



**AUTEUR BİR YÖNETMEN OLARAK
NURİ BİLGE CEYLAN**

Ali KAYMAK

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı
Doç. Dr. Adem YILMAZ
2018
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

Ali KAYMAK

AUTEUR BİR YÖNETMEN OLARAK NURİ BİLGE CEYLAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Adem YILMAZ

ERZURUM - 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



20/03/2018

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20/03/2018

Ali KAYMAK



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

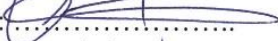
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Adem YILMAZ danışmanlığında, Ali KAYMAK tarafından hazırlanan bu çalışma 09/ 03 / 2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

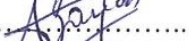
Başkan : Doç. Dr. Adem YILMAZ

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. İrfan HIDIROĞLU

İmza:

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Ahmet TAYLAN

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 09 / 03 / 2018

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ŞEKİLLER DİZİNİ	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN TARİHSEL SÜRECİNDE SANAT SİNEMASININ GELİŞİMİ VE SANATSAL BİR YAKLAŞIM OLARAK AUTEUR KURAMIN İNCELENMESİ

1.1. SİNEMANIN İCADI VE İLK DÖNEMLER	5
1.2. ERKEN DÖNEM AVRUPA SİNEMASI	10
1.3. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ.....	15
1.4. FRANSIZ YENİ DALGA AKIMI.....	19
1.5. SANAT SİNEMASI	24
1.6. AUTEUR KURAM	29
1.6.1. Auteur Kuramın Tanımı	30
1.6.2. Auteur Kuramın Tarihsel Gelişimi.....	32
1.6.3. Auteur Kurama Farklı Yaklaşımlar.....	39
1.6.3.1. Auteur ve Metteur En Scene	39
1.6.3.2. Peter Wollen'ın Yorumuyla Auteur Kuramı.....	40
1.6.3.3 Andrew Sarris'in Yorumuyla Auteur Kuramı	42
1.6.3.4 Auteur Kuram Üzerine Eleştiriler	43

İKİNCİ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN'IN HAYATI VE SİNEMASI

2.1. NURİ BİLGE CEYLAN'IN HAYATI	45
2.2. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ İÇERİKSEL ÖZELLİKLERİ	50
2.2.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Tema	51

2.2.1.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İletişimsizlik Ve Yabancılaşma.....	52
2.2.1.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra	67
2.2.1.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ev ve Aidiyet.....	76
2.2.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anlatı Yapısı ve Öykü	84
2.2.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Zaman	92
2.2.4. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Karakter	96
2.3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ.....	102
2.3.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kamera	103
2.3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kurgu.....	111
2.3.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Işık Ve Renk.....	120
2.3.4. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ses	136
SONUÇ.....	150
KAYNAKÇA	156
ÖZGEÇMİŞ.....	164

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AUTEUR BİR YÖNETMEN OLARAK NURİ BİLGE CEYLAN

Ali KAYMAK

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Adem YILMAZ

2018, 164 sayfa

Jüri: Doç. Dr. Adem YILMAZ
Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
Yrd. Doç. Dr. Ahmet TAYLAN

Sinemanın 1895 yılında icadından sonra yıllar içinde sinemada birçok farklı akım ve eleştiri yöntemi ortaya çıkar. İlk ortaya çıktığı dönemde sanat olarak görülmeyen sinema ilerleyen yıllarda üretilen filmler ve geliştirilen fikirler çerçevesinde yavaş yavaş sanat dalı olarak kabul edilir. Özellikle Avrupa sinemasında, İtalya ve Fransa'da, yaşanan gelişmeler sinemanın seyrini değiştirmede önemli bir yere sahiptir. Bu gelişmeler ışığında ilk olarak 1948 yılında Alexandre Astruc tarafından ortaya atılan, sonrasında François Truffaut tarafından dile getirilen ve zaman içinde diğer sinema düşünürlerinin katkılarıyla çerçevesi çizilen auteur kuram yönetmenin sinemadaki rolünü belirlemesinde yenilikçi bir fikir olarak öne çıkar. Auteur kuram, yaratıcı yönetmenleri öne çıkararak auteur yönetmenin filme kişisel imzasını attığını belirtir. Kurama göre, yönetmenin filmleri teknik ve içeriksel bağlamda tutarlı bir çizgide yer alır. Auteur kuramda yönetmenden özellikle beklenen sinemada kişisel üslubunu oluşturma ve filmlerinde kişiliğini yansıtırmasıdır.

Son dönem Türk sinemasının öne çıkan yönetmenlerinden olan Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde tekrarlayan temalar kullanması, özellikle yönetmenliğinin ilk döneminde sinemasında kişisel hayatına yer vermesi, filmlerinin tümünde aynı anlatı yapısını tercih etmesi ve biçimsel olarak tutarlı bir kamera, ışık, ses kullanımının olması bakımından auteur yönetmen olarak değerlendirilebilir. Çalışmada yönetmenin filmleri anlatı yapısı ve mizansen açısından incelenerek sinemasında auteur kuramın izleri araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Auteur Kuram, Nuri Bilge Ceylan, Türk Sineması, Sanat Sineması, Avrupa Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****NURİ BİLGE CEYLAN AS AN AUTEUR DIRECTOR****Ali KAYMAK****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****2018, Page: 164****Jury: Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ****Assist. Prof. Dr. İrfan HİDİROĞLU****Assist. Prof. Dr. Ahmet TAYLAN**

After the invention of the cinema in 1895, many different movements arise within years and method of criticism. Cinema after the first years has been gradually accepted as an art within the scope of new movies and ideas. The developments, specially in European cinema, Italy and France take on important place in the matter of cinema's new movements. In the lights of this developments, auteur theory firstly suggested by Alexandre Astruc in 1948, afterwards mentioned by François Truffaut and methodized by other critics's contribution within the years arises as a reformer idea about the role of the director in cinema. Auteur theory states auteur directors show personal styles in their movies. According to theory, the movies of the director consistently correspond to their personal manners in terms of technique and content.

Nuri Bilge Ceylan who one of the prominent directors of new age Turkish cinema, can be accepted as an auteur director for using the similar themes, narrating his personal life specially in early years of his cinema career, using the similar narration structure and technically camera, lighting and sound in his all movies. In this study, the movies of Nuri Bilge Ceylan will be analyzed in terms of technique and content and searched the marks of the auteur theory.

Key Words: Auteur Theory, Nuri Bilge Ceylan, Turkish Cinema, Art Cinema, European Cinema, Italian Neorealism, French New Wave.

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Andrew Sarris'in Auteur Yönetmen Belirleme Şeması.....	42
Şekil 2.1. Öykü ve Olay Örgüsü	87
Şekil 2.2. Üç Nokta Aydınlatma Düzenegi.....	123



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Dörtnala Giden Atlar, Eadweard Muybridge, 1878	6
Resim 2.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Erken Dönem Fotoğraf Çalışmaları.....	48
Resim 2.2. Two Sisters, Dogubeyazit, 2004.....	49
Resim 2.3. Village Boy Near Mount Agri (Ararat), 2004	49
Resim 2.4. Koza Filminde İletişimsizliğin Görselleştirilmesi.....	53
Resim 2.5. Kasaba Filminde İletişimsizliğin Görselleştirilmesi	55
Resim 2.6. Mayıs Sıkıntısı Filminde Karakterlerin Karşıtlığının Görselleştirilmesi	57
Resim 2.7. Kenan Karakterinin Araç İçindeki Durumu	64
Resim 2.8. Kış Uykusu Filminde Karakterlerin Konumu	66
Resim 2.9. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Muhtar Sahnesi	75
Resim 2.10. Kasaba Filminde Ali'nin Rüya Sahnesi	78
Resim 2.11. Uzak Filminde Aidiyetsizliğin Görselleştirilmesi	80
Resim 2.12. Üç Maymun Filminde Ev	81
Resim 2.13. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Uzak Çekim Örneği	104
Resim 2.14. Mayıs Sıkıntısı Filminde Genel Çekim Örneği	104
Resim 2.15. Kasaba Filminde Boy Çekim Örneği	105
Resim 2.16. İklimler Filminde Bel Çekim Örneği	105
Resim 2.17. Kış Uykusu Filminde Göğüs Çekim Örneği	106
Resim 2.18. Üç Maymun Filminde Baş Çekim Örneği	106
Resim 2.19. Uzak Filminde Ayrıntı Çekim Örneği	107
Resim 2.20. Uzak ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinde Çerçeve İçinde Çerçeveleme Örnekleri	109
Resim 2.21. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde “S Kompozisyon” Örneği	110
Resim 2.22. Kış Uykusu Filminde Kısık Alan Derinliği Örneği.....	110
Resim 2.23. Kuleşov'un Kurgu Deneyi.....	113
Resim 2.24. Eisenstein'in Hareket Yanılsaması Örneği.....	114
Resim 2.25. İyi, Kötü, Çirkin Filminde Kesme Geçiş Örneği.....	117
Resim 2.26. İklimler Filminde Kurgu Örneği	119
Resim 2.27. Rembrandt'ın “Philosopher in Meditation” Tablosu.....	120
Resim 2.28. Rembrandt'ın “The Nightwatch” Tablosu.....	121
Resim 2.29. Koza ve Kasaba Filminde Aydınlatma Örnekleri	124

Resim 2.30. Mayıs Sıkıntısı Filminde Siluet Aydınlatma Örneği	125
Resim 2.31. Uzak Filminden Aydınlatma Örnekleri	126
Resim 2.32. İklimler Filminde Aydınlatma Örneği	126
Resim 2.33. Uzak ve İklimler’de Işığın Kullanımı.....	127
Resim 2.34. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Tek Kaynaklı Işık Örneği	128
Resim 2.35. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Aydınlatma Örneği	129
Resim 2.36. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Aydınlatma Örneği	130
Resim 2.37. Kış Uykusu Filminde Aydınlatma Örneği.....	130
Resim 2.38. Kış Uykusu Filminde Aydınlatma Örneği.....	131
Resim 2.39. Koza Filminden Siyah Beyaz Renk Düzenlemesi Örnekleri	133
Resim 2.40. Mayıs Sıkıntısı Filminde Renk Kullanımı.....	134
Resim 2.41. Uzak Filminde Renk Kullanımı.....	134
Resim 2.42. Üç Maymun Filminde Renk Kullanımı	135
Resim 2.43. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Renk Kullanımı.....	136
Resim 2.44. Kış Uykusu Filminde Renk Kullanımı	136

ÖNSÖZ

Türk sinemasını uluslararası düzeyde başarıyla temsil eden Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasına olan özel ilgim bu tez çalışmasının ortaya çıkmasında başlıca etken olmuştur. Yönetmenin sinemasını incelerken kullanılan auteur eleştirisi ile filmlerinde yer alan ortak öğeler üzerinden Ceylan'ın auteur bir yönetmen olup olmadığı saptamaya çalışılmıştır. Çalışma boyunca yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Bülent YÖRÜK'e, çalışmanın ortaya çıkmasında lisans döneminde vermiş oldukları dersler ile bana sinemanın kuramsal boyutunu sevdiren ve tez çalışmamın ilerleyişi süresince desteklerini eksik etmeyen sevgili hocalarım Sayın Dr. Ahmet DÖNMEZ'e, Sayın Prof. Dr. Alev F. PARSA'ya ve Sayın Prof. Dr. Lale KABADAYI'ya teşekkürü bir borç bilirim. Tezime sunmuş olduğu katkılar ile çalışmanın son şeklini oluşturma konusunda büyük destek veren Sayın Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU'na ve tez konu seçiminde ve çalışmam süresince bana özgür bir çalışma ortamı sağlayan Sayın Danışmanım Doç. Dr. Adem YILMAZ'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak iyi bir eğitim alabilmem için maddi ve manevi her türlü fedakârlıkta bulunan ve verdikleri destek ile beni her daim motive eden saygıdeğer annem Sevgi KAYMAK ve babam Mehmet KAYMAK'a sonsuz teşekkürler.

Erzurum- 2018**Ali KAYMAK**

GİRİŞ

İnsanoğlu yüzyıllardan beri sanat aracılığıyla kendini ifade etmeye çalışmıştır. Birey yaşamış olduğu duyguları ve sahip olduğu düşünceleri tercih etmiş olduğu sanat dalıyla özgün bir biçimde aktararak ortaya bir eser çıkarır. Geleneksel olarak bilinen altı sanat dalı; resim, heykel, mimari, dans, şiir ve müziktir. Sanatçıların geleneksel sanat alanlarında üretimleri tarihin her döneminde farklılık gösterir. Antik Yunan döneminde şiir sanatı ön plandayken, Rönesans hareketinin başladığı 15. yüzyılda resim ve mimari alanındaki üretimler yaygınlık kazanır. Özellikle İtalya’da etkili olan Rönesans döneminde Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi sanatçıların eserleri büyük yankı uyandırır. Her dönemin öne çıkan sanatları farklı olduğu gibi, sanatların kendi içlerinde oluşturdukları akımlar da dönemsel farklılıklar gösterir. Toplumun bir üyesi olan sanatçılar içindeki bulundukları toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümlerden etkilenirler ve bu değişim doğrudan sanat akımlarına da yansır. Örneğin resimde bir dönem romantizm akımı hâkim anlayış olur ve resmin oluşmasında sanatçının duyguları önem kazanır. Romantizm sonrasında özellikle endüstri alanında yaşanan gelişmeler ile birlikte toplumsal sınıfların oluşması sanatçıları duygu dünyasından gerçekler dünyasına iter ve sonuç olarak romantizm akımına tepki olarak realizm akımı doğar. Endüstri devrimiyle başlayan buluşlar insanlığın doğadaki görüntüleri kaydetmesi ve saklaması adına önemli bir adım olan fotoğraf makinesinin keşfini de içerir. Joseph Nicephore Niepce tarafından 1826 yılında çekilen ilk fotoğraf, teknoloji ve sanatın buluşması adına önemli bir adım olur.

Sanatçıların ürettikleri eserler ile doğal gerçekliğe yaklaşma istekleri fotoğrafın icadı ile başka bir boyuta taşınır. Fotoğraf sayesinde görünen gerçeklik olduğu gibi kaydedilir ve saklanır hale gelir. Fotoğraf makinesi çekilen anı dondurur ve o anı öncesi – sonrasında kopararak bağımsız bir an olarak kaydeder. Fotoğrafın icadı hareketli görüntülerin elde edilmesinin önünü açar ve bu yönde çalışmalara gerçekleştirilmeye başlanır. İlk olarak Eadweard Muybridge tarafından kurulan özel bir düzenek sayesinde çekilen seri fotoğraflar hızlandırılmış bir şekilde gösterildiğinde izleyenlerde bir hareket hissi oluşur ve Muybridge tarafından elde edilen bu görüntüler fotoğrafı sinemaya bir adım daha yaklaştırır.

1895 yılında Lumiere Kardeşler'in ilk gösterimi gerçekleştirmeleriyle tarih sahnesine çıkan sinema, bir kafede gerçekleştirilen bu ilk gösterimin ardından kısa sürede dünya çapında yayılarak toplumsal etkiye sahip bir alan haline gelir. Sinemanın ilk dönemlerinde alıcı aygıtın büyüklüğü dolayısıyla çekimler daha çok sabit planda gerçekleştirilir. Lumiere Kardeşler'in gündelik hayatın içinden kaydettiği görüntüler büyük ilgi çeker. Zaman içinde teknolojinin gelişmesi ile yönetmenlerin alıcı aygıt üzerindeki hâkimiyeti artar. Böylece kamera hareket kazanır ve hareketli kamera yönetmenin anlatıcılığını güçlendiren bir adım olur. Sürekli gelişen teknoloji ile sinema zaman geçtikçe gerçekliğe daha fazla yaklaşır, bu bağlamda sesin kullanılmaya başlanması yönetmenin hikâyesini gerçekçi bir şekilde aktarmasında dönüm noktası olur.

Sinema ilk dönemlerde salt bir eğlence aracı olarak görülür ve gösterimler daha çok gezici panayırlarda yapılır. Uzun zaman toplumun alt tabakasına hitap eden sinema, özel gösterim salonların açılmaya başlamasıyla toplumun tüm kesimlerinin ilgisini çeker. Salonların yayılmaya başlaması, film üretiminin artması ve yapımcıların özel ilgi göstermesiyle sinema özellikle Amerika'da bir sektör hâlini alır. Büyük yapımcı firmaların maddi desteği ile birbiri ardına filmler çekilir. Film üretiminin artmasıyla birlikte sinema; üzerine düşünülen, konuşulan ve yenilikçi fikirler üretilen bir alan hâline gelir. Bu dönemde gazetelerde film eleştirmenleri köşelerinden yazılar yazar, sinema dergileri yayınlanmaya başlar.

Sinema Amerika'da maddi bir sektör olarak ilerlerken, Avrupa'da daha çok sanat anlayışına uygun bir şekilde ilerleme gösterir. Özellikle Fransa'da sinema adına yaşanan gelişmeler sinemanın bir sanat olarak görülmesinde etkili olur. Andre Bazin öncülüğünde kurulan *Cahiers du Cinema* dergisi ve derginin eleştirmen kadrosu sinema tarihi açısından önemli işlere imza atarlar. Özellikle Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard gibi ileride Fransız sinemasına önemli eserler verecek ve Fransız Yeni Dalga akımını başlatacak isimlerin varlığı derginin sinema tarihi açısından önemi vurgular.

Cahiers du Cinema dergisinin önemli yazarlarından olan yönetmen François Truffaut'nun öncülüğünde ortaya çıkan auteur eleştirisi o dönem sinema dünyasında büyük yankı uyandırır. Yönetmen odaklı bir anlayış olan auteur kavramı ilgiyi filmde,

filmin üreticisi olan yönetmene çeker. Auteur anlayış ile birlikte sinemanın bir sanat, yönetmenin ise sanatçı olduğu anlayışı vurgulanır.

Sinema dünyasında auteur anlayışın yayılmaya başlamasıyla birlikte sinema eleştirmenleri auteur yönetmen için belli kriterler getirir. Getirilen kriterler ile amaç; auteur yönetmen ile metteur en scene (sahneleme ustası) yönetmenler arasındaki farkı ortaya koymaktır. Bu bağlamda yönetmenin auteur olup olmadığının belirlenmesinde Andrew Sarris tarafından öne sürülen kriterler genel olarak kabul görür. Zaman içinde farklı eleştirmenlerin görüşleriyle gelişen auteur kurama katkı sağlayan bir diğer önemli isim Peter Wollen olur. Ortaya çıktığı dönemden itibaren sinema dünyasında kabul gören anlayışların başında gelen auteur kuram yönetmenlerin hak ettiği değeri görmelerinde önemli bir yere sahiptir. Sinemanın özellikle sektör yapısı dışında kalan, bağımsız yönetmenlerin sanatçı konumlarını vurgulayan auteur kuram sayesinde “sanatçı yönetmenler”in adı sinema tarihinde yerini alır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde sinemanın ortaya çıkışı ve gelişim aşaması incelenerek sinemanın sanat olarak görülme yolunda geçirdiği tarihsel süreç ele alınacaktır. Amerika ve Avrupa’da farklı şekilde seyreden sinemanın gelişimine bölümün içinde değinilecektir. Auteur kurama giden yolda İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve auteur kuram ile birlikte gelişen Fransız Yeni Dalga akımları kuramın anlaşılmasında önemli akımlar olarak görüldüğü için bu akımlar ayrı başlıklar altında ele alınacaktır. Auteur kuramın gelişimi kronolojik bir şekilde ele alınarak, doğuşundan yayılmasına kadar geçen süre ve farklı eleştirmenlerin auteur kuram üzerine düşünceleri birinci bölümün son kısmını oluşturacaktır.

Fransa’da filizlenen ve özellikle 1960 sonrasında dünyaya yayılan auteur kuramın ilk çıktığı dönemden itibaren Türk sinemasında da örnekleri görülür. Metin Erksan ve Ömer Lütfi Akad gibi kendi dönemlerinde sinemada kişisel üsluplarını oluşturan yönetmenler Türk sinema tarihine geçen başarılı filmlere imza atarlar. Özellikle Ömer Lütfi Akad’ın toplumcu gerçekçi bakış açısıyla ürettiği *Gelin – Düğün – Diyet* üçlemesi dönemin yapısını ve toplumun geçirdiği değişimleri anlatması bakımından önemli bir yere sahiptir. Yaşadıkları dönemde Türk sinemasında Yeşilçam kalıpları içerisinde yoğun olarak melodram filmler üretilmesine rağmen Erksan ve Akad’ı diğer yönetmenlerden ayıran temel nokta kişisel sinema anlayışları olmuştur.

Türk sinemasında özellikle 1990 sonrasında bağımsız yönetmenlerin varlığı dikkat çeker. 90'lı yıllarda ilk filmlerini yapan yönetmenlerin daha çok bireysel sorunlara odaklandığı görülür. Klasik sinema anlayışından farklı bir anlatıyla ürettikleri filmler estetik olarak da önceki kuşak sinemacıların filmlerinden farklı bir yerdedir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler genel olarak düşük bütçeli filmlerle başladıkları sinema yolculuklarında kişisel sinemalarını oluşturan isimler olarak öne çıkar.

Tez çalışmasının başlıca amacı son dönem Türk sinemasının bağımsız yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasını, auteur anlayışın kriterleri bağlamında değerlendirmek ve filmlerinde ortaya çıkan ortak özellikleri saptamaktır. Auteur kuramın temel ölçütlerinden biri; yönetmenin kişiliği üzerinde durduğu için ikinci bölümün başında Nuri Bilge Ceylan'ın kişisel hayatına değinilerek sinemasında kişisel hayatının etkileri üzerinde durulacaktır. Bölümün devamında yönetmenin sineması içerik ve biçimsel yönlerden ele alınacaktır. Bu bağlamda yönetmenin senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı biri kısa metrajlı olmak üzere toplam sekiz filmi içerik analizi yöntemiyle incelenecektir. İçeriksel başlık altında yönetmenin filmlerinde yer alan tema, öykü ve anlatı yapısı, zaman ve karakterler üzerinde durularak belirtilen başlıkların filmlerde yer alan ortak noktalarına değinilecektir. İçeriksel özellikler sonrasında biçimsel özellikler incelenerek, yönetmenin filmlerinde kamera, kurgu, ışık - renk ve ses kullanımları ele alınacaktır.

Yönetmenin sinemasının biçimsel ve içeriksel özellikler bağlamında incelenmesi ve her iki başlık altında yer alan alt başlıklar ile birlikte filmlerinde ortak noktaların ortaya çıkarılması sonrasında sonuç bölümünde auteur kuramın ölçütleri göz önüne alınarak yönetmenin sinemasının genel bir değerlendirmesi yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMANIN TARİHSEL SÜRECİNDE SANAT SİNEMASININ GELİŞİMİ VE SANATSAL BİR YAKLAŞIM OLARAK AUTEUR KURAMIN İNCELENMESİ

1.1. SİNEMANIN İCADI VE İLK DÖNEMLER

Sinema tarihine bakıldığında, sinema teknolojisinin icadında kolektif bir ilerleme olduğu görülür. Lumiere Kardeşler’in ilk gösterimi yaptığı 1895 yılına kadar sinemada teknolojik ilerleme hep bir önceki buluşu geliştirme şeklinde olur. Hareketli görüntülerin temelinde yer alan fotoğrafın icadı bu teknolojinin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir.

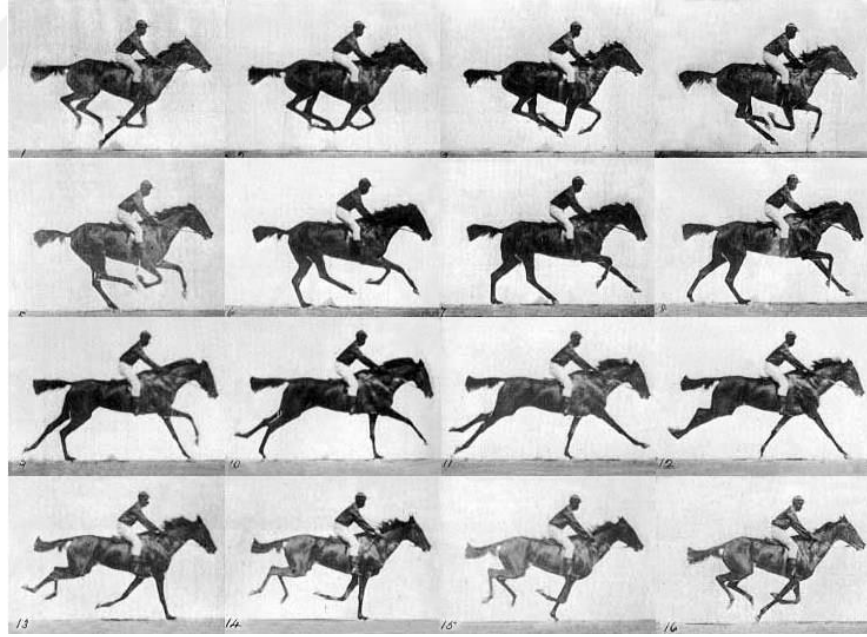
Fotoğraf kelimesi etimolojik olarak Yunanca’da ışıkla çizmek anlamına gelen “photos (ışık)” ve “graphos (çizmek)” anlamına gelen kelimelerden türer. Günümüzde kullanılan fotoğraf makinelerinin öncüsü olarak tanımlanabilen Camera Obscura (karanlık oda) özellikle Rönesans döneminde dönemin sanatçıları tarafından yoğun olarak kullanılır. Camera Obscura’da odanın bir yüzüne açılan küçük bir delikten giren ışık dışarıdaki ortamı ters bir şekilde düştüğü yüzeye yansıtır. Bu yüzeye düşen görüntü dönemin ressamı tarafından kâğıt üzerine aktararak kullanılır. Camera Obscura’nın ilk modelleri oldukça büyük olduğu için ressamlar sadece sabit olarak bulunduğu yerde çalışmalarını yaparlar. Bir oda veya çadır büyüklüğünde olan bu ilk modeller kullanım olarak pratik olmamasına karşın kendinden sonra gelecek icatlara bir fikir oluşturmaları açısından fotoğrafın tarihinde çok önemli bir yere sahiptir.

Modern anlamda fotoğraf ile ilgili ilk çalışmalar Fransa’da gerçekleştirilir. Kimya üzerine çalışmalar yapan Joseph Nicephore Niepce’in evinde kurduğu Camera Obscura düzeneğiyle çektiği sokak fotoğrafı ilk fotoğraf olarak tarihe geçer. Niepce, 1826 yılında gerçekleştirdiği bu çalışmada evinin penceresinden görülen alanı sekiz saat boyunca pozlandırır ve elde ettiği görüntüyü bir plaka üzerine düşürerek bir fotoğraf elde eder. Niepce’in ardından bu alanda çalışmalarını sürdüren Louis Daguerre fotoğrafın yaygın olarak kullanılmasını sağlayan isim olarak önemli bir yere sahiptir. Gisele Freund, 19 Ağustos 1839’da Fransız devletinin buluşu sahiplenerek yöntemi

halka açtığını belirtir (Freund, 2006:27). Fotoğraf öncelikle yönetici üst sınıf tarafından benimsenir ve sonrasında yavaş yavaş halka doğru iner.

Fotoğrafın icadıyla birlikte sabit görüntünün kayıt altına alınmasının ardından hareketli görüntünün elde edilmesinin önü açılır ve bunun üzerine çalışmalar gerçekleştirilir. Bu alanda ilk olarak Eadweard Muybridge'in arkadaşıyla girmiş olduğu bir iddia neticesinde gerçekleştirdiği çalışma öne çıkar. Muybridge ve arkadaşı bir atın koşması esnasında dört ayağının yerden kesilip kesilmediği üzerine bir tartışmaya girerler ve bunun sonucu olarak Muybridge kurmuş olduğu düzenek aracılığıyla bir seri fotoğraf çekerek bu alanda öncü olan çalışmasını gerçekleştirir. Rekin Teksoy, Muybridge'in gerçekleştirdiği çalışmayı şu şekilde açıklar:

“Tahta bir barakanın içine, yan yana, eşit aralıklarla on iki fotoğraf makinesi yerleştirildi. Barakanın önündeki yolun tabanına, enlemesine ipler gerildi. Her ipin ucu bir fotoğraf makinesinin düğmesine bağlıydı. Yol boyunca bir at koşturuldu. At koşarken her ipe bastıkça, fotoğrafının çekilmesini sağladı” (Teksoy, 2005:22).



Resim 1.1. Dörtnala Giden Atlar, Eadweard Muybridge, 1878

Muybridge'in kurduğu düzenek ile çektiği fotoğraflar hızlandırılmış şekilde gösterildiği zaman hareket hissi oluşturur ve çalışma bu yönüyle basit bir sinema teknolojisinin bulunması anlamına gelir. Bu teknoloji kendinden sonraki çalışmalara bir

temel oluşturarak fotoğraftan sinemaya geçişte önemli bir adım olarak tarihteki yerini alır.

Hareketli görüntüleri kayıt altına alma konusunda aynı dönemde farklı yerlerde çalışan Thomas Alva Edison ve Lumiere Kardeşler'in buluşları sinemanın halka ulaşması adına önemlidir. Edison'un 1891 yılında Amerika'da icat ettiği kinetoskop ile birlikte ilk gösterimler başlar. "*Kinetoskop büyük bir tahta kutuydu. Üzerindeki bakaçtan bakan bir kişi, kutunun içinde gösterilen 15 metre uzunluğunda bir filmi izleyebiliyordu. Objektifin önünden saniyede, yatay olarak kırk görüntü geçiyor, bu tek kişilik sinema gösterisi yirmi saniye sürüyordu*" (Teksoy a.g.e., 29). İlk kinetoskoptan sonra seri üretime geçen Edison bir salon açarak gösterimlerine bu salonda devam eder. Kinetoskop çalışma prensibi olarak tek kişinin görüntü izlemesine dayandığı için toplu bir gösterime imkân tanımaz. Bireysel olarak film izlemeye izin veren Edison'un çalışması daimi olamaz ve zamanla kullanımdan kalkar.

Sinemanın toplumsal ve kitlesel bir mecra olarak görülmesinden dolayı sinema tarihi Edison'un kinetoskopu icat ettiği 1891 olarak değil Lumiere'lerin ilk gösterimlerini gerçekleştirdikleri 1895 ile başlar. Auguste ve Louis Lumiere birlikte geliştirdikleri ve patentini aldıkları sinematograf cihazıyla birlikte sinema tarihine isimlerini yazdırırlar. Lumiere Kardeşler sinematograf cihazını bulmalarının ardından ilk gösterimlerini Paris Grand Cafe'de kalabalık bir seyirci topluluğunun önünde gerçekleştirirler. Bu ilk gösterimde "*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*" (Trenin Gara Girişi) isimli filmi gösterirler. Film tren istasyonunda kameranin sabit konumda olduğu ve bir trenin yavaşça kameraya doğru yaklaştığı görüntüden oluşur. Büyük bir perdede izleyiciye doğru yaklaşan tren görüntüsü izleyicilerde bir panik oluşturur ve kimi izleyiciler korkularından salonu terk eder. İzleyicilerin bu tepkisi sinemanın gücünün fark edilmesi açısından önemli bir andır. Böylece sinemanın gerçekçiliğinin diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında ne derece etkili olduğu görülür. Lumiere Kardeşler ilk dönemde genelde belgesel olarak tanımlanabilecek görüntüleri kaydederler. Fabrikadan çıkan işçiler, bir bebeğin yemek yemesi ve bir bahçıvanın bahçeyi sulaması gibi genel olarak tek bir aksiyonun gösterildiği bu filmler biçim ve stil yönünden basit olmalarına rağmen halk tarafından büyük ilgiyle izlenir. Seyircilerin günlük hayat çekimlerine olan yoğun ilgisini gören Lumiere Kardeşler çekimlerini Fransa dışına taşıyarak dünyanın önemli şehirlerine gönderdikleri sinematograf

operatörleriyle yabancı ülkelerdeki günlük hayatı Fransa’da seyirci ile buluşturur. Lumiere Kardeşler bir yandan film üretimine devam ederken diğer yandan sinematograf aygıtını diğer ülkelere satarak diğer ülkelerde de sinemanın başlamasına yol açar. Lumiere’lerin kısa süreli, belgesel içerikli filmleri bir süre sonra ilgi çekmemeye başlar. Aracın gücünü fark eden Georges Melies sinemaya farklı bir bakış kazandırarak seyirciye bir öykü anlatmaya başlar. Sihirbaz olan Melies mesleğindeki tecrübelerini sinemaya aktararak hileli anlatımlarla seyircinin ilgisini üst düzeyde tutar. Bir tesadüf sonucu elde ettiği hile tekniği Melies’nin sinemasında önemli bir değişikliğe yol açar:

“Bir gün Paris’in Opera Alanı’nda çekim yaparken, alıcı tutukluk yapar. Kısa bir duraklamadan sonra çekim sürdürülür. Film gösterildiğinde Melies şaşırır. Çünkü görüntüdeki Madeleine-Bastille omnibüsü birden cenaze arabasına, erkekler de kadına dönüşmektedir. Bunun nedeni, alıcı durakladığı sırada, alandaki nesnelerle insanların konumunun değişmiş, omnibüsün yerini cenaze arabasının, erkeklerin yerini de kadınların almış olmasıydı. Böylece Melies, alıcının durdurularak, önündeki nesnelerin ya da varlıkların değiştirilmesine dayanan değiştirim hilesini bulmuştu” (Teksoy a.g.e., 36).

Melies, Lumiere’lerden farklı olarak gerçek yaşamı değil, gerçekleşmeyecek fantastik olayları çekerek anlatımda büyük bir değişikliğe yol açar ve sinemanın ilerleyen yıllarında kendini belli edecek bir ayrımın başlangıcını oluşturur. Lumiere’ler ele aldıkları ve çektikleri konular bağlamında “gerçekçi” olarak tanımlanabilirken, Melies özel dekorlar ve kullandığı efektler nedeniyle “biçimci” anlayışın öncüsü olur. Roy Ames’a göre Melies’nin çalışmaları Hollywood’un yolunu açar ve kitlesel bir eğlence aracı olarak sinemanın rolünü gösterir (Ames, 2011:30).

Thomas Edison kinetoskop isimli cihazı geliştirerek toplu izlenmenin yolunu açar ve böylece sinema Amerika’da da yaygınlaşmaya başlar. Bu dönemde Amerika toplumsal yönden değişmeye başladığı ve bir sanayi toplumu olma yolunda ilerlediği için birçok ülkeden göç alır. Teksoy’un belirttiğine göre Amerika 1850 yılından yüzyılın sonuna kadar Avrupa’dan 17 milyon göç alır ve büyük kentlerin üçte birini yeni göçmenler oluşturur (Teksoy a.g.e.,70). Göçmenlerin gelişiyle birlikte toplum yapısında değişimler görülmeye başlanır ve göçmenler dayanışma içinde belirli mahallelerde yaşarken yerleşik Amerikalılarla göçmenler arasında olan ekonomik ve kültürel farklılıklar bu iki sınıfın birbiriyle kaynaşmasını engeller. Göçmenlerin Amerika’ya adapte olmalarında sinemanın büyük bir katkısı olur. ABD, göçmenlere

Amerikan kültürünü ve yaşam biçimini özümsetmek amacıyla hazırladığı programlarda gereken önemi verdiği sinemadan başarılı biçimde yararlanır (Abisel, 2010:39). Göçmenlerin, dilini ve kültürünü bilmedikleri bu ülkede tek eğlenceleri dil bilmeyi gerektirmeyen sessiz sinema gösterimleri olur. Temel eğlenceleri olan sinema o dönemde bu kitlenin yoğun ilgi gösterdiği bir alan olduğu için dönemin aydınları tarafından önemsiz bir vakit geçirme aracı olarak görülür. O dönemde sinema gösterimleri tiyatro salonlarında veya kentlerin dışına kurulan fuarlarda bir baraka eğlencesi olarak halka ulaşır. Uzun zaman boyunca bir alt tabaka eğlencesi olarak görülen sinema, hak ettiği ilgiyi gösterimler için özel salonlar açılmasıyla görmeye başlar. Kalıcı bir gösterim yeri olarak ilk salon 1902 yılında Los Angeles'ta Thomas Lincoln Tally tarafından açılan *Electrich Theater* sinema salonu olur. O dönemde sinema salonları genel olarak “*nickelodeon*” adıyla anılır. Giriş bileti için ödenen beş sente, Amerikan argosunda “*nickel*” dendiği için gösteri yerlerini adlandırmak için bu sözcük kullanılır (Teksoy, 2005:72). *Nickelodeon*'ların yaygınlaşması ve özellikle büyük kentlerin merkezi caddelerinde açılmasıyla Amerikan halkı sinemaya ilgi göstermeye başlar. Sinemaya gösterilen yoğun ilgi ve zaman geçtikçe artan kâr oranları üreticileri de yoğun bir film yapımına yönlendirir ve Hollywood'un temelleri bu dönemde atılır. Genel olarak alt sınıfın eğlence aracı olarak görülen ve değer verilmeyen sinema yavaş yavaş bir endüstri halini almaya başlar.

Amerika'da sinemanın ilk döneminde yaşanan önemli olaylardan biri Edison'un önderliğinde bir patent şirketi kurulması ve bu şirketin sinema piyasasında bir tekel olmasıdır. Dönemin büyük yapımcıları bir araya gelerek *Motion Picture Patents Company* isimli şirketi kurarlar ve bu şirket “tröst” olarak sinema piyasasındaki bağımsız yapımcı ve gösterimciler için büyük bir tehlike oluşturur. Tröst, egemenliğini pekiştirmek için 1910 yılında *General Film Company* adı altında bir de dağıtım firması kurar ve katı kurallar getirir (Teksoy a.g.e., 75). Tröst filmlerin sürelerini ve haftalık film programlarını belirlemeye başlar ve film dağıtımını yaptığı salonları son aşama olan gösterime kadar denetler hale gelir. Tröstün varlığı iç piyasada yer alan ve şirkete dâhil olmayan yapımcıları çalışabilecekleri yeni yerler keşfetmeye iter ve sonuç olarak bağımsız yapımcılar büyük kentleri terk ederek ülkenin başka bölgelerinde çalışmaya başlarlar. Tröstün yarattığı haksız rekabet ortamının bağımsızların açtığı dava sonucunda mahkeme tarafından piyasada tekel oluşturulduğu gerekçesiyle yasaya aykırı

olduğuna karar verilir ve tröst dağılarak piyasadan çekilir. Tröstün piyasadan çekilmesi, yapımevlerine eşit koşullar sağlar. Banka ve mali kuruluş yöneticileri sinema sanayiinin ekonomik yapısını biçimlendirirler. Büyük stüdyoların yapımı için kredi verirler. Yıldız sisteminin getirebileceği büyük kazancı öngörerek, bağımsızların yerleşmeye başlamış olduğu Hollywood'un gelişmesini desteklerler (Teksoy a.g.e., 75). Tröstün varlığı nedeniyle büyük kentlerden kaçan bağımsız yapımcıların bir arada bulunduğu yerde Hollywood yükselmeye başlar.

1.2. ERKEN DÖNEM AVRUPA SİNEMASI

Sinemanın doğduğu ve ilk gösterimlerin yapıldığı günden beri Avrupa'da sinema, Amerika'dakinden farklı bir konumda yer alır. Amerika'da başlangıçtan itibaren popüler bir eğlence aracı olarak görülen sinema Avrupa'da sanat akımlarıyla yakından ilişki olur ve bu akımların etkisi altında ilerler.

1908 yılında Fransa'da ortaya çıkan *film d'art* (sanat sineması) anlayışı sinemanın, sanat olarak kabul edilmesinde önemli bir adım olur. Bu dönemde sinemaya farklılık getirmek isteyen bir grup Fransız yapımcı, şirketlerinin geleceğini de düşünerek sinemada bir anlatım değişikliği yapılmasının gerekliliğini görürler ve bunun da yolunun tiyatroya yakınlaşmak olduğunu düşüncesiyle sinemada bir akıma öncülük ederler. *Film d'art* akımıyla birlikte sinema alanında tiyatro oyuncularının ve yönetmenlerinin ağırlıkta olduğu yapımlar ön plana çıkar. Ayrıca bu akım sinemanın izleyici kitlesinde de önemli bir değişikliğe yol açar ve aydın kesim bu dönemde üretilen filmlerle sinemaya ilgi göstermeye başlar. Demirbilek, bu dönemdeki filmlerin asıl öneminin sinemaya daha ciddi bir gözle bakılmasının olduğunu belirtir (Demirbilek, 1994:41). Bu dönemin öne çıkan filmi *L'Assassinat du duc De Guise* (Guise Dükü'nün Öldürülmesi, 1908) olur. Film için 17 Kasım 1908'de, Paris'in Charras Salonu'nda düzenlenen gala, önemli bir sanat olayına dönüşür ve böylece sinema filmleri için de, tıpkı tiyatro oyunları gibi, bir gala düzenlenebileceği kanıtlanır (Teksoy, 2005:40). Yayınlandığı dönemde hem Avrupa'da hem Amerika'da büyük yankı uyandıran film bir öncü olur ve ardından gerek tiyatrodan gerekse büyük romanlardan uyarılama birçok film çekilir.

