt. F, Gürata. A. (2016). Sinemada Anlatı ve Türler. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması*, (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları
- Lash, Scott (1994). Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi. (Çev.: Mehmet Küçük). Modernite Versus Postmodernite, (Derleyen: Mehmet Küçük). Ankara: Vadi Yayınları,
- Lash, Scott, Urry, John (1995). *The End of Organized Capitalism*, Oxford, Polity Press.
- Lerner, Daniel (1964). *The Passing Of Traditional Society. Modernizing The— Middle East*. New York: Free Press of Glencoe. c1958.
- Lindholm,C (2004). İslam Toplumlarında Gelenek ve Değişim (Çev: Nihal Çelik). İstanbul, Elips Kitap.
- Linton, R. (1965). *The Tree of Culture*. Alfred A.Knoff Publishing.
- Loo, Hans Van Der ve Reijen, Willem Van (2006). Sosyolojik Bir Yaklaşım Modernleşmenin Paradoksları (2. Baskı). (Çev. Kadir Canatan). İstanbul: İnsan Yayıncılık

- Lucy, Niall (2003). Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş, (çev. Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard. J.F. (2009). Postmodern Durum (Çev: Dr. İmet Birkan). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Malinowski, Bornislaw (1992). Bilimsel Bir Kültür Teorisi (S. Özkal, Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Malinowski, Bornislaw (1998). İlkel Toplum (Çev. H. Portakal). Öteki Matbaası.
- Marshall, Gordon (1999); "Postmodernizm", Sosyoloji Sözlüğü, (çev. Osman Akinhay, Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,
- Martinet. A. (2002). İşlevsel Genel Dilbilim. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Marx, K (1977). Kapital 1. Cilt. İstanbul: Yordam Kitap.
- Matterlat, Armand (2004). Bilgi Toplumunun Tarihi,(Çev: Halime Yücel Altınel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mckernan, B(2005). Digital Cinema: The Revolution in Cinematography, PostProduction and Distribution, McGraw Hill, USA.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida.* (T. Birkan, Çev.) Ankara: Ayraç Kitap Evi.
- Mejuyev, V. (1987). Kültür ve Tarih. (S. H. Yokova, Çev.). Ankara: Başak Yayınları.
- Mendel. G. (2005) Bir Otorite Tarihi/Süreklilikler ve Değişiklikler. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merinç C (1980). Kırk Ambar. İstanbul: Ötüken Yayayınları.
- Metz Christian (2012) Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (Oğuz Adanır, Çev). Hayalperest Kitap.
- Metz. C.(2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (Çev: Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Miller. W. (2009). Senaryo Yazımı, Sinema ve Televizyon için. (Çev: Ertan Yılmaz, Nesrin Esen, Yalçın Demir) Hayalbaz Kitap.
- Monaco, James, Bir Film Nasıl Okunur, (Çev. Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2008.

- Morgan, Lewis Henry (1997). Eski Toplum (Çev: Ünsal Oskay), Payel Yayınları.
- Murphy, John W.(1995). Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, Çev. Hüsamettin Arslan, Etki Kitapları, İstanbul.
- Musgrove, J, (1995). Make-up, Hair and Costume for Film and Television, Focal Pres, s.27.
- Naremore, J, (1990). Acting in the Cinema. University of California Press.
- Nietzsche, Frederik, Putların Alacakaranlığı, (Çev. Hüseyin Kaytan), Akyüz Yayınevi, İstanbul 1991.
- Nutku, Ö, (1983). Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Odabaşı Y (2004). Postmodern Pazarlama: Tüketim ve Tüketici, İstanbul: Media Cat Kitapları.
- Oğuz A. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım (2. Basım). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Okyayuz, Mehmet (Şubat-Mart-Nisan 2000). “Postmodernizm: Modernitenin Öteki yüzü”, Doğu-Batı, S. 10
- Olgun, H (2017). Luther ve Reformu Katolisizm’i Protesto. İstanbul: Eskiyei Yayınları.
- Oluk A. (2008). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul, Hayalet Kitap.
- Oluk. A. (2013). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Oppenheimer. P. (1984). Devlet (Çev: A. Şenel ve Y. Sabuncu). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Orr. J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (A. Bahçıvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark.
- Oskay, Ünsal (Kasım 1990). “Modernizm ve Postmodernizm: Pazarda Profesyoneller ve Sıradan İnsanların Düşleri”, Hürriyet Gösteri, S. 12
- Öngören, M.T, (1982). Seneryo ve Yapım, Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları, s.293.

- Özay Y (2007). Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine. Milli Folklor Dergisi,
- Özay Y (2007). Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine. Milli Folklor Dergisi.
- Özçelik Şelçuk(1950). Avrupa Feodalitesinin Siyasi ve İktisadi Mahiyeti ,İHFM, c XVI, İstanbul.
- Özden. Z. (2004). Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi. Ankara İmge Kitabevi.
- Özen, Z (2004). *Sinema ve Modernizm*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özön N (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön N (2000). Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Öztürk S. R (1997). Gerçeküstücülüğün o belirsiz çekiciliği. D. Derman, S. Günaydın, A. İnam, ve O. Onaran (Düzenleyen)
- Özyazıcı, K (1997). Düşler ayağa kalkıyor: Luis Bunuel.. Ankara: Kitle Yayınları.
- Parkan M (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Trend Yayın.
- Pierson, Christopher (2004). The Modern State, New York, Routledge, Second Ed.
- Platon, 1962. Devlet (çev: Sabahhatin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Previte, Orton (1962). The Shorter Cambridge Medieval History I, Cambridge.
- Propp V (2018) Masalın Biçimbilimi. Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul Remzi Kitabevi,.
- Renan. S. (1967). An Introductin to the American Underground Film. New York: Dutton Co.
- Rıfat M (1999). Gösterge Eleştirisi. İstanbul: Kaf Yayıncılık.
- Rifat, M (2007). Metnin Sesi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M (2008). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M (2008). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Temel Metinler. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

- Rosenau Pauline Marie (1994). Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri, (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- Rukancı Fatih, Anameriç Hakan, Ortaçağ'da İlk Üniversiteler: Studium Generale, <http://bilgibelge.humanity.ankara.edu.tr/ogrelfiles/ha/ortacaguniversite.pdf>
- Ryan, Michael (1994). Postmodern Siyaset (çev. Mehmet Küçük). Modernite Versus Postmodernite, (der. Mehmet Küçük). Ankara: Vadi Yayınları.
- Ryan, Michael(2000) Postmodern Siyaset (çev. Mehmet Küçük) Modernite Versus Postmodernite, (der. Mehmet Küçük). Ankara: Vadi Yayınları.
- Sarup M (2004). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- SARUP, Madan (2004); Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, (çev. Abdülbaki Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Savaş.H. (2013). Sinema ve Varoluşçuluk. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.
- Schatz, Thomas (2003). "Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi." *Dünya Sinema Tarihi.*(Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schilling, K(1971). Toplumsal Düşünce Tarihi, Varlık Yayınları, sayı: 1590, Varlık Yayınevi, İstanbul,
- Seigel, Jerrold (1986). Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930. Harmondsworth.
- Sennet, R. (2005) Otorite (Çev: Kamil Durand). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Serdaroğlu. F. (2008). Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler. İstanbul: Parşömen Yayınevi.
- Sezal İ (1991). Sosyoloji Yazıları. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Sezal İ (1999). İkinci Bin Yıl ve İkinci Toplumdan Üçüncü Bin Yıl ve Üçüncü Topluma. Bilgi ve Toplum, Türk Dünyası Vakfı Araştırmaları Yayınları, Sayı 1.
- Sezal İ (2001). "Eğitimin Dünü, Bugünü Yarını; Bir Düşünce Egzersizi", Bilgi ve Toplum Dergisi, Sayı:3, İstanbul Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Sherman, J and Wood, L.J (1979). Sociology: Traditional and Radical Perspectives, Harper and Row Publications, New York,