Sinemanın doğduğu ülke olan Fransa'da sanatın yanı sıra sinemanın bir sanayi olarak büyümesi yolunda da önemli adımlar atılır. Sinemaya halk tarafından gösterilen yoğun ilgiyi fark eden iş adamı Charles Pathe seri şekilde film üretme amaçlı bir stüdyo kurar. Stüdyosunda kullandığı filmlerin imalatından son aşamaya kadar her şey kontrolü altında tutar ve böylece stüdyosu yoğun bir üretim yaparak o dönemde hem Fransa'da egemen olur hem de Amerika'ya film ithal eder. Bu dönemde Amerika'da yayınlanan filmlerin geneli Pathe'nin stüdyosunda çekilen filmlerden oluşur. Pathe'nin bu başarısının arkasında alanında uzman kişilerden oluşan bir ekip ve dönemin ünlü yönetmenlerinin şirket çatısı altında buluşması yatar. Pathe'nin stüdyosu ve geliştirmiş olduğu üretim şekli daha sonradan dünya çapında bir film fabrikasına dönüşen Hollywood'un öncüsü olarak sinema tarihinde önemli bir yer tutar.

Birinci Dünya Savaşı döneminde dünya sinemasında önemli bir yere sahip ülkelerden biri de Almanya'dır. Savaş sırasında Alman sineması teknik açıdan oldukça güçlenir. Savaşla ilgili propaganda filmleri yapılması için geniş bir ekip kurulur. Birçok kameraman, yönetmen, ışıkçı, dekor uzmanı ve oyuncu yetiştirilir. Hızlı bir endüstriyel gelişim içinde olan Almanya kısa zamanda sinema endüstrisini de kurar (Demirbilek, 1994:51). Sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkında olan Alman hükümeti özellikle eğitici ve propaganda içerikli filmleri destekleyerek bu dönemde yoğun film üretiminin baş aktörü olur. Birinci Dünya Savaşı'ndan etkilenen ülkelerin başında gelen Almanya'da savaştan sonra değişen ekonomik ve siyasal gelişmeler sinema sektörünü etkiler. Kısa bir duraklama dönemine giren sinema sektörü çok geçmeden kendini toparlayarak ekspresyonizm (dışavurumculuk) akımının etkisiyle sinema tarihine önemli eserler kazandırır. Almanya'nın savaş sonrası içinde bulunduğu siyasal istikrarsızlık ve ekonomik açıdan girmiş olduğu çöküntü ortamı dışavurumcu akımın bu ülkede ortaya çıkmasının başlıca nedenlerinden biridir. Ülkedeki kriz ortamının ortaya çıkardığı akım ile sanatçılar içinde bulundukları durumu eserlerine yansıtır. Coşkun, bu durumu şu şekilde açıklar:

“Sanatı anlayış ve uygulayış biçimleri, yani sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiyüzlülük olduğu ve sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündeki düşünceleri, özellikle savaşta yenilmiş ve bu sefalet ve acıları yaşayan insanlara çok şey ifade ediyordu. Savaştan sonra Alman sinemasının Ekspresyonist anlayışa yönelmesi, toplumun her

kesiminin yanı sıra sanatçıların da tüm şiddetiyle yaşadığı bu duyguları sanat aracılığıyla dile getirme ihtiyacından doğmuştu” (Coşkun, 2011:78).

Kracauer, bir milletin filmlerinin tekniği ve içeriğinin o milletin o sıradaki psikolojik durumuyla ilişkili olarak tam anlaşılabilirliğini belirtir (Akt. Biryıldız, 2016:41). Kracauer’ın belirttiği gibi Almanya’da dışavurumculuk akımının kaynağı o dönemde bireylerin yaşadığı psikolojik huzursuzluklar ve ruhsal durumlarıdır. Dışavurumcu sinemayla birlikte filmlerde dekor kullanımı farklı bir boyut kazanır. Filmler genel olarak stüdyoda çekilir ve kurulan dekorlar aracılığıyla ayrı bir anlatım dili oluşur. Dekor tasarımında özellikle aydınlatmadan yararlanılır. Yapılan ışık ve gölge oyunları anlatımı güçlendirerek karakterlerin içinde bulunduğu ruhsal durumları vurgular. Ayrıca karakterlerin abartılı makyaj ve kıyafetleri anlatıma katkı sağlayan bir diğer önemli unsurdur.

1920 yılında Robert Wiene tarafından çekilen *Das Kabinett des Doktor Caligari* (Doktor Caligari’nin Muayenehanesi) dışavurumculuk akımının özelliklerinin görüldüğü bir film olarak dönemin öne çıkan filmi olur. Sinema tarihinde bir akımı başlatan film olarak değerlendirilen Doktor Caligari’nin Muayenehanesi’ni Rekin Teksoy şu şekilde değerlendirir:

“Tümü stüdyoda çekilen filmin, tıpkı resim yapar gibi bezler üzerine boyanmış dekoru, seyircinin gerçeklikle bağlarını koparıp, bambaşka bir ortama sokar onu. ‘From Caligari to Hitler’ adlı kitabında Alman sinemasını inceleyen Siegfried Kracauer’e göre, filmin dekoru ruhsal olayların dışavurumu nesnelerin süsleyici ve heyecan uyandırıcı öğelere dönüşümünün kusursuz bir örneğidir. Filmin bir akımı başlatmasını ve özellikle Almanya dışında büyük ilgi görmesini sağlayan, dışavurumcu resim anlayışına kübist ve gelecekçi öğeler de katan benzersiz dekorundan kaynaklanır. Sokaklar, ağaçlar, evler, damlar tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi resimlerle yansıtılmış, Caligari’nin kara pelerini ve sivri şapkası, yine karalara bürünmüş Cesare’nin ürkütücü surati ve Jane’in beyaz tüller içindeki görüntüsü ve abartılı bir oyunculuk anlayışı da dekora eklenince, ortam gerçekliği yansıtan bir ayna olmaktan çıkarak, gerçeklikle yalnızca kavramsal bir bağlantısı kalmıştır” (Teksoy, 2005:153).

Bu filmten sonra Alman yönetmenler anlatım konusunda Doktor Caligari’nin Muayenehanesi’ni örnek alarak duygu ve düşüncelerini perdeye aktarmada yeni yollar aramaya başlar. Film kendi döneminde olduğu kadar sinema tarihinde de önemli bir

yere sahiptir. Fransız eleştirmenler bu filmde yola çıkarak dışavurumcu biçimi tanımlamak amacıyla “*Caligarism*” terimini kullanmaya başlarlar (Abisel’den Akt. Biryıldız: 2016:51).

Sinema tarihinde her dönem adından bahsettiren önemli ülkelerden biri de İtalya’dır. Fransa ve Almanya’da olduğu gibi İtalya’da da sinema sektörü Amerika’nın dünya sinema piyasasına egemen olduğu yılların öncesinde, Birinci Dünya Savaşı başlamadan oluşmuştur. İtalyan sinema tarihçisi Gian Piero Brunetta, İtalyan sinemasının başlangıcı olarak 1905 yılında gösterime giren *La Presa Di Roma* (Roma’nın Fethi) isimli filmi işaret eder. Film gösterildiği dönemde başarılı stüdyo ve dış çekimleriyle dikkat çekici bir yapımlar olarak seyircilerin beğenisini kazanır ve İtalyan sinemasının resmi başlangıcını temsil eder (Sivas, 2010:12) Ülkede sinema başlangıç yıllarında gezici fuarların içinde yer alan bir eğlence aracı olarak hizmet verir. Bir süre gezici bir şekilde gösterimler yapıldıktan sonra halkın giderek artan ilgisi yerleşik sinema salonlarının açılmasını gerekli kılar. Âlâ Sivas, sinemanın gezici kumpanyalardan sinema salonlarına geçiş sürecinde Almerigo ve Luigi Roatta kardeşlerin önemli bir rol oynadığını söyleyerek, Roatta Kardeşler’in ilk salonlarını 1905 yılının Temmuz ayında Venedik’te açtıktan sonra 1907 yılına gelindiğine ülkenin pek çok bölgesinde yaklaşık otuz sinema salonu açtıklarını belirtir (a.g.e., 13).

İtalya’da sinema salonlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sinema kısa sürede kendi seyirci kitlesini oluşturur. Farklı kesimlerden birçok kişinin ortak eğlencesi haline gelen sinema bu yoğun ilginin bir sonucu olarak endüstri şeklinde gelişmeye başlar. İtalya’da sinemanın başlangıç yıllarında genel olarak özel girişimciler rol aldığı için bu dönemde aracın ticari işlevi ön plana çıkar ve politik yaklaşımlar görülmez. İlk dönem İtalyan sinemasında daha çok tarihsel filmler ve edebiyat uyarlamaları ön plana çıkar. Özellikle kalabalık bir oyuncu kadrosuyla tarihi mekânlarda çekilen ve İtalyan tarihinin görkemli yıllarını ele alan filmler seyircilerin yoğun ilgisini çeker. Bu dönemin bir diğer önemli akımı olarak *film d’arte* (sanat sineması) öne çıkar. Fransa’da olduğu gibi İtalya’da da sinemanın bir sanat olarak görülmesi *film d’arte* akımı ile başlar. Bu filmlerle birlikte sektör daha geniş bir kitleye hitap eder hale gelir ve sanat sineması ülkede endüstrinin gelişimine katkıda bulunur. Birinci Dünya Savaşı’na kadar geçen zaman içinde İtalyan sinemacılar çeşitli denemelerle bir film dili oluşturma gayreti içinde görülürler. Bu süreçte sinemalarda sanat sinemasından güldürülere, tarihi filmlerden melodramlara

kadar çok çeşitli türlerde gösterimler yapılır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ülkede yaşanan siyasal gelişmeler sinema sektörünü de etkiler.

Birinci Dünya Savaşı'nın sinema endüstrisinde yarattığı krizin aşılması amacıyla 1919'da *UCI - Unione Cinematografica Italiana* (İtalyan Sinema Birliği) kurulur. *UCI*'nin kurulmasıyla, Amerikan tekellerinden örnek alınarak İtalyan sinemasında bir birlik oluşturmak amaçlanır (Sivas a.g.e., 26). Ancak *UCI* sektörün içinde bulunduğu ve birçok nedeni olan çöküntüye engel olamaz ve savaş sonrası İtalyan sinema endüstrisi bir gerileme yaşar. Sinemada bunalımın yaşandığı bu yıllarda ülkede giderek artan faşizmin etkisi sinema da hissedilir. Faşist yönetim ilk başlarda sinemaya sansür uygulasa da iktidarda olduğu süre içinde sinemanın propaganda gücünden yararlanarak sinemayı kendi adına bir araç olarak kullanır. Ülkede yok olmak üzere olan sinema sektörünün yerini Hollywood yapımı filmler alır ve İtalyan seyirciler Amerika'dan ithal edilen filmlere yönelir. 1926 yılında faşist yönetim çıkardığı bir kanunla *LUCE – L'unione Cinematografica Educativa* (Sinema Eğitim Birliği) kurarak yayınlanan kurmaca filmleri sansür aracılığıyla denetlerken, haber ve belgeselleri kendi anlayışlarına uygun şekilde yayınlattır ve böylece iktidarın sektördeki etkisi yoğunlaşır. Ayrıca ithal edilen filmlerin içerikleri de kontrol edilerek gösterime sokulduğu için bu dönemde ithal edilen filmlerin çoğu “suya sabuna dokunmayan filmler” olarak tanımlanabilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonuçları sinema sektöründe etkin olan Fransa, Almanya ve İtalya gibi ülkeleri yoğun olarak etkiler. Yaşanan siyasal gelişmelerden uzak kalamayan sektör, ülkelerde değişen yönetimlerin etkisinde kalarak kimi zaman durgun bir süreç geçirirken kimi zamansa iktidar tarafından kullanılan bir propaganda aracı olur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı döneminde kitle iletişim araçlarından faydalanan İtalya'daki faşist yönetim ülkede sinemanın seyrini değiştirir. Savaş sonrasında ülkenin içinde bulunduğu yıkıntı ortamı İtalya'da Yeni Gerçekçilik gibi önemli bir sinema akımının çıkmasına neden olur. Yeni Gerçekçilik ile Avrupa'da değişen sinema anlayışı Fransa'da da kendini göstererek Yeni Dalga'yı ortaya çıkarır.

1.3. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

Toplumsal bir iletişim aracı olan sinemanın, toplumun içinde bulunduğu durumdan ayrı değerlendirilmesi düşünülemez. Bu bağlamda İtalyan Yeni Gerçekçiliği, ortaya çıkışı ve sinema dünyasını düşünsel boyutta etkileyen bir akım olarak ele alındığında öncelikle o dönem İtalya’da yaşanan gelişmelere bakılması gerekmektedir.

Yeni Gerçekçilik akımının hemen öncesinde İtalya’da sinema; iktidarda olan faşist hükümetin etkisi altında, Mussolini’nin kişisel amaçları doğrultusunda eserler verir. Sinemanın gücünün farkında olan Mussolini yönetimi sinemaya özel bütçe ayırır ve 1937’de Roma’nın dışında *Cinecitta* adında onaltı stüdyolu bir kompleks yaptırır (Biryıldız, 2016:66). Genişçe bir alana kurulmuş olan *Cinecitta*; o dönem bir endüstri haline gelen ve dünyanın dört bir tarafına film ithal eden Hollywood ile rekabet amacıyla kurulur. Bu dönemde halkın dikkatini baskı rejiminden uzaklaştırmak ve halkı eğlendirmek amacıyla filmler çekilir. “Beyaz telefon filmleri” olarak adlandırılan bu filmler genel olarak melodramlar ve güldürülerden oluşur. Bu filmlerin hemen hepsinde lüks ve ihtişam ön plandadır. Lüks dekorlar ve pahalı kıyafetlerin vurgulandığı filmlerde bu durum sanki o dönemin İtalya’sının bir yansıması olarak gösterilir. Halkın içinde bulunduğu durumdan kopuk bir şekilde çekilen filmlerde dekorun değişmez parçası olan ve zenginliğin bir göstergesi olan beyaz telefonlardan dolayı bu filmler “beyaz telefon filmleri” olarak tarihe geçer.

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Mussolini önderliğindeki faşist rejim yıkılır ve ülke yeniden yapılanma dönemine girer. Siyasal olarak yeniden yapılanmanın olduğu bu dönemde halk ise savaştan yeni çıkmış olmanın getirdiği zorluklarla, özellikle bozulan ekonomiden kaynaklanan işsizlik ve yoksullukla uğraşır. Özellikle “beyaz telefon filmleri”ne bir tepki olarak doğan Yeni Gerçekçilik böyle bir ortamda şekillenmeye başlar. Kaçış filmleri olarak da isimlendirilen, İtalya’nın içinde bulunduğu durumdan uzak olan beyaz telefon filmlerine karşı olan bir grup İtalyan entelektüel bir araya geldikleri “*Cinema*” isimli dergide bu filmleri eleştirerek yeni akımın oluşmasına katkı sağlar. Özellikle ileride İtalyan sinemasında ürettikleri eserler ile öne çıkacak olan Michelangelo Antonioni ve Luchino Visconti gibi sinemacıların varlığı bu düşüncelerin temellenmesinde önemli olur. Varolan anlayışa bir tepki olarak doğan Yeni Gerçekçilik

akımının sisteme olan bu karşıtlığı eserlerinde öne çıkar. Öncelikle melodram kalıplarını terk ederek filmlerinde halkın gerçek durumunu ele alırlar.

Luchino Visconti'nin 1942 yılında çektiği *Ossessione* (Tutku) adlı filmi akımın doğuşunu haber veren önemli bir film olarak Yeni Gerçekçilik tarihinde kendine yer bulur. Visconti, *Ossessione* filmindeki başarısı ile adını İtalya sınırlarının dışında uluslararası alanda duyurmayı başarır. Bir aşk ilişkisini konu alan film dönemin siyasal olaylarını da açık bir şekilde gösterdiği için çekildiği sırada sansür kurulu tarafından makaslanmış bir şekilde vizyona sokulur fakat Mussolini rejiminden sonra Visconti filmi sansürsüz bir şekilde yeniden ortaya çıkarır. Visconti filminde, özellikle faşist dönemde yoğunlaşan kalıp ve kuralları çiğneyerek yasak olan ihanet, zina ve cinsellik gibi konulara değinir. Filmin aydın kesim üzerinde yoğun bir etki yarattığını belirten Âlâ Sivas özellikle bu kesimde uyandırdığı duygular itibariyle filmi antifaşist bir tavır almanın mümkün olduğunu gösteren örnek bir eser olarak tanımlar (Sivas, 2010:47).

Ossessione Yeni Gerçekçilik akımının özelliklerinin ilk kez görüldüğü film olsa da akımın başlangıç tarihi Roberto Rossellini'nin, *Roma Citta Aperta* (Roma Açık Şehir) filmini çektiği 1945 yılı olarak kabul edilir. Filmde Rossellini, Nazilerin Roma'yı işgal ettikleri 1944 yılını anlatır. Nazi işgali altındaki şehirde yaşayan bir grup insanın hikâyesinin anlatıldığı film gösterildiği dönemde halk tarafından çok ilgi görmese de 1946 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanır ve sinema tarihinde önemli bir eser olarak yerini alır. Rossellini filmde Aldo Fabrizi ve Anna Magnani dışında tamamen amatör oyunculara yer verir. Film İtalya'nın içinde bulunduğu zor durumu tüm çıplaklığıyla ele alır ve izleyiciye aktarır. Roberto Rossellini filmin yapımı sırasında İtalya'nın içinde bulunduğu koşulları şöyle anlatır:

"1944'te, savaştan hemen sonra, İtalya'da her şey yıkıldı. Başka alanlarda olduğu gibi sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe göre çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi, deneysel işlere atılmaya iten de bu durum oldu. Zaten çabukça anlaşıldı ki, bu filmler görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır. Filmi çevirmeye işte bu koşullarda başladım. Filmin senaryosunu birkaç arkadaşım ile birlikte daha Almanların yurdumuzu ellerinde tuttukları sıralarda yazmıştım" (Akt. Coşkun, 2011:179).

Roma Açık Şehir gerek çekim koşulları gerekse Rossellini'nin kullandığı çekim teknikleri bakımından Yeni Gerçekçiliğin özelliklerini taşır. Doğal ortamda, doğal ışık altında ve genel olarak amatör oyuncularla çekilen film bir üçlemenin ilk filmi olma özelliğini de taşır. Rossellini Roma Açık Şehir'in ardından, *Paisa* ve *Germany Year Zero* filmlerini de çekerek savaş üçlemesini tamamlar.

Akımın oluşumunun öncülerinden olan Visconti 1948 yılında çekmiş olduğu *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor) filmi ile Yeni Gerçekçilik içindeki en önemli filmlerden birine imza atar. Sicilyalı kırsalında bir balıkçının balık tüccarlarıyla girdiği ekonomik mücadeleyi anlatan filmde Visconti tüccarlar üzerinden bir burjuvazi eleştirisi yaparken anlatımdaki ustalığı ile Yeni Gerçekçilik filmlerinin kendine has belgeseli andıran üslubunu korur. Filmde her şey Yeni Gerçekçiliğin özelliklerine uygundur. Oyuncular gerçek hayatta da balıkçılık ile uğraşır, film doğal iç ve dış mekânlarda çekilir, hikâye gerçek hayattan alınır Visconti gerçek bir hikâyeyi kurgulayarak izleyiciye aktarır. Andre Bazin, filmin belgesel gerçekçilik ve estetik gerçekçilik yapısı ile oluşturulduğunu söyleyerek bu filmde ilk kez odaklanma derinliğinin stüdyo dışında kullanıldığını belirtir. “*Yağmur yağarken ve gecenin karanlığında balıkçıların evinin dışında gerçek hayatın dekoru ile bu çekimler sağlanmıştır*” (Andre Bazin, 2011:165). Visconti'nin, Yer Sarsılıyor'da yakaladığı gerçek hayatın belgeselliği ve sanatın estetik yönünün mükemmel uyumu kendinden sonra gelen filmlere örnek oluşturarak akım içinde öne çıkan bir film olur.

İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının bir başka ünlü yönetmeni Vittorio De Sica'dır. Yeni Gerçekçilik öncesinde sinemada oyuncu olarak yer alan De Sica, uzun bir süre “beyaz telefon filmleri”nde rol aldıktan sonra yönetmenliğe geçiş yapar. De Sica'nın Cesare Zavattini ile tanışması ve onun vasıtasıyla Deneysel Sinema Merkezi eleştirmenleriyle ilişki kurması sinema kariyerinde bir değişikliğe yol açar. Yeni Gerçekçilik akımının kuramcılarından biri olan Zavattini ile ortak çalışmaya başlayan De Sica birçok önemli filmin yönetmenliğini yapar. Andre Bazin, De Sica ve Zavattini ilişkisini şu şekilde yorumlar: “*De Sica olmadan Zavattini'nin kendi başına çektiği çok önemli çalışmalar vardır fakat Zavattini olmadan De Sica'yı düşünmek mümkün değildir*” (Bazin, a.g.e., 184). Bazin'in bahsettiği gibi De Sica'nın ses getiren filmlerine bakıldığında senaryo kısmında hep Zavatti'nin ismi görülür. İkili birlikte *Sciuscia* (1946), *Ladri di Biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D.*(1952) gibi

İtalyan Yeni Gerçekçi akımı içinde önemli yeri olan filmler ortaya koyarlar. Özellikle *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları) filmi akımın en ünlü filmi olarak tanımlanabilir. Bisiklet Hırsızları akımın en önemli filmi olmasının yanı sıra dünya sinema tarihinin de önde gelen filmlerinden biridir. Film o dönemde İtalya'nın içinde bulunduğu zor koşulları tarafsız bir şekilde ele alır. Bisiklet Hırsızları'nda bir süredir işsiz olan Antonio karakterinin yeni işi için aldığı bisiklet bir afiş yapıştırdığı sırada çalınır ve bu olaydan sonra film boyunca Antonio ve oğlu Bruno Roma sokaklarında bisikleti ararken görülür. Gayet yalın olan bu hikâye Zavattini ve De Sica'nın elinde tüm gerçekliğiyle vurucu bir filme dönüşür. Bakıldığında filmde hiçbir olağan dışı olay görülmez, günlük hayat tüm sıradanlığıyla kamera karşısındadır. Antonio eğer bisikletini bulamazsa tekrar işsiz kalacaktır, bu olay onun çaresiz bir şekilde sokaklarda yürüyen halini pekiştiren bir duygu olarak izleyiciye aktarılır. Yeni Gerçekçiliğin tüm özelliklerini taşıyan filmde başkarakter gerçekte bir fabrikada işçi olarak çalışır, çocuk karakter ise sokakta oynarken bulunur. Amatör oyuncuların varlığı filmin hikâyesini destekler niteliktedir. Sonuç vermeyen arama çabalarından sonra Antonio işsiz kalmamak için çözümü başka bir bisiklet çalmakta bulur ancak bu denemesi başarısızlıkla sonuçlanır. Filmin iletmek istediği mesaja değinen Bazin bu konudaki düşüncesini şu şekilde açıklar: *“Onun sosyal mesajı filme iliştilmiş değildir, olayın tamamında her an mevcuttur. Bu öylesine belirgindir ki hiç kimse onu gözden kaçıramaz. Ortaya atılan tez şaşırtıcı derecede basittir: Bu işçinin yaşadığı dünyada, yoksullar hayatta kalabilmek için birbirlerinden bir şeyler çalmak zorundadır”* (Bazin, a.g.e, 174). Vittorio De Sica'nın 1952 yılında çevirdiği fakir düşmüş emekli bir adamın hayatını anlattığı *Umberto D.* isimli film Yeni Gerçekçilik akımının son filmi olarak sayılır. Bu filmde yine bir hayat mücadelesine değinen De Sica film dili ve biçimi itibarıyla gerçekçi bir eser ortaya koyar. Bu dönemden sonra İtalya'da değişmeye başlayan siyasal ve ekonomik koşullarla birlikte Yeni Gerçekçilik akımı da sinemadaki etkisini yavaş yavaş kaybeder.

Yönetmenler ve filmler özelinde ele alınan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin genel anlatım özellikleri kendinden sonraki sinema akımlarında özellikle gerçekçi filmlerde etkisini hissettirir. Yeni Gerçekçiler eğlenceden çok düşünceye önem vererek filmlerinin düşünsel altyapısını bu doğrultuda oluşturur. Ürettikleri filmlerde öne çıkan sosyal içerikler ve yalın anlatım bu eserlerin halk tarafından benimsenmesinde önemli bir rol oynar. Bu dönemde genel olarak dramatik eğriden uzak, anlatı yönünden zirve

noktası bulunmayan ve entrika açısından zayıf eserler ortaya çıkar. Filmlerde asıl olan toplumun içinde bulunduğu durumu açık bir şekilde yansıtmasıdır. Yeni Gerçekçilikte insanla birlikte filmlerin çekildiği mekânlar da ayrı bir karakter kazanır. Kamera stüdyodan çıkarak sokaklara taşınır ve insanların gündelik hayatta zaman geçirdikleri yerler filmlere ev sahipliği yapar. Savaştan yeni çıkan İtalya’da ülkenin tahrip olmuş sokakları, filmin çekildiği mekân olmanın ötesinde bir oyuncu kadar önemli bir rol oynar. Filmlerde görsel estetik anlamında da değişiklik yaşanır ve kamera çoğu kez omuzda taşınarak belgesel filmlere yakın planlarda çekimler gerçekleştirilir. Yeni Gerçekçilik ile birlikte stüdyodaki katı kurallar yerini daha özgürlükçü bir sinema anlayışına bırakır. Filmlerde alan derinliğini kullanan uzun çekimler akımın önemli biçimsel özelliklerindendir. Kurgu tekniği olarak doğal bir kurgu tercih edilir, sahneler yalın bir şekilde birbirine bağlanır. Amatör oyuncu kullanımı diyaloglara da yansır genelde gündelik hayat dili tercih edilir, edebi diyaloglara yer verilmez. Genel kabul gören sinema anlayışına karşı olarak filmlerin sonu önemini yitirir. İletilmek istenen mesaj filmin geneline yayılır ve filmler gerçekçi bir sonla biter. Yeni Gerçekçi yönetmenler filmlerinde bireysel hikâyelerden çok yoksulluk, savaşın etkisi, siyasi düzen gibi toplumu ilgilendiren konuları ele alır.

Roberto Rossellini’nin 1945 yılında çektiği Roma Açık Şehir ile başlayan İtalyan Yeni Gerçekçiliği 1952 yılında Vittorio De Sica tarafından çekilen Umberto D. ile sona erer. Yedi yıl gibi kısa sayılabilecek bir sürede eserler verilmesine karşın akımın etkisi kendinden sonraki birçok gerçekçi filmde hissedilir. Gerek filmlerde ele alınan konular gerekse anlatım teknikleri açısından İtalyan Yeni Gerçekçiliği sinemada dönüşümün yaşandığı bir akım olarak tanımlanabilir.

1.4. FRANSIZ YENİ DALGA AKIMI

Fransa sinema tarihinde her zaman adından söz ettiren bir ülke olmuştur. Sinema gösteriminin ilk bu ülkede yapılması, sinema-sanat yakınlaşması gibi konular bakımından Fransa sinema dünyasında öncüdür. İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema alanında değişimin ilk adımları İtalya’da görülür ve Yeni Gerçekçilik akımı ile sinema farklı bir anlatım tarzıyla tanışır. Biçim ve içerik yönünden yenilik getiren bu anlayış tüm dünya ülkelerine değişimin gerekli olduğunu hatırlatır. İtalya’dan sonra bu yeni anlayışın ilk adresi Fransa olur. 1950’li yıllarda ortaya çıkan ve ana akım sinema

anlayışının karşısında konumlanan Yeni Dalga akımı modern bir dil kullanması açısından sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. İlk kez haftalık *L'Express* dergisinde François Giroud'nun “*Nouvelle Vogue*” olarak adlandırdığı Yeni Dalga, 1958 yılından itibaren etkili olmaya başlar (Coşkun, 2011:199). Yeni Dalganın doğduğu ve dünya sinemasında öne çıktığı dönem Fransız sinemasının Amerikan sineması karşısında gerileme yaşadığı dönemdir. Ağırlıklı olarak Hollywood yapımlarının vizyona girdiği bu yıllar Fransız sinemasında üretimden çok sinema üzerine düşünülen yıllar olarak dikkat çeker. Dönemin sinema eleştirmenleri olarak öne çıkan isimler Yeni Dalga akımı içinde ilk filmlerini çekerek kariyerlerine yönetmen olarak devam ederler.

1936 yılında Henri Langlois tarafından kurulan *Cinémathèque Française* (Fransız Sinemateki) Yeni Dalga'nın oluşmasında önemli bir kurumdur. Geniş bir film arşivini izleyicilerle buluşturan sinematekin, baş izleyicileri olan genç sinemacılar sinematek sayesinde sinema tarihindeki önemli filmleri izlerler ve bu filmler üzerine düşünerek sinema ile ilgili düşüncelerini geliştirirler. Sinematek bir eğitim kurumu gibi işlev görür ve genç sinemacıların buluşma noktası olur. Langlois savaş sırasında Paris'in sinema kültürünü canlı ve hareketli kılma konusunda çok yararlı katkılarda bulunur (Bickerton, 2012: 13). Coşkun, o dönem Fransa'nın içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumun Yeni Dalga'nın doğuşunda önemli bir yeri olduğunu belirterek dönemin Kültür Bakanı Andre Malraux tarafından çıkartılan teşvik yasasının önemini belirtir. Yasaya göre, her tür filme yüzde 13 oranında parasal yardım verilmesi kabul edilir (Coşkun, 2011:200). Yürürlüğe giren teşvik yasası ile birlikte Fransa'da yapılan film sayısında gözle görülür bir artış yaşanır ve özellikle ilk filmlerini çeken yönetmenler öne çıkar. Kolker, sinemayı okul dışında öğrenen genç sinemacıların yaptıklarını şu şekilde özetler:

“Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, Bazin'in sinema kulüplerinde ve Henri Langlois'nın Cinémathèque'inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartıştılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak film biçimini öğrendiler. İşte burada onların eğitiminin önemi yatar. İmgeleri ve anlatıları prodüksiyonun baskısı, verili bir geleneğin taleplerinin, çok kullanılan, kolayca yapılan ve anlaşılan biçimlerin sorgusuz kabulü koşullarında filmi oluşturmayı öğrenmekten çok, ilk olarak bu biçimleri öğrendiler. Ve vardıkları sonuç şaşırtıcıydı” (2010: 146).

1951 yılında sinema kuramcısı Andre Bazin öncülüğünde kurulan *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisi Yeni Dalga Akımı'nın başlamasında en önemli adımlardan biri olur. Bu dergi etrafında toplanan sinema tutkunu gençler, André Bazin'in de etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilerini ve Amerikan sinemasını tanırlar ve bu sinemalardan Fransız sinemasını içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak formüller elde etmede yararlanırlar (Coşkun, 2003: 169). Derginin eleştirmenleri arasında ileride Fransız sinemasına önemli eserler kazandıracak olan Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi isimler yer alır. Claude Chabrol tarafından 1958'de çekilen *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge) filmi Yeni Dalganın özelliklerini taşıyan ilk uzun metrajlı film olur (Coşkun, a.g.e. 212). Chabrol'un ilk filmi olan bu eser Yeni Dalga'nın başlangıç filmi olarak kabul edilir. Chabrol'un öncülük ettiği yönetmenlik hareketine onun ardından François Truffaut katılır. Truffaut'nun 1959 yılında çektiği *Les quatre cents coups* (400 Darbe) filmi o yıl Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanarak Yeni Dalga Akımı'nı zirveye çıkaran film olur. James Monaco filmin önemini şu şekilde vurgular:

“400 Darbe ilk Yeni Dalga filmi olmadığı halde, hemen kazandığı eleştirel ve ticari başarı Truffaut'ya yalnızca kariyerinin daha en başından itibaren sanatsal bağımsızlık sağlamakla kalmadı, aynı zamanda yönetmenliğe geçen diğer Cahiers eleştirmenlerinin kendi projelerine para bulmalarını da önemli ölçüde kolaylaştırdı; en azından sinemada yeni bir akımın başarısı bir miktar garantilendi” (Monaco, 2006:20).

400 Darbe'nin elde ettiği başarı diğer genç sinemacılara ilk filmlerini çekme yolunda cesaret verir ve *Cahiers du Cinema* çatısı altında buluşan Fransız sinemasının genç yüzleri birer birer kamera arkasına geçmeye başlar. *“Yeni Dalga'nın genç yönetmenleri, sinema tarihinde, film yönetimi üzerine eğitim görmüş ilk yönetmenlerdi. Langlois tarafından kurulan Fransız Sinematek'inde sinemanın bütün tarihini öğrendiler ve yaklaşık on yıl süreyle Cahiers du Cinema'da teorik ve eleştirel yazılar yazarak sinemaya yakınlaştılar. Sonunda pratiğe geçip film çekmeye başladıklarında, bir sanat şekli olarak sinema üzerine çok şey biliyorlardı”* (Cook, 1986:37). Pratikte bilgileri sınırlı olan bu gençler küçük bütçeli filmlerle sinema dünyasına adım atarlar.

François Truffaut, çalışmalarıyla Yeni Dalga'nın dünya çapında tanınan en önemli yönetmenlerinden biri olur. İlk uzun metrajlı filminden önce çeşitli kısa filmler çeken

Truffaut, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin önemli yönetmenlerinden Roberto Rossellini'ye çıraklık yapar ve Jean Luc Godard ile senaryo yazımında çalışır (Biryıldız, 2016:107). İlk filmi 400 Darbe ile ödül kazanmasının ardından çalışmalarına ara vermeden devam eder. 400 Darbe'de Antoine Doinel karakterini canlandıran Jean Pierre Leaud ile aynı karakteri ele alan dört film daha yapar. *L'Amour a Vingt Ans*, 1962 (Yirmi Yaşında Aşk), *Baisers Voles*, 1968 (Çalınmış Buseler), *Domicile Conjugal*, 1970 (Aile Yuvası) ve *L'Amour en Fuite*, 1980 (Kaçan Aşk) filmleri Antoine Doinel karakterinin yer aldığı diğer filmlerdir. Truffaut 1961 yılında çektiği *Jules et Jim*'de aynı kadına aşık iki arkadaşın öyküsünü Birinci Dünya Savaşı öncesi, savaş sırası ve savaş sonrasını kapsayan bir zaman dilimine anlatır. Hayranı olduğu Alfred Hitchcock ile yaptığı röportajı 1967 yılında kitaba dönüştüren Truffaut'nun bu tarihten sonra çektiği iki filmi de doğrudan doğruya Hitchcock etkisi taşır (Cook, a.g.e 40). Yeni Dalga'nın önemli yönetmenlerinden biri olan Truffaut'nun bir sonraki başlık altında incelenecek olan auteur kuram üzerine düşünceleri ve geleneksel sinema anlayışına getirdiği eleştiriler dönemin sinema dünyasında büyük yankı uyandırır.

François Truffaut ile beraber Yeni Dalganın en tanınmış yönetmenlerinden biri olan Jean Luc Godard stil açısından akımın en farklı yönetmenidir. Yönetmenliğe kısa metrajlı filmler çekerek başlayan Godard 1959 yılında çektiği *A Bout de Souffle* (Serseri Aşıklar) filmi ile Yeni Dalganın özelliklerini taşıyan bir filme imza atar. İlk uzun metrajlı filminde konusu itibariyle Amerikan sinemasında sıklıkla görülen polisiye türünü tercih eden Godard karşı olduğu klasik anlatı tekniği yerine kamerasını daha özgür bırakarak doğaçlama bir film çeker. Filmlerinde uyguladığı çalışma yöntemini Godard şu şekilde açıklar:

“Benim ilk kısa filmlerim uzun uzadıya düşünüldükten sonra çarçabuk çevrilmiş filmlerdir. *Serseri Aşıklar*'a da öyle başladım. İlk sahneyi yazmıştım sadece, gerisi için ise her sahneyi karşılayan bir sürü notum vardı. Kendi kendime, çıldırmak işten değil diyordum. Bunun üzerine her şeyi durdurdum. Sonra da şöyle düşündüm: İnsan işini bilirse, bir günde, on kadar çekim çevirebilir. Nereye varacağınızı biliyorsanız, bundan kolayı yoktur. Ama bu, tuluat demek değildir. Son dakikada yapılan düzeltmelerdir bu. Elbette filmin bütünü üzerine bir düşünceniz olması, bu düşüncüyü de sürdürmeniz gerekir. Bunları bir süre değiştirebilirsiniz, ama filmi çekmeye başladıktan sonra elverdiği kadar az değiştirmek gerekir, yoksa filmi berbat edersiniz” (Akt. Coşkun, 2011:221).

Başrollerinde Jean Paul Belmondo ve Jean Seberg'in oynadığı *Serseri Aşıklar* sadece sinemasal açıdan değil maddi açıdan da başarılı olur. Senaryosunu Truffaut ile Godard'ın yazdığı film Paris'te çekilir ve İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde olduğu gibi mekan bir karakter olarak filmdeki varlığını hissettirir. *Serseri Aşıklar* stil açısından o döneme kadar olan filmlerden farklı bir yerde durur. Var olan kurallara karşı çıkarak, sınırlar dışında bir film çeken Godard teknik yönden tartışmaya açık bir eser ortaya çıkarır.

“Serseri Aşıklar, hiçbir şeyin yapılmasının yasak olmadığı film türündedir. Senseri Aşıklar'ın temelinde vardır bu. Kişiler ne yaparsa yapsın, her şey film içinde sağlanabiliyordu. Dahası çıkış noktası olarak bunu almıştım ben. Şöyle düşünüyordum: Benden önce Bresson adında bir sinema adamı yetişti. Öte yandan Hiroşima diye bir film de var. Yani, belli bir sinema çiçek açmış durumda. Belki de her şey yapıldı artık. O halde biz de buna bir nokta koyup sinemada akla gelen her şeyin yapılabileceğini gösterelim. Yapmak istediğim şey, beylik bir öyküden harekete geçmek ve o zamana kadar yapılmış olan sinemayı yeniden, ama çok değişik bir yolla kurmaktır” (Akt. Coşkun, a.g.e., 222).

Godard tarif ettiği sinema anlayışını *Serseri Aşıklar*'da uygular ve ortaya kurguda sürekliliğin olmadığı, zamansal ve mekânsal atlamaların yaşandığı, ani geçişlerle dolu bir film çıkar. Film serbest kamerayla çekilen sahneleri ve doğaçlama oyunculuğu ile yerleşik sinema anlayışının dışındadır. Godard kimi sahneleri gereğinden fazla uzun tutarken, kimi sahneleri kısaca geçerek sinemada her şeyin yapılabilirliğini kanıtlamak ister. 1968'de etkili olan politik olaylara uzak durmayan Godard bu dönemde yaşanan olaylarla ilgili filmler yapar. Döneminin en çok tartışılan isimlerinden biri olan Godard stili, konuları ve anlatımı ile Yeni Dalganın dünya çapında duyulmasının öncülerindendir.

Alan Resnais Yeni Dalga yönetmenlerinden olmasına rağmen diğer yönetmenlerden; sinema için yazılmış romanları kullanması ve sinemanın bir işbirliği olduğunu söyleyip yapım aşamasında yazar ve teknisyenlerle birlikte çalışması bakımından ayrılır (Cook, 1986:46). 1959 yılında çektiği *Hiroshima mon amour* (Hiroşima Sevgilim) Yeni Dalga akımı içinde yer alan önemli filmlerden biri olur. Bir aşk hikâyesi temelinde İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisinin ele alındığı filmde Resnais sinemanın temel öğelerinden biri olan kurguyu yeni baştan ele alır ve film

geçmiş ile şimdinin bir arada yürüdüğü zamansal bir düzlemde ilerler. Çıkış noktası kişisel bir hikâye olan filmin başarısı bireysel dram ile toplumsal dramın güçlü bir şekilde birleştirilmesiyle oluşur. Hiroşima Sevgilim doğrusal bir öyküleme yerine modernist bir anlatıyı kullanmasıyla Yeni Dalganın öne çıkan filmlerindendir.

Yeni Dalga akımı içinde üretilen filmlerin ortak özelliklerine bakıldığında filmlerin kısıtlı bütçeyle çekildiği, senaryoların kitap uyarlamaları yerine orijinal metinler olduğu, stüdyo yerine sokaklarda (genel olarak Paris) çekim yapıldığı ve çekimler sırasında doğaçlamaya yer verildiği görülür. Yeni Dalga sinemacıları toplumsal meselelerden uzak durarak daha çok bireysel konuları ele alırlar. Yeni Gerçekçiliğin tersine “apolitik” bir sinema olan Yeni Dalga (Teksoy, 2005:485) bu yönüyle dünya sinemasını derinden etkileyen bir yapıda değildir. Yeni Dalga’nın getirdiği yenilikler daha çok biçime yönelik olduğundan içerik anlamında var olan anlayıştan farklı bir bakış açısı sunmaz. Yeni Dalga’nın sinema dünyasında söylediği yeni bir şey Truffaut’nun öncülüğünde ortaya çıkan *Politique des Auteurs* (Yaratıcı Yazarlar Politikası) görüşüdür.

1.5. SANAT SİNEMASI

Sinema tarihinin en başından itibaren Avrupa’da sinema, Amerika’dan farklı olarak hep sanat akımları ve sanat kavramı ile ilişkide olmuştur. Sinemayı bir sanat olarak gören *cinema d’art* (sanat sineması) terimi ilk olarak 1908 yılında Fransa’da ortaya çıkar. Sanat sineması ile o dönemde popüler bir eğlence aracı olarak görülen ve izleyici kitlesi toplumun belli bir kesimi olan sinemaya orta sınıf ve aydın kesimin ilgisini çekmek amaçlanır. İlk yıllarda salonlarda ünlü tiyatro eserlerinden uyarlanma filmler gösterime girer. Fransa’da ortaya çıkan *cinema d’art* yaklaşımını, İtalya’da *film d’arte* izler. Avrupa’daki bu sinema-sanat yaklaşımı 1920’lerde Almanya’da görülen Alman Dışavurumculuğu ile devam eder. İlk olarak resim, heykel ve mimari gibi alanlarda görülen Dışavurumculuk akımı daha sonra sinemaya girerek sinema – sanat yaklaşımının en belirgin örneklerinden biri olur.

Sanat sineması uluslararası sinema alanında gündeme İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile gelir (Karadoğan, 2010:3). Yeni Gerçekçilerin gerçeği ele alış ve filmlerinde uygulayış şekli bu akımın sanat sineması içinde değerlendirilmesinin başlıca sebebi

olur. Yeni Gerçekçilik sonrası ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgası'nın anlatı yapısındaki farklılıklar ile sanat sineması kavramı bu akımda da varlığını hissettirir. Yeni Dalga sinemacıları filmlerinde “süreklilik” yerine “kırılmalara”, “özdeşleşme” yerine “yabancılaştırmaya” yer verir (a.g.e. 4). 1959 yılında François Truffaut'nun, Cannes Film Festivali'nde “*Les Quatre Cents Coups*” (400 Darbe) filmi ile en iyi yönetmen ödülünü alması sanat sineması için dönüm noktası olur. Yeni Dalga anlatı kalıpları içerisinde çekilen filmin festivalden ödül ile dönmesi sanat sineması kavramının ayrı bir kategori olarak değerlendirilmesinin önünü açar. Avrupa'da sanat ile yakından ilişkili şekilde ilerleyen sinema Amerika'da endüstri olarak görülür ve yapım şirketleri daha çok kâr getirecek filmler çekmek için çaba gösterirler. Temelleri o dönemde atılan “Avrupa sanat sineması” ve “Amerikan ticari sinema” karşıtlığı günümüzde de varlığını devam ettirir.

Sinema bir sanat olarak diğer sanat dallarından çok daha genç olmasına rağmen diğer bütün sanat dallarını kapsayan yapısıyla tüm sanatların birleşimi olarak görülür. Sinemanın diğer sanat dallarıyla ilişkisine değinen Levend Kılıç bu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Mekanik bir çoğaltma teknolojisi olarak yeni bir sanat ortamıdır. Hem geleneksel resmetme tekniklerinin, hem sahne ve gösteri sanatlarının, hem yazın sanatının, hem de fotoğrafın izlerini taşır. Geçmişi kapsar, geçmişe kapalı değildir. Tarihsel bir süreç içinde ortaya çıkan farklı sanatları, sinema bir bütün olarak görür, hepsini birbirinden ayırır ve hepsini birbiriyle ilişkilendirir. Sinema, kendine özgü bir ortam olarak bütün sanatları birleştirmeye çalışır. Senaryo, oyuncu, görsel öğeler, kamera, görüntü boyutu, ses boyutu ve hareket boyutu sinemaya öylesine olanaklar sağlar ki, bunun karşısında durmak güçtür. Sinema kendinden önceki sanatları yeniden sunar niteliktedir. Beyazperdedeki görsel işitsel sunuş öylesine güçlüdür ki geçmişin sanatlarından kaynaklanan yeni sunuş, görüntü, ses ve hareket boyutunun birlikteliğinden oluşan zaman boyutundan başka bir şey değildir” (Kılıç, 2012:274).

Sinemanın diğer sanat dallarından ayrıldığı önemli bir kavram; sinemanın kolektif bir çabanın ürünü olmasıdır. Diğer sanat dalları yaratıcılık aşamasında bireysel olmasına rağmen sinema yönetmen önderliğinde kalabalıkla yapılan bir sanat dalıdır. Rudolf Arnheim, film sanatının yönetmenler tarafından sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimde bu tekniklerden yararlanmaya başladıkları zaman

gelişmeye başladığını belirtir (Arnheim, 2002:36). Diğer sanat dallarına kıyasla teknolojiye daha fazla ihtiyaç duyan sinema teknik olarak geliştiği ölçüde farklılığını ortaya koyar. Örnek olarak Orson Welles'in, *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) filminde uyguladığı ve sinema tarihine bir ilk olarak geçen "alan derinliği" tekniğinin anlatıma getirdiği yenilik söylenebilir.

Tüm sanatların amacı ortaya koyacakları ürünle bireyin duygularını uyandırmak ve sanatsal çıktı ile bireyin düşünce gücünü harekete geçirmektir. Sanatçı bunu yaparken sanatına en uygun olan anlatım yolunu seçer. Bu yaklaşım sinemada yönetmenin anlatım tekniklerine başvurması şeklinde gerçekleşir. Yönetmen bir sahneyi belli bir açıdan, belli ışık koşulları altında, belli bir dekor içinde çekerek anlatmak istediğini seyirciye kendi kurduğu dünya içinden iletmek ister. Bu noktada daha çok Hollywood filmlerinde görülen klasik anlatı ile sanat sinemasında görülen modern anlatının karşıtlığı görülür.

Peter Wollen, Jean-Luc Godard'ın filmlerinde kullandığı anlatı yapısıyla oluşturduğu karşı sinema anlayışını sinemanın yedi büyük günahına karşı yedi temel erdem karşılaştırması tablosu şeklinde ele alır (Wollen, 2010:113).

Sinemanın Yedi Büyük Günahı

Geçişli Anlatı

Özdeşleşme

Saydamlık

Tek Anlatım

Son

Hoşlanma

Kurmaca

Sinemanın Yedi Büyük Erdemi

Geçişsiz Anlatı

Yabancılaşma

Öne Çıkma

Çok Anlatım

Açık Uç

Rahatsız Olma

Gerçek

Wollen'ın, Godard sineması üzerinden getirdiği yoruma bakıldığında öne çıkan başlıklar popüler sinema / sanat sineması ayrımına genellenebilir özelliktedir. Klasik anlatıda öykü başı ve sonu olan, nedensellik zincirine uygun olarak ilerleyen bir yapıdadır. Öykünün ön plana çıktığı popüler sinemaya karşılık, sanat sineması karakteri

öne çıkarır (a.g.e. Bordwell, 130). Popüler sinemada izleyici öyküyü takip ederken, sanat sinemasında ilgi karaktere kayar. Bu noktada karakter asıl öykünün dışına çıkabilir, anlatılan öykü birden kesilerek izleyici farklı bir öykünün içine girebilir. Wollen, Godard'ın geçişli anlatıyı parçalamasının birçok nedeni olduğunu belirterek, bunların en önemlisinin “anlatının duygusal büyüüne engel olabilmesi ve böylece izleyiciyi, anlatı akışına müdahale ederek dikkatini yeniden toplamaya ve yeniden odaklamaya zorlayabilmesi” olduğunu söyler (a.g.e. Wollen, 115).

Popüler sinemada yönetmen yaratmış olduğu karakterler ile izleyicinin özdeşleşme sağlayarak filmi içine girmesini amaçlar. İzleyici, genelde filmin ana karakteriyle bir özdeşlik kurarak kendini film dünyasında düşler ve hikâyeyi bu gözle izler. Hikâyede anlatılan olaylara özdeşlik kurduğu karakterin bakış açısıyla tepki verir. Klasik anlatı eserlerinde yönetmenlerin başlıca amaçlarından olan özdeşleşme kavramının yerine sanat sinemasında yabancılaşma görülür. Susan Hayward, sanat sinemasındaki yabancılaşmanın “düşünme uzamı yaratmak amacıyla” kasıtlı olarak yapıldığını söyler (Hayward, 2012:412). Filmlerde uygulanan yabancılaşma efektleri ile izleyicinin bir film izlediğinin farkında olması ve kendini kurmaca dünyaya kaptırmaması amaçlanır. Wollen'a göre, Godard ilk filmlerinden itibaren uyguladığı teknikler aracılığıyla özdeşleşmenin kırılmasını sağlar. Karakter ve ses uyumsuzluğu, kurmacanın içine ‘gerçek insanların’ sokuluşu, doğrudan izleyiciyle konuşan karakterler ile Godard izleyicinin özdeşleşme kurmasını engellemeyi amaçlar (a.g.e. Wollen, 2010:115). Bertolt Brecht özdeşleşme sağlayan anlatıyı Aristotelesçi oyun sanatı olarak tanımlar. Özdeşleşme sağlayan klasik anlatı sahne sanatlarının toplumsal işlevinin gelişiminin giderek köstekleyen bir nesneye dönüşmüştür ve bu anlatı burjuvazinin yararınadır (Brecht, 2011). Düşünceleriyle klasik anlatıya eleştiri getiren Brecht, eserlerinde özdeşleşmeye karşı durarak anlatının yabancılaştırıcı öğeler taşımasını savunur.

Klasik anlatı sinemasında anlatılan hikâyelerin tümü zaman ve mekân olarak aynı dünyanın içinde geçer. Sinemada sunulan dünya tutarlı ve entegre olmalıdır (a.g.e. Wollen, 117). Bunun karşısında sanat sinemasında ise ana anlatı ve ana anlatıyı bölen anlatılar yer alabilir. Film içinde film olarak tanımlanan bu anlatı ile tek anlatı anlayışı yıkılır ve yönetmen bir hikâyede farklı dünyalara yer verir. Klasik anlatıda ele alınan tekil hikâyeye filmin sonunda hikâyenin kapanmasıyla sona erer. Klasik anlatının kapalı

sonunun aksine sanat sinemasında açık uçlu son yer alır. Kovacs, açık uçlu sonu birçok modern filmde kullanılan ve modernist anlatının çok iyi bilinen özelliklerinden biri olarak tanımlar (Kovacs, 2016:87). Popüler sinemada yönetmen bir hikâye anlatır ve hikâyesini kendi seçmiş olduğu sonla bitirerek izleyiciye alternatif bir son sunmaz. Film bitince hikâye biter ve izleyici filmin sonu üzerine alternatif okumalar geliştiremez. Sanat sinemasında anlatılan hikâyeler ise belli bir son ile bitmez, sadece sona erer. Bu son izleyiciye okuma yapma imkânı verir ve her birey sonu kendi bakış açısıyla yorumlayabilir. Filmlerin belirli son ile bitmesinin yanı sıra klasik anlatı filmleri anlamsal yönden de kapalıdır ve derinlikli olmayan yapısıyla farklı okumalara imkân vermez. Bazı sanat filmlerini yorumlayabilmek için yönetmenin diğer filmleri, diğer sanat filmleri ya da geniş bir anlamda sosyoloji, felsefe, tarih gibi konularda bilgi sahibi olmak gerekebilir. Metinlerarasılık konusunda Godard sinemasından örnek veren Wollen bu konuyu şöyle açıklamaktadır: *“Godard’ın sineması geliştikçe, bu alıntılar ve çağrışımlar/göndermeler, eklektizmin bir işareti olmak yerine, filmlerin içinde yapısal ve anlamlı ögeler olarak kendi özerkliklerini elde etmeye başladı. Sekansların tümünü ve hatta filmlerin tümünü, bunları yapılandıran alıntıları ve çağrışımları bilmeden anlamak giderek imkânsız hale geldi”* (a.g.e. Wollen, 2010:120).

Wollen, klasik anlatıda anlatılan hikâyelerin izleyicide yarattığı tatmin duygusunun karşısına sanat sinemasında rahatsız etmeyi koyar ve eğlence sinemasına karşı duruştaki asıl amacın tüketim toplumunun bütününe yönelik olduğunu vurgular (a.g.e. Wollen, 120). Klasik anlatı seyirciyi uyuştururken sanat sinemasının amacı izleyiciyi rahatsız ederek gerçeklerle yüzleşmesini sağlamaktır. Sanat sinemasındaki bazı örnekler izleyicinin izlemesini zorlaştıracak kadar rahatsız edici olabilir. Bu hikâyeler rahatsız ediciliğini gerçekçilikten alır. Klasik anlatılardaki kurmaca hikâyelerin karşısında sanat sinemasında gerçekçi hikâyeler durur.

Bordwell, sanat sinemasının anlatısını gerçekçilik ve yaratıcı dışavurum ilkeleri ile yönlendirdiğini belirtir ve bu duruma örnek olarak Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarını verir. Bu akımların eserlerinde hikâyeler gerçek mekânlarda geçer ve yabancılaşma, iletişim eksikliği gibi gerçek sorunlar ele alınır (a.g.e. Bordwell, 74).

Peter Wollen’ın, Godard sineması üzerinden tablo şeklinde sunduğu ve sanat sinemasının tamamına genellenebilecek özelliklerden anlaşılacağı gibi sanat

sinemasının modern anlatısını klasik anlatıdan ayıran temel nokta hikâye anlatımındaki kullandığı yöntemlerdir. Klasik anlatı izleyiciye kapalı yapısı ile muhalif okumalara izin vermezken, modern anlatının amacı izleyici izlediği şeye yabancılaştırmak ve hikâyeyi farklı bir gözle izlemesidir. Günümüzde Cannes, Berlin, Venedik film festivalleri gibi önemli festivaller sanat filmlerinin buluşma noktası durumundadır. Hollywood'un yoğun teknoloji kullanarak stüdyo ortamında bilgisayarlar aracılığıyla üretilen filmlerinin aksine gerçek ile iç içe şekilde oluşturulan sanat filmlerinin yönetmenleri daha bağımsız eserler verir. Yönetmenin bu özgürlüğü ile sanat sinemasında auteur kavramı ön plana çıkar. Sanat sinemasında filmlerin senaryo aşamasından vizyona girdiği son ana kadar her aşamada etkili olan yönetmenler görülür. Sanat sinemasının bu bağımsızlığı yönetmenlere söylemek istediklerini, istedikleri anlatım tekniği ile söyleme imkânı verir. Sistemin dışında duran yönetmenler bağımsızlığın vermiş olduğu güç ile birlikte daha muhalif filmler üretir. Türk sinemasında da özellikle 1990 sonrasında ticari beklentilerden ziyade sanatsal içerikli filmlerin üretimin artmasıyla auteur yönetmenlerin sayısında bir artış gözlenir.

1.6. AUTEUR KURAM

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ortaya çıkmaya başlayan yeni sinema akımları ile birlikte sinema o zamana kadar süregelen klasik anlayıştan sıyrılmaya başlar. Bu süreçte öncelikle İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı dönemin yönetmenleri biçim ve öze dair yenilikleri filmlerine yansıtır. Stüdyo ortamının dışında, bağımsız bir şekilde üretilen ve yönetmenlerin etkisinin hissedildiği filmler ile yeni bir dönem başlar. Yeni Gerçekçiliğin söylediklerinin etkisi Fransa'da da hissedilir. Fransa'da Andre Bazin önderliğinde kurulan *Cahiers du Cinema* (Sinema Defterleri) dergisinde bir araya gelen genç sinema eleştirmenlerinin söyledikleri yeni bir kuramın ortaya çıkmasını sağlar. François Truffaut'nun 1954 yılında kaleme aldığı *A Certain Tendency In French Cinema* (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi) başlıklı makalesi bu yeni kuramın manifestosu sayılır. Truffaut'nun ileri sürdüğü görüş sonrasında sinema eleştirmenlerinin katkılarıyla bir kurama dönüşür.

1.6.1. Auteur Kuram'ın Tanımı

Kelime anlamı olarak yazar, yaratıcı anlamına gelen auteur kavramı sinemaya ilk olarak 1940'lı yılların sonunda girer. Kavram Paris'te ortaya çıkar, farklı sinema yazarları ve eleştirmenlerin düşünceleriyle dünya sinemasında varlığını göstererek önemli bir kuram halini alır. Kuram çıkışından itibaren sistematik şekilde, belli bir düzen içinde değil polemikler ve karşılıklı eleştiriler şeklinde gelişir. Auteur anlayışla ilgili çalışmalar yapan eleştirmenlerin her biri farklı yöntem geliştirir. Andrew auteur kuramı bir kuramdan ziyade eleştirel bir yöntem olarak görürken (Andrew, 2010:45) Corrigan, auteur eleştirinin günümüzde en çok kabul gören ve genelde farkında olmadan kullanılan bir eleştiri türü olduğunu belirtir (Corrigan, 2015:132). Kuramın merkezinde yönetmen yer alır. Auteur kuram filmlerden yola çıkarak sanatçı – yönetmenin kişiliğinin, ortaya çıkan eserde ne kadar derinlemesine işlendiği ve bunun yönetmenin genel olarak eserlerinde nasıl görüldüğü ile ilgilenir yani sanatçı merkezlidir (Hıdıroğlu, 2011:27).

Auteurist eleştiride temel yöntem tek tek filmleri incelemek değil bir yönetmeni tüm filmleriyle ele almaktır. Kuramın temelinde yaratıcı – yönetmenin filmlerine kendi imzasını atması yer alır; bu çerçevede yönetmen bir bütünlük içinde ele alınır. Auteurist yaklaşımda yönetmenin filmlerinde tekrarlanan motifler, filmlerinin içerikleri ve biçimleri yönetmenin tutarlılığı bağlamında değerlendirilir ve açıklanır (Özden, 2000:108). Auteur kurama göre kişisel üslubu olan ve bunu filmlerine aktarabilen yönetmen auteur kabul edilir. Yönetmenden beklenen filmlerine kendi imzasını atmasıdır.

İngiliz film teorisyeni Peter Wollen kuramın ortaya çıkışıyla ilgili şöyle bir tespitte bulunur: *“Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu”* (Wollen, 2008: 68).

Auteur anlayış çerçevesinde eleştiri yapan film eleştirmenleri yönetmenin filmlerindeki biçim ve içerik yönünden ortak temaları, filmlerde yer alan benzer ve çeşitlilik gösteren öğeleri bulmayı amaçlar. Kuram kendini yönetmenin filmin yaratıcısı

olduğu düşüncesiyle sınırlamaz. Bir deşifre etme operasyonuna girilerek geri planda kalmış yazar adları çıkarır ortaya (Wollen, 2008:69). Wollen'ın değindiği deşifre etme operasyonu sinema tarihi açısından kilit bir öneme sahiptir. Bu operasyon sayesinde daha önce değeri anlaşılamamış, eserleri görmezden gelinmiş birçok önemli yönetmen ön plana çıkar ve hak ettiği değeri görür. Godard: *“Biz, Hitchcock'un bir filminin Aragon'un bir kitabı kadar önemli olduğunu kabul eden ilkeyi benimseyerek kazandık zaferi. Film auteur'leri sanat tarihine kesinlikle bizim sayemizde girmişlerdir”* (Bickerton, 2012:X) diyerek auteur kuramının sinema tarihi açısından önemini belirtir. Auteurizm ile birlikte izleyiciler de aktif bir konuma geçer ve film tüketilecek bir üründen ziyade, içine girilecek bir süreç halini alır (Monaco, 2006:15). Sinema izleyicisi filmi çözümleyici bir anlayışla izlemeye başlar ve bunun sonucu olarak ilgi “ne”den (hikaye, tema), “nasıl”a (tarz, teknik) kayar (Stam, 2014:103).

Wollen'a göre kurama bugünkü biçimini veren kişi Geoffrey – Nowell Smith'dir. Nowell – Smith bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özelliklerinin ilk bakışta görülemeyeceğini bundan dolayı eleştirinin amacının temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmek olduğunu belirtir. Bu motiflerin oluşturduğu desen bir yazarın yapıtını özgünleştiren şeydir; eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar (Wollen, 2008:72). Çeşitli türlerde filmler üretmiş yönetmenlerin filmlerinin temeline bakıldığında temelde aynı motiflerin ve benzer biçimlerin yer aldığı görülür. Derinlerde yer alan bu benzerlik yönetmenin kişisel imzasıdır ve onu auteur yönetmen yapan temel ölçüttür. Tür filmlerinin getirmiş olduğu kısıtlamalara değinen Özden: *“Eğer kendisi yeni bir tür yaratmayacaksa bir tür yönetmeni türsel kodlamalara uymak zorundadır. Ama yaratıcı bir yönetmen ‘içinde çalıştığı kodları bilmeyen değil o kodların arkasından dolaşmayı becerebilen’ kimsedir”* (Özden, 2000:112) diyerek auteur yönetmenin değişik türlerde eserler verse de kendi tarzını oluşturup o tarzını tür fark ettirmeksizin devam ettireceğini belirtir.

Auteur kuram yönetmeni edebiyattaki yazarın konumuyla bir tutar. Buna göre sinema da edebiyat gibi bir sanattır ve yönetmen yazar gibi bir sanatçıdır. Sinema bağımsız bir sanat olarak öykünün getirdiği sınırlardan kurtulmalıdır. Kuramın gelişmesinde büyük katkısı olan Andre Bazin bu konuyla ilgili düşüncesini şu şekilde dile getirir: *“Sinema kendi yasaları ve kendi dili olan büyük bir sanat dalıdır. Kendisini*

diğer sanat dallarının yasalarına ve diline teslim etmesi söz konusu değildir” (Bazin, 2011:111).

Auteur kurama farklı bir açıdan yaklaşan Seçil Büker’e göre kuramın arka planında romantizm yatar (Büker, 1989:37). Romantizm sanatçının bağımsızlığını savunur ve romantik sanatçılar klasik edebiyatın kurallarının dışına çıkarak yeni bir anlayış içerisinde eserlerini üretir. Aynı şekilde auteurist yazarlar da eserlerini kalıpların dışına çıkarak üretirler. Romantizm ve auteur kuramının bir başka ortak yönü de iki akımda da sanatçılar eserlerinde kendi kişiliklerini gizlemezler. Hatta kişiliklerini belli etmeleri, eserlerine kendilerinden bir şeyler katmaları beklenir. Auteur kuramda olduğu gibi romantizm de işin merkezine sanatçıyı yerleştirir. Böylece sanatçı dış dünyaya ayna tutan bir araç değil eserleriyle iç dünyasını ortaya seren konuma geçer (Hıdıroğlu, 2011:27). Sanatçının iç dünyası ve eseri arasındaki ilişki auteur kuramın da başlıca özelliklerindendir. Romantizm ve auteur kuram farklı alanlarda, farklı zamanlarda ortaya çıkmış olsa da düşünce yapısı olarak romantizmin auteur kuramı etkilediğini söylenebilir.

1.6.2. Auteur Kuram’ın Tarihsel Gelişimi

Tarihin her döneminde her sanat dalında akımların ortaya çıkmasında olduğu gibi auteur kuram da belirli koşullar altında oluşur. İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransa’da yönetimde olan Vichy Hükümeti özgürlükleri kısıtlar ve birçok yasak koyar. Bunların başında ülkeye Amerikan filmlerinin sokulmaması gelir. O dönemde Fransa’da genel olarak Alman filmleri gösterilir ve ülkede çekilen Fransız filmleri kontrolden geçirildikten sonra vizyona girer. Böyle bir ortamda Fransız sineması gelişme gösteremez ve yenilik yapamaz. Savaşın bitmesi ve işgalin ortadan kalkmasıyla Amerikan filmleri Fransa’ya girer ve izleyiciyle buluşur. Yasak filmler özgürlükten sonra büyük ilgi ile karşılaşır (Wollen, 2008:68). Yasak dönemde sinemadan uzak kalan Fransız sinemaseverler Amerikan filmlerinin dağıtıma girmesiyle salonlara akın eder ve sinema sektörü tekrar canlanmaya başlar. Bu dönemde Paris’te birbiri ardına sinema kulüpleri açılır. Fransa’da açılan sinema kulüpleri Amerika Birleşik Devletleri’nde gösterimlere ev sahipliği yapan kulüplerden farklı bir özelliğe sahiptir. Amerika’daki kulüplerin sahipliği büyük yapım şirketlerinin elindedir. Dolayısıyla film gösterimleri bir reklam, tanıtma özelliği taşır. Oysa Fransa’daki kulüpler ya avangard yönetmenler

tarafından işletilir ya da gösterimlerin içeriği yönetmenlerle ortak belirlenir (Bickerton, 2012:4).

Fransa’da sinema adına önemli bir isim olan Henri Langlois 1935’te *Cercle du Cinema* kulübünü, 1936’da ise *Cinematheque Française*’i (Paris Sinemateki olarak bahsedilecektir) kurar (Bickerton, 2012:13). İzmir doğumlu olan Langlois film arşivcisi ve sinema tarihçisidir. İşgal döneminde arşivinin büyük bir kısmını kaybetmesine rağmen birçok film ve belgeyi işgal edilmeyen bölgelere götürerek kurtarmayı başarır. Savaşın sonrasına Fransız Devleti koleksiyona maddi destekte bulunur ve yer tahsis ederek büyümesini sağlar.

1940’lı yılların sonlarına doğru artık sinemada yeni bir tartışma konusu ortaya çıkmaya başlar. O günlerde yönetmenin rolü tartışılır, farklı düşünürler yönetmenin rolü ile ilgili düşüncelerini beyan ederler. Şükran Kuyucak Esen’in aktardığına göre “1947 yılında, *Soggetto e Seneggiatura*’da yazan İtalyan Umberto Barbaro, ‘filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişiöğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da her bakımdan yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı.’ diyerek kamerayı tanımlamakta, onun ‘yaratıcı yönetmenin’ bir aracı olduğuna vurgu yapmaktadır” (Esen, 2013:34). Barbaro’nun bu düşüncesiyle auteur kuramının ilk tohumlarının İtalya’da atıldığını söylenebilir. Barbaro’nun yönetmeni yaratıcı olarak tanımlayan bu düşüncesinden sonra aynı konu üzerine Alexandre Astruc bir makale yayınlar. Astruc’un, *L’Ecran Français* dergisinde 1948 yılında yayınlanan *Naissance d’une Nouvelle Avant-Garde: La Camera- Stylo* (Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı-Stilo) başlıklı yazısı auteur yaklaşımının gündeme gelmesini sağlar (Teksoy, 2009:483). Astruc makalesinde ele aldığı, *kamera-kalem* düşüncesini şu şekilde açıklar:

“Ben bu yeni sinema çağını kamera-kalem (camera-stylo) diye nitelendirmek istiyorum. Aslında kamera-kalem metaforu oldukça doğru bir tanımdır. Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultanından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir” (Astruc, 2010:22).

Astruc artık sinemanın ayrı bir sanat olarak kabul edilmesini, edebiyatla bağının kopması gerektiğini belirterek yönetmenin bağımsızlığını vurgular. Astruc’a göre

yönetmen artık “ben” diyebilmelidir. Kamera-kalem düşüncesi film yapımına bir eylem olarak değer verir. Artık yönetmen hazır olan bir metni filme alan bir görevli değil, yaratıcı bir sanatçıdır (Stam, 2014:94). Yönetmen kamerasıyla yazmalı, sinemanın diliyle düşüncelerini perdeye yansıtmalı ve filmlerine kendinden bir şeyler katarak imzasını atmalıdır. Yönetmenin rolü ile ilgili düşüncelerin değişmeye başladığı ortamda sinema eleştirmenleri bu düşünceleri Paris Sinemateki’nde tartışma imkânı bulurlar.

Paris Sinemateki sinemaya ilgi duyan herkesin buluşma noktası olur. Henri Langlois, sinematekte sürekli gösterimlerle filmleri izleyici ile buluşturur. İzleyiciler Sergey Eisenstein, David Griffith gibi önemli yönetmenlerin filmlerini izleyip Howard Hawks, Orson Welles, Alfred Hitchcock gibi Amerikalı yönetmenleri keşfederler. İzleyiciler bu gösterimlerle Hollywood yapımı filmler hakkında fikir sahibi olmaya başlar. Langlois ayrıca Fransız sinemasının ilk örneklerini de gösterime sokar ve izleyicilerin Fransız sinema tarihi ile ilgili de bilgilenmesini sağlar. Paris Sinemateki’nde bir araya gelmeye başlayan sinema tutkunu gençler yıllar sonra Fransız sinemasına yön veren isimler olur. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi isimler bu gösterimlerin sürekli takipçisidir. Sinematek’in önemini vurgulayan ünlü İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci: “*Dünyadaki en iyi sinema okulu Paris Sinemateki’dir ve en iyi profesör Henri Langlois’dir*” (Abisel ve Eryılmaz, 2011:27) diyerek sinematekin ne kadar önemli bir oluşum olduğunu belirtir. Bu gösterimlerle birlikte tekrar tekrar izlenen filmler genç sinemacıların filmleri ayrıntılı olarak okumasına imkân sağlar. Bu okumalarla birlikte fark edilen noktalar onları ortak bir görüşte birleştirir. İzledikleri Hollywood yapımı filmlerde bazı yönetmenlerin Hollywood’un ticari sisteminin katı kuralları içinde bile kendilerine has bir anlatım biçimi olduğunun farkına varırlar (Esen, 2013:37). Bu kendini belli eden, farklılığı vurgulayan anlatım biçimini “*Politique des Auteurs*” (yaratıcı yazarlar politikası) görüşü olarak tartışırlar.

1951 yılında ilk sayısı yayınlanan *Cahiers du Cinema* dergisi auteur düşüncesinin ilerleyip gelişmesinin temel organı olur (Stam, 2014:95). Dergi Andre Bazin önderliğinde çıkarılır ve o dönem Paris Sinemateki’nde sık sık bir araya gelen gençlere kendilerini ifade edebileceği, filmler üzerine değerlendirmelerini yayımlayabilecekleri bir fırsat yaratır. David Cook derginin iki temel ilkesi olduğunu söyler. Bunların birincisi Bazin’in savunduğu mizansen ve kompozisyon lehine montaj estetiklerini

reddetme, ikincisi ise Truffaut'un öncüsü olduğu "la politique des auteurs" görüşüdür (Cook, 1986:34). Bickerton'a göre Bazin, düşünsel anlamda derginin temel ilkelerini oluşturan kişidir (Bickerton, 2012:28).

Andre Bazin dünya sinemasında en önemli eleştirmenlerden biri olarak kabul edilir. Özellikle Fransa'da yaşamış olduğu dönemde hem savaş öncesi hem savaş sonrası ortama tanık olduğu için iki dönemi de tanıyan biri olarak yeni sinemanın gelişmesinde büyük katkısı olur. Nijat Özön, Türkçeye çevirdiği Andre Bazin'in Çağdaş Sinemanın Sorunları isimli kitabın önsözünde Bazin'in Fransa'da sinema kültürünü sevdirmeye, benimsetmeye, yayma çabalarının, sinema üzerine konuşmalarının, kurslarının, düzenlemiş olduğu sergilerin, film şenliklerinin Bazin'in yazılı çalışmaları kadar önemli yer tuttuğunu söyler (Özön, 1966:7). Bazin bu çabalarıyla çok sayıda kişinin sinemayı sevmesini sağlar ve onları düşünsel anlamda da etkileyen kişi olur. Bazin yazılı eserlerinin genelinde görüntü ve gerçeklik ilişkisine değinir. Resme karşı fotoğrafı savunur ve fotoğrafı yaratıcı gücün baskın olduğu bir sanat olarak tanımlar. Fotoğrafın resim gibi bir nesnenin yerine yedeğini koymadığını, o nesnenin kendisini betimlediğini belirtir (Bazin, 2011:20). Sinemayı ise tiyatroya karşı savunarak zaman ve uzam açısından sinemanın tiyatrodan daha avantajlı olduğunu ortaya koyar. Sinemanın edebiyat ve tiyatroya borçlu olmadığını, sinemanın dirilme döneminin bağımsız olarak gerçekleşeceğini düşünür (a.g.e.,:80-82). Bazin "Pure Cinema" (Saf Sinema) kavramına değinerek bu kavramın bütün uyarlamaları kalitesiz olarak nitelendirdiğini söyler ve uyarlamaların hem sinema hem de edebiyat için bir ayıp olduğunu belirtir (a.g.e.,76-77). Bazin, sessiz sinema döneminde yönetmenin aktarmak istediğini kurgu ile aktardığını sessiz sinema döneminden sonra ise kendisini yazarak ifade ettiğini belirtir. Bazin'e göre sinemanın sahip olduğu teknik imkânların gelişimi yazara kendi dünyasını kurması açısından kolaylık sağlar. *"Görüntü çok daha büyük gerçekliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol araca sahiptir. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer"* (Bazin, 1966:69). Andre Bazin 1957 yılında yayınladığı "La Politique des auteurs" isimli makalesinde auteur yaklaşımı ele alır ve bu makalesinde auteur kuramının hedefini şu şekilde ifade eder: *"(Bu kuram) kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmde diğerini*

sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur” (Graham’dan akt. Monaco, 2006:14).

“Astruc çağrışı dile getirdi, Langlois malzemeyi temin etti, Bazin temel yapıyı sağladı. 1950’li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette Cahiers du Cinema’nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar” (Monaco, a.g.e. 14). Dergide toplanan bu genç sinema tutkunları ileride Fransız sinemasına yön verecek ve Yeni Dalga akımını başlatacak isimlerdir. Bazin’in düşünce yapısı temelinde *Cahiers du Cinema*’da bir araya gelen eleştirmenler bir yandan film gösterimlerine katılmaya devam eder ve izledikleri farklı türdeki filmlerde yer alan izleri takip ederek yönetmenin kişiliği bağlamında filmleri değerlendirirler. Bu değerlendirmeye birlikte değeri daha önce anlaşılmamış ve geri planda kalmış olan yönetmenlerin hak ettikleri saygıyı görmelerini sağlarlar. Derginin ilk yıllarında tartışılan başlıca konu hem film yapımcısı bağlamında hem de sinema sanatı ustası bağlamında ateşli bir savunma şeklinde geçen Hitchcock – Hawks’cılıktır. Bu *politique des auteurs*’ün embriyon halidir (Bickerton, 2012:28). Auteurist eleştiri sayesinde ticari olduğu gerekçesiyle eleştiri alanı dışında tutulan filmler hak ettiği değeri görür ve eleştiri alanı dışında kalmaktan kurtulurlar.

Sinema konusunda bir eğitim almamalarına rağmen sinema kulüplerinde ve özellikle Paris Sinemateki’nde kendilerini yetiştirerek *Cahiers du Cinema* çatısı altında bir araya gelen genç sinemacılar Fransız Sineması’na yön vermeye başlarlar. Emilie Bickerton, *Cahiers du Cinema*’nın sinema tarihi açısından önemine değinerek derginin sinemayı sanatlar dünyasına adama amacını taşıyan bir projenin öncüsü olduğunu belirtir (Bickerton, 2012:2).

François Truffaut’nun dergide yayınlanan *“A Certain Tendency In French Cinema (1954)”* (Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilimi) başlıklı makalesi yeni bir sinema anlayışının duyurusu olarak görülür. Truffaut bu makalesinde “kalite geleneği” adı verilen yaklaşımı eleştirir. O dönemlerde Fransız sineması sektöre egemen durumunda olan Hollywood ile rekabet içindedir. Fransız yönetmenlerin bu rekabet ortamı içinde ortaya koyduğu filmler genel olarak yıldız oyuncuların ön plana çıkarıldığı, yüksek yapım maliyetlerine dayalı ve senaryoya öncelik veren yapımlardır. Kalite geleneği adı verilen bu yaklaşımda senaristler ön plandadır. Truffaut’a göre o dönem senaryonun yazımı bitince film bitmiş sayılır. Kalite geleneği kapsamında film

üreten yönetmenlerin tek görevi var olan metni görüntüye aktarmaktır oysa yönetmen senaryo ve diyalogdan sorumlu olmalıdır. Görüntü aktarma durumuyla yönetmenin konumu film setindeki diğer çalışanlarla eş değerdir. Truffaut, kalite geleneğinde belirli sayıda senaristin hep aynı öyküyü anlattığını öne sürer: *“Düzenli olarak Fransız Sineması için çalışan ancak yedi ya da sekiz senarist vardır. Bu senaristlerden her birinin anlatacak tek öyküleri olduğuna ve herbiri de ‘iki büyüğün’ başarısını arzuladıklarına göre, her yıl çevrilen yüz kadar Fransız filminin aynı hikayeyi anlattığını söylemek abartı olmayacaktır. Bu filmlerde daima bir kurban söz konusudur, bu genellikle de boynuzlanmış biridir”* (Truffaut, 2010:36). Truffaut, kalite geleneğini takip eden yönetmenleri eleştirir. Ona göre bu yönetmenler sinemanın değerini düşürür. Bu yönetmenlerin filmleri kaliteden yoksundur. Rene Clement, Yves Allegret, Marcel Pakliero gibi yönetmenlerin karşısına Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau gibi isimleri koyar. Geleneksel sinemayı seçilmiş auteurlerin lehine eleştirir (Bickerton, 2012:29).

Sinemadaki senaryo öncelikli filmler devam ettiği sürece orijinallik yakalanamayacaktır, Truffaut yönetmenin bağımsızlaştığı ölçüde kişiselliğini filmlerine yansıtabileceğini belirtir. O, kalite geleneğinin son bulmasını ve yönetmenin kişiliğini sergileyip, bağımsız olarak film üretebileceği auteur sinemasının gelişmesini savunur. *“Truffaut için yeni film otobiyografik içerik anlamında değil ama yönetmenin kişiliğini filme aşıl原因 tarz aracılığı ile onu yapan insana benzemelidir”* (Stam, 2014:95). Astruc’un dile getirdiği çağrı gibi Truffaut da filmi yönetmenin şahsi düşüncelerinin yansıması olarak görür. Truffaut’a göre iyi veya kötü film yoktur, iyi veya kötü yönetmenler vardır. Yönetmen filmin tümünden sorumludur. Senaryoya ve görüntüye hâkim bir konumda geniş bir etkinlik alanı içerisinde çalışmalıdır. Truffaut, auteur yönetmenlerin belirli bir sinemasal vizyona sahip olduklarını ve filmlerinde tanınmalarını sağlayan anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve geliştirmeye açık olmakla birlikte, anlatıların temel yapılarında tekrarlanan motiflere yer verdiklerini belirtir (Akt. Kabadayı, 2013:110).

Cahiers du Cinema dergisi yazarları Truffaut’un makalesinde ele aldığı ve auteur anlayışı savunduğu görüşü benimserler ve yaratıcı yazarlar politikasının ön plana çıkmasını savunurlar. Artık eleştirmenlerin bakışları salt içerik üzerine değildir. *“En zayıf dedektiflik hikâyesi bile bir ustanın elinde şahesere dönüşebilirdi. Bu yüzden*

bakış, içerik üzerine yoğunlaşmayı değil, auteur'ün 'mimari süslemeler'i ya da işaretinin elde edebileceği bu sinemasal sahne üzerine yoğunlaşmayı kapsamaktaydı" (Bickerton, 2012:30). Dergi yazarları arasında bir görev paylaşımı olur ve her yazar en sevdiği yönetmenin filmini inceleyerek filmlerde auteur izlerin peşine düşer. Amaçları öncelikle dergi okurlarını sonrasında ise daha geniş kapsamda sinemaseverleri bu yönetmenlerin gerçek sanatçı olduğuna inandırmaktır. Dergi eleştirmenleri yüzünü Hollywood'da egemen olan endüstriyel pratiklere ve Alfred Hitchcock, Howard Hawks gibi yönetmenlere çevirir (Butler, 2011:40). O yıllarda filmler onları üreten yapım şirketleriyle anılır yönetmen adları genellikle ikinci planda kalır. Eleştirmenler yönetmenin geri plana atılan bu konumundan rahatsız oldukları için onlara hak ettikleri değeri vermeyi amaçlarlar.