- Sorokin, Pitirim A, (2010). Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri, Salyangoz Yayınları Kelepir
- Soykan, Ömer Naci (Aralık 1993). “Postmodern’in Kendisi Tartışmalı Bir Kavram”, İzlenim, Yıl: 1, S. 12
- Stanislavski, K, (1964). Building a Character, Routledge, s.37.
- Strayer Joseph R(1965). “Feudalism in Western Europe” Feudalism in History, Connecticut (Western Europe).
- Strayer Joseph R(1970). On the Medieval Origins of Modern State, Princeton.
- Strayer Joseph R.,-Coulborn Rushton(1965).“The Idea of Feudalism”, Feudalism in History (Edited: Rushton Coulborn). Connecticut.
- Sütçü, Ö, (2005). Gilles Deleuze’de imge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi Es Yayınları, 2005, s.70.
- Şaylan, Gencay (2009). Postmodernizm (4. Baskı). Ankara: İmge Yayınevi.
- Şenel Alaeddin(2008). Siyasal Düşünceler Tarihi, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara.
- Şenel, A (2015). Uygarlığın Doğuşu. İstanbul: İmge Kitap Evi Yayınları.
- Şenel, A (2019). İnsanlık Tarihi / Kemirgenlerden Sömürgenlere. İstanbul: İmge Kitap Evi Yayınları.
- Şener, S. (1993). Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar, Oyundan Düşünceye Gündoğan Yayınları, 10.
- Şentürk R (2007). Postmodern Kaos ve Sinema. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şimşek. S. (2006). Reklam ve Geleneksel İmgeler. İstanbul: 2006.
- Tanilli, S (2017). Yüzyılların Gerçeği ve Mirası 4. Cilt18. Yüzyıl : Aydınlanma ve Devrim. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tarıkulu. Y. (2002). Günlük Hayatımızda Nezaket ve Görgü Kuralları. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tecimer. Ö. (2001). Sinema Modern Mitoloji. İstanbul: Plan B Yayınevi.
- Tekinalp, Şermin, Uzun, Ruhdan (2006). İletişim Araştırma ve Kuramları (2.Baskı). İstanbul: Beta Kitap.
- Todorov, Tzvetan (2001). Poetikaya Giriş. İstanbul, Metis Yayınları.

- Todorov.T (2015). Edebiyat Kavramı. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Toffler Alvin(1974). Şok- Gelecek Korkusu, çev: Selami Sargut, İstanbul Altın Kitaplar,
- Toffler Alvin(1981). Üçüncü Dalga, Çev: Ali Seden, İstanbul: Altın Kitaplar,
- Toffler Alvin(1993). Dünyayı Nasıl Bir Gelecek Bekliyor, çev: Murat Çiftkaya, İstanbul: iz Yayıncılık,
- Topçu.G. (2004). Hollywood'a Yeniden Bakmak. İstanbul: De Ki Basım Yayın Ltd.Şti.
- Torun. Y. (2009). Siyaset Felsefesi Tarihinde Devlet. İstanbul: Orion Kitabevi.
- Toulmin, S. (2002). Kozmopolis /Modernite'nin Gizli Gündemi (Çev: Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Touraine, Alain (2010). Modernliğin Eleştirisi. (Çeviren: Hülya Tufan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uğur İ. ve Yılmaz, M (2016). Karşı sinema perspektifinden Godard sineması ve 'Serseri Aşıklar' film örneği. *Sosyal Bilimler Arastirmalari Dergisi*, 206-219.
- Ünal G.T.(2011). Sinemada estetik kaygı ve anlatım aracı olarak sinema tekniği. M. İri, *Sinema Arastirmalari: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde İstanbul: Derin Yayınları.
- Ünlü, A, (2009). Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman-Mekân Algısı, İstanbul, Mitoş-Boyut Yayınları, s. 17.
- Vertov. D. (2007). Sine-Göz (çev:Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Vincenti. G. (2009). Sinemanın Yüzyılı (Çev:Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Wallerstein, Immanuel (2001). "Devletin Meşruyetinin Çöküşü", Güncel Yorumlar, çev. Veysi Atlı, Deniz Hakyemez, Barış Yeldiren, İstanbul: Aram Yayıncılık.
- Weber, M (2014). Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı (Çev: Özer Ozankaya). İstanbul: Can Yayinevi.
- Weber, M. (2012) Ekonomoi ve Toplum. İstanbul: Yarım Yayıncılık.
- Weis, E, Belton, J, (1985). Film Sound, USA.