Fransa'da yaygınlaşmaya başlayan auteur anlayış beraberinde film yapım pratiklerinde değişimi de getirir. Bu yaklaşımla birlikte ilk filmlerini çekmek için hiyerarşi içinde sıralarını bekleyen genç yönetmenlere fırsat tanınmış olur. Fransa'da var olan stüdyo içinde katı kurallara bağlı film çekme eylemi yavaş yavaş son bulurken yazar-yönetmenler sinema teknolojisinin de gelişimiyle kendilerini göstermeye başlar. *"Sanatlarının aracı olan "Kamera-Kalem"li teknik olanakları onların 1950'li yıllardaki kuramın uygulamasından 1960'lı ve 1970'li yıllarda uygulama halindeki kurama geçmelerini olanaklı kılmıştır. Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı, bunların akla getirdiği Hollywood setinden kurtulma "Kamera-Kalem"i 1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başında yalnızca Fransa'da değil, başka yerlerde de bir gerçeklik haline getirmiştir"* (Monaco, 2006:17). Teknolojideki bu gelişim ile birlikte yönetmenler daha özgür bir üretim sürecine girerler ve Fransız sinemasındaki bu üretim biçimi Yeni Dalga'ya giden yolu hazırlar.

Fransa'da ortaya çıktığı andan itibaren *"politique des auteurs"* olan felsefenin adı Andrew Sarris'in 1962 yılında kaleme aldığı *"Notes on Auteur Theory"* isimli makalesiyle birlikte Amerika'ya "auteur kuram" olarak geçer. Sarris makalesinde yönetmeni filmin merkezine yerleştirerek yıldız oyuncu, senarist ve yapımcının filmin önüne geçmesine karşı çıkar.

1.6.3. Auteur Kuram’a Farklı Yaklaşımlar

Auteur kuramın başlangıcından itibaren sistemli şekilde gelişmemesi farklı eleştirmenlerin kuram üzerine farklı yaklaşımlarda bulunmasına neden olur. Kuramın gelişimi belli bir yolu izlememesine rağmen kuramın sonuçları en çorak topraklarda bile görülmeye başlanır (Wollen, 2008:69).

Kuram içerisinde zamanla iki ayrı görüş belirir. Biri temaya ve anlamsal boyuta önem verirken diğeri biçim ve mizansenin vurgular. Bu farklılık auteur ve metteur en scene ayrımıyla isimlendirilir.

Kuram üzerine araştırmaları bulunan Peter Wollen 1969 yılında yazdığı “*Signs and Meaning in the Cinema*” (Sinemada Göstergeler ve Anlam) kitabıyla kurama yön veren isimlerden biri olur. Kitabında yapısalcı bir yaklaşım çerçevesinde filmlere yaklaşan Wollen’in çalışmaları sinema tarihi açısından önemli bir yer tutar.

Andrew Sarris, *Cahiers du Cinema* dergisindeki yazıları kişisel bakış açısıyla kavramsallaştırır ve onun görüşleriyle birlikte auteur yaklaşım auteur kuram halini alır (Kablamacı, 2011:68). Sarris auteur kuram için belli ölçütler getirir ve auteur saptamalarını bu ölçütler üzerinden yapar.

1.6.3.1. Auteur ve Metteur En Scene

Auteur kuram üzerine yazan eleştirmenler, kuramı zaman içinde auteur ve metteur en scene (sahneleme ustası) olmak üzere ikiye ayırır. Senaryoya sadık kalarak filmi belli sınırlar içerisinde çeken yönetmenleri metteur en scene olarak tanımlarlar. Auteur yönetmeni ise alıcıyı bir araç olarak kullanıp kendi duygu ve düşüncelerini aktaran kişi olarak açıklarlar. François Truffaut’nun 1954 yılında yayınlamış olduğu makalede değindiği bu ayrıma *Cahiers du Cinema* yazarları da destek verir ve sanatsal yaratıcılıkla birlikte tutarlı bir dünya görüşü sunan ve kişiselliklerini filmlerine yansıtan auteur yönetmenlerin karşısına sadece sinema dilini bilen ama yaratıcılıktan yoksun olan metteur en scene anlayışını koyarlar (Kablamacı, a.g.e. 66). Peter Wollen’a göre auteur’ün yapıtında bütünüyle biçimsel olmayan bir anlam boyutu vardır, diğer yandan metteur en scene’in yapıtı ise bir sahne gösteriminden var olan bir metni, oyunu veya kitabı sinemasal kodlar ile yorumlamaktan öteye gitmez (Wollen, 2008:70). Auteur

yönetmen filminde tüm mizansenden sorumludur. Alıcının konumu, ışıklandırma ve oyunculuk gibi tüm mizansen öğeleri ile birlikte auteur yönetmen kendisini ifade edebileceği bir yapıt ortaya çıkarır. Andrew Sarris, auteur yönetmen ile sahneleme ustası yönetmen arasındaki ayrımı şu şekilde açıklar:

“Günümüzde teknik hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadan, hatta görüntü ve kurgu konusundaki can alıcı işlevleri bile bilmeden yönetmen olmak mümkündür. Uzman bir yapım ekibi büyük bir ihtimalle yönetmen koltuğundaki bir şempanzeyi bile idare edebilir. Gerçek bir yönetmeni bir şempanzemsiden nasıl ayırt edebilirsiniz? Belli bir sayıda filmde sonra ortaya bir örüntü çıkar” (Sarris, 2010:44).

Sarris’in örüntü olarak bahsettiği nokta auteur yönetmenin filmlerinde, belli bir süre sonra öne çıkan ve izleyiciler tarafından fark edilen unsurlardır. Auteur yönetmenin filmlerinde görülmeye başlanan ortak unsurlar ile sahneleme ustası ile auteur yönetmen arasındaki fark görünür hale gelir.

1.6.3.2. Peter Wollen’ın Yorumuyla Auteur Kuram

İngiliz film teorisyeni Peter Wollen 1969 yılında yayımladığı *“Signs and Meaning in the Cinema”* (Sinemada Göstergeler ve Anlam) kitabıyla auteur kurama katkı sağlamış bir isimdir. Wollen kitabında auteur kuramın ortaya çıkışı ile ilgili saptamalarda bulunarak yönetmenler üzerinden kuramın gelişimini açıklar. Kuramın düzensiz bir şekilde gelişmesini vurgulayarak bu yönden kuramın oldukça geniş anlamlarda yorumlanabileceğini belirtir.

Wollen kurama eleştirel bir yaklaşım sergileyerek, ele aldığı eserleri yapısalcı yaklaşım içerisinde inceler. Yapıtı esas alarak değerlendirmede bulunur. Yönetmenin bilinçli olarak filme koyduklarından başka bilinçsiz katkılarının da olduğunu söyleyerek içinde bulunduğu şartlar ve bilinçaltı gibi anlamlardan bahseder. Wollen’ın yaklaşımıyla birlikte kurama bakış yönü değişmiş, bakış çekilmiş olan filme dönmüştür (Esen, 2013:42). Yapısalcı eleştiriyle beraber filmler sadece içerdikleri ortak öğeler kapsamında değil birini ötekinden ayıran benzeşmezlik öğeleri kapsamında da incelenir (Wollen, 2008:83).

Bir filmin birçok etmenin bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirten Wollen bu etmenlerden yönetmenin katkısını ağırlığını baskın etmen olarak açıklar. Yönetmenin

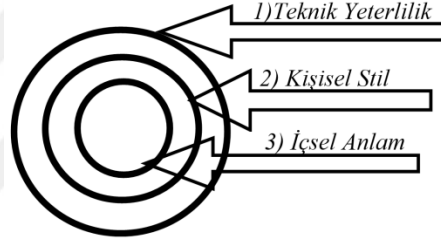
yapıtta ağırlığı olsa da konumu bulanıktır. Hem tasarım ve yorum arasında bir bağ kurmaktadır hem de her ikisini emri altına alıp her iki alanda çalışmaktadır. “Gürültü” kavramından bahsederek gürültüyü filmlerin analiz edilmesinin önündeki bir engel olarak görür. Ele alınan filmler yapımcı, kameraman ve hatta oyunculardan kaynaklı gürültülerden dolayı okunamayacaktır. Bu ayrı etmenler öyle bir öncelik kazanırlar ki film bir karmaşa halini alarak eleştirilemez hale gelir. Bu gibi durumlarda sadece kişisel izlenimler kaydedilebilir (a.g.e., 93-101).

Wollen, auteur kuram için Howard Hawks’ın filmlerinin iyi bir malzeme oluşturduğunu belirtir. Hawks’ın yıllarca Hollywood sistemi içerisinde çalışması ve hemen her türde film yapması Wollen’in tercihinde etkili olur. Hawks’ın filmografisine bakıldığında westernler, gangster filmleri, savaş filmleri, korku filmleri, müzikaller ve komediler gibi geniş bir yelpazede eserler ürettiği görülür. *“Buna rağmen bütün filmlerde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar”* (Wollen, a.g.e. 73) Hawks filmlerinde var olan bu ortak çatıyı tüm film türlerini iki temel türe indirerek kurar. Bunlar macera ve çılgın komedidir. Bu iki türle Hawks filmlerinde kendi bakış açısını yansıtır. *“Onun auteur olarak gerçek önemi macera filmlerinin, karşıt kutup olan çılgın komedilerle birlikte varolmasında yatar”* (a.g.e., 82). Hawks sadece macera filmleri üzerinden incelendiğinde yapıtları zayıf olarak algılanır; fakat çılgın komedilerle birlikte filmleri zenginleşir. Bu şekilde her macera kahramanının yanında beceriden yoksun, aşağılanmış bir hayaletin farkına varılır (a.g.e., 83) Wollen kitabında Hawks’un yanı sıra John Ford’un filmografisini de inceleyerek onun filmlerinde de izlerin peşine düşer ve yapısalcı bir yaklaşımla filmleri değerlendirir. Farklı filmlerde farklı karşıtlıklar yakalar. Bu karşıtlıkları şu şekilde açıklar: *“En tanıdık karşıtlık çiftleri bahçe karşısında vahşi doğa, saban ucu karşısında süvari kılıcı, yerleşik karşısında göçmen, Avrupalı karşısında Kızılderili, uygar karşısında vahşi, kanun karşısında silah, evli karşısında bekâr ve Doğu karşısında Batı karşıtlıklarıdır”* (Wollen, a.g.e. 84). Wollen’a göre Ford’u kuşkusuz bir auteur yapan şey onun filmlerindeki karşıtlıkların sürekli bir değişim halinde olması ve bu ilişkilerin zenginliğidir.

Sonuç olarak Wollen auteur kuramın birçok soru ve olasılık bıraktığını söyleyerek şimdiye kadar tam olarak anlaşılmamış yönetmenlerin yapıtlarının eleştirel bir gözle araştırılmasının ve tanımlanmasının gerektiğini belirtir (Wollen, a.g.e. 103).

1.6.3.3 Andrew Sarris'in Yorumuyla Auteur Kuram

Andrew Sarris'in çalışmalarıyla birlikte auteur yaklaşım farklı bir konuma geçer. Yayımlamış olduğu “*Notes On The Auteur Theory In 1962*” isimli makalesinde “*la politique des auteurs*” görüşünü auteur kurama dönüştürür. Sarris auteur yönetmeni belirlemekte üç ölçüt önerir ve ele aldığı filmlerde bu ölçütler üzerinden değerlendirme yapar. Esen’e göre Sarris bu makalesiyle ölçütleri netleştirir ve kuramı daha tutarlı hale getirir (Esen, 2013:41). Sarris kuramın bir değerlendirme aracı olarak auteurleri ortaya çıkarmasını ve böylece hak ettikleri değeri görmelerini savunur. Sarris’e göre üç değer ölçüsü ile bir yönetmenin auteur olup olmadığı saptanabilir. Bunlar 1) teknik yeterlilik, 2) fark edilebilir kişilik ve 3) içsel anlamdır. Bu değerlendirmeyi Sarris üç halka ile görselleştirir.



Şekil 1.1. Andrew Sarris'in Auteur Yönetmen Belirleme Şeması

Sarris, auteur değerlendirmesinde ilk ölçüt olan teknik yeterlilik ile yönetmenin film yapım sürecinde tüm etmenleri kontrol edebilme yeteneğini ifade eder. Sarris’e göre kötü yönetilmiş ya da hiç yönetilmemiş bir film eleştirel değer ölçeğinde önemsizdir. Sarris’in ikinci ölçütü yönetmenin fark edilebilir bir kişiliğinin olmasıdır. Kişisel stil yönetmenin farklı filmlerinde kendini gösteren bir üslup olarak yer almalı, yönetmenin filmlerinde kişisel bir imzası olmalıdır. Bu imza karakteristik bir unsur olarak yönetmenin “ben buradayım” demesidir. Sarris’in son ölçütü ise içsel anlamdır. İç anlam yönetmenin kişiliği ile kullandığı araç arasındaki gerilimden ortaya çıkar. Sarris, 2010:42,43). En derinde yer alan bu ölçüt Sarris için en önemlisidir. Bu son aşamada auteur yönetmenden beklenen ruhunun coşkusunu yansıtmasıdır.

Bu halka şeklinde görselleştirilen değerlendirmeye birlikte Sarris’in auteur yönetmen belirlenmesindeki üç ölçütü Seçil Büker genel olarak şu şekilde değerlendirir: “İlk halkayı geçen iyi bir teknisyen, ikinci halkayı geçen iyi bir biçem ustası, üçüncü halkayı geçen auteur olduğunu kanıtlar” (Büker, 1989:40). Sarris’ göre Hitchcock,

Chaplin, Welles, Griffith, Eisenstein, Hawks gibi yönetmenler üçüncü halkaya ulaşarak auteur olmayı hak eden isimlerdir.

1.6.3.4 Auteur Kuram Üzerine Eleştiriler

Auteur kuramının belirli bir manifestosunun olmaması nedeniyle kuram belirsiz ve yorumlanabilir bir yapıdadır. Kuram üzerine yazan düşünürlere birçok yönden eleştiri yöneltmiştir. Bu eleştiriler kimi zaman Bazin gibi kuramı benimseyen isimlerden gelirken kimi zaman da kuramı yetersiz bulan Pauline Kael gibi eleştirmenlerden gelmiştir.

Andre Bazin kuramın polemiğe açık bir yapıda olduğuna dikkat çeker (Hıdıroğlu, 2011:27) ve yönetmenlerin bir kült olarak filmin önüne geçmesine karşı çıkar. Ona göre auteur yaklaşımı savunanlar sinemada Shakespeareler, Rembrandtlar bulmak isterler (Büker, 1989:40). Bazin roman ve resimdekine benzer kült isimlerin sinemada aranmasını hatalı bulur. Roman ve resimdeki yaratıcının tek kişi olması yaklaşımının sinemaya uyarlanması diğer tüm etmenleri göz ardı etmektir. Bazin bu düşünceye karşı çıkar. Ortaya çıkan yapıtın auteur yönetmen üzerinden değerlendirilmesi özellikle konunun önemsenmemesi bağlamında “iyi bir öykü kötü bir öyküden iyidir” (Bazin’den akt. Büker) diyerek bu konudaki duruşunu belli eder. O, yazarın kişisel anlatımının bir filmde diğerine sürdüğünden veya geliştiğinden kuşkulandığını belirtir. Filmleri sinema sanatı çerçevesinde inceler ve ele aldığı yönetmenlerin filmleri arasında sanatsal açıdan üstün olanları daha değerli bulur (Büker, 1989:41).

Pauline Kael, sanat yapıtına sanatçıdan daha çok önem verilmesini eleştiren kutbu temsilen Sarris’e karşı çıkar (Kablamacı, 2011:72). Kael yönetmenin kişiliğinin ön plana çıkarılıp filmin geri plana atılmasını eleştirir. Ona göre Sarris’in belirlemiş olduğu fark edilebilir kişilik ölçütü anlamsızdır çünkü bu ölçüt yeni bir şey denemeyen ve kendini tekrar eden yönetmenleri över. Kokarcaların da ayırt edilebilir kokuları vardır fakat bu ayırt edicilik onları hoş bir kokudan daha üstün yapmaz diyerek fark edilir kişilik konusuna bakışını açıklar (Stam, 2014:101).

Ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren sinemaya farklı bir bakışla yaklaşılmasını sağlayan auteur kuramı her ne kadar eleştiri de alsa asıl amacını yerine getirir. Paris Sinemateki’nde tohumu atılıp *Cahiers du Cinema*’da filizlenen bu görüş sinema tarihi

açısından önemli yönetmenlerin hak ettiği değeri görmesini sağlar. 1950’li yıllarla birlikte ortaya çıkıp zamanla yaygınlaşan bu kuram günümüzde de varlığını sürdürür. Yönetmen konumu itibariyle film yapım sürecinde her daim önemli bir görevi üstlenir. İster auteur olsun ve filme kişisel imzasını atsın ister metteur en scene olarak bir senaryoyu görselleştirsin her iki durumda da setteki tüm akışı kontrol etmek durumundadır. Auteur kurama yöneltilen eleştirilerin en başında gelen yönetmenin filmin önüne geçme durumu auteurist eleştiri için ince bir çizgi durumundadır. Yapıtın nitelik bakımından değerlendirilmeden salt yönetmen üzerinden değerlendirilmesi eleştirmeni hata yapmaya yöneltebilir. Bu noktada Andre Bazin’in yaklaşımında olduğu gibi yapıt sanatsal açıdan incelenmeli ve bu çerçevede değer verilmelidir.



İKİNCİ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN'IN HAYATI VE SİNEMASI

1990 sonrası Türk sinemasında öne çıkan isimlerden olan ve ülkemiz sinemasını yurt dışında başarıyla temsil eden Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasını anlamak için öncelikle yönetmenin dünya görüşünü anlamak önemlidir. Andrew Sarris'in auteur yönetmeni belirlemede önerdiği ölçütlerden en önemlisi olan “içsel anlam” yönetmenin hayatını ve sinemasını şekillendiren olayları öğrenerek kavranabilir. Şu ana kadar biri kısa film olmak üzere toplam sekiz filme imza atan yönetmen bu filmleriyle birçok önemli festivalden ödüller alır. Sinema öncesi ilk olarak fotoğraf alanında çalışmaları bulunan yönetmen fotoğraftaki tecrübelerini sinema ile birleştirerek teknik anlamdaki becerisini filmlerinde de gösterir. Yönetmenin sineması gerek biçimsel gerekse içerik anlamında auteur kuramın işaret ettiği kendine has özelliklere sahiptir. Bu bölümde öncelikle yönetmenin hayatı ve sinemasının genel özellikleri ele alınacak sonrasında ise yönetmenin sineması içerik ve biçimsel yönden incelenerek filmlerinde ortak yönler öne çıkarılacaktır.

2.1. NURİ BİLGE CEYLAN'IN HAYATI

1959 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Ceylan'ın çocukluğu, ziraat mühendisi olan babasının memleketi Çanakkale'ye tayini çıkması sonucu, Çanakkale'nin Yenice kasabasında geçer. Nuri Bilge Ceylan iki yaşından on yaşına kadar burada yaşar. 1969 yılına gelindiğinde ablası Emine Ceylan ortaokuldan mezun olur ve o yıllarda orada lise bulunmadığı için aile tekrar İstanbul'a döner. Ablasıyla birlikte çocukluklarının geçtiği kasaba hayatının etkileri yönetmenin ilk dönem filmlerinde kendini gösterir. İlk uzun metrajlı filmi olan Kasaba'nın çıkış noktasını ablasının yazdığı bir öyküden uyarlaması o yılların Ceylan kardeşler üzerindeki etkisini anlatan önemli bir detaydır.

İstanbul yönetmenin hayatında büyük değişikliklerin yaşandığı yer olarak bir dönüm noktası olur. Ceylan, ilerleyen yıllarda hayatında önemli bir yer tutacak olan fotoğraf dünyasına girme nedenini şu şekilde açıklar: *“Çoğu şey tesadüflerle oluyor. O da herhalde öyle oldu. Çevremde sanat namına fazla bir şey yoktu o günlerde. Sadece bizim mahallede çok kültürlü bir aile vardı. Bizim en üst katımızda otururlardı. O aile,*

bana doğum günlerimde hep kitap hediye ederdi. Jules Verne'in kitaplarını onlar sayesinde okumuştum. Bir keresinde karanlık odayı anlatan bir kitap hediye etmişlerdi. Orada karanlık oda bana çok eğlenceli bir oyun gibi göründü. Belki bu yüzden" (Ceylan, 2016:60). Lise yıllarında tanıştığı fotoğraf sanatı ile uzun bir yolculuğa çıkar. Sinema öncesinde çalışmalar yaptığı fotoğraf ile hem kendi içindeki boşluğu doldurmaya çalışır hem de işin tekniğini kavrayarak çerçeve oluşturmadaki becerisini filmlerine aktarma olanağı bulur. Gençlik yıllarında izlediği Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* filmi ise Ceylan'ın dünyasına sinema yapma isteğinin tohumlarını atar: *"İstanbul'a geldikten sonra -16 yaşındaydım galiba- Sinematek'te Bergman'ın 'Sessizlik' filmini izlemiştim. Bu film bende çok derin bir etki uyandırmıştı; sinemanın o güne kadar izlediğim bütün filmlerin ötesinde bir potansiyeli olduğunu düşündürmüştü. Ya benim belli bir zamanıma denk gelmişti ya o filmin kendi özelliklerinden kaynaklanıyordu, bilmiyorum ama o filmi seyretmek benim sinemaya olan ilgimin cinsini çok ciddi bir şekilde değiştirdi bir anda. O zamanlarda yavaş yavaş görsel sanatlara da ilgim başlamıştı"* ("Üçlemenin Sonuna Geldim", Söyleşi: Burçin S. Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com). Öğrenimine İstanbul'da devam eden Ceylan liseden mezun olduktan sonra 1976 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği bölümüne girer. Ancak o yıllarda ülkede hâkim olan çatışma ortamı nedeniyle öğrenimine devam edemez. 1978 yılında tekrar sınava girerek Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünü kazanır. Boğaziçi Üniversitesi'nde okumasını hayatını etkileyen en önemli olaylardan biri olarak tanımlar(Ceylan, 2016:20). Üniversitenin Batı'ya dönük yüzü Ceylan'ın içindeki Batı hayranlığını körükler. Üniversitede geçirdiği yıllarda ileride hayatını şekillendirecek faaliyetler içerisinde bulunur. Lise yıllarında başlayan fotoğrafa olan ilgisi üniversitenin fotoğraf kulübünün katkısıyla artar. Okul yıllarında fotoğraf kulübünde harçlığını çıkartmak için çektiği vesikalık fotoğraflar ile bu alandaki ilk maddi kazancını sağlar. Üniversitede fotoğraf kulübünün yanı sıra okul kütüphanesi ve okulun müzik arşivi görsel sanatlar ve müziğe olan ilgisini besler. Okulun ardından Londra'ya giderek bir süre orada yaşar. Hayatta ne yapacağına karar vermeye çalıştığı bir dönem (a.g.e, 165) olarak tanımladığı Londra günleri içinde var olan hayatı anlamlandırma çabalarına cevap vermez. Bir gün, bir kitapçada dolanırken Himalayalar ile ilgili bir kitaba denk geldiğini ve bu kitabın ilgisini çektiğini belirterek bu olaydan sonra Batı'dan uzaklaştığını açıklar: *"Batı'yı bir daha*

dönmemecesine terk etmeye karar verdim. O zamanki duygum buydu. İçimdeki boşluk ve anlamsızlık duygusu iyice büyümüş durumdaydı. Çok yalnızdım. İnsan ilişkileri çok zor gelmeye başlamıştı. Batı'yla aramda çok büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başladım. Atina üzerinden Nepal'e uçtum. Himalayalar üzerinde 400 kilometre yürüyüş yaptım bir-iki ay içinde. Fakat aradığım anlam bir türlü gelmiyordu” (a.g.e, 22). Aylar süren yurtdışı seyahatlerinin ardından Türkiye'ye dönen Ceylan bu dönemde askere gitmeye karar verir. Bu karar ile birlikte kararsızlığın getirmiş olduğu sıkıntıları son bulur. Ankara'da askerlik yaptığı süre içinde ne yapmak istediğine tam olarak karar verir: *“Ankara günlerim de çok yalnız geçti ama en çok düşündüğüm, düşünmek zorunda kaldığım, en çok film seyrettiğim ve kitap okuduğum dönemdi. Sinema yapmaya da kesin olarak bu dönemde karar verdim”* (a.g.e, 23). Askerlik sonrası bu düşüncesini hayata geçirmek için sinema okumaya karar verir yolu tekrar Londra'ya düşer. Londra'da sinema okullarının pahalı olması nedeniyle okula gidemez fakat orada bulunduğu süre içinde sinematekler aracılığıyla sinema ile olan ilişkisi şekillenmeye başlar: *“Her sabah King Cross'daki sinemateke gidip ardı ardına iki film izler, sonra da yeniden bir başka sinemateke giderdim. Yani günde muhtemelen üç film falan izlerdim. Sinema tutkum boyut kazanmıştı ve filmleri artık değişik bir dikkatle izliyordum”* (a.g.e, 166). İkinci İngiltere macerasından sonra Türkiye'ye dönünce yeniden sınavlara girer ve Mimar Sinan Üniversitesi'nde sinema okumaya başlar. Mimar Sinan'da aldığı eğitim sinema alanında kendine güvenini artırır ve iki sene sonra okulu bırakır. Sinema alanında ilk olarak oyuncu olarak kendini gösterir. Arkadaşı Mehmet Eryılmaz'ın bir kısa filminde oyunculuk yapar ve bu filmin çekim sürecinde bulunması ona teknik anlamda çok şey katar.

Nuri Bilge Ceylan, sinemaya adım atmadan önce 1975'te fotoğraf macerasına başlar. Fotoğrafçılığının ilk döneminde siyah beyaz fotoğraf çalışmaları dikkat çeker. O dönem fotoğraflarında kurgusal, gerçeklikten uzak ve deneysel çalışmalar yapar.



a) Lovers



b) Branch of the tree

Resim 2.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Erken Dönem Fotoğraf Çalışmaları

Özellikle siyah beyaz fotoğrafçılığın teknik ve anlatım öğelerini başarılı bir şekilde kullanarak kendine özgü bakış açısını fotoğraflarında hissettirir. Ceylan iç dünyasında yaşadıklarını ilk olarak fotoğraf aracılığıyla anlatmaya çalışır. Fakat bir noktadan sonra fotoğrafın kendisini ifade etmede tam olarak yetmediğini anlar: *“Sinema daha sonsuz bir şey. Fotoğrafa göre, hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir bir sanat olarak göründü gözüme”* (a.g.e, 23). Sinemaya yöneldikten sonra uzun bir süre fotoğraf çalışmalarına ara verir. İklimler filmini çekmeyi planladığı bir dönemde film için mekân arayışlarında Türkiye’yi dolaşırken bir yandan da fotoğraf çekimleri yapar ve bu çekimlerin sonucunda *Sinemaskop Türkiye* isimli sergisini oluşturur. Bu sergi dâhilinde çektiği fotoğraflarda insana odaklanan yönetmen fotoğraf dünyasında insanın önemini şu şekilde açıklar: *“İnsan yüzü dünyanın en güzel manzarasıdır. Normal bir manzara resminde insansız manzarayı pek sevmem. Bir insanın manzarayla olan ilişkisini gördüğümde daha çok etkileniyorum. Fotoğrafta insanı severim. O manzaraya bakan ufacık bir insan bile görünse daha etkileyici oluyor sanki. Sonuçta manzara izleyicinin bakış açısıyla anlamlanır ve manzarayla insan ilişkisini gösterdiğimde manzaranın görkemi ortaya çıkıyor biraz”* (“Sinema Yüzünden Fotoğrafın Yalnızlığını Unuttum”, Söyleşi: Sinem Gürleyük, 2007, www.nbcfilm.com).



Resim 2.2. Two Sisters, Dogubeyazit, 2004



Resim 2.3. Village Boy Near Mount Agri (Ararat), 2004

Nuri Bilge Ceylan oyuncu olarak yer aldığı arkadaşının film çekiminden sonra filmin çekildiği kamerayı satın alarak kendi sinemasının başlangıcını oluşturan Koza'yı çeker. Filmin çekimi öncesinde uzun bir süre senaryo konusunda sıkıntı yaşadığını belirten yönetmen bu sıkıntıların sonunda kendini fırlatır gibi başlar film çekimine (Ceylan, 2016:24). Film o dönemde Cannes'da gösterilir ve Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olur. Diyalogsuz bir şekilde çekilen Koza o dönemden yönetmenin sinemasının nasıl şekilleneceğini gösteren bir anlatım özelliğine sahiptir. Koza'nın ardından "taşra üçlemesi" olarak değerlendirilen Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmleri gelir. Nuri Bilge Ceylan bu filmler ile adını dünya sinemasında duyurmaya başlar. Özellikle Uzak'ın Cannes Film Festivali'nden Büyük Jüri Ödülü ile dönmesi dikkatleri yönetmenin üzerine çeker ve yakından takip edilir. Uzak'ın ardından sineması konu ve oyunculuklar bakımından yön değiştirir ve başrollerini eşi ile paylaştığı İklimler filmi Cannes Film Festivali'nden Sinema Yazarları Ödülü ile dönerek dünya sinemasındaki yükselişini sürdürür. 2008 yılında çektiği Üç Maymun Cannes'da En İyi Yönetmen Ödülü'nü alır ve jüri Ceylan'ın teknik anlamdaki başarısını bu ödül ile belgelendirmiş olur. 2009 yılında Cannes'da jüri olarak

görev alan yönetmen 2011 yılında tekrar yarışma bölümünde yer alır ve Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ile Büyük Jüri Ödülü'nü kazanır. 2014 yılında bir kez daha Cannes'ta yarışan Ceylan Kış Uykusu filmi ile festivalin büyük ödülü olan Altın Palmiye Ödülü'ne layık görülür.

Nuri Bilge Ceylan'ın sinema öncesinde fotoğraf sanatında yaptığı çalışmalar ile fotoğrafın kendine kattığı teknik beceri filmlerinde dikkat çeker. Ceylan fotoğraftan getirdiklerini sinemada uygulama konusunu şu şekilde açıklar: *“Çerçeve konusunda bir kere alışkanlığınız oluşuyor. Bir yönetmenin görüntüyü tümüyle görüntü yönetmenine bırakmasını ben anlayamıyorum. O zaman görüntü yönetmeni değiştiği zaman, filmin tarzı da değişir. Yönetmenin kameramandan ne isteyeceğini iyi bilmesi lazım. Objektifleri bilmesi, çerçeve ahlaki olması, kameranın yeri ve açısı, ve tabii ışık konusunda en azından sağlam bir duygusu olması gerekir diye düşünüyorum”* (a.g.e, 61). Yönetmenin özellikle ilk dönem filmlerinde öne çıkan görüntü düzenlemesi fotoğrafçılığının bir getirisi olarak değerlendirilebilir. İçerik yönünden birçok kaynaktan beslenen Ceylan'ın filmlerinde özellikle Anton Çehov ve Fyodor Dostoyevski gibi isimlerin etkisi yoğun olarak hissedilir.

2.2. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ İÇERİKSEL ÖZELLİKLERİ

Bir sinema filminin yapısı genel anlamda ikiye ayrılır. Bu ayrım içerik ve biçim başlıklarını kapsar. Bu bölümde ele alınacak içeriksel özellikler kısaca yönetmenin film yapma çabasının kaynağını oluşturan nedenler olarak sıralanabilir. Her yönetmen ortaya çıkardığı film ile birlikte izleyicisine bir mesaj iletmek derdindedir. Bir mesajı olmayan film derinlikten yoksun film olarak tanımlanabilir. Yönetmen iletmek istediği mesaj / mesajlarını filme içerik oluşturma aşamasında yerleştirerek filmini belli bir bütünlük içerisinde çeker. Aktarılacak istenen mesaj karakterler ve olay örgüsü aracılığıyla izleyiciye iletilir. Auteur bir yönetmenden beklenen davranış tüm filmlerinde özgün yaklaşım ile filmleri arasında temasal bütünlüğü sağlaması ve sinemasında bu yaklaşımını devam ettirmesidir. Tezin bu bölümünde Nuri Bilge Ceylan filmleri tema, öykü ve anlatı yapısı, zaman, ve karakterler açısından ele alınarak filmlerindeki ortak noktalara değinilecektir.

2.2.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Tema

Tema, en genel anlamda yazarın ana düşüncesi olarak tanımlanabilir. Bir düşünceden ortaya çıkan tema (Gürbüz, 2001:102) yönetmenin ele aldığı bu düşüncüyü geliştirerek, izleyiciye iletme isteği ile yönetmenin kılavuzu olur. Filmin temasının genellikle evrensel olması beklenir, evrensel olmayan bir düşünceden ortaya çıkan ileti genele hitap edemeyeceği için zayıf kalarak etkili bir şekilde izleyiciye iletilemez. Tema filmde soyut olarak yer alır, izleyici temaya filmin konusundan ulaşır. Temanın bu soyut hali genellikle konunun tema olarak algılanmasına sebep olur ve bazen konu temayı kapsayacak şekilde kullanılır. Turgut Özakman, temanın üç işlevi olduğunu söyleyerek bu işlevleri şu şekilde tanımlar:

“Temanın birinci işlevi, sınırı geniş ya da belirsiz olan bir konuyu, sınırlaması, bir çerçeve içine almasıdır. Temanın ikinci işlevi, yazarı yönlendirmek, bir hedefe doğru yürütmek, bütün öğelerin bu doğrultuda olmasını ve eserin iç birliğini sağlamaktır. Temanın üçüncü işlevi, yönetmenlerin, oyuncuların, dekoratörlerin, öteki uygulayıcıların eseri yorumlamalarını sağlamasıdır. Bir eser ancak temasına göre yorumlanır” (Özakman, 1998:64-71).

Arslanyürek, bir filmin küçük de olsa mutlaka “bir şeyler” anlatması gerektiğini ifade ederek, senaristin öncelikle kendisine “yazacağı senaryo ile ne anlatmak istediğini” sormasının gerekli olduğunu belirtir (Arslanyürek, 2004:78). Yönetmenin anlatmak isteyeceği bu şey bir kıvılcımın ateşe dönmesi gibi yazım aşamasında bir düşünceden temaya evrilir.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerine bakıldığında tüm filmlerinde öne çıkan temaların neredeyse ortak olduğu görülür. Filmlerinde aynı temaları kullanmasının nedenini Ceylan şöyle açıklar: “*Israr etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi! Oda müziğinde olduğu gibi, bir tema üzerine çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor*” (http://www.nbcfilm.com/mayis/press_positifinterview.php). Yönetmenin değindiği gibi onun filmleri aynı temaların farklı şekillerde işlenmesi şeklinde ortaya çıkar. Auteur bir yönetmen olarak, özellikle ilk dönem filmlerinin çıkış noktasının kendi hayatı olması filmlerinde birbirine benzer temaları ele almasının nedeni olarak değerlendirilebilir.

2.2.1.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İletişimsizlik Ve Yabancılaşma

Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisine bakıldığında tüm filmlerinde bireyler arasındaki iletişimsizliği ele aldığı görülür. İletişimsizlik kimi zaman bireylerin birbiriyle konuşmaması şeklinde karşımıza çıkarken kimi zaman da konuşsa da birbirini anlamayan bireyler arasında gösterilir. İletişim araştırmacıları bireyler arasındaki iletişimde meydana gelen kopukluğu 'gürültü' olarak adlandırırken, Erol Mutlu bu kavramı şu şekilde tanımlar:

“Bir iletişim sisteminde alınan mesajın gönderilen mesaj olmaması durumunda gürültü söz konusudur. Başlıca üç tür gürültü vardır. Fiziksel gürültü, sinyal ya da mesajın fiziksel iletimine müdahale eden gürültü türüdür. Psikolojik gürültü, psikolojik bir müdahale biçimi olup, göndericiler ile alıcılarda bilginin alım ve işleme süreçlerinde bozulmalara yol açan tarafsızlık ve önyargıları içerir. Anlamsal gürültü ise, göndericinin amaçladığı anlamları alıcının kavrayamaması nedeniyle ortaya çıkan müdahale biçimidir” (Mutlu, 2012:128)

Ceylan ilk filmi Koza'dan başlayarak tüm filmlerinde işlediği iletişimsizlik temasında genel olarak psikolojik ve anlamsal gürültü kavramlarını ele alır. Onun karakterleri fiziksel olarak aynı mekânı paylaşırsalar da duygusal anlamda birbirine uzak, birbirinin dünyasını anlamayan bireylerdir. Yaşlı bir çiftin ilişkisinin anlatıldığı Koza filminde yıllar sonra tekrar bir araya gelen yaşlı karı kocanın arasındaki iletişimsizlik durumunu görselleştiren yönetmen diyalogsuz olarak çektiği bu filmde bireyler arasındaki kopukluk duygusunu başarılı bir şekilde ele alır. Yönetmen filmin giriş kısmından jeneriğe olan kadar bölümde çiftin ilişkisini fotoğraflar ile anlatır. Bu bölümde bir düzen içinde ekrana gelen fotoğraflar ile izleyici karakterler hakkında bilgi edinir. Sontag'a göre bir filmde kullanılan fotoğrafların sırası ve ekranda kalma süreleri izleyicilere dışarıdan dayatılır; bu yolla, görsel okunurluk ve duygusal etki artırılmış olur (Sontag, 2011:4-5). Fotoğraflar ile başlayan film dondurulmuş görüntüler üzerinden çiftin arasındaki uzaklığı anlatır bir bakıma. Art arda gelen fotoğraflardan sonra karakterlerin ayrı mekânlarda yakın çekim yüzleri görülür. Yaşlı kadının İstanbul'dan kalkıp adamın yanına gelmesiyle tekrar bir araya gelme çabaları görülür. Fakat bu girişimin olumlu sonuç vermeyeceği çok açıktır, yönetmen karakterleri arasında yer alan uzaklığı görselleştirerek hikâyenin sonu ile ilgili izleyiciye ipucu verir. Atam'ın değerlendirmesiyle; Koza filmi bir metin olarak okunursa, bir hikâyeden çok

daha fazla yaşamsal anların öne çıktığı, filmin bütününe hüznün hâkim olduğu, insanlar arasında iletişimli ilişkilerin değil, daha donuk ve kesintili bağların olduğu bir sürecin öne çıktığını görülür (Atam, 2010:115). Zahit Atam'ın değindiği iletişimsiz ilişki karakterlerin çerçeve içerisine yerleşimlerinde kendini gösterir. Yaşlı çiftin aynı çerçevede yer aldığı zamanlarda göz temasından uzak oldukları, genellikle birinin sırtının diğerine dönük olduğu görülür. Karakterlerin vücut dilinden görülen iletişimsizliklerinin yanında duygusal olarak da mesafeli oldukları anlaşılır.



Resim 2.4. Koza Filminde İletişimsizliğin Görselleştirilmesi

Yönetmenin filmlerinde görülen bir diğer tema olan yabancılaşma özellikle Uzak'ta filmin başlıca teması olarak öne çıkar. Karakterler ve öykü bakımından Uzak filminin öncesi olarak tanımlanabilecek Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmleri bir bütünlük oluşturması bakımından Uzak filmi ile birlikte ele alarak yabancılaşma ve iletişimsizlik bağlamında değerlendirilecektir.

Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinde Saffet, Uzak filminde Yusuf olarak izleyici karşısına çıkan Mehmet Emin Toprak'ın canlandığı karakterin kasabadan kente göçme, bulunduğu yerden uzaklaşma isteği ilk olarak Kasaba filminde ele alınır. Saffet ve ailesinin günlük kasaba hayatının konu edindiği filmin çıkış noktasını Ceylan şu şekilde açıklar:

“Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden. Her şey zihnimde çok netti. Bir çocuk olarak hangi konuda konuştuklarını pek anlamıyordum, ama büyüklerin bu konuşmalarının bana bir tür güvenlik hissi verdiğini hatırlıyorum. Tartışıyorlardı, gülüyorlardı... Uykuya dalarken orada olduklarını hissediyordum ve bu beni sakinleştiriyordu. Uykumun üzerine örtülmüş sıcak bir yorgan gibiydi. Bu duyguyu dile getirmenin bir yolu olduğunu hissediyordum, ama bunu senaryoda bir türlü yakalayamıyordum.