- Wellek, R ve Warren, A (1983). Edebiyat Biliminin Temelleri, (Çev. A.E. Uysal), Ankara: KTB Yay.
- Wollen P(2002). Godard ve karşı sinema: doğu rüzgarı. *Sinemasal*
- Wollen P(2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev, Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*, Algı Yayınevi, Ankara.
- Yanıklar, C. (2010).“Postmodernist Antipati: Postmodernist Sınıf(sızlık) Yaklaşımlarına Eleştirel Bir Bakış”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, cilt 65, sayı 1.
- Yaylagül. H. (2015). Göstergibilim ve Dilbilim. İstanbul: Hece Yayınları.
- Yaylagül. L. (2016). Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yazıcı, S. (2007). Göstergibilim ve Bir Uygulama: Kulenin Anahtarı, Yayınlanamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum.
- Yılmaz, M (2009). Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara, Ütopya Yayınları.
- Yücel, T, (1981). Yapısalcılık, İstanbul, Ada Yayınları
- Yücel. T. (2019). Anlatı Yerlemeleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zerzan, John (2000), Gelecekteki İlkel, Çev. C.Atilla, Kaos Yayınları, İstanbul.
- Zubritski Mitropolski Kerov(2017). İlkel Topluluk, Köleci Toplum, Feodal Toplum, Sol Yayınları.

GÖRÜŞMELER

Öğr. Gör. Dr. Kadir GÖKOĞLAN ile SPSS kullanımı üzerine görüşme, Dicle Üniversitesi Diyarbakır Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Muhasebe ve Vergi Bölümü, 6 Haziran 2019- Saat: 10.00-12.00, Diyarbakır.