Filmde de bunu tam olarak başardığımdan emin değilim. Aslında ablamın yazdığı bir öyküden yola çıkmıştım. Daha sonra ilkokuldaki sınıflarımı hatırladım ve orada egemen olan atmosferi. Böylece her iki sekansı birleştirdim. Seçkin bir tarz olarak görünebilir, ama öyküye çok fazla önem vermiyorum, çünkü ruhsal ilişkilendirmeler kurulabileceğine inanıyorum” (Nuri Bilge Ceylan: “Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor”, Söyleşi: Michel Ciment, 2001. www.nbcfilm.com).

Filmde bir akşamüstü başlayan ve ateş başında saatlerce süren sohbet esnasında, içinde yaşadıkları kasabanın bireyler için ne anlam ifade ettiği ekrana gelir. Ailenin en büyüğü olan dede için kasaba hayatının geri kalanını geçirmek ve ölmek istediği yerdir. Dede karakteri askerdeyken savaşa katılmış, esir düşmüş ve bir şekilde esaretten kurtularak memleketine dönmüştür. Dede toprağına bağlıdır, bu bağlılık dedenin esir düşme hikâyesi ile ilişkilendirilerek yurt/gurbet karışıklığı üzerinden vurgulanır. Dede inançlı bir karakterdir, buna karşın Saffet olaylar nihilist bir bakış açısıyla bakar. Dede, insanların öldükten sonra bir ağaç gibi tekrar hayata katılacağını söyleyerek doğadaki sürekliliği vurgular. Bu süreklilik hem ölümü hem de yaşamı temsil eden toprak aracılığıyla olacaktır. Saffet “*ömrümün sonuna kadar buralarda çürüyüp gitmek istemiyorum*” diyerek hem toprağına karışmayı reddeder hem de zamanını boşa harcamadan çekip gitme isteğini dile getirir. Konuşmanın bir bölümünde amca Nuri karakteri, Saffet’e babasının da kasabadan kaçıp gittiğini hatırlatır. Bunun üzerine Saffet, babasının gitmekle haklı olduğunu vurgulayarak amcasına şu şekilde cevap verir: “*Bazen düşünüyorum da başka ne yapabilirdi ki babam? Güçlüsün, dünyayı yerinden oynatabilirmişsin gibi geliyor, gelgelelim dünyanın umurunda olmayan hapisten farksız bu kasabada yaşamak zorundasın. Sağa bak ağaç, sola bak ağaç. Gitmeyip de ne yapacaksın?*” Saffet’in gitme isteğini açıkça dile getirdiği bu sözler aslında onun kasabada potansiyelini gösteremediği, kasabanın kendine yetmediği ve asıl amacının büyükşehre gitmek olduğunu ortaya çıkarır. Sohbet sahnesinin öncesinde ekrana gelen görüntülerde yönetmen Saffet’in kasabada geçirdiği zamana odaklanır. Bu görüntülerde Saffet’in ifadesinde bir sıkılganlık görülür. Her zaman yaptığı şeyleri yapıyor gibi bir rutinlik hali sezilir. Saffet kimseyle iletişim kurmadan vakit geçirir bu sahnelerde. Kasabaya gelen lunaparka gider, gondola biner ama kimseyle bir paylaşımda, ortak eğlence içinde bulunmaz. Oturup dondurma yer ama yanındaki adamla konuşmaz. İzleyen konumunda, bir müdahalede bulunmadan dolaşır. Lunapark sahnelerinden sonra Saffet otların içine sırt üstü uzanır. Kendini doğaya bırakmıştır.

Sanki konuşsa kimse onu anlamayacak gibi, hiç iletişim kurma girişiminde bulunmaz. O da sonunda kendini doğaya bırakarak bir rahatlama yaşar.



Resim 2.5. Kasaba Filminde İletişimsizliğin Görselleştirilmesi

Kasaba filminden sonra Mayıs Sıkıntısı'nı çeken Ceylan, bu filmde İstanbul'dan, Çanakkale'ye doğduğu kasabaya gelerek bir film çekme peşinde olan Muzaffer'in ve yine kasabada yaşayan insanların hikâyesini anlatır. Yönetmen Mayıs Sıkıntısı filminde Muzaffer karakterinin çevresine olan davranışları ile yabancılaşma temasını öne çıkarır.

Yabancılaşma kavramını Cevizci şu şekilde ele alır: “..., bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme. Çağımızda gündelik kullanımı içinde, kişinin eski dost ya da arkadaşlarından uzaklaşması, onlardan kopması durumu. Özel olarak çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi. Yabancılaşma daha özel olarak ve bene yabancılaşma anlamında, benin kendi özünden uzaklaşmasıyla, kendisine ve eylemlerine nesnel bir biçimde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir nesneye bakarcasına yaklaşmasıyla belirlenen bilinç haline karşılık gelir. Buna göre, yabancılaşma, kişinin kendi beniyile ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumunu gösterir” (Cevizci, 1996:540).

Tarih boyunca farklı kuramcılar tarafından çok farklı şekillerde tanımlanan yabancılaşma kavramı özellikle Karl Marx tarafından geniş bir biçimde ele alınır. Marx'ın yabancılaşma anlayışında birey; bir dizi duygu, güdü ve maddi ihtiyaçlarıyla donanmış insandır ve yabancılaşmaya da bizzat kendisi maruz kalmaktadır (Çapan, 2009:24). Marx ekonomi temelli olarak ele aldığı ve işçi sınıfının yaşadığı yabancılaşmayı şu şekilde tanımlar: “Emekçi, yabancı bir nesne karşısındaymış gibi

kendi çalışmasının ürününe karşıdır(...). Emekçinin kendi ürününe yabancılaşması sadece nesnel olan yabancılaşmasını değil bir dış varlığı ifade etmektedir. Ne var ki onun ürünü, kendinin dışında ve ondan bağımsız olarak vardır ve yabancı ve düşman olarak kendisine karşı gelen nesneye yüklenen hayatı bizzat kendine karşı otonom bir güç olur” (Marx’tan akt. Schaff, 1998:13). Yabancılaşma kavramının farklı dallarda görülebilmesi kavramın çok farklı tanımları olmasına yol açar. Tez çalışması kapsamında ele alınan konuyla bağlantılı olarak yabancılaşma, psikoloji alanında, kişinin kendi öz benliğinden, değerlerinden ve çevresinden kopması/uzaklaşması şeklinde tanımlanabilir.

Mayıs Sıkıntısı filmi, Kasaba filminin çekim aşamalarını anlatan, bir anlamda Kasaba’nın kamera arkasını gösteren, karakterler ve hikâye anlamında Kasaba filmi ile organik bağı bulunan bir filmidir. Film çekmek amacıyla ailesinin yanına gelen Muzaffer’in tek düşüncesi kendi filmidir. Bu amaçla çevresindeki kişileri filminde oynatmak için onlarla görüşmeler yapar. Kimi zaman onlara direktifler vererek kamerasıyla kayıt altına alır, kimi zaman ise kamerasıyla gizli çekim yapar. Muzaffer kasabaya geliş amacı olan film çekme dışında hiçbir konuyla ilgilenmez, onların dertlerini görmezden gelir. Çevresinin sıkıntılarıyla ilgilenmeyen Muzaffer’in film boyunca bencil bir şekilde davranarak, çevresine yabancılaştığı görülür. Adını karakterlerin sıkıntı hallerinden alan filmde, Ceylan dört erkeğin sıkıntılıklarını ele alır. Muzaffer’in sıkıntısı filmini çekmektir, Muzaffer’in babası Emin ise ihtilafli topraklar nedeniyle dikmiş olduğu ağaçların kadastrocular tarafından kesilme tehlikesi nedeniyle sıkıntıdadır. Saffet karakteri üniversiteyi kazanamadığı için fabrikada çalışmaya başlamıştır ancak onun sıkıntısı bulunduğu kasabayı terk ederek iş bulmak için İstanbul’a gitmektir. Filmin çocuk karakteri Ali’nin sıkıntısı ise, çok istediği müzikli saate kavuşmak için cebinde kırmadan kırk gün taşıyacağı yumurtadır.

Emin’in tek düşüncesi arazisine dikmiş olduğu ağaçların devlet tarafından kesilmesini önlemektir. Bunun için kanunları ezberler, kendini devlete karşı savunmak için araştırmalar yapar. Emin bu meseleye hayatını verdiğini söyler fakat Muzaffer ona boşa uğraştığını söyleyerek cevap verir. Emin’in elindeki ağaçları korumak için verdiği mücadele karakterin etken olma durumunu vurgularken, Muzaffer’in boş vermiş tavrı ise onun çevresine yabancılaşmış olduğunun göstergesidir. Kent yaşamından doğduğu topraklara dönen Muzaffer aktif bir tavır sergilemekten uzak bir karakter olarak

görünür. Yönetmen bahçedeki sahnelerde baba oğlun karakterlerinin karşıtlığını görüntüler aracılığıyla yansıtır. Baba yaşına rağmen tüm çalışkanlığıyla otları biçer, bitkileri sular, ağaç dallarını toplar. Muzaffer ise sandalyeye oturmuş, ayaklarını masaya uzatmış halde “miskin” bir şekilde babasını gözler. Filmde babanın özne kişiliği, görsel anlamdaki hareketliliği ile desteklenirken, Muzaffer’in edilgenliği ve hayat karşısındaki nesnelliği de, görsel anlamda karakterin durağanlığı ile aktarılır (Ertaylan, 2007:217).



Resim 2.6. Mayıs Sıkıntısı Filminde Karakterlerin Karşıtlığının Görselleştirilmesi

Muzaffer’in çevresinden kopuk davranışları ve çıkarına uygun davranış tarzı diğer karakterlere karşı da görülür. Filmi için Saffet’in yardımını ister film işi gerçekleşirse işten ayrılıp ayrılamayacağını sorar. Muzaffer’in bu isteği Saffet’e kasabadan ayrılma umudu doğurur. İşten ayrılacağını söyler ama Muzaffer’den tek istediği İstanbul’da iş bulmasıdır. Saffet’in tek hayalinin İstanbul’a gitmek olduğunu gören Muzaffer, ona iş konusunda yardımcı olacağını söyler ve bir anlamda söz verir fakat her şey bitip de kasabadan ayrılacağı zaman Saffet’i bu düşüncesinden vazgeçirmeye ve onu kasabada kalmaya ikna etmeye çalışır. Muzaffer’in film çekimleri boyunca “insanları kullanması” ve menfaati bitince verdiği sözlerden kurtulmaya çalışmasının belli koşullar altında yaşandığını belirten Ceylan bu durumu şu şekilde açıklar:

“Dayanışmanın zorunlu olduğu ilişkiler içeren bir durum ortaya çıktığında, insanın bu tür duyguları da biraz uyarılıyor. İbn Haldun’un bir sözü var, kent kültürünün bırakılıp dayanışmanın hâlâ söz konusu olabildiği göçebe toplumlarına dönülmesini söylüyor. Gerçekten de koşullar güçleştikçe insanların koltuk değneği gibi birbirine yaslanması zorunlu olan durumlar daha çok söz konusu olduğundan, insanın bu tür duyguları gelişiyor olabilir. Yani ıkellik arttıkça belki, dayanışma duygusu gelişiyor. Ama kent kültürü, bu duygunun yaşanmasını iyice zor kılıyor. Tabii yaşam standartlarının yükselmesi, insanın kendi başına yetebilecek bir hale gelmesi, yardım isteme zorunluluğunun ortadan kalkması, yardım etme meselesinin de sorgulanmasına sebep oluyor” (Ceylan, 2016:51,52).

Muzaffer’de görülen bu çevresine yabancılaşma durumu Muzaffer’in annesi ve babasını oynayan karakterlerde kendine yabancılaşma şeklinde görülür. Ceylan’ın önceki filmleriyle iç içe geçmiş bir yapısı olan Mayıs Sıkıntısı’nda bir ara karakterler Koza filminin kamera arkası görüntülerini izlerken görülür. Bu görüntülerde televizyonda kendilerini gören yaşlı çift gördükleriyle ilgili yorum yaparlar ve yaşlanmış olduklarından bahsederek. Kendi görüntüleri karşısında şaşırarak anne ve babanın yorumları kendilerine yabancılaşmış olduklarını gösterir.

Yönetmenin bir diğer filmi olan Uzak, hikâye olarak Mayıs Sıkıntısı’nın sonrasını anlatsa da bu filmde karakterlerin isimleri değişmiştir. Mayıs Sıkıntısı’nda yönetmen olan Muzaffer, filmini bitirip İstanbul’a dönen Mahmut, tek hayali İstanbul’da iş bulmak olan Saffet ise Yusuf olarak görülür. Filmde, iş bulma umuduyla kasabadan kente gelen Yusuf’un, akrabası Mahmut’un evinde misafir olma süreci ve bu iki karakterin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden modern kent mekânında bireylerin yaşadıkları yabancılaşma duygusu ele alınır.

Nuri Bilge Ceylan’ın ilk dönem filmlerine bakıldığında taşra üçlemesinin son filmi olarak tanımlanabilecek Uzak, yönetmenin yabancılaşma temasının en yoğun hissedildiği filmidir. Mahmut İstanbul’da tek başına yaşayan, bir zamanlar film çekme hayalleri olan fakat ideallerinden uzaklaşmasının ardından reklam fotoğrafçılığı yapan biridir. Film ilk anlardan itibaren iletişimsizlik üzerine kurulduğunun mesajlarını verir. Jenerikten sonraki ilk sahnede Mahmut’un bir kadınla birlikte olduğu görülür fakat bu anlarda birbirine fiziksel olarak yakın olan karakterlerin duygusal uzaklıkları görülür. Birkaç sahne sonrasında ise Mahmut çekmiş olduğu ürün fotoğraflarını göstermek için geldiği şirkette görülür, bu sahnelerde yine Mahmut ve şirket yetkilisi arasında bir konuşma geçmez. Diyalogların yer almadığı bu anlar kent insanının iletişimsizliğini vurgulayan sahneler olarak değerlendirilebilir. Kentteki bireylerin birbirine bu uzak halleri, modern insanın günümüzdeki durumunu yansıtan görüntüler olarak gelir ekrana.

Mahmut’un, Yusuf ile karşılaştığı ilk anlardan itibaren onun bir an önce gitmesini istediği ve kendini ondan uzakta konumlandığı görülür. Sohbetleri esnasında Mahmut, Yusuf’a iş bulma sürecinin ne zaman sonlanacağını sorar, “*Bana bir hafta demiştin de*” diyerek onun misafirliğini bir hafta ile sınırlandırmak ister. Sohbetin ardından Yusuf’un kalacağı arka odaya giderler. Burada Mahmut, Yusuf’a evde dikkat

edeceği şeyleri söyler. Sigara mutfakta içilecektir, banyodaki tuvalet değil küçük tuvalet kullanılacaktır. Mahmut'un ev ile ilgili bu söyledikleri kişisel alanını korumakla ilgilidir. Bu alana dışarıdan gelen Yusuf, sınırlarını bilmeli ve ona göre davranmalıdır. Filmde Mahmut, Yusuf'u sürekli olarak kendinden ayrı tutar ve onu kişisel alanından uzaklaştırmaya çalışır. Yusuf'un evde olması, kendisiyle birlikte yaşamaya başlaması, ayakkabılarını koridorda bırakması, kısaca Yusuf'un varlığı Mahmut'u rahatsız eder. Yusuf'un varlığını hayatına yapılan bir müdahale olarak görür ve film ilerledikçe Mahmut bu rahatsızlığını açık bir şekilde sergilemeye başlar.

Mahmut, değerlerinden ve ideallerinden uzaklaşmış kişiliğiyle yabancılaşma olgusunu en yoğun yaşayan karakterdir. Evde ağırlamak zorunda kaldığı Yusuf'a tahammül edemez çünkü Yusuf ona unutmak istediği "taşralı" günlerini hatırlatır. Yusuf ile aynı yollardan geçerek İstanbul'a gelmiş ve orada yaşamaya başlamıştır ama geride bırakmak istediği anılarını Yusuf ile tekrar hatırlaması ona zor gelir. Mahmut'un yaşadığı yabancılaşma durumu gittiği bir arkadaş toplantısında ona yöneltilen eleştiriler aracılığıyla açıklanır:

"Çünkü paranın artık mutlu etmediğinin farkındasın. Sen su masada geçmişini arıyorsun. Beyaz Su Vadisinin tek bir kare fotoğrafını daha iyi açıdan çekebilmek için Reşko tepesine tırmandığımız günleri ne çabuk unuttun. Bize derdin ki, ben sinemaya geçip, Tarkovski gibi filmler yapacağım. O zaman niye kendini saklıyorsun ki bugünün içinde. (...) İnsanlar kendileri ile yaşar, kendileri ile ölür. Sen ölümünü çok erkenden ilan ettin..."

Mahmut'un yaşadığı bu hayallerinden uzaklaşma durumu, Yusuf ile fotoğraf çekimi için çıktığı yolculukta da kendini gösterir. Bir kasabadan geçtikleri esnada, belki de kendi geçmişini hatırlatan bir manzarada, Mahmut arabayı durdurarak manzarayı seyreder ve bu manzaradan iyi fotoğraf çıkacağını söyler. Yusuf, kamerayı kurmayı teklif etse de Mahmut "Boş ver ya, kim uğraşacak şimdi" diyerek yola devam eder. Ceylan bu sahne ile Mahmut'un vazgeçmiş kişiliğini başarılı bir şekilde görselleştirir. Mahmut, film boyunca genel olarak kapalı mekânlarda görünür. İzlemese bile, her zaman açık olan televizyon karakterin yalnızlığını vurgulayan araçlardan biridir. Yusuf ise Mahmut'un aksine filmde genelde hep dış mekânlardadır. Kentte öteki durumunda bulunan Yusuf bu görüntülerde geniş planlarda şehirde dolaşırken görülür. Yönetmen iki karakter arasındaki karşıtlığı görüntüler aracılığıyla vurgular. Mahmut içinde

bulunduğu durumda ailesinden de uzaklaşmış bir bireydir. Bir sahnede telefon uzun uzun çalar, Mahmut tam açacağı esnada arama telesekretere düşer ve annesinin sesi duyulur. Annesi, daha önce de arayıp bulamadığını söyleyerek konuşmasını sonlandırır. Bu sahneden Mahmut'un ailesiyle de arasında mesafe olduğu anlaşılır. Mahmut'un ailesinden uzak kişiliğinin aksine Yusuf, annesini gizlice arar bir ihtiyaçları olup olmadığını sorar. Kasabalı Yusuf, kentli Mahmut'un karşısında aile değerlerine sahip biri olarak görülür. Yusuf köklerine bağlılığı, aile ilişkileri ve doğal tavırlarıyla "modern" Mahmut'un çok uzağındadır. Bu farklılığın yanı sıra Yusuf'un Mahmut'a geçmişini hatırlatması Mahmut için tahammül edilemez bir durumdur. Yusuf'un misafirliğinin uzaması ile birlikte sinirlenmeye başlayan Mahmut, artık Yusuf'a daha sert davranmaya başlar. Bir çekimde kullandığı saatin kaybolması üzerine saati Yusuf'un aldığını ima eden davranışlarda bulunur ve gizlice Yusuf'un çantasını karıştırır. Çantasının karıştırılmış olduğunu daha sonradan gören Yusuf ise bu olay üzerine daha fazla duramaz ve Mahmut'un yanından ayrılarak kasabasına geri döner.

Filmin geneline hâkim olan yabancılaşma teması günümüz modern dönem insanının içinde bulunduğu durumu başarılı bir şekilde ortaya koyar. Kapitalist toplum düzeninde, kentlerde yaşayan bireyler bu toplum düzeninin bir getirisi olarak yalnızlaşır ve çevresine yabancı biri haline gelir. Geleneksel toplumların yardımsever ve cemaat ilişkilerine dayanan toplum yapısı modern dönemde kendini çıkarıcı bireylerin oluşturduğu toplumlara bırakmıştır. Filmde ele alınan Mahmut karakteri özelinde yabancılaşmış şehir insanı tam olarak modern kent insanının durumunu gösterir.

Nuri Bilge Ceylan, *Uzak* filminden sonra çektiği *İklimler* filminde yine kentli insanın iletişimsizliğine değinir. *İklimler*'de hikâye olarak İsa ve Bahar çiftinin ilişkisi ele alınır. Film genel olarak bir aşk filmi gibi görünse de, daha temelde insan ve insanın çevresiyle kurduğu ilişkiler ağında ilerler ve gelişir (Kaplan, 113:2015). Bir çiftin ilişkisinden yola çıkan film genel olarak kadın erkek arasındaki iletişimsizliği ve yabancılaşmış bireyleri ele alır.

Film sıcak bir yaz günü, tarihi harabelerin görüntüsü eşliğinde başlar. Bu anlarda Bahar'ın yüzüne yapılan yakın çekimde sıkılmış ifadesi görülür. Bahar bir köşede beklerken, İsa ise fotoğraf çekimi yapar. Yakın çekimde Bahar'ın sıkılmış hali vurgulandıktan sonra İsa'nın "Sıkıldın mı" diye sormasına Bahar'ın "Hayır" cevabını

vermesi onun duygularını gizlediğinin bir göstergesidir. İsa'nın yanından ayrılarak bir tepeden onu izlemeye başlayan Bahar bu noktada önce İsa'nın düşmesine güler, bir süre sonra ise ağlamaya başlar. Bu duygu hali Bahar'ın karmaşık iç dünyasını yansıtır. Tepedeki Bahar ile harabelerin içindeki İsa arasında fiziksel uzaklığın yanında sanki tarihsel olarak da bir uzaklık var gibidir. Çekimden sonra otel odasına dönen çiftin tatilde oldukları anlaşılır. Fakat bu tatilde beraber yapılan ortak etkinliklerden ziyade kişilerin bireysellikleri ön plandadır. İsa, tezi için fotoğraflar çekimleri yapar ve tatile tek başına çıkmış gibi uzun uzun fotoğraf çekimleri ile uğraşır. Bu davranışının Bahar'ı sıkıttığını fark etmez, çekimler boyunca Bahar, İsa'ya uzak durmasına rağmen İsa bu uzaklık duygusunu ortadan kaldırmak için bir müdahalede bulunmaz. Bir ilişki içinde olan İsa ve Bahar çiftinin birbirlerine yabancılaşmış halleri filmin ilk anlarından itibaren kendini gösterir.

İsa karakteri çevresine karşı olan davranışlarından Mayıs Sıkıntısı'ndaki Muzaffer ve Uzak'taki Mahmut ile özdeşleştirilebilir. İsa'da insanlara bir uzaklık, kendinin merkezinde olduğu dünya tasavvuru, erişilemezlik, hayatın karşısında belirli ölçülerde kendi bildiğince kurallarla oynama, hatta yenilginin getirdiği bezmişlik vardır (Atam, 2010:138). Zahit Atam'ın İsa karakteri için yapmış olduğu bu tanımlama yönetmenin önceki iki filminin başkarakterleri için de yapılabilir. Her üç karakter için de çevresine karşı yabancılaşmış, bireysel çıkarları her şeyin üstünde olan, insanları bir araç olarak kullanan kişiler tanımlaması yapılabilir. Fotoğraf çekimi için İshakpaşa Sarayı'na giden İsa, burada kendisini götüren taksicinin de fotoğrafını çeker. Bu noktada İsa, taksiciye bir figür gibi yaklaşarak fotoğrafta var olmasını ister. Onu yönlendirerek manzara önünde fotoğrafını çeker. Taksici fotoğrafın bir kopyasını adresine göndermesini ister, İsa bunu kabul eder ve adresin yazılı olduğu kâğıdı cebine koyar. Çekimden sonra kahvehaneye giden İsa cebinden sigara alırken adresin yazılı olduğu kâğıt eline gelir. İsa bu kâğıdı buruşturarak kül tablasına atar. Burada İsa'nın genel olarak insanlara bakışını görürüz. O insanları onlara ihtiyacı olduğunda kullanan, ihtiyacı olmadığında ise kolaylıkla hayatından çıkartan yapıdadır.

İsa ile tartışan Bahar ondan uzaklaşmak için gelen bir iş teklifini kabul eder ve dizi çekimleri için Ağrı'ya gider. İlişkileri sırasında İsa'nın dediklerine boyun eğen, onun davranışlarına uyan Bahar yerine daha güçlü bir Bahar imgesi İsa'yı cezbeder ve o da barışmak amacıyla Ağrı'ya Bahar'ın yanına gider. Bahar'a sözler vererek onu

barışmaya ikna etmeye çabalar, Bahar da bu yeni sözlere kanarak barışmaya yanaşır. Bahar'ın barışmaya yanaşmasıyla isteğine ulaştığını gören İsa bu durumu tekrar tersine çevirmeye çalışır ve onu bir kez daha terk ederek İstanbul'a geri döner. Bahar onun için sadece egosunu zedeleyen ve yeniden tamir etmesine yardımcı olan bir araçtır (Çapan, 2009:75). İsa'nın bu davranışı onun insanlara yaklaşımını başarılı bir şekilde özetleyen ve filmin ele aldığı temanın özeti olarak tanımlanabilecek bir davranış olarak dikkat çeker.

Yönetmenin beşinci uzun metrajlı filmi olan Üç Maymun filmi ismi itibariyle “görmeyen, bilmeyen, konuşmayan” üç maymun hikâyesini işaret eder. Filmin ismindeki bu hikâye filmin içeriğinde iletişimsizlik teması altında ortaya çıkar. Filmin açılış sahnesinde Servet karakterini araba kullanırken görülür. Yönetmen bu sahnede karakterin uykusuz halini yansıtarak meydana gelecek kazanın nedenselliğini verir. Servet'in araç içindeki durumunu aktaran kamera sonrasında dış çekime geçerek gece vakti ıssız yolda arabanın karanlığa doğru gitmesini ve karanlıkta yavaş yavaş kaybolmasını gösterir. Aracın ekranda kaybolmasından sonra diğer sahnede ekrana giren aracın farlarının aydınlattığı sahneyle yerde yatan ceset görülür. Cesedi gören şoförün durması fakat bir eylemde bulunmadan yoluna devam etmesi filmin ismine yapılan bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Filmde Eyüp, patronu Servet'in yapmış olduğu kazayı üstlenerek onun yerine hapse girer. Eyüp'ün hapse girmesi ailedeki çözülmeyi başlatan ana olay olur. Ailenin oğlu İsmail, üniversite sınavını kazanamamıştır ve genel olarak arkadaşlarıyla vakit geçirir. Anne Hacer, oğlunun bu arkadaş çevresinden uzaklaşıp bir işe girmesini ister, İsmail'in tek düşüncesi ise bir araba alarak okul servisçiliği yapmaktır. Hacer'in, İsmail'in işi için gerekli olan parayı istemek için kocasının patronu Servet'e gitmesiyle hikâye farklı bir boyut alır. Eyüp'ün cezaevinde olmasını fırsat bilen Servet, Hacer ile birlikte olmaya başlar. Filmin dramatik olarak en etkili sahnelerinden biri cezaevindeki babasını ziyarete giden İsmail'in yolda rahatsızlanarak eve dönmesi sonucu tanık olduğu durumdur. Eve giren İsmail, sessizce odasına geçer. Sonrasında salonda otururken yatak odasından gelen sesleri duyarak anahtar deliğinden içeriye doğru bakar. Sessiz bir şekilde evden ayrılan İsmail dışarıda gizlendiği yerden eve doğru baktığında kapıdan çıkan Servet'i görür. Eve döndüğünde annesine Servet'i evden çıkarken gördüğünü söyleyerek tokat atar. Burada İsmail annesine kapı deliğinden gördüklerini söylemez ve bunları saklayarak bir

anlamda üç maymunu oynar. Cezaevinden çıkan Eyüp, Hacer'deki soğukluğu fark eder. Bir gün evdeyken Hacer'in telefonu çalar, telefona cevap veren Eyüp karşı taraftan gelen Servet'in sesini duyar ama tanıyamaz. İçine bir şüphe düşer. Hacer ise Servet ile yaşadıklarından sonra içinde bulunduğu durumdan uzaklaşma ve yeni bir hayata başlama şansı doğduğunu görür. Servet'in orta-üst sınıfa ait sosyo-ekonomik durumu varoşlarda yaşayan Hacer'in kendine ve çevresine yabancılaşmasına neden olur. Hacer'in bu yabancılaşmasının en büyük tezahürlerinden biri olarak kocası Eyüp'ü cezaevinde hiç ziyaret etmemesi gösterilebilir. Cezaevinden çıkan Eyüp, karısının hal ve hareketlerinden, karısının telefonuna gelen cevapsız aramalardan şüphelenir. Eyüp, karısının kendisini aldattığından şüphelense de güçlü bir şekilde bu duruma karşı koymaz, işleri olurla bırakmış bir hal içerisinde. Eyüp'teki bu vazgeçmişlik hâli yönetmenin önceki filmlerinde de görülen erkek karakterleri hatırlatır izleyiciye. Bu bakımdan Mahmut, İsa ve Eyüp ortak paydada buluşur.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde hikâye bir cinayet olayının aydınlatılması çerçevesinde kurulur. Karakterler saatler süren maktulü arama sürecinde içinde bulundukları duruma yabancılaşmış halde görülür. Film açılış sahnesiyle birlikte izleyiciyle arasına bir sınır çizer. İzleyici kirli, lekeli bir camın ardındaki görüntüye girer yavaşça. İçeride rakı sofrası başında sohbet eden karakterler görülür. Burada konuşulanlar duyulmaz, sesin yokluğu izleyiciyi sohbetten uzak tutar. Yönetmen görüntü aktarımıyla izleyici olma imkânı verir fakat sesleri iletmeyerek dinleyici olma imkânı vermez. Ceylan, bu noktada izleyiciyi olayın dışında tutarak yabancılaştırma efektiyle özdeşleşmeyi kırar. Bir taşra kasabasında geçen hikâyede filmin açılış kısmında görülen karakterlerden Kenan'ın, arkadaşı Yaşar'ı öldürüp gömdüğü anlaşılır. Filmin ana eksenini cesedi aramak üzerine çıkılan yolculuk olsa da yönetmen bu yolculuk esnasında izleyiciyi karakterlerin iç dünyasında daha derin bir yolculuğa davet eder. Çıktıkları yolculukta karakterlerin her birinin kafasında cesedi bulmaktan çok kendi dünyalarının sorunlarını yaşadığı görülür. Araçlar eşliğinde cesedin gömüldüğü yer aranırken, ilk arama noktasından ikinciye doğru gidilen yolda izleyici Zanlı Kenan, Komiser Naci, Arap Ali, Doktor Cemal ve Polis Memuru İzzet'in bulunduğu araçtaki sohbete tanık olur. Bu sohbet esnasında Naci yaşadığı bir olayı anlatarak konuyu 'manda yoğurdu'na getirir. Gittikleri bir yerde tepside getirilen manda yoğurdundan bahseder. Konu dışarıdan yapılan müdahaleler ve bu müdahaleler karşısında Naci'nin

cevaplarıyla uzar. Komiser Naci anlattığı konu ile ilgili kendisine yapılan düzeltmeleri iktidarının gücüyle kabul etmez. Kendi dediğin doğru olduğunu savunarak şoför Arap Ali ve Polis Memuru İzzet üzerindeki gücünü belli eder. Arabadaki konumu itibariyle merkezde duran ama konuya çok uzak olan Kenan'ın varlığı durumun ironik yanıdır. Sohbet bir süre devam eder, sonrasında kamera yavaşça Kenan'a doğru yaklaşır ve Kenan'ın yüz ifadesinde ortamdaki kopuk hali görülür. Gömülen cesedin aranması gibi önemli bir olayın peşindeki karakterlerin bu konuşmaları yaptıkları işe yabancılaşmış oldukları bağlamında değerlendirilebilir. Araçtaki karakterlerden sadece Kenan'ın durumu yapılan işin ciddiyetini gösterir. Diğer karakterler için yaşanan olayın bir ciddiyeti yoktur, onların bu konuşmaları yaşanan olayın onların nezdinde nasıl bir yer ettiğini vurgular.



Resim 2.7. Kenan Karakterinin Araç İçindeki Durumu

Aramalar devam ederken durulan bir noktada Doktor Cemal ile Savcı Nusret'in konuşmaları gelir ekrana. Savcı, tanıdığı bir kadının ölümünden bahsederken kadının 4-5 ay sonra öleceğini dediğini ve o tarih geldiğinde öldüğünü söyler. Bu duruma şaşırان doktor ise savcıya yönelttiği sorular ile bu gizemli olayı aydınlatmak ister. Savcı ve doktor bu konuyu film boyunca ara ara konuşur. Doktor aklına takılan soruları sorarak olayın derinine inmeye çalışır. İkilinin diyaloglarından filmin sonuna doğru bahsi geçen olay çözülür. Savcının anlattıklarına göre, savcının karısı hamilelik zamanında öleceği tarihi söyler ve doğumu sonrasında hayatını kaybeder. Doktor olayın bir intihar olduğunu söyleyerek yıllardır savcının yaşadığı gizemi yıllar sonra açığa çıkarır. Savcı

ile sorunlu bir evliliği olan kadın, çocuğunu doğurduktan sonra intihar ederek bir nevi savcıyı cezalandırır. Savcının yıllar sonra farkına vardığı bu gerçek, çiftin arasındaki iletişimsizliğe işaret eder. Savcı yaşadığı ilişkiye o derece yabancılaşmıştır ki karısının intihar ettiği aklına bile gelmez. O asıl sorunu hep dışarıda aramıştır fakat asıl sorunun kendisi olduğunu fark etmesi geç olur. Bu bağlamda savcı karakterinin yaşadığı yabancılaşma duygusunun boyutu dikkat çeker.

Yönetmen son filmi Kış Uykusu'nda evli bir çift üzerinden iletişimsizliği ele alırken, başroldeki Aydın karakteri üzerinden de yabancılaşmaya değinir. Kapadokya'da geçen filmde Nihal ile evli olan Aydın, eşinden boşanmış ablası Necla ile babasından kalma oteli işletir ve bölgede bulunan gayrimenkullerinden de kira geliri sağlar. Bir kiracısının kirayı ödememesi üzerine kiracıya haciz göndermesi filmde ele alınan derin meselelerin çıkış noktasını oluşturur. Aydın, tüm işlerini yardımcısı Hidayet aracılığıyla görür. O böylece kendisini çevresinden soyutlamıştır. Aydın'ın otele kendisini ziyarete gelen kiracısı Hamdi ile konuşmasında çevresine olan yabancılaşmış halini görülür. Odaya girmeden önce kapının önünde Hamdi'nin çamurlu ayakkabılarını görür ve onları ayağıyla bir kenara iter. Sonrasında odaya girdiğinde ise konuşurken Hamdi'nin ayak kokusundan rahatsız olduğu için odanın havasız olduğu bahanesiyle pencereyi açar. Hamdi ile olan sohbetinin başından itibaren Aydın'da "nereden çıktı bu adam" tavrı hissedilir. Aydın için Hamdi kendini uzak tutmak istediği, karşılaşmaktan kaçındığı sınıftan biridir. Hamdi ile görüşen Aydın, imam olan Hamdi karakteri üzerinden bir genellemeye vararak din adamları ile ilgili köşe yazısı yazar. Yazısını ablası Necla'ya okuyan Aydın, ablasının eleştirilerini toplar. Necla, Aydın'ı ele aldığı konu bakımından eleştirir. Annesinin babasının mezarını ziyaret etmeyen ama din gibi manevi bir konu üzerine yazı yazan Aydın'ı samimi bulmadığını belirtir. Aydın'a göre ise Necla bir eylemde bulunmadan sadece eleştirmekle meşguldür. Uzun süren tartışmanın temelinde taraflar birbirlerini değerlerine ve çevrelerine yabancılaşmakla suçlar.

Kış Uykusu'nun ikinci bölümü Nihal ve Aydın ilişkisine odaklanır. Aydın'ın genç eşi Nihal, Aydın'ın maddi imkânlarını kullanarak yardım işleriyle uğraşır. Çift aynı mekânı paylaşımlarına rağmen çok az yan yana görülürler. Ceylan, sinemadaki ilk filmi olan Koza'da yaptığı gibi son filmi Kış Uykusu'nda da çiftlerin arasındaki uzaklığı kamerasıyla görselleştirir. Film boyunca Nihal ve Aydın çok az aynı mekânda görülür.

Nihal'in odasında uzun süren tartışmalarında yönetmen ikiliyi karşılıklı şekilde konumlandırır ve ikili tartışmaları boyunca sadece aynadan yansıyan görüntü sayesinde bir arada görülür. Ceylan, kamera kullanımındaki becerisi ile bu sahnede çiftin arasındaki duygusal mesafeyi başarılı bir şekilde ekrana getirir.



Resim 2.8. Kış Uykusu Filminde Karakterlerin Konumu

Nihal karakteri Aydın ile sorunları olmasına rağmen, boşanmayı düşünmez. Aralarında bir sözleşme yapmışlar gibi birbirlerinin dünyasına karışmadan, ikisi de kendi dünyasında yaşamaya devam eder. Ne Nihal o çatının altından gitmek ister ne de Aydın denemesine rağmen ayrılıp gidebilir. Ekonomik olarak Aydın'ın “kanatları altında” bulunan Nihal, kendini yardım işlerine adanmıştır. Bulundukları çevreden gönüllüler ile bir grup kurarlar ve hep birlikte ihtiyacı olanlara yardım ederler. Yardım grubu zaman zaman otelde toplanarak, yardım konuları üzerine görüşür ve karar alır. Toplantılar Aydın'ın otelinde yapılmasına rağmen ondan habersiz gerçekleşir, Aydın sadece toplantının olduğu gün rast gelerek öğrenir. Ayrı dünyalarda yaşayan Aydın ve Nihal evli olmalarına rağmen bireysel dünyalarında daha fazla vakit geçirirler. Çift artık birbirine yabancılaşmıştır, evde birer yabancı gibi dolaşırlar ama aralarındaki bağ onların fiziksel olarak ayrı mekânlarda olmasına engel olur.

İletişimsizlik ve yabancılaşma modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan kavramlardır. Özellikle kalabalık şehir hayatında birbiriyle etkileşim içinde olan bireylerin iletişim konusunda sorun yaşaması yıllar geçtikçe doğal gelmeye başlar. Şehir hayatında bireyleşme, dikey yapılaşma, gündelik hayatın zorlukları gibi nedenler yabancılaşma sorunun ortaya çıkmasına sebep olur. Yönetmenin filmlerinde karakterler arasında var

ettiği mesafe, karşılıklı susuşlar, uzaklara dalmalar ve içe dönük sancılar, yabancılaşmanın temsilleridir (Bulut,2011:39). Modern toplumlarda teknolojinin gelişmesine, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına doğru orantılı olarak kişiler arası iletişim azalır. Modern toplumların yaşadığı değişim sürecinde ortaya çıkan iletişim zorluğu, iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi sorunlar Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında yer verdiği başlıca tema olur. Özellikle kentte geçen Uzak filminde, İstanbul'da yaşayan Mahmut ve kasabalı Saffet üzerinden modern insanın yabancılaşmasını başarılı bir şekilde anlatır. Ceylan'ın, insana ve insanlığa dair söyledikleri ile dolu olan sinemasında yabancılaşmayı bu derece ele alıp, filmlerinde işlemesi onun bu konudan yeterince rahatsız olmasıyla açıklanabilir. Auteur kuramın en önemli özelliklerinden biri olan içsel anlam kavramı, yönetmenin ruhundaki duyguların sinemasında ele alınmasına karşılık gelir. Ceylan filmlerinde yer verdiği iletilerle yabancılaşma ve iletişimsizlik temalarını görselleştirerek, modern dönemin en önemli sorunlarına önemli bir eleştiri getirir.

2.2.1.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Taşra

Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında ilk dönem olarak tanımlanabilen Koza'dan Uzak'a kadar olan filmler tek bir öykünün parçalara bölünerek anlatılmış hali gibidir. Sırasıyla Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'tan oluşan bu filmler mekân, öykü ve karakterler bağlamında birbirine bağlıdır. Bu filmlerde taşra ve taşralılık bir izleksel ortaklık olarak bulunur (Akbulut, 2005:34). Ceylan daha sonraki filmlerinde de taşra kavramını bir mekân olmanın ötesinde kullanarak kelimenin ifade ettiklerine başarılı bir şekilde yer vermiştir.

Taşra sözcüğü etimolojik köken olarak “dışarı” sözcüğünden türer (www.nisanyansozluk.com) ve TDK tarafından kelime anlamı “*Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık*” olarak tanımlanır (www.tdk.gov.tr). Şükrü Argın taşrayı tanımlarken, taşranın varlığını kendi dışındaki bir merkeze borçlu olduğunu söyleyerek bu düşüncesini şu şekilde özetler: “*Dinar Afyon'un, Afyon İzmir'in, İzmir Ankara'nın, Ankara İstanbul'un, İstanbul Londra'nın taşrası değil midir?*” (Argın, 2016:274). Argın'ın belirttiği gibi taşranın dışarıda bir yerde olma durumu onun her zaman merkeze göre konumlanmasına neden olur. Bu bağlamda taşranın anlamı Osmanlı İmparatorluğu'nun idari yapısına da gönderme

yapar. Osmanlı’da başkent İstanbul dışında kalan tüm şehir ve kasabalar taşra olarak görülür. Bu anlamıyla taşra idari birime işaret ederken Nurdan Gürbilek “taşra sıkıntısı” isimli önemli makalesinde taşra sözcüğünün geniş anlamda kullanımını başarılı bir şekilde tanımlar: “*Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için*” (Gürbilek, 2014:55). Gürbilek’in geniş anlamda tanımladığı şekliyle taşra bir ruh halini, bir deneyim tarzını işaret eder. Böylece taşra artık mekân olmanın yanı sıra, bir kavram olarak var olur.

Türk sinemasında taşra ilk dönemlerde bir geri kalmışlığın, yoksunluğun ve ağılık düzeninin hüküm sürdüğü toprakları gösterir biçimde ele alınır. Bu filmlerde Ceylan’ın ele aldığı şekilde taşra sıkıntısı bir ruh hali olarak yer almaz. Daha çok köylülerin yaşadığı zorluklar, ağaya karşı direnme durumları gibi konular üzerinde durulur. O dönemde bu tür filmlerin en önemli örneği 1964 yılında Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülü alan Metin Erksan’ın yönettiği *Susuz Yaz* filmidir. Toplumcu-gerçekçi bakış açısıyla feodal ilişkilerin mekânı olarak ele alınan taşra, konuyu işleyiş tarzıyla bir amaçtan çok bir aracı andırır. Ömer Lütfi Akad’ın ünlü üçlemesi *Gelin-Düğün-Diyet* taşranın araç olarak kullanıldığı filmlere iyi bir örnektir. Üçlemede köyden kente gelen insanların yaşadıkları anlatılır. Bu filmlerde taşra sadece kente geçişlerde bir araç olarak ele alınır ve karakterlerin kente gidişi, kentte tutunma çabaları konu edilir. 1980’lerle birlikte başka bir hâl almaya başlayan taşra anlatısı 1990’ların ortası ile birlikte evrilir ve bu dönemden sonraki filmlerde taşra sıkıntısının mekânına dönüşür (Barış, 2013:143). 1990’lı yılların ortasından itibaren Türk sinemasında taşra önemli bir yer tutmaya başlar. Özellikle bağımsız yönetmenlerin filmlerinde taşra, taşralı olma hâli, aidiyetsizlik gibi kavramlar bu dönemde öne çıkar. Gürbilek’in geniş anlamda tanımladığı şekliyle taşra dikkat çekici şekilde ele alınmaya başlar.

Nuri Bilge Ceylan, 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren taşrayı ele alış şekliyle yeni bir dönemin başlamasında etkili olur. O döneme kadar dışarıdan bakışla, bir araç halinde ele alınan taşra Ceylan’ın filmlerinde ayrı bir konum edinir. Asuman Suner, Ceylan’ın taşraya bakışındaki farklılığı şu cümleleriyle özetler:

“Nuri Bilge Ceylan filmlerinin eve, çocukluğa ve taşraya bakışı her şeyden önce hiçbir biçimde nostaljik değildir. Bu filmlerin temel ekseninde yer alan "taşra", geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle, Ceylan'ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür “karşı-nostalji” olduğunu bile söyleyebiliriz” (Suner, 2006:106).

Suner'in değindiği gibi Ceylan'ın filmlerinde taşra içeriden bir bakışla görülür. O, filmlerinde taşrayı, taşralı olma halini, taşranın rutinliğini kamerasıyla başarılı bir şekilde görselleştirir. Şükrü Argın ise, Nuri Bilge Ceylan'ın taşrayı ele alışındaki farklılığı şöyle ifade eder: *“Görmeyi ve göstermeyi temel derdi olarak alan yerleşik bakışın tersine, taşranın kendisinin görünmesini dert edindi. Başka bir deyişle, sadece taşraya bakmakla yetinmek yerine, taşranın bakışını da görünürlü kılmayı hedefledi. İzleyicilerin taşrayı gözetleme lüksünü elinden alarak, izleyen ile izlenenin göz göze gelmelerini mümkün kıldı; sadece izleyicilerin filme değil, aynı zaman da filmin de izleyicilere bakmasını, bakabilmesini mümkün kıldı” (Argın, 2016:293).* Yönetmenin taşrayı kendi yaşam deneyimleri ışığında anlatması, onun bakışındaki farklılığın temel sebebidir.

Taşradan kente uzanan ve “taşra üçlemesi” olarak adlandırılan Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmleri yönetmenin taşrayı, taşralı olma halini, taşra sıkıntısını ve kent-taşra karşıtlığını ele aldığı filmlerdir. Kasaba filminde tekrar tekrar anlattığı öykülerde doğduğu topraklarda ölme isteğini yineleyen dede ile tek hayali kasabadan çekip gitmek olan Saffet üzerinden bir taşra hikâyesi sunar yönetmen. Saffet için kasaba hapisten farksız, sağı solu ağaç olan bir mekândır sadece. O kendini hapiste hissettiği kasabada, şehrin özlemini duyar. Sürekli olarak kasabadan ayrılıp gitme isteğinde olan Saffet, kasabadan geçici olarak da olsa ayrıldığı dönemi hatırlar ve askere giderken yaşadığı duyguları anlatır. Askere gitme vakti gelene kadar tek düşüncesinin kasabadan kurtulmak olduğunu ama ayrılacağı günün sabahında kendisini kasabaya bağlayan derin bağların farkına vardığını belirtir. Bu bağların kasabanın doğası ile ilgili olduğunu söyler sessiz sabahları, köpekleri, toprak kokusunu sevdiğini kasabada yaşayan insanları ve onların küçük hesaplarını anlamadığını, ruhuna yabancı ve boğucu bulduğunu söyleyerek de kasaba insanını sevmediğini dile getirir. *“Büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yere gitmek istemekte kötü olan ne var”* diye sorarak gitme isteğini

mantıklı bir şekilde açıklamaya çalışır. Yönetmen kasaba hayatının rutinliğini, karakterlerin hep aynı işleri yapıyormuşçasına rutinleşmiş eylemleriyle gösterir. Kasabanın bu rutinliği Mayıs Sıkıntısı filminde açık bir şekilde görülür. Emin karakteri bisikletle ormana doğru giderken, kahvenin önünden geçer. Kahvenin önünde oturan yaşlı bir adama, kadastrocuların geçip geçmediğini sorar. Adam, “*Geçmedi*” der ama sonra ekler “*Dün mü*” Emin hafifçe kızarak “*Bugün bugün, bütün gün burada mıydın sen*” diye tekrar sorar. Yaşlı adam “*Buradaydım*” der. Taşra için dün de, bugün de aynıdır, hayatın rutinliği günlerin aynılığını beraberinde getirir. Mayıs Sıkıntısı ismi itibariyle taşranın sıkıntılı durumunu işaret eder. Hikâyede en sıkıntılı karakter Saffet’tir. Üniversite sınavını kazanamayan, ama bir şekilde kasabadan uzaklaşıp gitmek isteyen Saffet bu düşüncesini bir an önce hayata geçirmek için hayaller kurar. Mayıs Sıkıntısı’nda Saffet’in kasabadan ayrılarak İstanbul’a gitme isteğinin yarattığı sıkıntı Nurdan Gürbilek’in cümlelerinde kendine yer bulur: “*Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar*” (Gürbilek, 2014:57). Gürbilek’in belirttiği gibi Saffet’in ufku bulunduğu kasabanın merkezi olan İstanbul’dur. Saffet’in asıl sıkıntısı İstanbul’dan film çekmek için kasabaya gelen Muzaffer ile vakit geçirdikten, ona İstanbul ile ilgili sorular sorduktan sonra başlar. İstanbul’da iş bulma düşüncesini hayata geçirmek için de Muzaffer’den yardım ister fakat ondan istediği karşılığı bulamaz.

Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı’nda mekân bağlamında kullanılan taşra, Uzak’ta daha çok bir kavram olarak ele alınır. Uzak filminde taşra, karakterlerin hem ortak yönünü hem de onların birbirlerinden ayrıldığı yönü ifade eder. Bir taşra kasabasından İstanbul’a gelen Yusuf’un, kendisinden daha önce İstanbul’a gelerek orada yerleşmiş ve kendine yeni bir hayat kurmuş olan akrabası Mahmut’un evindeki misafir olma sürecini anlatan filmde yönetmen karakterler arasındaki çatışmayı “taşralı olmak” üzerinden oluşturur. Çalıştığı fabrikada yaşanan kriz nedeniyle işine son verilen Yusuf ekonomik nedenlerle göç etmek zorunda kalır. Yusuf’un daha çok cemaat toplumlarına dayanan ilişki anlayışı, “kentli” Mahmut’ta karşılık bulamaz. Eve girdiği ilk andan itibaren

Yusuf'u ötekileştiren Mahmut, tek kişilik yaşantısına birinin dâhil olmasından şikâyetçi gibidir. Filmin her sahnesinde merkez-taşra çatışması rahatlıkla hissedilir. Mahmut'un, Yusuf'a olan davranışları tam da bu çatışmanın ürünüdür. Mahmut tarafından sinirli bir şekilde ayakkabı dolabına tıkılan Yusuf'un ayakkabıları, ıslanmış çorapların asılmasına isteksiz bir şekilde izin verilmesi, Yusuf ile birlikte televizyon izlemekten rahatsız olunca yatma bahanesiyle televizyonu kapatması Mahmut'un Yusuf'a karşı olan tahammülsüzlüğünün göstergeleridir. Yusuf'un taşradan gelerek Mahmut'un hayatına dâhil olması Mahmut'un geride bırakmak, unutmak istediği taşralı yönünü hatırlattığı için Mahmut, Yusuf'un varlığından rahatsız olur. Uzak, sadece 'merkez' ve 'taşra' kavramlarını karakterler üzerinden işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda merkez ile taşranın birbirlerinden gözlerini kaçırma hâlini; birbirleriyle yaklaştıkça aralarında vücut bulan uzaklığı, derinleşen uçurumu; ancak, aynı zamanda da birbirlerinden uzaklaştıkça aralarında belirginleşen yakınlığı, akrabalığı görünür kılar. Şükrü Argın, aynı mekânı paylaşmak durumunda kaldıklarında şehirli Mahmut ile taşralı Yusuf arasındaki uzaklığın belirgin olduğunu, ancak birbirlerinden uzaklaştıklarında tam tersine aralarındaki yakınlığın arttığını belirtir (Argın, 2016:294,295). Mahmut, Yusuf'un yanında Tarkovski filmleri izlerken onun yokluğunda erotik filmler izler, Yusuf ise aynı ihtiyacı şehrin sokaklarında veya metroda karşı cinse yaklaşıp gidermeye çalışır. Birbirlerinden ayrı mekânlarda aynı televizyon kanalını izledikleri görülür. Yönetmen bu gösterdikleriyle Mahmut'un içinde taşralı kimliği açığa çıkar. İstanbul'da yaşayan Mahmut'un aksine Yusuf, kentle ilişki bağlamında daha aktiftir. Film boyunca Yusuf genelde dış mekânlarda, şehrin caddelerinde görülür. Mahmut ise sadece birkaç kez dış mekânda görülürken, genel olarak kapalı mekânlarda yer alır. Yusuf kent yaşamına dâhil olmak, yaşama katılmak ister. Mahmut ise daha öncesinde Yusuf'un geçtiği yollardan geçtiği için kente karşı daha mesafeli bir duruş sergiler.

İş bulma hayaliyle kente gelen Yusuf, uzun bir süre iş bulma çabalarından sonuç alamayınca uzayan misafirliğinden rahatsız olan Mahmut gerilmeye başlar. Yusuf'un evdeki varlığı başlı başına bir rahatsızlık verir Mahmut'a ve aralarında geçen konuşma ile yönetmen ikili arasında ele alınan taşra-kent karşıtlığını vurgular:

Mahmut: Ne oldu senin gemi işi?

Yusuf: Valla işte, haber bekliyoruz ya daha belli değil.

Mahmut: Peki o iş olmazsa ne yapacaksın, köye mi döneceksin?

Yusuf: Köye döner miyim ya?

Mahmut: Ne bok yiyeceksin peki?

Yusuf: Valla bir kere ben köye dönersem, bir daha hayat boyu oradan kurtulamam artık. Şu sizin seramik şirketinde bana göre bir iş bulamaz mıyız acaba?

Mahmut: Oğlum, burada da adamlar sapır sapır adam çıkarıyor, kriz yok mu sanıyorsun burada.

Yusuf: Ya gene de bir denesek, bekçilik işi falan oralardan denk getiririz.

Mahmut: Senin ne vasfın var ki alsınlar işe? Ne yapacaksın orada? Fasulye mi diyeceksin? Kamarotluk mu, miçoluk mu yapacaksın?

Yusuf: Senden bir şey rica ettik, söyleyiversen ne olur sanki? Ben olsam söylerdim.

Mahmut: Bugüne kadar ben kendim için bile bir şey söylemedim.

Yusuf: Zaten siz hepiniz böylesiniz ya, burası değiştirmiş sizi. Ben olsaydım çoktan söylerdim.

Mahmut: Taşradan gelmişsiniz, işiniz gücünüz torpil aramak. Bir vasıf falan bulmak diye bir derdiniz yok. Amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, cart curt... Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz! Ben bugün işe başladığımda kimse yardım etmedi bana, her şeyi tırnaklarımla kazandım! Bir bok öğrenmeden, plansız programsız geliyorsunuz İstanbul'a. Ondan sonra kalakalıyorsunuz ortalıkta.

Bu konuşmada açıkça görüldüğü gibi Mahmut, Yusuf'u taşralı olduğu için ötekileştirir. Yusuf'u kolaycı olmakla suçlar, vasıfsız ve işe yaramaz olarak nitelendirir. Taşradan gelen Yusuf birincil ilişkilerden ve yardımlaşmadan bahseder ama Mahmut artık bu düşünceleri gerisinde bırakmış, kentli olmuştur. Mahmut, kendisinin yaşadığı zorluklar karşısında Yusuf'un kolaycılığını öne sürerek söylediklerini rasyonelleştirmeye çalışır. O, kente geldiğinde kimse ona yardım etmemiş, tırnaklarıyla bir yere gelmiştir. Yusuf da mücadele etmeli ve kentte o şekilde tutunmalıdır. Yönetmen taşra ve kent arasında ele aldığı karşıtlığa eşit mesafeden bakmayı başarır ve birini diğerine karşı öne çıkarmaz. Uzak filmi bu anlamda taşralılığa ve kentliliğe eşit mesafede durmasıyla özel bir yere sahiptir.

Yönetmen, "taşra üçlemesi" olarak adlandırılan filmlerinden sonra İklimler ve Üç Maymun'da mekânsal olarak merkezden uzak taşrayı değil bir ruh hali, deneyim olarak taşrayı kenarda kalmışlığı ifade eder şekilde ele alır. İklimler filminde merkezde yer alan İsa karakterinin çevresindeki iki kadın Bahar ve Serap kavramsal olarak taşra konumundadır. İsa'nın hayatının bir köşesinde yer alan Bahar'ın İsa'dan uzaklaşmak

için Ağrı'ya gerçek bir taşraya gitmesi onun kenarda kalmışlığını vurgular. Bir merkez olarak İsa, her fırsatta çevresindeki kadınlara karşı iktidarını kullanır ve merkez olmanın verdiği güç duygusuyla onlar üzerinde bir tahakküm kurar. Üç Maymun'da ise İstanbul'un kıyısında kalmış, kentin yakınında ama kent sınırlarının dışında yaşayan bir ailenin dramı görülür. Filmdeki ev tren yolunun sınırları çizdiği bir bölgede yer alan ve yapısı itibariyle sıkışmışlık hissi yaratan bir yapıdadır.

Yaşadıkları mekân konumuyla merkezden uzak, taşra olarak tanımlanabilecek bir yerde yaşayan karakterler içindeki bulundukları durum itibariyle de merkezdeki yaşama uzaktır. Filmde karakter bağlamında merkezilik Eyüp'ün patronu Servet üzerinden konumlanır. Servet ismi itibariyle de burjuva bir yaşamı işaret ederken Eyüp ve ailesi Servet'in yaşam koşullarının sınırlarında yaşar. Hacer'in, kocası Eyüp'ün cezaevine girmesinden sonra kocasının patronu Servet ile yakınlaşmaları ailenin içinde bulunduğu koşulların bir sonucudur. Hacer, merkezdeki Servet ile vakit geçirdikten sonra kendisi için başka bir hayat imkânının farkına varır ve kocası cezaevinden çıksa bile Servet'in peşini bırakmaz. Hacer'in ısrarları karşısında Servet'in cevabı "*Yaşandı, bitti*" olur. Servet'in, istediğini aldıktan sonra Hacer'i hayatından çıkarması yönetmenin önceki filmlerindeki karakterleri andırır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ile yönetmen kamerasını tekrar taşraya çevirir. Ceylan, şimdiye kadar bireyler üzerinden ele aldığı taşrayı ve taşralı olma halini bu kez kalabalık bir grup üzerinden daha derin bir bakış ile aktarır. Taşrada geçen film, taşrayı merkez-taşra karşıtlığı üzerinden ele almak yerine taşra yaşantısını ve taşranın her yerdeliğini anlatır. Türkiye'yi dünyanın taşrasında olarak tanımlayan yönetmen (Ceylan, 2016:103) filmde genel bir bakışla Anadolu'yu Türkiye'nin taşrası olarak ele alır. Film, küçük bir taşra kasabasında geçen ceset arama öyküsünü anlatır. Öyküdeki karakterler yönetmenin önceki filmleriyle karşılaştırıldığında daha derinliklidir. Filmde, geçmişte yaşadığı olay yüzünden içindeki suçluluk duygusuyla yaşamaya çalışan savcı, taşra kasabasında kendisini kapana kısılmış hisseden doktor, sorunlu evliliği ve hasta çocuğuyla ömrünü taşrada geçiren komiser, taşra hayatı içinde sonu cinayetle biten bir aşk macerası yaşamış olan katil ve bürokrasi dünyasının diğer elemanlarından oluşan genişçe bir kadro yer alır. Bir kader olarak aynı coğrafyada denk gelen bu insanlarda taşra sıkıntısı ve geçmişe saplanıp kalmışlık görülür. Cesedi arama çalışmaları boyunca gidilen her noktanın birbirinin aynı olması, filmdeki karakterlerin benzer bir daire içinde

dönüp durduğunu, nereye giderlerse gitsinler taşra kavramının her yerde aynı olduğunu başarılı bir şekilde gösterir. Bu bağlamda yönetmenin taşrayı fiziksel bir mekân olarak ele almaktan çok asıl ilgisini çeken şeyin taşralılığın süreklilik içinde kendini tekrar eden bir ruh hali olduğu söylenebilir. Ceylan, daha önceki filmlerinde de ele aldığı gibi yine karakterleri iyi-kötü gibi net çizgilerle ayırmaz. Filmde katil bile net bir şekilde kötü biri olarak ele alınmaz. Katil işlediği suçun vicdan azabını, savcı intihar eden karısının acısını, doktor eski karısının melankolisini, komiser hasta çocuğuyla yaşamanın zorluğunu film boyunca yaşar. Her bir karakterin kaçmaya çalıştığı sorunları onların peşini bırakmaz ve bir anlamda taşranın her yerdeliği gibi onların içinde kendine yer bulur. Karakterler yaşadıkları sorunlarla yüzleşmek yerine kaçmayı tercih ettikleri için içlerindeki taşrada kısıtlı kalırlar, ne kadar kaçmaya çalışsalar da sorunların etrafında dönüp dururlar.

Bir Zamanlar Anadolu’da filminde yönetmen, bürokraside yer alan savcı, doktor ve polis gibi karakterlere yer verirken taşranın içinden, tam da taşrayı temsil eden köy muhtarı gibi bir karaktere de yer verir. Muhtar karakterini canlandıran Ercan Kesal konuşmasıyla, hal ve hareketleriyle, evine gelen misafirlere davranışıyla sinemada gerçekçilik konusunda en iyi performanslardan birini sergiler. Filmin senaristlerinden olan Ercan Kesal aslında bir doktordur ve film onun yaşadıklarına dayanan gerçek bir hikâyeden uyarlanır. Kesal, uzun süre taşrada görev yapmış olmasıyla gözlemci yeteneğini birleştirerek ortaya etkileyici bir sahne çıkarır. Arama çalışmaları sırasında mola vermek üzere en yakın köye giden ekip, burada muhtarın konuğu olur. Muhtar, bir yandan misafirperverliğini gösterip konuklarına mükellef bir sofraya hazırlatırken diğer yandan da ayağına kadar gelen bürokratlardan isteklerini sıralar. Muhtarın evinde kurulan sofraya dahi merkez-taşra olarak okunabilecek bir yapıdadır. İki sofraya kurulur, biri doktor, savcı, komiser ve muhtarın yer aldığı merkez sofraya; diğer ise araç şoförlerinin, kazı ekibinin ve katilin bulunduğu sofraya. İktidar bakımından ayrılan sofralar hayatın her alanında bir merkez-taşra karşıtlığının görülebileceğini vurgular.



Resim 2.9. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Muhtar Sahnesi

Yönetmen Kapadokya'da geçen son filmi Kış Uykusu ile yine taşrada geçen bir hikâyeyi ele alır. Ceylan, bu kez taşrada yaşayan insanlar arasındaki statü farklılığına odaklanır ve hikâyesini filmin merkezi karakter Aydın üzerinden anlatır. Bilinçli bir şekilde, bir sınıfa gönderme yapma niyetiyle seçilmiş olan karakterin ismi ile taşranın yerleşik karakterleri arasında bir karşıtlık yaratılır. Taşrada yaşamasına rağmen, taşra hayatını içselleştirememiş bir karakter olan Aydın film boyunca yöre insanına üstten bakan bir karakter olarak resmedilir. Yerel bir gazeteye köşe yazıları yazar, yazdığı yazılarda da üslubu ötekileştirme üzerinedir. Kiracıları ile birebir muhatap olmamak için Aydın, yardımcısı Hidayet'i bir mesafe koyma aracı olarak kullanır. Film öyküsünde çatışma Aydın'ın kiracısı Hamdi Hoca ve ailesi ile Aydın arasında kurulur. Hamdi'nin, Aydın'ı ziyaret etmek için otele gelişinde çamurlu ayakkabılarını gören Aydın onları kapı önünde kenara doğru iter. Bu sahne Aydın'ın taşralı olma halini bir kenara itmesi olarak değerlendirilebilir. Yönetmen, Uzak filminde Mahmut'un, taşradan gelen Yusuf'un ayakkabılarını dolaba tıkması sahnesinde yine bu sahneye benzer bir davranışa yer verir. Aydın, evi uzakta bulunan Hamdi'nin evinden Aydın'ın oteline kadar yürüyerek gelmesine şaşırır. O, Hamdi ile arasındaki mesafenin daha uzun olduğunu düşünür fakat aralarında yürüme mesafesindeki kadar yakınlık vardır, burada görmezden geldiği taşralının ve taşralı olma halinin Aydın'ın aslında çok yakınında olduğu görülür.

Nuri Bilge Ceylan, Türk sinemasında taşraya bakışıyla ve yönettiği filmlerde taşra-kent karşıtlığına eşit mesafede duruşuyla özel bir konumda yer alır. Onun filmlerinde taşra sadece bir mekân olarak yer almaz, zamanı da vurgular. Filmlerinde

hikâyenin durağanlığı ile taşrada geçen zaman birbiri ile uyumlu olarak yer alır. Aynı zamanda taşra, taşralı olma halini de işaret eden bir olgudur. Ahmet Çiğdem'in taşra üzerine söyledikleri, yönetmenin taşraya bakışındaki başarının temel sebebi olarak değerlendirilebilir: *“Taşra üzerine düşünmek, taşrayla (kişisel) bir ilişki tarihini içerir. Bu tarih yoksa taşrayı görmezlikten gelmek daha yaygın bir tutumdur. Zaten taşrayı konuşmak, hayatının bir yerinden taşraya bulaşmış, ‘oradan’ sayılmış ya da hâlen orada kalmış insanlara bırakılmıştır. Oysa gerçekte taşra üzerine tam olarak orayı terk edebildiğimizde, terk ettiğimizde düşünmeye başlarız”* (Çiğdem, 2016:103). Çiğdem'in işaret ettiği şekilde bir hayat yaşamış olan, çocukluğu taşrada geçtikten sonra kentte yaşamaya başlayan Ceylan'ın taşra ile olan kişisel tarihi onun taşrayı ele almadaki başarısını açıklar.

2.2.1.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ev ve Aidiyet

Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasına bakıldığında ele aldığı bir diğer önemli temanın aidiyet ve aidiyete bağlı olarak ev olduğu görülür. Yönetmenin sinemasında aidiyet kavramı önemli bir yer tutar. Aidiyeti daha çok aidiyetsizlik üzerinden sorgulayan yönetmenin filmlerinde karakterlerin kimi zaman doğduğu toprak ile bağını koparmış olduğu, kimi zaman ise yaşadığı ilişkiler bağlamında aidiyetsiz oldukları görülür. Yönetmenin kendi hayatında da bir dönem sorguladığı aidiyet kavramı, onun sinemasını şekillendiren başlıca kılavuzlardan biridir. İstanbul'da eğitim aldıktan sonra bir süre Londra'ya giden fakat Batı'nın artık kendisi için bir şey ifade etmemesi üzerine Doğu'ya yolculuk yaparak Nepal'e giden Ceylan'ın gençlik yıllarından itibaren içindeki aidiyet duygusunu sorguladığı söylenebilir.

Yönetmenin ilk filmi Koza'dan itibaren eve ve aidiyete dair söyledikleri sinemasında görülür. Koza'da yaşlı bir çiftin ayrıldıktan sonra tekrar bir araya gelme çabası ele alınır. Birbirine ait olamamış insanların ilişkisinin ele alındığı bu film siyah-beyaz şekilde çekilmiş olmasıyla çiftin ilişkisindeki ayrılığın dramatik yönünü vurgular. Koza isim itibarıyla kapalılığı işaret ederken, yaşlı adamın yaşadığı yer, aslında onun gizlendiği, kendisi kapattığı kozadır (Akbulut, 2005:17).

Ceylan, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinde ev ve aidiyet düşüncelerini karakterleri arasında bir çatışma konusu yaparak konunun derinine iner. Özellikle

Kasaba filminin üçüncü bölümünde, karakterlerin ateş başında sohbetlerinde, aidiyet konusu başlı başına tartışılır. Aidiyet konusuyla bağlantılı olarak “ev”e bakıldığında, Ceylan’ın filmlerinde ev sadece bilinen anlamıyla mekân anlamında ele alınmaz. Memleket, yurt gibi kavramlar ev ile bağlantılı olarak kullanılır. Kasaba filminde üç kuşak üzerinden bir ev ve aidiyet sorgulaması yapılır. Ailenin en büyüğü Emin, savaş döneminde askerlik yapmış ve askerliğinde esir düşmüştür. Esarete olduğu günler boyunca tek düşündüğü şey memleketidir. Filmde Emin karakteri aidiyet duygusunu en yoğun yaşayan karakter olarak görülür. O, geçmişinde evinden, memleketinden ayrı kalmış ve döndüğünde doğduğu toprakların kıymetini anlamıştır fakat Saffet, dedesinin bu yoğun duygularına çok uzaktır. Emin öldüğü zaman kuru bir ağacın hayata tutunması gibi yine hayata katılacağını söylerken bunun karşısında Saffet çürüyüp gitmekten bahseder. Burada Emin’in aidiyet duygusu yaşadığı topraklara kök salan bir ağaca benzetilerek vurgulanır. Emin’in “*Oralarda da gök aynı gök, ağaçlar aynı ağaç, gene de bizim göğümüz, bizim ağacımız, bizim toprağımız diyor insan*” sözleriyle ev ile bağlantılı olarak memleket, yurt kavramlarına gönderme yapılır. Suner, gitmenin, geride bırakma ve uzaklaşma arzusunun içinde daima bir ikilik barındırdığını belirterek, tam arzusunun gerçekleştiği anda insanın geride bıraktığı ile arasındaki bağın gücünü fark ettiğini söyler (Suner, 2006:116). Saffet’in askere giderken yaşadığı duygular tam da bu baği işaret eder:

“Askere gitme vakti gelene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmedim. Ama o sabah gelip çıktığında, beni bu kasabaya bağlayan o güne kadar fark etmediğim daha derin bağlar olduğunu hissettim. Çiğ damlalarıyla kaplı kavaklardan havaya ince bir koku yayılıyordu. Nedense o gün bana bu kavakları, çamları, çınarları, hayatımda sanki ilk kez görüyormuşum gibi geldi. Sabahın bu erken vaktinde sokaklarda serseri bir mayın gibi dolasan köpek çetelerinden başka bir şey olmaz. Galiba bu sessiz sabahları, köpekleri, toprak kokusunu seviyorum”

Kasaba filminde yönetmen aidiyet ve ev kavramlarını doğanın içinden çektiği görüntülerle de vurgular. Filmin çocuk karakterleri Asiye ve Ali’nin okuldan sonra ormanın içinden geçtiği sahnelerde görülen leylek ve kaplumbağa ev ve aidiyet temasıyla birebir ilişkilidir. Bilindiği gibi leylek göçmen bir kuştur ama göç vakti gelip bulunduğu yerden ayrıldığında diğer göç mevsiminde bulunduğu yere tekrar geri döner. Leylek ne kadar uzağa giderse gitsin dönüp geleceği nokta yine aynıdır. Film bağlamında leylek figürüne bakıldığında; leylek ile Emin karakteri arasında bir bağlantı

kurulduğu söylenebilir. Emin de askerliği sırasında yurdundan çok uzaklara gitmiş, orada esir düşmüştür ama nihayetinde yaşadığı toprağa tekrar geri dönmüştür. Kaplumbağa ise evini sırtında taşıyan bir hayvan olması sebebiyle ev kavramıyla eş değer görülür. Kaplumbağa yapısı itibariyle yalnızca evini taşımaz, aynı zamanda kabuğu onun sınırını oluşturur. Kaplumbağanın evi, bir hapishanedir (Suner'den akt. Akbulut, 2005:71). Kaplumbağanın kabuğu tarafından sınırlandırılmasını ve kendi evinde bir hapis hayatı sürmesi, Saffet'in kasabasına dair hissettiklerinin bir karşılığı gibidir. Yönetmen Saffet'in hislerini kaplumbağanın varlığı ile açıklar. Ormanın içinde dolaştıkları esnada ablası Asiye'nin kaplumbağanın üzerine çıktığını gören Ali, kaplumbağa ile oynamaya başlar ve onu sırt üstü döndürüp öylece bırakarak ölüme terk eder. Ali'nin bu oyunu daha sonra onu rüyasında yakalayarak vicdani bir hesaplaşmaya sokacaktır. Ali rüyasında evde yataktadır, annesini görür. Annesi pencerenin önünde, dizlerini kıvrarak başını dizlerine yaslar ve görünüşü kaplumbağayı andırır. Annesi pencerenin boşluğundan odaya doğru düşerken ekranda Ali'nin ormanda ters çevrilmiş olarak bıraktığı kaplumbağa görülür. Bu düş sahnesi, hem psikanaliz okumayla bakıldığında annesini kaybetme korkusunu yansıtır hem de gündüz ormanda ters çevirerek bıraktığı kaplumbağayla ilişkili olarak vicdan olgusunu vurgular (Akbulut, 2005:75). Bachelard'a göre; ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar (Bachelard, 1996:34). Ali ise kaplumbağayı ölüme terk ederek onu evinde rahatsız etmiştir. Bu yüzden kendi evinde belki de en güçlü aidiyet duygusuyla bağlı olduğu kişiyi, annesini yitirir.



Resim 2.10. Kasaba Filminde Ali'nin Rüya Sahnesi

Gaston Bachelard, evin insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu belirterek, ev olmasaydı insanın dağılıp gideceğini söyler (a.g.e., :34,35). Bachelard'ın değindiği şekilde Kasaba'da ev kavramı birleştirici bir güç olarak ele alınır ve tartışma ev ve ev ile bağlı olarak aidiyet üzerine kurulur. Filmde ev ve aidiyet temasına dair imgeler, diyaloglar görülür. Ele alınan tema karakterler arasında sorgulanır ve özellikle Emin ve Saffet karakterleri arasında bir zıtlık kurularak vurgulanır.

Kasaba filmiyle bağlantılı olarak değerlendirebilecek Mayıs Sıkıntısı'nda karakterler yine aynı özellikler ile görülür. Kasabayı boğucu bulan ve kurtulmak isteyen Saffet, Mayıs Sıkıntısı'nda yine aynı sıkıntı ile boğuşur. Emin karakteri de Kasaba filminde olduğu gibi kendini ait hissettiği yerde yaşamak, doğduğu topraklara kök salmak istemektedir. Emin'in bu aidiyet duygusu film boyunca temel sıkıntısı olarak vurgulanan ağaçlar üzerinden ele alınır. İhtilafli arazide ağaçları olan Emin, kesilme tehlikesi ile karşı karşıya olan bu ağaçların kesilmemesi için çabalar film boyunca. Devlete karşı bir mücadele içinde olan Emin bu yolda kitapları okur, kanunları öğrenir. Emin karakterinin bu konudaki inatçı tavrı onu filmin aidiyet duygusunu en yoğun yaşayan karakteri yapar. İstanbul'dan film çekimi için doğduğu yere, kasabasına gelen Muzaffer bir an önce filmini çekip İstanbul'a gitmek niyetindedir. Baba evine gelmiştir, babasıyla birlikte bahçeye giderler ama Muzaffer kendini doğduğu yere ait hissetmez bir yabancı gibi durur bu sahnelerde. O, toprağıyla olan bağını çoktan koparmıştır.

Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'ndan sonra üçlemenin son filmi olan Uzak, karakterlerin memleketinden uzakta İstanbul'da geçer. Taşralılık-kentlilik karşıtlığı üzerinden kurulan hikâye; bir yere ait olmaya çalışan Yusuf ve çevresi ile aidiyetini koparmış olan Mahmut üzerinden anlatılır. Doğduğu toprakları, memleketi ardında bırakarak İstanbul'a gelen Yusuf'un amacı gemcilik işi bularak gemilerde çalışmaktır. Gemicilik mesleğinde gemi; çalışanlara hem çalışma ortamı hem de kalacak yer olanağı sağlar. Bu açıdan bakıldığında gemi yapısı itibariyle kaplumbağaya benzetilebilir. Ceylan'ın daha önceki filmlerinde yer verdiği kaplumbağa figürü Uzak'ta gemi olarak çıkar izleyici karşısına. Yusuf kasabadan kurtulup gemilerde çalışmayı hayal ederken aslında yine bir sınırlı alanda olacaktır. Bu bağlamda aslında Yusuf'un nereye giderse gitsin içindeki sıkıntıdan kurtulamayacağı, o sıkıntıyı beraberinde götüreceği anlaşılır. Filmlerinde doğanın imgelerini kullanarak anlatımı güçlendiren yönetmen Uzak

filminde yine bu şekilde bir anlatım kurar ve Yusuf'un aidiyetsizliğini görselleştirir. Kentte dolaşmaya çıktığı bir gün, deniz kenarına doğru inen Yusuf balıkçıların tuttuğu balıklara bakar, kapta bulunan balıkların aksine “dışarıda” bulunan ve yerde çırpanan balık bir yere ait olamayan Yusuf'un aidiyetsizliğine işaret eder.



Resim 2.11. Uzak Filminde Aidiyetsizliğin Görselleştirilmesi

Mahmut karakteri ise eşinden boşanmış, kentte yalnız yaşayan biridir. Mahmut, ne karısıyla ilişkisinde ne de ondan sonraki ilişkilerinde diğer kadınlara ait olabilmıştır. Filmin başında Mahmut'un kadınlarla olan ilişkisinin cinsellik temelli olduğu görülür. Hayatı genelde evde geçen Mahmut hayatını tek kişilik yaşamına göre düzenler. Evin dekorasyon düzenlemesi tek kişiye yöneliktir, televizyon karşısında duran tekli koltuk onun vaktinin çoğunu geçirdiği yer olarak görünür. Mahmut'un arabası bile iki kişilik küçük bir arabadır. O, şehir hayatına uyum sağlamış ve evini kendine bir korunarak yaparak yalnızlığı sonuna kadar yaşayan biridir.

İklimler filmi konusu ve konunun ele alınışı bakımından yönetmenin eve ve aidiyete dair söylediklerinin en yoğun hissedildiği film olarak tanımlanabilir. Filmin merkezinde yer alan İsa'nın önce Bahar ile olan ilişkisi görülür. Fakat bu ilişki İsa'nın bencilliği üzerine kurulmuş gibidir, Bahar bu ilişkide küçük bir detay olarak yer alır. İsa hem kendini Bahar'a ait hissetmez hem de Bahar'ın duygularına önem vermez. İlişkiler yönünden aidiyetsizlik filmde yer alan Güven ve Serap çiftiyle de ele alınır. Beyoğlu'nda bir kitapçıda Güven ve Serap çiftine denk gelen İsa, sohbetleri sırasında Güven'e “Evlendiniz mi” diye sorar Güven bu soru karşısında derin bir of çeker ve

gölerek karşılık verir. Güven'e göre bu soruyu cevaplamak gereksizdir çünkü bu ilişkide kendini evlenecek kadar ait hissetmez. Denk geldikleri sahneden sonra Serap'ın evinin önüne giden İsa, Serap'ın ardından apartmana girerek onun misafiri olur. Eve girince, evin ne kadar değişmiş olduğundan bahseder. Bu sahne izleyiciye İsa ve Serap arasındaki gizli ilişkiyi gösterir. İsa ve Serap'ın ilişkisi, ikisinin de kendi ilişkilerindeki kişilere olan aidiyetsizliğin göstergesidir. İsa, Serap ile bir süre sohbet ettikten sonra sevişmenin sınırlarını zorlayan ve neredeyse tecavüz olarak değerlendirilebilecek şekilde onunla birlikte olur. Bu birlikte olmada sevişme eylemi, şiddete meyleden şekilde ele alınır. Bu sahnelerde İsa sanki sevişmeden ziyade Serap'a gösterdiği şiddetten haz alıyor gibidir. Şiddetin gerçekleştiği ev ortamı tekinsiz bir yer olarak gösterilir. Benzer şekilde Üç Maymun filminde de ev tekinsiz bir mekân olarak ele alınır. Filmde ev bir mekân olmasının ötesinde başlı başına huzursuz bir şekilde yer alır. Evin sıkışmışlık hissi yaratan yapısı da bu duyguyu vurgular.



Resim 2.12. Üç Maymun Filminde Ev

Üç Maymun'da evin huzursuzluğu Hacer'in, eşi cezaevine girdikten sonra Servet ile yaklaşması ile başlar. Ceylan, filmdeki renk düzenlemesi ve yakın çekimleri ile evdeki huzursuz ortamı başarılı bir şekilde izleyiciye yansıtır. Nikos Papastergiadis evi sarsan tehdidin dışarıdan değil, daima içeriden geldiğini belirtir: *"Evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabilir hatta evi yeniden inşa edebiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl başedilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluyorsa ne olur"* (Papastergiadis'den akt. Suner, 2006:27). Papastergiadis'in belirttiği gibi Üç Maymun'da tehlike evin içinden gelir, Hacer'in kocasıyla arasında olan aidiyet sorunu filmdeki huzursuzluğun çıkış noktasıdır.