Ekler



Şekil 1



Şekil 2



Şekil 3



Şekil 4



Şekil 5



Şekil 6



Şekil 7



Şekil 8



Şekil 9



Şekil 10



Şekil 11



Şekil 12



Şekil 13



Şekil 14



Şekil 15



Şekil 16



Şekil 17



Şekil 18



Şekil 19



Şekil 20



Şekil 21



Şekil 22



Şekil 23



Şekil 24



Şekil 25



Şekil 26



Şekil 27



Şekil 28



Şekil 29



Şekil 30



Şekil 31



Şekil 32



Şekil 33



Şekil 34



Şekil 35



Şekil 36



Şekil 37



Şekil 38



Şekil 39



Şekil 40



Şekil 41



Şekil 42



Şekil 43



Şekil 44



Şekil 45



Şekil 46



Şekil 47



Şekil 48



Şekil 49



Şekil 50



Şekil 51



Şekil 52



Şekil 53



Şekil 54



Şekil 55



Şekil 56



Şekil 57



Şekil 58



Şekil 59



Şekil 60



Şekil 61



Şekil 62



Şekil 63



Şekil 64



Şekil 65



Şekil 66



Şekil 67



Şekil 68



Şekil 69



Şekil 70



Şekil 71



Şekil 72



Şekil 73



Şekil 74



Şekil 75



Şekil 76



Şekil 77



Şekil 78



Şekil 79



Şekil 80



Şekil 81



Şekil 82



Şekil 83



Şekil 84



Şekil 85



Şekil 86



Şekil 87



Şekil 88



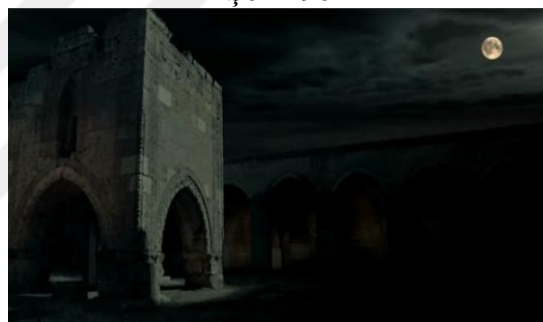
Şekil 89



Şekil 90



Şekil 91



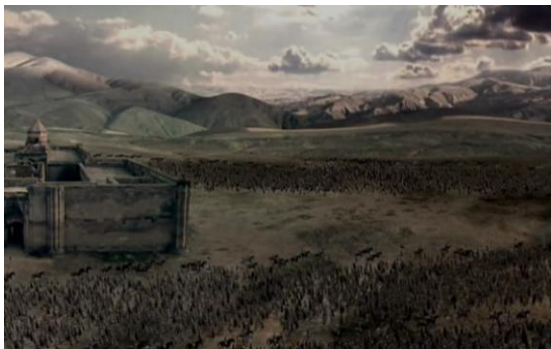
Şekil 92



Şekil 93



Şekil 94



Şekil 95



Şekil 96



Şekil 97



Şekil 98



Şekil 99



Şekil 100



Şekil 101



Şekil 102



Şekil 103



Şekil 104



Şekil 105



Şekil 106



Şekil 107



Şekil 108



Şekil 109



Şekil 110



Şekil 111



Şekil 112



Şekil 113



Şekil 114



Şekil 115



Şekil 116



Şekil 117



Şekil 118



Şekil 119



Şekil 120



Şekil 121



Şekil 122



Şekil 123



Şekil 124



Şekil 125



Şekil 126



Şekil 127



Şekil 128



Şekil 129



Şekil 130



Şekil 131



Şekil 132

Cenneti Beklerken Filminin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Mustafa Kuşçu, **Kurgu:** Ulaş Cihan Şimşek, **Oyuncular:** Serhat Tulumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri, Mehmet Ali Nuroğlu, Rıza Sönmez, Bülent İnal, Altan Erkekli, Ahmet Mümtaz Taylan, Mustafa Uzunyılmaz, **Sanat Yönetmeni:**

Serdar Yılmaz, Elif Taşçıoğlu, **Yapımcı:** Derviş Zaim, Baran Seyhan, Elif Dağdeviren Güven, Bülent Helvacı, Denes Szekeres, **Müzik:** Rahman Altın, **Süre:** 110 Dakika.

Nokta Filminin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Ercan Yılmaz, **Oyuncular:** Mehmet Ali Nuroğlu, Numan Acar, Hikmet Karagöz, Serhat Kılıç, Mustafa Uzunyılmaz, Settar Tanrıöğen, Begüm Birgören, Şener Kökkaya, Cem Aksakal, **Sanat Yönetmeni:** Natali Yeres, **Yapımcı:** Derviş Zaim, Baran Seyhan, **Müzik:** Mazlum Çimen, **Süre:** 78 Dakika.

Gölgeler ve Suretler Filmini Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim, **Senaryo:** Derviş Zaim, **Görüntü Yönetmeni:** Emre Erkmen, **Kurgu:** Aylin Zoi Tinel, **Oyuncular:** Hazar Ergüçlü, Osman Alkaş, Popi Avraam, Settar Tanrıöğen, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu, Constantinos Gavriel, Ahmet Karabiber, Ekrem Yücelten, Thomas Nikodimou, Nadi Güler, **Sanat Yönetmeni:** Elif Taşçıoğlu, **Yapımcı:** Derviş Zaim, Oktay Odabaşı, **Müzik:** Marios Takoushis, **Süre:** 116 Dakika.