Bir arayış filmi olarak tanımlanabilecek olan Bir Zamanlar Anadolu'da da mekânsal anlamda ev sadece bir sahnede kullanılır. Muhtar sahnesi olarak bilinen sahnede karşımıza çıkan ev, Bachelard'ın deyimiyle düş mekânı (Bachelard, 1996:34) olarak yer alır. Karakterler evde, sofrada yemek yerken elektriğin gitmesiyle odaya kandil ışığı getiren muhtarın kızı Cemile'nin bir düş gibi olan güzelliğinden etkilenirler. Uyur uyanık bir şekilde oturan savcı, kızın getirdiği çayı alırken karşısında ölmüş karısını görmüş gibi davranır önce, sonra içinde bulunduğu ortamın farkına varır. Kızın düşsel güzelliği zanlı konumundaki Kenan'ı da etkiler ve düşünde öldürdüğü Yaşar'ı gören Kenan ev sahnesinden sonra cinayeti neden işlediğini açıklar. Filmde karakterlerin hepsinin ev ile ilgili bir sorunu vardır. Burada ev kavramı, mekândan ziyade ev yaşamını işaret eden şekilde kullanılmaktadır. Hasta çocuğu ve eşiyle sorun yaşayan Komiser Naci, yapmış olduğu hatalar nedeniyle karısının intiharına neden olan Savcı Nusret ve kasabaya dışarıdan gelmiş ve geçmişini geride bırakmak isteyen Doktor Cemal'e bakıldığında hepsinin ortak bir tarafının olduğu görülür. Karakterlerin ortak noktasının aile kavramına olan uzaklıkları olduğu söylenebilir. Ailenin yapısı düşünüldüğünde genel olarak bireylerin aidiyet duygusunu en yoğun yaşadığı ilişkiler aile içi ilişkilerdir. Fakat filmde karakterler bu duygudan uzak bir şekilde yer alır. Filmin birden farklı okumaya açık şekilde düzenlenen "elma sahnesi" bu bağlamda değerlendirilebilir. Zanlının bulunduğu aracın şoförü Arap Ali, mola verdikleri bir noktada elma ağacından elma koparmak ister. Sallanan dallardan elmalar düşer ve kamera bir elmanın peşine takılarak onun yolculuğunu ekrana getirir. Hafif bir yamaçtan aşağı doğru yuvarlanan elma, bir su birikintisine düşer ve su içinde yolculuğuna devam eder. Durduğu yerde başka çürük elmalar görülür. Yuvarlanan elma sınırdan durmuştur, öteye geçemez. Sınırdaki elmalar sıkışıp kalmışlığı yansıtır. Daha önceden var olan çürük elmaların yanına gelen ve zamanla çürüyecek olan yeni elma kasabaya yeni gelen Doktor Cemal'i simgeler gibidir.

Yönetmenin son filmi Kış Uykusu'nun öne çıkan temalarından birini yine ev ve aidiyete dair söyledikleri oluşturur. Evli olmalarına rağmen ayrı odalarda kalan Aydın ve Nihal ile eşinden ayrılıp başka bir kente gelen Necla karakterleri aracılığıyla filmde aidiyet kavramına dair bir sorgulama gerçekleşir. Kış Uykusu'nda ev huzursuz bir ortam olarak ele alınır. Yönetmen önceki filmlerinde daha çok susuşlarla hissettirdiği huzursuzluğu bu kez diyaloglarla aktarır. Filmin ilk bölümünde daha çok Necla ve

Aydın arasında geçen konuşmalarla yükselen gerilim, filmin ikinci yarısında yerini Aydın ve Nihal arasındaki konuşmalara bırakır. Bir gün Necla, Nihal ve Aydın birlikte oturlurken Necla konuyu ayrıldığı eşi ile aralarındaki soruna getirir ve bu ayrılıkta suçlunun kendisi olabileceğini ima eder. Necla, bu düşüncesini “kötülüğe karşı koymamak” felsefesi ile açıklamaya çalışır. Bu konuşma boyunca Necla, eski kocasının kendisine yapmış olduğu kötülüklerden dolayı aslında bir anlamda kendisinin de suçlu olduğunu anlatır. Konuşmanın seyri, Necla’nın bir bahane bularak ayrıldığı kocasıyla barışmayı istediğini düşündürür. Necla her ne kadar kocasından uzağa gelmiş olsa da ona yakınlaşmak ister. Burada Necla ve kocasının ilişkisi ile Aydın ve Nihal’in ilişkisi arasında bir karşıtlık ortaya çıkar. Necla kocasından uzak düşer, ondan ayrı vakit geçirir fakat zaman içinde hissettiği duygular onu farklılaştırır. Aydın ve Nihal ise aynı evde yaşamalarına rağmen, aradan geçen zaman içinde birer yabancı durumuna düşmüşlerdir. Bu sorunlu ilişkilerinden yorulan Aydın, Nihal’e bir süre ayrı kalmak, uzaklaşmak istediğini söyleyerek İstanbul’a gideceğini açıklar. Aydın, Nihal ile ne kadar sorun yaşasa ve ilişkilerinde birer yabancı gibi olsalar da gitmek istemesine rağmen gidemez, Nihal’i terk edemez. Nihal ve Aydın her ne kadar birer yabancı gibi yaşamlarına devam edecek olsalar da özellikle Aydın’ın güçlü aidiyet duygusu onları bir arada tutmaya devam edecektir. Necla ise filmin ikinci bölümünde hiç görünmez, onun bu yokluğu izleyiciye ayrıldığı kocasına geri dönmüş olma ihtimalini düşündürür.

Yönetmenin sinemasına hâkim olan gerçeklik anlayışı filmlerinin temalarında kendini güçlü bir şekilde hissettirir. Gerçek hayatta olduğu gibi onun filmlerinde de ev kimi zaman Kasaba filmindeki ele aldığı şekilde mutlu bir yuvayı temsil eder, kimi zamansa Üç Maymun’da olduğu gibi huzursuzluğun mekânı olur. Ceylan sinemasında öne çıkan temalara genel olarak bakıldığında hepsinin birbiriyle bağlantılı olduğu görünür. Modern dünyada insanın yaşamış olduğu sorunlar Ceylan’ın esas çıkış noktasını oluşturur. Yönetmen insana ve insanlığa dair söylediklerini belirli temalar ile izleyiciye aktarır. Bu bölümde ele alınan iletişimsizlik ve yabancılaşma, taşralılık, ev ve aidiyet temaları genel olarak modernizmin ürettiği kavramlar olarak ortak paydada buluşur. Modern dünyada insanlar bireyselleşir ve bu bireysellik kişilerin iletişimini olumsuz anlamda etkiler. Modernizm ile eş zamanlı yaygınlaşan kapitalizm ile şehir hayatı yaygınlaşır ve şehirlerin merkezi bir konuma erişmesi ile merkez-taşra ayrımı ortaya çıkar. Modern dünyanın bir diğer sonucu ise gerek ilişkiler gerekse geçmişine

bağlılık anlamında aidiyetsiz bireyler doğurmuş olmasıdır. Bu bağlamda ele alınan temalara bakıldığında ilk filminden son filmine kadar bir bütünlük olması yönetmenin auteur kimliğine bağlanabilir.

2.2.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anlatı Yapısı ve Öykü

Sinema açısından ele alınacak olan anlatı kavramı ile ilgili ilk çalışmalar Antik Yunan'da Aristoteles tarafından gerçekleştirilir. Aristoteles, *Poetika* isimli eserinde sanat ve estetiğe dair düşüncelerini belirterek, günümüzde de varlığını sürdüren klasik anlatı yapısının özelliklerini büyük ölçüde belirler. Klasik anlatının temelini oluşturan “tragedya” kavramını ele alan Aristoteles, bu kavramı şu şekilde açıklar:

“Tragedya soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir; bölümlerinin her birinde farklı şekillerde zenginleştirilmiş bir dil kullanarak yapar bunu. Tragedya eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür duygulanımların arınmasını (katharsis) sağlayarak yapar. ‘Zenginleştirilmiş dil’den ritim, harmoni (ve ezgi) içermeyi; ‘farklı şekillerde’den ise kimi bölümlerin yalnızca ölçüler aracılığıyla, kimi bölümlerin ise ezgiler aracılığıyla kurulmasını anlıyorum” (Aristoteles, 2012:25).

Aristo'nun *Poetika*'da ele aldığı ilkeler ve mimesis (taklit), katharsis (arınma) gibi kavramlar yüzyıllar boyunca devam edecek olan klasik anlatı anlayışının temel özelliklerindendir. Tragedyada kullanılacak dilin estetik bir dil olması gerektiğini belirten Aristo, ayrıca tragedyaya eşlik edecek müziğin katharsisi yaratmada önemli olduğunu vurgular. Aristo, tragedyanın tanımını yaptıktan sonra anlatının nasıl kurulması gerektiğine eserinde detaylı şekilde yer verir:

“Tragedyanın tamamlanmış ve bütün bir eylemin taklidi olduğunu belirlemiştik; belli bir uzunluğu da olmalı, çünkü herhangi bir uzunluğa sahip olmayan bütünler de vardır. ‘Bütün’ ise başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir. ‘Başlangıç’, başka bir şeyin ardından gelmesi zorunlu olmayan şeydir; ancak onun ardından başka bir şeyin varolması ya da meydana gelmesi doğaldır. ‘Son’, bunun tersine, doğası gereği başka bir şeyin ardından ya zorunlulukla ya da sıklıkla gelen, kendisinden sonraysa hiçbir şeyin olmadığı şeydir. ‘Orta’ ise hem bir şeyin ardından gelen hem de başka bir şeyin izlediği şeydir. Öyleyse öyküleri iyi bir biçimde birbirine bağlayabilmek için ne gelişigüzel bir yerden başlanabilir ne de gelişigüzel bir sona doğru gidilebilir; tersine bu dile getirilen kuralları uygulamak gerekir” (a.g.e. 31).

Aristo'nun anlatıya dair söylediklerinden onun için bütünlüğün ne derece önemli olduğu anlaşılır. Anlatıda bütünlük, belli bir girişi, gelişmesi ve sonucu olan öykü ile sağlanabilir. Bölümler arasında bir uyumsuzluk olmamalı, anlatıda bağlantılar mantıklı bir şekilde kurulmalı ve öykü başlangıçtan sona doğru düz bir şekilde ilerlemelidir. Aristo'nun tanımladığı ve bir eylemin taklidi olan tragedya da taklidi tragedyanın öyküsü sağlar, öykü sayesinde taklit etme eylemi gerçekleşir. Aristo, yine *Poetika* eserinde öykü ile ilgili üç kavramdan bahseder. Bunlar; baht dönüşü, tanınma ve duygusal etkidir (a.g.e 41). Baht dönüşü, öyküdeki kahraman için olayların tam tersi yönde gelişmesidir. Baht dönüşü genelde öykünün çıkış noktasını başlatan aşama olarak tanımlanabilir. Kahramanın iyi giden hayatı bir anda ters yüz olabilir. Tanınma, bilgisizlikten bilgiye geçiş ile kahramanın çevresinde olan bitenin farkına varmasıdır. Duygusal etki ise ölüm, yaralanma gibi büyük acıları ifade eder.

Aristo'nun sözünü ettiği katharsis kavramı klasik anlatının kilit öğelerinden biridir. Katharsis bir tür duygusal arınmadır, katharsisin kaynağını izleyicinin anlatının sonunda duyacağı acıma, üzülmeye, korku gibi duygular oluşturur. Seyircinin arınması ise özdeşleşme yolu ile gerçekleşir. Seyirci sinema öyküsünde kendini genelde başroldeki karakter ile özdeşleştirir ve bu yolla öykünün içine girer. Karakterin yaşadığı olayları kendi başına geliyormuşçasına izler. Böylece sinema anlatısı görünmez kılınır ve izleyici kurmaca evrene dâhil olarak kendi gerçekliğini ve bilincini perde dışında bırakır. Anlatıcı tarafından izleyicinin duyguları öykü boyunca yönlendirilir ve izleyicinin film boyunca yaşadığı gerilim öykünün çözüm aşamasıyla birlikte yerini duygusal bir arınmaya bırakır. Klasik anlatıda izleyici içine girdiği kurmaca dünyasının sınırlarını sorgulamaz, pasif bir konumda yer alır. Klasik anlatıya sahip filmler aracılığı ile tek tip izleyici profili oluşturulur, bu filmler gerçekliğin çarpıtılmış yansımalarını izleyiciye sunarak bireyleri toplumsal gerçeklerden uzaklaştırır. Timothy Corrigan klasik anlatının aşağıdaki özelliklere sahip olduğunu belirtir:

1. “Bir olayla diğeri arasındaki mantıksal ilişkiye dayanan bir olay örgüsü
2. Filmin sonunda (örneğin, ister mutlu, ister trajik bir son olsun) bir kapanışın yer alması
3. Karakterlere dayanan öyküler
4. Öyle ya da böyle nesnel olmaya çalışan bir anlatı stili” (Corrigan, 2015:72).

Corrigan'ın birinci maddede belirttiği sıralı bir şekilde ilerleyen olay örgüsü Aristo'nun tanımında yer verdiği başlangıç, orta, son sırasını işaret eder. Klasik anlatılarda film seyircide merak duygusunu uyandıracak biçimde kurulur ve hiçbir yoruma açık olmayacak şekilde sona erer. Genel bir şekilde ifade etmek gerekirse klasik anlatı kapalı bir yapıya sahiptir. Karakterlere dayanan öykü özelliği, klasik anlatının öykü ekseninde ilerlediğini belirtir. Bu filmlerde karakterler de izleyici gibi edilgen bir konumdadır. Klasik anlatı filmleri sadece tek bir karakterin bakış açısıyla sunulur ve karakterlerin eylemleri anlatıyı destekleyecek şekilde öznel nitelikten yoksundur. Karakterler ise net bir şekilde iyi-kötü, zengin-yoksul gibi kalıplar içerisinde yer alır. Klasik anlatıda nesnel bir stil ile ele alınan konunun tüm izleyiciler için ortak şeyler ifade etmesi amaçlanır. Kısacası klasik anlatılarda öyküler genellikle tahmin edilen şekilde ilerler, böylece klasik anlatı izleyiciye düşünme olanağı sağlamaz. İzlediğinin bir film olduğunu unutarak öyküye dâhil olan bireyler pasif bir şekilde film izleme eylemi gerçekleştirirler.

Klasik anlatının karşısında yer alan çağdaş anlatıda en büyük özellik anlatının sahip olduğu özellikler bağlamında izleyicinin bir film izlediğin farkına varmasıdır. Klasik anlatıda izleyici filmdeki karakter ile kolayca özdeşleşme sağlayabilirken çağdaş anlatı sineması özdeşleşmeye yer vermeyerek izleyicisini “öykü dışında” tutar. Çağdaş anlatı yabancılaştırma özelliği ile özdeşleşmeyi kırar. Yabancılaştırma ile çağdaş anlatı yönetmenleri izleyiciye film izleme eyleminde bulunduğunu hatırlatırlar. Çağdaş anlatıda yabancılaştırma tekniği sayesinde aktif bir konumda bulunan izleyici filmi algıları açık bir şekilde izler. Açık bir anlatıya sahip olan filmler aracılığıyla izleyici hem filmleri özgür bir şekilde yorumlar hem de içinde bulunduğu topluma eleştirel bir gözle bakar. Klasik anlatının neden-sonuç ilişkisine bağlı bir düzende ilerleyen yapısı, çağdaş anlatıda yerini parçalı bir anlatıma bırakır. Çağdaş anlatıda bir durum başı veya sonu belli olmayan biçimde ele alınabilir. Klasik anlatıda öykü kahraman-karakterler ile karakterin başından geçen bir olay aracılığıyla anlatılır. *“Çağdaş anlatıda da kahramanlar ve olaylar vardır ama burada öne çıkan, tutarlı bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur. Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve her şey tartışılır, sorgulanır ama izleyicinin dikkati somut bir sorun üzerinde tutsak edilmez. Somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır”* (Bayram,

1990:234). Çağdaş anlatıda öncelik somut bir olay değildir, somut bir olay ancak bir araç olarak yer alır ve izleyicinin soyut olaya ulaşması amaçlanır. Bu anlatılarda birincil ve ikincil olay örgüleri iç içe geçmiş şekilde kurgulanır ve bunlar çizgisel bir okumadan ziyade merkezi filmin hedefini oluşturmak için sürekli değiştirilerek, izleyicinin dikkati ayakta tutulmaya çalışılır (Sözen, 2008:132). Çağdaş anlatı filmleri imgeler aracılığıyla katmanlı bir yapıya sahip olarak, çok boyutlu katmanları sayesinde her birey tarafından farklı okumalara uygun hale gelir. Klasik anlatıda kilit bir öge olan katharsis kavramı çağdaş anlatıda kendini sorgulamaya bırakır. Çağdaş anlatının asıl amacı, klasik anlatının hoşça vakit geçirmeye yönelik yapısını kırarak izleyiciyi eğlendirmekten ziyade düşünmeye sevk etmesidir.

Sinemada anlatının merkezinde iki ayrı kavram yer alır: öykü ve olay örgüsü. Bir anlatı içindeki bütün olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de izleyicinin anladıkları, öyküyü oluşturur (Bordwell ve Thompson, 2012:80). Öykü izleyiciye sunulan ve izleyicinin çıkarım yaptığı olayların bütünüdür. Olay örgüsü ise filmde görülen ve duyulan her şeyi tanımlar. Bordwell ve Thompson öykü ve olay örgüsünün bir yönden örtüşüp diğer yönlerden ayrıldığını belirterek, bunu bir şekil yardımıyla açıklarlar. Olay örgüsü belirli öykü olaylarını açıkça gösterir, böylece bu olaylar her iki alana aittir. Öykü asla tanık olmadığımız bazı diegetik olayları ima ederek olay örgüsünün ötesine geçer (a.g.e 81).



Şekil 2.1. Öykü ve Olay Örgüsü (Bordwell ve Thompson, 2012:81)

Şekilde görüldüğü gibi, bir anlatıda öykü ve olay örgüsü farklı süreçlerde yer alır. Öykünün bütüncül yapısı olay örgüsünü de kapsar, olay örgüsü öykünün ele alınış biçimi olarak karşımıza çıkar. İzleyicinin gördüğü her şey olay örgüsüdür ve izleyici olay örgüsünde verilenler ile aklındaki öyküyü oluşturur. Seymour Chatman, (2009:39) öyküdeki olayların söylem tarafından olay örgüsüne dönüştürüldüğünü belirtir. Öykü ile olay örgüsü arasındaki farkı bir örnekle şu şekilde açıklar: “*Kral öldü ve sonra kraliçe öldü*” ifadesi sadece bir öykü, “*kral öldü sonra üzüntüsünden kraliçe öldü*” ifadesi

“*olay örgüsü*”dür, *çünkü işin içine nedensellik ekler*” (a.g.e. 41). Öykü ve söylem açısından anlatılara bakıldığında, klasik anlatılarda yer alan öyküler genellikle izleyicinin tahminleri doğrultusunda ilerler. Klasik anlatı içinde bir filmi diğerinden farklılaştıran nokta filmin olay örgüsüdür. Çağdaş anlatı filmlerinde ise olaylar doğrudan bir olay örgüsüne katkıda bulunmayabilir, gösterilen olaylar arasında bir bağlantı kurulmaksızın olaylar sadece gösterilmekle kalabilir (Topçu, 2004:61). Bu durum çağdaş anlatının parçalı yapısından kaynaklanır. Çağdaş anlatının parçalı yapısı ile bir olay başı ve sonu belli olmayan şekilde olay örgüsünde kendine yer bulabilir.

Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasına bakıldığında ilk dönem filmlerinde öykülerin otobiyografik özellikler taşıdığı görülür. Yönetmenin yakın çevresinden ve kendi hayatından öykülerin yer aldığı bu filmler belgesele yakın bir öykü yapısıyla dikkat çeker. Ceylan’ın, özellikle ilk dönem sineması Siegfried Kracauer’in “*buluntu hikâye*” kavramıyla tanımlanabilir:

“Buluntu hikâye terimi mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde bulunan bütün hikâyeleri kapsar. Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esintinin veya bir girdabın yaratabileceği birtakım öngörüler görürsünüz. Buluntu hikâyeler de doğaları itibarıyla böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikâyeler, belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak, “hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan” hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşıyor” (Kracauer, 2015:449,450).

Kracauer’in tanımında da olduğu gibi yönetmenin ilk dönem filmlerinin içeriğini kendisinin ve çevresinin öyküleri oluşturur. Gerçek hayata dayanan bu öyküleri çağdaş anlatım ile sinemaya aktaran Ceylan kendine özgü sinemasını oluşturur. İlk dönem filmlerine hâkim olan kavram yaşamın sıradanlığıdır. Filmlerin öyküleri doğa olayları ile birlikte anlam kazanır. Bulutlu havalar, rüzgârda sallanan ağaç dalları, orman görüntüleri onun filmlerinde bir “oyuncu” olarak kendini gösterir. Doğanın etkin bir şekilde rol almasıyla onun filmleri bir anlamda belgesele benzer. Yönetmen ilk dönem filmlerinde öyküyü diyaloglar aracılığıyla değil genel olarak görüntüler ile anlatır. Konularını hayatın içinden seçtiği filmlerinde detaylara odaklanarak, kamerasını hayatın içinde fark edilmeyecek noktalara yöneltir. Kendi hayatından seçtiği konular kişisel meseleler üzerinden filmde dönüşse de ele aldığı konuları işleyiş biçimiyle filmlerinde genel olarak insanlığa dair noktalara değinir. O kişisel olanı evrensele dönüştüren ve

anlatmak istediğini genel olarak görüntüler ile anlattığı için farklı kültürlerde de kabul gören bir yönetmendir. Onun inancına göre incir çekirdeğinden de iyi bir film yapılabilir (Ceylan, 2016:29). Bu söylemi onun konu sıkıntısı çekmediğinin bir göstergesidir. Ceylan'ın sinemada konuya yaklaşımı, sinemasını etkileyen önemli yönetmenlerden biri olan Andrey Tarkovski'nin yaklaşımı ile eşdeğerdir. Tarkovski konu bulmak ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar : *“Bir sanatçının konusunu ‘aradığı’ nı söylemek yanlış olur. Konu, onun içinde tıpkı bir tohum gibi olgunlaşır ve şekillendirilmeyi bekler. Bu tıpkı bir doğuma benzer”* (Tarkovski, 2008:32). Filmlerinde derdini öyküden ziyade imgeler aracılığıyla anlatan Nuri Bilge Ceylan, bunu açık imge kullanımıyla yapar. Suner açık imge kavramını anlatıda nedensellik zinciri içinde belli bir işlevi gerçekleştirme, kendinden önce ve sonra gelen imgelerden bağımsız ve anlatıyı sonuca ulaştırma amacı olmayan olarak tanımlar (Suner, 2005:125). Ceylan'ın filmlerinde yer alan uzun doğa çekimleri kendinden önceki ve sonraki çekimlerden bağımsız bir şekilde yer alarak anlatıda özerk bir şekilde var olurlar. Yönetmenin filmleri imge kullanımıyla izleyiciyi düşünmeye yöneltir.

Yönetmenin ilk dönem filmleri olan Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'ın konuları yönetmenin kişisel dünyasına dayanır. Bu filmlerin ardından gelen İklimler'de yönetmen modern kent hayatını ve ilişkilerini konu alır. İklimler filminde başrolü eş Ebru Ceylan ile paylaşarak yine kişisel sinemasının bir örneğini verir. İklimler yönetmenin sinemasında içerik yönünden bir değişimin yaşandığı film olarak değerlendirilebilir. Bu değişimin ardından oyunculuk anlamında da bir değişime giden Ceylan, İklimler filmi sonrasında çektiği Üç Maymun filminde ilk kez başrollerde profesyonel oyuncularını oynatır. Melodram filmlerini andıran bir konusu olan Üç Maymun, Ceylan'ın dramatik çatışmanın yoğun olarak hissedildiği tek filmi olarak dikkat çeker. Üç Maymun sonrasında çektiği Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ise yönetmenin filmografisinde bol diyalog kullandığı ve öyküyü diyaloglar aracılığıyla yansıttığı filmi olarak diğer filmlerinden ayrılır. Yönetmenin son filmi olan Kış Uykusu'nu teatral yönü ve filmde kullanılan diyalogların edebi havası ile Ceylan'ın edebiyata olan yoğun ilgisinin bir karşılığı olarak değerlendirilebilir.

İklimler'e kadar olan filmlerinde sinemasındaki minimal tarzı kamera arkasında da devam ettiren Ceylan kalabalık olmayan ekiplerle çalışır. Kasaba'yı iki, Mayıs Sıkıntısı'nı ise dört kişi çeker (Nuri Bilge Ceylan: “Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler

Hoşuma Gidiyor”, Söyleşi: Michel Ciment, 2001. www.nbcfilm.com). İklimler filminde oyuncu olarak yer aldığı için ilk kez kamerayı bir başkasına teslim eder. Bu filmle başlayan Gökhan Tiryaki’nin görüntü yönetmenliği yönetmenin diğer filmlerinde de devam eder. Senaryo yazımında Üç Maymun’a kadar tek başına çalışan Ceylan, bu filmde eşi Ebru Ceylan ve sinemacı-yazar Ercan Kesal ile birlikte çalışır. Bu birliktelik Bir Zamanlar Anadolu’da filminde de devam eder. Özellikle diyalogların yazımına özen gösteren üçlü uzun bir senaryo çalışması gerçekleştirir. Kış Uykusu’nun senaryosunu ise Ceylan çifti beraber yazar. Nuri Bilge Ceylan, senaryo aşamasında eşi Ebru Ceylan ile film üzerine yaptıkları fikir tartışmalarının önemli olduğunu söyler:

“Kendi başınıza bulduğunuz fikirler, çoğu zaman, başlangıçta bir süre gururla ve gözü peklikle bir sazan gibi önden ilerlese de, bir karşı çıkan olmadıkça gerçek bir sınavdan geçmiyor. Ebru dışında birileriyle senaryo çalışmaya kalktığımda genellikle şöyle bir sorun çıkıyor. Sinema dünyası içindeki tecrübem ve belki biraz da kimliğim yüzünden, söylediğim şeyler bir kanun gibi doğru kabul ediliyor ve yeterince sorgulanmadan kabul ediliveriyor. Ama Ebru, hem inatçı kişiliği, tabii biraz da aramızdaki hukuk yüzünden, fikirlerini sonuna kadar savunmakta en ufak bir tereddüt bile göstermiyor. Böyle acımasız bir tartışma ortamında, akla gelen her fikir ciddi sınavlardan geçiyor ve giderek derinleşme şansı buluyor. Biz bir sahneyi bir fikir ayrılığı yüzünden tartışmaya bir başlarsak, genellikle sabahı bulur gideriz. Kış Uykusu, Bir Zamanlar Anadolu’da ve Üç Maymun filmlerinin en önemli fikirleri de hep sabaha kadar süren bu uzun, sert tartışmaların ürünü olmuştur” (Ceylan, 2016:229).

Filmlerinde edebiyattan sıkça yararlanan Nuri Bilge Ceylan için özellikle Anton Çehov’un büyük önemi vardır. Mayıs Sıkıntısı filmini Çehov’a adayarak ona olan borcunu bu şekilde ödemek ister. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi için söyledikleri Çehov’un onun sinemasındaki yerini özetler niteliktedir: *“Eğer birtakım Çehov öyküleriyle hikâyeyi zenginleştirme düşüncesi aklıma gelmeseydi, Bir Zamanlar Anadolu’da filmine hiç girişmezdim. Çünkü eldeki malzemedan yarım saatlik bir belgesel ancak çıkardı”* (a.g.e, 237). Ceylan, Çehov öykülerinden aldığı diyaloglar ve karakterler ile Bir Zamanlar Anadolu’da filmini oluşturur.

Anton Çehov, yönetmenin hem kişisel hayatında hem de sinemasında önemli bir yerdedir. Ceylan’ın, Çehov hakkında söyledikleri onun hayatındaki yerini anlamamıza yardımcı olur. *“Çehov’un etkisine bir kere girmiş, Dimov’u, Astrov’u bir kere tanımış olan bir insan artık dünyaya bu etkiden bağımsız bakamaz. Hayatın trajik boyutunu en derinden hisseden ve anlatılamaz sanılanı büyük bir rahatlıkla anlatan büyük bir yazar.*

Hayatımı bu denli zenginleştirdiği için ona minnet duyuyorum” (a.g.e. 34,35). 1860 yılında Rusya’da doğan Anton Çehov, dünyanın önde gelen oyun ve öykü yazarlarından biri olarak kabul edilir. Genel olarak öykü sanatında iki anlatım tarzı olduğu görülür. Bunlardan biri Guy de Maupassant tarafından temsil edilen olay öyküsü, diğeri ise Anton Çehov’un ortaya çıkardığı durum öyküsüdür. Olay öyküsünde yazar öyküsünü giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile oluşturur ve öykü beklenen şekilde, sürprize izin vermeden sona erer. Çehov’un temsilcisi olduğu durum öyküsünde giriş, gelişme, sonuç gibi bölümlerin olmadığı görülür. Okuyucu öyküye bir durumun tam ortasından başlayabilir ya da öykü bir son olmadan biter. Çağdaş anlatıdaki gibi açık uçlu sonlar öykünün, okuyucunun zihninde devam etmesini sağlar. Zeynep Zafer’in, Çehov’un öykü sanatı ile ilgili yapmış olduğu tanımlama yazarın metinlerinin sinemadaki çağdaş anlatıyla benzer özellikler taşıdığını işaret eder: *“Anton Çehov’un birçok öyküsü açık bir yapıya sahip olduğu için bitirilmemiş izlenimini bırakır. Ancak yazar, bu yöntemiyle bir taraftan okuyucuyu pasif rolünden çıkartarak aktif bir pozisyonuna getirirken, diğer taraftan da eserin sanatsal bir bütünlüğe ait olduğunu ve bu birlik içinde değerlendirilmesi gerektiğini işaret eder”* (Zafer,2002:131). Ceylan’ın sinemasında tercih ettiği çağdaş anlatı tarzının kökünün, Çehov’un durum öykülerinde bulunduğu söylenebilir. Yönetmenin sineması, yazarın öykülerinde olduğu gibi izleyiciyi aktif bir duruma getirir. Çehov’un oyunlarında seyircinin ilgisi, hareketten çok kişinin iç dünyasına, olaylardan çok psikolojik mücadeleye kaydırılmıştır (Özkaya, 1991:254). Çehov’un oyunlarındaki anlatım tarzına benzer şekilde Ceylan’ın sinemasında da yaşanan olaylardan ziyade kişilerin psikolojileri ön plandadır. Ele alınan olayların tümü kişinin iç dünyasındaki mücadeleyi göstermek için bir araç niteliğindedir. Alpay, Çehov’un eserlerinde gözlenen bir diğer üslup özelliğinin “öykü içinde öykü” tekniği olduğunu belirterek, olayın akışı içinde seyreden başka bir olaya da yer verildiğini söyler (Alpay, 2016:96). Alpay’ın belirtmiş olduğu “öykü içinde öykü” tekniği, Bir Zamanlar Anadolu’da filminin iskeletini oluşturur. Çehov’un öykülerinde öne çıkan bu özellik, Ceylan’ın çok katmanlı filmlerinde kendine yer bulur. Özellikle Bir Zamanlar Anadolu’da filminde öykü bir yandan Kenan’ın işlediği cinayet üzerinden devam ederken, diğer yandan Savcı Nusret’in karısının intiharı başka bir öyküyü oluşturur. Yönetmen bu iki öyküyü filmde biri diğerinin önüne geçmeyecek şekilde kurgulayarak başarılı bir “öykü içinde öykü” tekniği sergiler. Ceylan, filmlerinde Çehov’un hem

öykülerinden hem de öykülerinde kullandığı anlatım tekniklerinden yararlanarak sinemasında edebiyat dünyasının varlığını hissettirir.

2.2.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Zaman

Bir öykü anlatma aracı olan sinema, öyküsünü belli bir zamansal düzen içinde anlatır. Zaman kavramı sinema için diğer tüm sanat dallarından daha önemli bir yerdedir. Bir filmin temel yapı taşları düşünüldüğünde yönetmen bir filmde yer alabilecek çoğu şeyden vazgeçebilir fakat zamansal düzenleme olmadan bir filmin ortaya çıkması mümkün değildir. İlk kez Lumiere Kardeşler tarafından kaydedilen görüntüler ile doğan sinema sanatında elde edilen bu görüntülere yüzyıl sonra bile ulaşılabilir olması zaman kavramının sinema açısından önemini açıklar. Tarkovski sinemada zaman kavramı ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıktan yeniden yansıtmaya imkânına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkânına kavuşmuştur. Böylece insana, gerçek zamanın bir kalıbı verilmiş oldu. Artık görülmüş ve kaydedilmiş zaman, uzun bir süre (hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza edilebilecekti” (Tarkovski, 2008:48).

Gerçek yaşamdaki aksine sinemada yönetmen zaman kavramını istediği şekilde düzenleyebilir. İlk olarak çekim esnasında sahnedeki olayın farklı açılardan çekilmesi ve kurguda bu farklı açılardan arkaya getirilmesi ile zaman uzatılabilir. Örneğin, bir kaza sahnesinin çekiminde farklı açılara kurulmuş olan her bir kamera gerçek zamanın değişik bir anını yakalar. Kurgu aşamasında değişik açılardan kaydedilen görüntüler arkaya getirilir ve böylece sadece bir an süren kazanın süresi uzatılarak sahnenin dramatik etkisi artırılmış olur. İkinci olarak ise yönetmen sahneler arasındaki gereksiz bölümleri atarak zamanı kısaltabilir. Bir karakterin şehirlerarası yolculuğu, bir şehirden otobüse binme ve diğer şehirde otobüsten inme görüntüleriyle birkaç saniyede gösterilebilir. Sergey Eisenstein, gerçek yaşamdaki zaman ile sinemada ele alınan zaman arasındaki farkı yönetmeni olduğu Potemkin Zırhlısı filmi üzerinden şu şekilde açıklar:

“Odessa Merdivenleri. Tüfeklerin ilk doldurulması, genel kaçışma, kalabalık bir çığ gibi koşmaktadır, herkes adımlarının büyüklüğüne göre, kimisi daha hızlı olarak, aynı anda kaçmaktadır. Sonra, bu ilk ateşten sonra, sahne bütünü içinde tek tek ayrı parçalara bölünür; çocuğuyla bir anne, el

arabasıyla bir anne, yaşlı kadın ve erkekler vb... Bunların hepsi kendi başlarına davranırlar. Sahnelemenin ve kurgunun düzenlemede gözettiği şey, kalabalığın yayılmasına ve insanların ayrı ayrı gösterilmesine karşın birleşmiş büyük bir akışın izlenimini vermek olmuştur. Düşünün bir kez: İlk ateşten sonra merdivenlerin üzerinde kaç kişi kalabilirdi? Tüfeklerle ateş ediliyor ve ortalıkta kimse kalmıyor. 3 Temmuz 1917'deki tarihsel gösteriler sırasında ben Petrograd'da Sadovaja'daydım. Sokak tıklım tıklım insan doluydu; birden ateş edilmeye başlandı ve yol anında boşaldı. Doğal olarak aynı şey Odessa Merdivenlerinde de olmuştur. Peki bu sahne, filmde ne kadar zaman alır? Aşağı yukarı 6 dakika. Sinema için bu muazzam bir zamandır” (Eisenstein, 1999:63).

Her bir çekimin uzunluğu filmin temposunu belirleyen temel etmendir. Bir sahnenin uzunluğu izleyicide hem duygu uyandırır hem de sahneler arasındaki zamansal uyum filmin ritmini oluşturur. Çok uzun çekimler genel olarak filmin ritmini düşürür. Kısa çekimler ise yüksek tempolu filmler meydana getirir. Örneğin genel olarak sanat sineması filmleri uzun sahnelerin olduğu, düşük tempolu filmlerdir. Buna karşılık klasik anlatı sineması olarak tanımlanabilen özellikle Hollywood filmleri hızlı ritimleriyle dikkat çeker.

Gerçek yaşamda zaman yalnızca ileri doğru geçer. Ancak sinemada zaman gerçekte olduğu gibi değil filmdeki öykü bağlamında sunulur. Bu da yönetmenin zamanla serbestçe oynamasına izin verir. Filmde zaman düz bir şekilde, ABCD biçiminde ilerleyebilir veya geçmişe dönüş (flashback) kullanılarak bu düzen CABD şeklinde gösterilebilir. Eğer ileriye sıçrama (flashforward) kullanılırsa zamansal düzen ABDC olarak karşımıza çıkar. Geriye dönüşler çoğu zaman anahtar konumdaki bir konuyu netleştirir (Mascelli, 2007:75). Geriye dönüş tekniği genellikle bilgi verme amacıyla veya bir olayın öncesini göstererek olayın arka planında yaşananları açığa çıkarmak için kullanılır. Bazı filmlerde bir öykü tamamen geriye dönüş yöntemiyle anlatılabilir. Yönetmen filmin başında bir karakterin anlatmaya başladığı bir olayı geçmişe giderek ekrana taşıyabilir. İleriye sıçrama yöntemi genelde bilim-kurgu filmlerinde kullanılan bir tekniktir. Örneğin bir bilim adamı öyküde ele alınan konuyla ilgili olasılıkları hesaplamak için geleceğe gidebilir. Geriye dönüş ve ileriye sıçrama teknikleri filme uygun şekilde yerleştirilmezlerse, öyküdeki anlatımı etkileyip izleyicinin konudan uzaklaşmasına neden olabilir.

Semir Arslanyürek (2004:175) sinemada zamanı dörde ayırır: Birincisi, süjesel zamandır. Bu öykü zamanına karşılık gelir. İkincisi, kameranın film üzerinde kaydettiği

zamandır. Bu teknik bir kavram olarak zamanı tanımlar. Üçüncüsü, izleyicinin algıladığı zamandır. Arslanyürek algılanan zaman için şu örneği verir: Filmde İstanbul-Ankara arasındaki yolculuk süresi bir, iki dakika olarak gösterilir fakat izleyicinin algıladığı süre 6 veya 8 saattir. Dördüncüsü ise izleyicinin film izleme süreci boyunca harcadığı gerçek zamandır.

Zamanın kavranması birçok etmene göre farklılık gösterir. Genel kabul gören ayrıma göre zaman nesnel ve öznel olarak ikiye ayrılır. Nesnel zaman, zamanın ölçülebilir bir kavram olmasına dayanır. Saatlerin, günlerin, ayların bir takvim düzeni içinde geçmesi nesnel zamana örnek gösterilebilir. Öznel zaman ise takvim düzeninde geçen sürenin her bir kişi tarafından farklı algılanmasıdır. Öznel zaman kişinin psikolojisi ile ilgili bir kavramdır. Buna örnek olarak askerlik yapan birinin geçirdiği günler verilebilir. Sivil hayatta daha çabuk geçen zaman, askerde yavaş bir şekilde akmaktadır.

Gilles Deleuze, sinemada anlatıyı hareket-imgeye dayalı olan “organik öyküleme” ve zaman-imgeye dayalı “kristal öyküleme” olmak üzere ikiye ayırır. Deleuze’ün sinema felsefesini incelediği kitabında Sütçü, organik öykülemeyi şu şekilde tanımlar: *“Organik öyküleme, karakterlerin olaylara tepki göstermesi ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır”* (Sütçü, 2015:151). Sütçü’nün ifade ettiği gibi organik öyküleme karakter merkezlidir. Bunun karşısında yer alan zaman-imgeye dayalı olan kristal öykülemede ise, *“(...) imge bir şeyin sunumu değil, bizzat kendisi sunum olan şeydir; yani zamana dayalı, kendine ait ve kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir sunum. O halde kristal betimleme ile zaman imgesine dayalı sinema, organik betimlemede var sayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır”* (a.g.e. 149). Zaman-imge sinemasında en önemli öge çekimdir. Bu anlayışta sabit çekimler ön plana çıkar. Hasan Akbulut, Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasının, Deleuze’ün tanımladığı anlamda, sinema sanatının özünde bir hayalet gibi bulunan zaman-imgeyi görünür kıldığını belirtir (Akbulut, 2005:42). Ceylan’ın filmlerinde sık sık yer verdiği uzun sabit çekimler onun sinemasını zaman-imgeye dayalı sinema anlayışına yaklaştırır.

Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde zamanın akışı çoğunlukla gerçek hayattakine benzer şekildedir. Sabit çekimlerde, hareketsiz duran kamera ile kaydedilen görüntüler

izleyiciyi düşünmeye iter. Onun sineması bu açıdan hareket-imge sinemasından farklı bir yerdedir. Kamera karakteri takip etmez, karakter çerçeveye girer ve bir noktadan çıkış yaparak görüntüden kaybolur. Ceylan'ın, ilk uzun metrajlı filmi Kasaba'da zaman kavramını ele alışı tam da "kasaba" yaşantısına uygundur. Bir yerleşim birimi olarak kasabada zaman, şehir yaşantısının aksine yavaş bir şekilde ilerler. Kasaba filmi zamansal olarak incelendiğinde sabah, öğle, akşam şeklinde bir sıralama görülür. Bu açıdan bakıldığında film bir günde geçiyor izlenimi vermektedir. Fakat mevsimsel olarak incelendiğinde bir günün ötesinde bir zaman çizelgesi görülür. Giriş sekansı olan okuldaki bölümde mevsim kıştır, Asiye ve Ali'nin doğa içinde olduğu bölüm bahar ayında, bahçedeki bölüm ise bir yaz akşamında geçmektedir. Zamanla bu şekilde oynayan yönetmen hem zamanın geçişini imler, hem de aslında geçmeyişi, ya da döngüsel olarak hep başa dönmekte oluşunu. (Eren, 2008:20). Yönetmen Kasaba filminde mevsim geçişlerinde kullandığı yöntemle benzer bir tekniği İklimler filminde tekrar kullanır. Film açılışında, ilk sahnede yazdır, İsa karakterini İstanbul'da gördüğümüzde mevsim sonbahara geçmiştir, yağmurlu bir hava vardır. Film öyküsü ilerlediğinde ve karakterler Ağrı'ya gittiğinde ise mevsim kıştır. Filmde her mevsim ayrı bir şehirde çekilmiştir, bu izleyiciye olay örgüsü süresinin en az 9 aylık bir süreci kapsadığının bilgisini verir. Bu 9 aylık sürecin öncesinde karakterlerin birbirleri ile olan ilişkilerini de düşünürsek film en az birkaç yıllık bir öyküyü 97 dakikaya sığdırır. Yönetmen Kasaba ve İklimler filmi dışında zamansal açıdan uzun eksiltme kullanmaz. Filmlerinin genelinde olay örgüsü ve olayların ekranda yer alma süreleri birbirine yakındır. Bu yakınlık Deleuze'ün bahsettiği uzun çekimlerle kendini gösterir. Çekimlerin uzunluğu filmin ritmini düşürse de bu çekimler içerik olarak doludur. Özellikle Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu filmlerinde uzun çekimlerin içeriği uzun diyaloglarla doludur. Bir arayış filmi olarak tanımlanabilen Bir Zamanlar Anadolu'da filminde izleyici de karakterlerle birlikte bir yola çıkmış gibidir. Gecedan sabaha doğru akan zamanda izleyici neredeyse her ana tanık olur. Ceylan, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde izleyicinin her şeyi görmesini ister gibi, neredeyse hiç zamansal eksiltme kullanmadan filmi kurgular. Ceylan'ın son filmi olan Kış Uykusu, yönetmenin en uzun filmi olarak öne çıkar. Filmin uzunluğu yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak daha çok edebiyatla iç içe olan yapısından kaynaklanır. Filmde karakterler karşılıklı konuşmalarında birçok edebiyatçıdan alıntı yaparlar, tartışmalarında ünlü

edebiyatçıların fikirleri üzerine konuşurlar. Yönetmen, karakterlerin bir sahne içinde dakikalarca süren bu tartışmalarını kesintisiz bir şekilde ekrana getirir. Yönetmenin daima bir köşede duran sabit kamerasıyla izleyici her sahnenin içinde yer alır. Ceylan'ın sinema anlayışında zaman, klasik anlatı filmleriyle karşılaştırıldığında durağandır. O, filmlerinde zamanı ele alışıyla hayatın sıradanlığı göstermek ister gibidir. Gerçek hayatta zaman asla Hollywood filmlerindeki gibi hızlı bir şekilde akıp gitmez. Yüksek tempolu, hızlı ritimli filmlere alışmış klasik izleyici için Ceylan'ın filmleri sıkıcı gelebilir. Fakat onun sinemasında önemli olan tempodan ziyade sahnelerin içeriğidir.

2.2.4. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Karakter

Sinemada karakter kurmaca filmler için kilit öge konumundadır. Film öyküsü karakterler aracılığıyla “ete kemiğe bürünür”. Yönetmen anlatmak istediklerini izleyiciye oluşturduğu karakterler ile aktarır. Fakat filmdeki her oyuncu karakter olarak görülmemeli, bu bağlamda tip ve karakter arasındaki ayrıma dikkat edilmelidir. “*Tip kavramı sinema ve tiyatrodan, özgün olmayan, günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan, biriciklik özelliği taşımayan özelliklerin harmanlanmasıdır ve bir semboldür*” (Bayrak, 2014:106). Tip, kişilik özellikleri bakımından karaktere göre daha yüzeysel olarak tanımlanabilir. Sinemada tipler bir şablon olarak yer alırken, karakter daha özgün ve biricik bir konumdadır. Tip ve karakter arasındaki ayrıma değinen Konstantin Stanislavski, tiplerin yaşamdan alınan klişe davranışlar sergilediklerini, buna karşın karakterlerin ise bir birey olarak kendine özgü olduklarını belirtir (Stanislavski, 2011:23,24).

Yönetmen, sinemasının daha kişisel olduğu ilk dönem filmlerinde yer alan karakterleri hayatın içinden alır. Taşrada geçen filmlerinde karakterler durağan halleriyle tam olarak yaşadıkları mekânı yansıtır. Kasaba’da hiçbir karakterin baskın olmadığı fakat her birinin kişisel özelliklerinin filmde başarılı bir şekilde yer aldığı dikkat çeker. Ceylan, filmde yer alan uzun konuşma sahnelerinde karakterleri arasında bir karşıtlık kurar fakat karakterlerine eşit mesafede durarak birini diğerinin önüne geçirmez. Kullandığı anlatı tekniğinde izleyicinin karakterleri ile yaşayacağı özdeşleşmeyi kırarak izleyicisinin de karakterlerine belli bir mesafede durmasını tercih eder. Kasaba filminde Saffet karakteri nihilist bir kişilik özelliği gösterir. O, çevresiyle olan bağını koparmış, herhangi bir inancı olmayan ve geçmişini ardında bırakıp

yaşadığı topraklardan uzaklaşma isteğinde olan biridir. Saffet'in karşıt karakteri olarak tanımlanabilecek Emin ise, ölse bile yaşadığı topraklardan uzaklaşmak istemez, toprağına kök salmak ister. Yönetmen, karakterlerinin kişilik özellikleri bakımından kurduğu karşıtlık ile anlatıyı güçlendirir.

Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinde Ceylan'ın alter-egosu olarak tanımlanabilecek karakterler dikkat çeker. Mayıs Sıkıntısı'nda Muzaffer, hikâyenin devamı olan Uzak'ta ise Mahmut özellikleri bakımından yönetmenin birer yansıması olarak filmlerde yer alırlar. Muzaffer, tek amacı film çekmek olan ve öykü boyunca eylemlerini bu amacı doğrultusunda şekillendiren bir karakterdir. Kimi zaman yalan söyler, kimi zaman çevresindekilerin sorunlarını görmezden gelir. Mayıs Sıkıntısı'nda yer alan karakterlerin hepsinde bir amaç görülür. Emin, sahip olduğu ağaçları devlete kaptırmamak ister. Ali, çok istediği müzikli saate kavuşmanın peşindedir. Ali, halasının verdiği yumurtayı cebinde kırk gün kırmadan taşırsa istediği saati elde edebilecektir. Muzaffer, Ali'ye akıl vererek hile yapmasını söyler. Muzaffer, kendi çevresine karşı olan hileli davranışlarını Ali'ye de aşılacak ister fakat Ali bunu kabul etmez. Muzaffer, kendi yapmak istediklerini hile ile yaparak halletme peşindeyken çocuk karakteri de hileye özendirir. Öykü olarak Mayıs Sıkıntısı'nın devamı olan Uzak'ta ise Ceylan, Mahmut karakteri olarak filmde yer alır. Hasan Akbulut, Ceylan'ın filmlerine kendi sesini duyuracak karakterleri yerleştirmesini auteur kavramıyla açıklar (Akbulut, 2005:55). Auteur kuramın en önemli ölçütlerinden biri olan yönetmenin içsel dünyası Ceylan'ın filmlerinde bu şekilde var olur. Uzak filminde Mahmut, ideallerinden vazgeçmiş bir karakter olarak görülür. Mahmut, arkadaşlarıyla olan bir sohbet esnasında kendine yöneltilen eleştirileri gülererek geçiştirir ve konuyu değiştirir. Arkadaşları onun ideallerinden uzaklaşmış halinden bahsederek içinde bulunduğu durumu eleştirirler. Mahmut her şeyin farkında olduğu ve bu durumu değiştirecek gücü kendisinde hissetmediği için konuyu kendinden uzaklaştırmak ister. Ceylan'ın karakterleri kendilerinin farkında olsalar dahi değişimi gerçekleştirecek gücü kendilerinde bulamazlar. Onun filmlerinde karakterlerin hiçbirisi kahraman niteliğinde değildir. İklimler filminde İsa ve Bahar ile kentli karakterler yaratan Ceylan, bu defa kentli karakterlerin çıkmazlarını ele alır. İsa karakteri diğer filmlerindeki erkek karakterlere oranla daha güçlü bir karakter olarak resmedilir fakat yine de İsa'nın kendinden emin olmayan halleri dikkat çeker. Bahar ile ilişkisi olan İsa, arkadaşı Güven'in sevgilisi

Serap ile birlikte olur. Önce Bahar'dan ayrılır fakat sonradan peşinden Ağrı'ya gider. Ağrı'da onu ikna etmeye çalışır, Bahar ikna olup İsa'nın kaldığı otele gelse de İsa bir sabah ayrılıp İstanbul'a döner. Film boyunca İsa'nın çevresiyle olan ilişkilerindeki dengesizlik ön plandadır. Bu bağlamda İsa karakteri için önceliğin iktidarı olduğu söylenebilir. Serap'ın evine giden İsa, masaya oturarak burada tabakta duran fındığı havaya atıp ağzına denk getirerek yer. Bu hareketi Serap'ın hoşuna gidince tekrarlamaya başlar. Serap'a da yemesi için bir fındık atar. Kendi için havaya attığı fındık yuvarlanarak Serap'ın ayağının yanında durur. İsa fındığı yerden alarak Serap'a yedirmek ister ancak Serap karşı çıkar ve İsa'nın eline vurur bu anda fındık İsa'nın elinden düşerek salonun uzak bir köşesine gider. İsa, önce Serap'ı öpmeye başlar sonrasında ise tecavüzü andıran bir sevişme başlar. Serap'ın karşı koymalarına şiddet gösteren İsa onun elbiselerini yırtar. Bu şiddet içeren sevişme İsa'nın yere yuvarlanan fındığı zorla Serap'a yedirmesiyle son bulur. Burada bir obje olarak fındık İsa'nın, Serap'a kendini kabul ettirmesi olarak değerlendirilebilir. Bu uzun sahne İsa'nın bir haz arayışından ziyade iktidarını kabullenmeyen Serap üzerinde bir baskı kurmasıdır. Ayrıca entelektüel bir kişilik olarak izlediğimiz İsa'nın bu sahnedeki davranışları iç dünyası ile dış dünyası arasında bir karşıtlığın bulunduğunu göstermektedir.

Üç Maymun filmiyle kişisel sinemasından uzaklaşan Ceylan, bu filmde ilk kez ünlü oyuncularla birlikte çalışarak sinemasında önemli değişimlerden birini gerçekleştirir. İlk dönem filmlerinin öykülerinde dramatik bir yapı kurmaktan ziyade karakterlerini durumlar içinde yansıtan Ceylan bu filmde dramatik yapı yönünden güçlü bir eser ortaya koyar. Filmde yönetmenin ana karakterler dışında hiçbir karakteri ekrana net bir şekilde getirmemesi onların çevrelerinden izole bir hayat sürüyormuş izlenimi verir. Üç Maymun'da karakterlerin isimlerine bakıldığında gayet düşünerek ve içinde bulundukları durumu anlatan isimler seçildiği görülür. Eyüp ismi, sabır etmesiyle bilinen Eyüp peygamberi akla getirir. Eyüp'ün cezaevinde yatması bu anlamda ismiyle bağlantılı bir durum olarak görülebilir. İslam kaynaklarına göre Hacer, Etiyopyalı bir köledir. Hazreti İbrahim'in karısı Sare'ye hediye edilen Hacer, İbrahim'in karısının çocuğu olmaması nedeniyle onunla evlenerek İbrahim'den İsmail isimli bir çocuk doğurur. İsmail peygamber İslam, Hristiyanlık ve Musevilik dinlerince tanınan bir peygamberdir. Ailenin isimlerinin din kökenli olmasının karşısında Servet yer alır. Servet karakteriyle burjuva karakterini yansıtır. Filmlerinde karşıtlıkları anlatının

önemli bir ögesi olarak kullanan Ceylan burada karakterlerinin isimleri üzerinden manevi dünya ile maddi dünya arasında bir karşıtlık yaratır. Filmde Eyüp karakterinin öne çıkan özelliklerinden biri olan, her şeyin farkında olma hâli yönetmenin önceki karakterlerini hatırlatır. Eyüp, karısı Hacer'in kendisini patronu Servet ile aldattığının farkındadır fakat bu durumda bir eylemde bulunmaz. Üçüncü bir kişi gibi sorumluları cezalandırma niyeti olmadan olayların dışında durur.

Bir Zamanlar Anadolu'da karakterleri bakımından yönetmenin en zengin filmidir. Bir kasabada geçen film taşra bürokrasisinin “adamları” çevresinde gelişir. Büyük bir bölümü arayış eylemi içerisinde geçen filmde izleyici karakterleri yol boyunca yavaş yavaş tanır. Savcı, polis, doktor, jandarma gibi karakterlerin yer aldığı film bu meslekler bağlamında bir erkek filmi olarak değerlendirilebilir. Ceylan, sinemasına yöneltilen erkek karakterlerin egemenliği eleştirisini şu şekilde cevaplar: *“Erkek karakterlerini daha iyi yaratabileceğini düşünen ve bunu belki daha çok merak eden bir insanım. Çünkü eninde sonunda tüm karakterlerimin gerçekliğini sınıdığım tek odak bir erkek ruhu, yani kendi ruhum”* (Ceylan, 2016:153). Bir Zamanlar Anadolu'da filmde öykü genel olarak erkek karakterler üzerinden anlatılsa da filmin temelini kadınlar olduğu söylenebilir. Filmde yer alan iki cinayetin ikisi de kadınlarla ilgilidir. İlki öyküyü başlatan, izleyiciyi yola çıkaran Kenan'ın işlediği cinayet, ikincisi ise savcı ve doktorun konuşmalarında ortaya çıkan cinayet. İlk cinayetin nedeni ve sonucu filmde tam olarak yer almasa da, savcının karısının hikâyesi başı-sonu belli şekilde yer alır. Savcının karısının ölüm nedeni her ne kadar intihar olsa da, karısının ölümünden sonra savcının otopsi yaptırmaması, ölümün nedenini düşünmemesi savcının bu ölümdeki büyük sorumluluğu olarak dikkat çeker. Gece ve gündüz olarak iki bölüme ayrılabilen filmde, filmin ortasında muhtarın kızı Cemile yer alır. Saf güzelliği ve masumluluğu ile dikkat çeken Cemile, filmi ikiye ayıracak kadar önemli bir karakterdir. Filmde izleyici gece boyunca karakterlerin iç dünyasında bir yolculuğa çıkar, gündüz ise bu yolculuktaki karakterler birer birer kaybolur. Doktor filmde her şeyin farkında olan fakat içinde bulunduğu taşra kasabasında bir şeyleri değiştirmek için çaba sarf etmeyen karakteri olarak öne çıkar. O, taşraya geçmişinden uzaklaşmak, yaşadıklarını geride bırakmak için sığınmış gibidir. Yaşadıklarını değiştirmek için kendinde o gücü bulamayınca uzaklaşmayı tercih etmiştir. Savcı karakteri, bir savcı olmasına rağmen en yakınındaki kişinin hayatında olan değişiklikleri görememiş, yaptıklarını

sorgulamamıştır. İçinde bulunduğu durumda sorumluluk almak zor geldiği için doktorun, karısının intihar etmiş olabileceğine dair hikâyesine inanmak istemez, onu saçma bir düşünce olarak görür. Komiser Naci karakteri karısıyla olan telefon konuşmalarından anlaşıldığına göre sorunlu bir evliliği olan bir karakterdir. İş hayatında iktidarı olan bir karakter olmasına rağmen, özel hayatında karısı karşısında ona karşı gelecek gücü yoktur. Karısının telefonda söylenmelerine ses çıkartamaz. Evde elde edemediği gücü iş hayatında ast kademesindeki karakterlere karşı gösterir. Sohbetleri esnasında onların dediğini dinlemez, kendi dediğinin doğru olduğunu savunur. Bürokratik karakterlerin yoğun olduğu filmde karakterler arası güç çatışması da dikkat çeker. Komiser, statü olarak en üst karakter olan savcı ile bir çatışma içindedir. Onun arkasından konuşur, birkaç kez tuvalet ihtiyacını gidermesini prostat olma ihtimaline bağlayarak bu konuyu doktora sorar ve araç içinde savcı ile hafiften bir dalga geçer. Komiserin, hiyerarşik düzen içinde savcının iktidarı altındaki konumunu onunla dalga geçerek yok etmeye çalıştığı söylenebilir. Ercan Kesal'ın doktorluk yaptığı dönemde yaşadığı gerçek bir olaydan uyarlanan ve Ceylan'ın, Çehov'un öyküleriyle zenginleştirdiği filmde karakterlerin gerçekçi bir şekilde oluşturulması filmin başarısında önemlidir. Bunun en güzel örneği filmin en dikkat çeken sahnelerinden biri olan muhtar sahnesinde muhtar karakterinin gerçekçiliğidir. Ercan Kesal'ın canlandığı karakter, Kesal'ın oyunculuğu ve doğaçlamalarıyla film karakterinden ziyade hayatın içinden biri gibidir. Yönetmen son filmi Kış Uykusu'nda farklı sınıflar içinde yer alan karakterler oluşturarak sınıflar üzerinden bir çatışma yaratır. Fakat bu çatışma hâlini filmin geneline yansıyan politik bir söylem içinde değil, belli durumlar üzerinden ele alır. Filmin başkarakteri olan Aydın, isminin de işaret ettiği gibi “aydın” bir karakter olarak resmedilir. Eski bir tiyatro oyuncusu olan Aydın, bir yandan babasından kalan oteli işletir diğer yandan gazetelere köşe yazıları gönderir ve “Türk Tiyatrosu'nun Tarihi” isimli kitabı yazmaya çalışır. Aydın, Nihal ve Necla'nın oluşturduğu filmin çatı karakterleri geçim sıkıntısı çekmeden, belli bir standart üzerinde yaşarlar. Bulundukları konum itibarıyla sınıfsal ilişki biçimleri tüm hayatlarına hâkimdir fakat Aydın dünyaya kendi penceresinden bakarak alt sınıftan kişilerle doğrudan ilişki kurmaktan kaçınır. Nihal yardım işleri ile uğraşarak kocası Aydın'ın uzak durmak istediği yoksullara vicdan borcunu ödemek ister. Onun bu davranışını tasvip etmeyen Aydın ona cehenneme giden yolların iyi niyet taşlarıyla döşeli olduğunu

söyleyerek yardım işlerinin beklenmeyen yerlere gidebileceğini belirtir. Nihal'in, kiracıları Hamdi hocanın evini ziyaret etme sahnesi filmin dramatik yönden zirvesini oluşturur. Hamdi hocanın Aydın'ı ziyaret etmek için otele gelip gitmelerinde sohbete tanık olan Nihal onların kira borcu nedeniyle icralık olduklarını öğrenmiştir. Durumlarını daha yakından görmek ve içinde bulundukları durumun nedenini öğrenmek için kasabaya giderek evlerine misafir olur. “Nihal Hanım”ı karşısında gören Hamdi mahcup bir şekilde elini kolunu nereye koyacağını bilemez. Nihal, Hamdi ile ayrı bir odaya geçerek ondan ailenin hikâyesini dinlemek ister. Bu hikâye ile yapacağı yardımın nasıl bir derde çare olacağını öğrenir. Nihal, Hamdi ile konuşurken çantasından çıkardığı para dolu zarfı masaya koyarak Hamdi'ye doğru uzatır ve kabul etmesini ister. Hamdi paranın çokluğu karşısında şaşırır, bir yandan kabul edemeyeceğini söyler fakat davranışlarından parayı almak istediği anlaşılır. Nihal, ailenin içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulması için bir çıkış kapısı aralamıştır. Fakat Nihal aslında bu yardımı daha çok kendi varoluşunu anlamlandırmak için yapmak ister. Bu durumda aileden ziyade kendini düşünür durumdadır. Bu sahnede odaya giren İsmail masanın üzerindeki parayı görür, sonrasında İsmail'in söyledikleri bir anlamda Nihal'in düşüncelerinin açığa çıkmış hali olarak değerlendirilebilir:

“Bakalım doğru hesap yapmış mıyız? Şimdi, şu kadarı babasının kırılan gurunu onarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa... Şu kadarı tek başına beş cana bakabilmek için el öpmeye gitmek zorunda kalan fedakâr kardeş Hamdi için olsa... Şu kadarı oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa... Geri biraz daha kalır. Bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa bu para tam yeter, doğru hesap yapmışsınız”

Bu hesabın ardından ayağa kalkan İsmail'in para destesini odada yanmakta olan ateşin içine atması filmin en vurucu anlarından biri olur. Bu sahne Nihal'in yaptığı yardımlarda asıl niyetini göstermek istercesine kurgulanmıştır. Nihal'in yardımseverlik adı altında bir anlamda kendini rahatlatması İsmail'in gerçekliğine çarpar. Aydın karakterinde var olan “malımdan mülkümden haberim yok” imajına karşın İsmail'in para destesini ateşe atması iki uçta bulunan karakterin iki farklı tavrını sergiler. Karakter bağlamında bakıldığında Kış Uykusu tam olarak zıt karakterlerin bir arada bulunduğu bir filmidir. Sınıfsal olarak var olan karşıtlık karakterler üzerinden de kurularak filmin temel çatışmasını oluşturur. Bir yanda Aydın'ın başı çektiği burjuvazi varken, diğer

tarafıta kiracı Hamdi ve ailesinin oluşturduğu alt sınıf vardır. Yönetmen karakterleri aracılığıyla güçlünün zayıfa, zenginin fakire, eğitiminin eğitimsize, bakışını görünür kılar.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde oluşturduğu karakterlere bakıldığında tutarlı bir çizgisinin olduğu görülür. Yönetmenin sinemasında kahraman diye tanımlanabilecek özelliklere sahip karakter görülmez. Onun karakterleri genellikle zayıf bireylerdir. Filmlerinde yer alan karakterler yaşadıkları olaylara tepki vermeyen, hayatını değiştirmek için uğraşmayan, eyleme geçemeyen, kendi hayatına karşı izleyici konumunda yer alan kişiler olarak resmedilir.

2.3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

Sinemada içerik ile uyumlu bir şekilde işleyen biçim sayesinde yönetmen anlatmak istediklerini teknik olanaklar aracılığıyla izleyicisine aktarır. Başarılı bir film genel olarak incelendiğinde başarısının en büyük sırrının içerik ve biçim arasındaki uyum olduğu görülür. Sinemanın teknik yönü olarak ele alınan biçim, salt teknik bir alan olarak görülmemelidir. Yönetmen, öyküsünü, görüntü ölçekleri, kamera hareketleri, ses, ışık, renk, kurgu gibi sinematografinin öğeleri aracılığıyla izleyiciye aktarır.

Biçim, yönetmenlerin özgün dilinin oluşmasında içerik kadar önemli bir alandır. İzleyici bir filmi izlediğinde filmin konusu kadar, filmde yapılan çekimlere, kurgusuna ve filmin müziğine de dikkat eder. Sinema tarihinde öyle çekimler ve müzikler vardır ki bazen bulundukları filmin önüne geçer. Bunlara örnek olarak; Alfred Hitchcock'un "Vertigo" filminde kullandığı çekim efekti ve *The Bodyguard* filminin ünlü şarkısı "I Will Always Love You" verilebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri içerikleri kadar biçimsel özellikleriyle de dikkat çeker. Fotoğrafçılık geçmişi bulunan yönetmen, bu dönemden gelen teknik tecrübesini kullanarak biçimsel yönüyle öne çıkan filmlere imza atar. Ceylan, fotoğrafçılığın kendine kattığı tecrübeyi sinemada kullanmasının avantajlarını şu şekilde açıklar: *"Çerçeve konusunda bir kere alışkanlığınız oluşuyor. Bir yönetmenin görüntüyü tümüyle görüntü yönetmenine bırakmasını ben anlayamıyorum. O zaman görüntü yönetmeni değiştiği zaman, filmin tarzı da değişir. Yönetmenin kameramandan ne*

isteyeceğini bilmesi lazım. Objektifleri bilmesi, çerçeve ahlaki olması, kameranın yeri ve açısı ve tabii ışık konusunda en azından sağlam bir duygusu olması gerekir diye düşünüyorum” (Ceylan, 2016:61). İklimler filmine kadar hem yönetmenlik yapan hem kamerayı kullanan Ceylan, İklimler filminde kamera karşısına geçerek kamerayı görüntü yönetmen Gökhan Tiryaki'nin kullanımına bırakır. İklimler filmiyle başlayan Ceylan – Tiryaki işbirliği yönetmenin sonraki filmlerinde de devam eder.

2.3.1. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kamera

Bir görüntü sanatı olan sinema gücünü görüntülerden alır. Sinemada görüntünün anlattığı şey ve anlatma biçimi zaman içinde belli akımlara, dönemlere ve teknolojiye göre değişse de görüntünün üstünlüğü her zaman var olmuştur. Yönetmen kendine özgü film dilini oluştururken görüntülerden faydalanır. Sinemada güçlü ve anlaşılır bir anlatım için yönetmen ve görüntü yönetmeni kameranın hem teknik özelliklerine hem de anlatımı etkileyen kullanım öğelerine hâkim olmalıdır. Yönetmenlik yaratıcılık gerektirse de yönetmenin bu yaratıcılığını kullanabilmesi için standart çekim kurallarını bilmesi zorunludur. Bir sahneyi çekerken kameranın nerede duracağı, sahneyi nasıl bir açıyla kaydedeceği, hangi objektiflerin kullanılacağı, sabit mi yoksa hareketli mi olacağı gibi konular çekilen sahnenin içeriğine ve yönetmenin vermek istediği duyguya göre değişiklik gösterir. Seçilen bir açı ile iletilmek istenen duygu tam olarak yansıtıp izleyicinin dikkatini çekebileceği gibi yanlış bir açı seçimi farklı okumalara sebep olabilir. Sinemada izleyicinin konumu, kameranın konumu ve açısına bağlıdır. Yönetmen seçtiği konum ile izleyiciyi sahneye dâhil edebilir ya da onu uzakta bırakabilir. Kamera kullanımında tercih edilen çekim ölçekleri ve kamera hareketleri yönetmenin kişisel sinema dilinin oluşmasında önemli rol oynar.

Kamerada kayıt düğmesine basarak kayıt yapılmaya başlanmasıyla, tekrar kayıt düğmesine basıp kaydın sonlandırılması arasında kaydedilmiş olan görüntü çekim olarak adlandırılır. Bir film pek çok çekimden oluşur. Her bir çekimde oyuncunun ve içinde bulunduğu mekânın en iyi biçimde görüntülenebilmesi için kameranın en uygun konumda olması gerekir. Çekim ölçeği, kameranın konuya olan uzaklığı ile belirlenir ve çekim ölçeklerinde temel alınan standart ölçek, insan vücududur.

Uzak Çekim: Genel olarak filmlerin açılış sahnelerinde, hikâyenin geçeceği yeri tanıtmak için kullanılır. Uzak çekimin amacı kendisinden sonra gelecek olan sahnelere izleyiciyi hazırlamaktır. Olayın geçeceği alan/mekân izleyiciye gösterilir. Dağ, tepe ya da yüksek bir binanın tepesinden yapılabildiği gibi gelişen teknoloji ile birlikte artık helikopter veya uçan kameralar aracılığıyla da uzak çekimler yapılabilmektedir.



Resim 2.13. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Uzak Çekim Örneği

Genel Çekim: Uzak çekim, tamamen mekân odaklıyken genel çekimde figürler önem kazanmaya başlar. Arka plan baskın olarak yer alsa da izleyiciler insanları net bir şekilde görür ve genel çekimle birlikte izleyici yavaş yavaş olayların içine girmeye başlar.



Resim 2.14. Mayıs Sıkıntısı Filminde Genel Çekim Örneği

Boy Çekim: Kişilerin ayaklarını bastığı yerden, başlarına kadar tam olarak görüldüğü çekimdir. Karakteri tanıtmak ve karakterin dış dünyayla, çevresiyle, diğer

karakterlerle olan ilişkisini göstermek amacıyla kullanılır. Asıl konunun kişi olduğu bu çekimlerde karakterin çerçevede sıkışmış bir görüntüsünün olmaması için ayak ve baş boşluklarına dikkat edilmelidir.



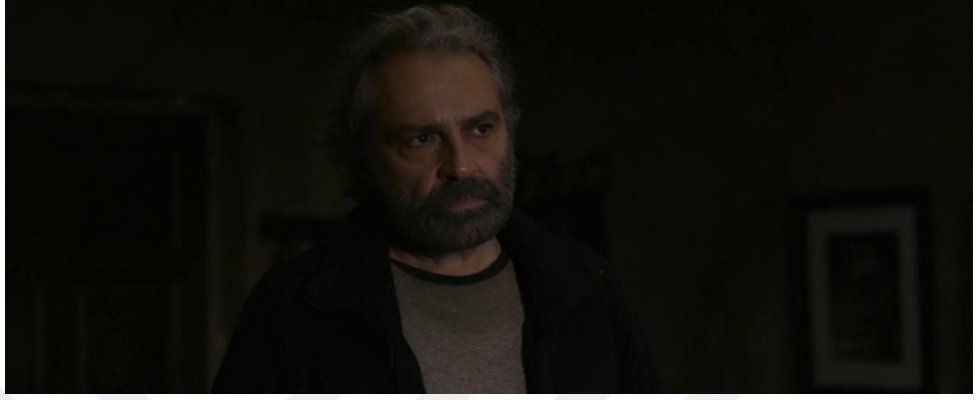
Resim 2.15. Kasaba Filminde Boy Çekim Örneği

Bel Çekim: Bel çekim, oyuncunun ya dizinden hemen yukarıdan ya da belin aşağısından oyuncunun başına kadar olan çekimdir. Sinemada en sık kullanılan çekimlerden biridir. Karakterlerle birlikte onun ilişkide olduğu nesneler ve kişileri de içeren bu orta ölçekli çekimde jestler ve mimikler açıkça görülür (Mükerrem, 2012:69). Bel çekim ile birlikte karakterin davranışları ve hareketleri önem kazanır.



Resim 2.16. İklimler Filminde Bel Çekim Örneği

Göğüs Çekim: Belin üst tarafından başlayarak, göğüs bölgesinin tamamı ve başın dâhil olduğu çekimdir. Göğüs çekimle birlikte mekân önemini kaybeder, figür ön plana çıkar. Hem kişisel ilişkiler vurgulanır hem de kişilerin karşılıklı konuşmaları göğüs çekim ile verilir. Oyuncuların jest ve mimikleri önem kazanır.



Resim 2.17. Kış Uykusu Filminde Göğüs Çekim Örneği

Baş Çekim: Baş çekimde, boyun ve baş çerçevesi tam olarak kaplar. Kişilerin psikolojilerini yansıtan, sinema için önemli bir çekim ölçeğidir. Baş çekim, sinema perdesinin boyutu göz önüne alındığında, çok büyük bir alanı kapladığı için karakterleri izleyiciye yaklaştırır böylece özdeşleşmeye olanak sağlar. Dinleme detayları ve karakterin tepkilerini yansıtmak için kullanılabilir.



Resim 2.18. Üç Maymun Filminde Baş Çekim Örneği

Yakın (Ayrıntı) Çekim: İzleyicinin dikkatini belli bir noktaya çekmek için kullanılır. Zaur Mükerrrem, özellikle çağdaş sinemada yakın çekimin çok önemli olduğunu belirterek yakın çekimde amacın izleyici ile eserdeki kahramanlar arasındaki

yakınlığın en üst düzeye çıkarılması olduğunu söyler (Mükerrem, 2012:70,71). Karaktere yönelik kullanılırsa yüzünün ya da vücudunun yalnızca bir bölümü ekranı kaplar. Bir eşya, not kâğıdı, bir figüre yönelik olarak da kullanılabilir.



Resim 2.19. Uzak Filminde Ayrıntı Çekim Örneği

Yönetmenin biçimsel dilinin oluşmasında çekim ölçekleri kadar önemli olan bir diğer sinematografi ögesi kamera hareketleridir. Kamera hareketlerinde, kamera ya sabit olarak bulunduğu sehpa üzerinde çevrinir ya da kameranın konumu değiştirilir. Kamera ile yapılacak hareket görüntüye alınan konunun uzaklığına, açısına ve pozisyonuna göre değişir. Sinemada kamera hareketleri, durağan giden sinema anlatısını hareketlendirdiği için izleyici üzerinde etkili olur. Yönetmen tercih edeceği hareketleri konunun içeriğine uygun seçmeli, doğal olmayan kamera hareketlerinden kaçınmalıdır. Doğal olmayan kamera hareketlerinin kullanılması izleyicinin kameranın varlığını hissetmesine neden olarak sahnenin gerçekçiliğini ortadan kaldırır. Sinemanın ilk yıllarında yönetmenler doğallığı bozduğu için kamera hareketlerinden kaçınarak filmlerini genel olarak sabit çekimlerle oluşturur. İlerleyen yıllarda gelişen teknoloji ile birlikte kameralar küçüldüğü için artık kamera hareketlerinin kullanılmadığı film yok gibidir. Bordwell ve Thompson sinema sanatında kamera hareketlerinin önemini şu şekilde açıklar:

“Çerçevenin bütün özellikleri resimlerde, fotoğraflarda, çizgi romanlarda ve diğer resim türlerinde vardır. Bütün görüntüler çerçeve oranı örneklerini, çerçeve içi ve çerçeve dışı ilişkileri, çerçevenin bakış noktası açısını, düzeyini, yüksekliğini ve mesafesini verir. Ancak çerçevelemenin sinemaya özgü olan bir kaynağı vardır. Filmde çerçevelenen malzemeye göre çerçeveyi hareket ettirmek mümkündür. Hareketli çerçeve nesnenin

çerçevenin değişmesi anlamına gelir. Hareketli çerçeve çekim sırasında kameranın açısını, düzeyini, yüksekliğini ve mesafesini değiştirir. Ayrıca çerçeveleme bizi görüntü içindeki malzemeye yönlendirdiği için, çoğu kez kendimizi çerçeve ile birlikte hareket ederken görürüz. Bu tip çerçeveleme aracılığıyla nesneye yaklaşabilir, ondan geri çekilebilir ya da yanından geçebiliriz” (Bordwell&Thompson, 2011:199).

Kamera hareketlerinin en temelinde kameranın gövdesiyle yapılan çevrinme hareketleri yer alır. Çevrinme hareketlerinde kamere sabit sehpa üzerinde yatay ekseninde sağa-sola veya dikey ekseninde aşağı-yukarı hareket ettirilir. Yatay çevrinme hareketi panoramanın kısıtlanmış olan “pan” ismiyle adlandırılır. Kameranın sağa doğru yaptığı çevrinme hareketine “sağa pan”, sola doğru yaptığı çevrinmeye ise “sola pan” denir. Pan çekim geniş mekânlarda izleyiciye mekân bilgisi aktarmak için kullanılır. Yönetmen, kameranın görüş alanına sığmayan bölgeleri göstermek için pan hareketine başvurur. Pan hareketinde, çekimin hızı uyandırılmak istenen duygulara göre değişir. Bir doğa görüntüsünün huzur duygusu yaratması isteniyorsa, yavaş bir çevrinme tercih edilir (Mükerrem, 2012:73). Dikey çevrinme hareketi olan “tilt”, kameranın dikey yönde aşağı-yukarı hareket etmesiyle oluşur. Tilt hareketinde kameranın gövdesi yükselip alçalmaz, sadece kameranın kafası hareket eder. Tilt hareketi, gökdelen gibi çerçeveye sığmayan yüksek nesnelerin çekimi için kullanılır.

Kameranın konum değiştirerek yaptığı hareketler de kamera hareketleri olarak adlandırılır. Bir sehpa üzerinde bulunan kamera, bağlı bulunduğu sehpa ile birlikte hareket ederek hareketini tamamlar. Kaydırma hareketleri olarak adlandırılan bu hareket türünde, kamera ileri veya geri hareket eder. Hareket için özel üretilmiş araçlar sayesinde yapılan çekimlerde, genellikle kamera belli bir kişiyi veya nesneyi takip eder. Örneğin; korku filmlerinde bir karakterin ıssız bir alanda dolaşması esnasında kamera karakteri takip ederek izleyicinin sahnenin içine girmesini sağlar. Kaydırma hareketi böyle sahnelerin gerçekliğini artırarak, izleyiciyi etkiler.

Sinema öncesi uzun bir fotoğrafçılık geçmişi bulunan, çeşitli konularda fotoğraf sergileri açan Nuri Bilge Ceylan sinemada yapmaya çalıştığı şeyi “*Sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum*” diyerek özetler(Ceylan, 2016:78). Yönetmenin özellikle ilk dönem ortaya koyduğu eserlerde fotoğrafın anlatım gücünden yararlandığı görülür. Sabit kamera kullanımı, durağan sahneler, geniş plan manzaralar bu dönem filmlerinde biçimsel yönden öne çıkan unsurlardır. Ceylan’ın sinemasının biçimsel

olarak gelişiminde önemli yönetmenlerin etkileri görülür: *“Bir sahneyi tasarlarken, kamerayı yerleştirirken, hatta objektifi tercih ederken bile insan, elinde olmadan çok sevdiği yönetmenlerin etkisinde kalabiliyordur. Bunlar filmlerime nasıl yansıyor, tam olarak bilemiyorum; bunu belki objektif bir göz daha iyi görülebilir; ama özellikle Ozu ve Tarkovski'nin üzerimde çok büyük bir etkisi oldu. İnsanın gözlemleri de sanat eserlerinin etkisiyle değişebilir, dünyaya etkilenmiş bir göz olarak tekrar bakıp daha önce görmediğimiz detayları görmeye başlıyoruz”* (“Üçlemenin Sonuna Geldim”, Söyleşi: Burçin S. Yalçın, 1999, www.nbcfilm.com). Ceylan'ın sabit kamera kullanımı ile uzun kesintisiz çekimler görüntü anlamında yönetmenin film dilini oluşturan başlıca özelliklerdir. Filmlerinde oluşturduğu görüntü estetiği ile öne çıkan yönetmen kamerasını minimum derecede hareket ettirir, genel olarak kamera karakteri takip etmez. Sabit bir konumda yer alan kamera uzun çekim süresince yerinden oynamadan sahneyi kaydeder. Ceylan, kompozisyon oluştururken kadrja nasıl karar verdiğini şu şekilde açıklar: *“İçgüdülerimle çalışıp her bir sahneyi nasıl çekeceğimi sete gittiğimde karar veriyorum; daha önce değil. Kameranın yerini belirlemek için uzun süre konunun ve karakterlerin etrafında dolanıyorum. Altın noktayı bulana dek. Sabit plan severim ve filmlerimde genellikle onları kullanırım”* (Ceylan, 2016:129).

Corrigan, pek çok filmin, öyküde çerçevenin ve görüş noktasının önemini işaret etmek için mizansenleri kapı ya da sahne dekorları gibi içsel işlevlerle doldurduğunu söyler (Corrigan, 2015:97). Corrigan'ın işaret ettiği çerçeve içinde çerçeve düzenlemesiyle izleyicide estetik bir algı oluşturulur. Çerçeve içinde çerçeve görüntüye bir derinlik katarak gerçeklik hissini güçlendirir. Ceylan, filmlerinde gerek pencere gerekse kapılar aracılığıyla çerçeve içinde çerçeve oluşturarak görsel yönden güçlü sahnelere imza atar.



Resim 2.20. Uzak ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinde Çerçeve İçinde Çerçeveleme Örnekleri

Filmlerinde geniş doğa görüntülerine sık sık yer veren yönetmen, bu çekimlerde fotoğraf temelli kompozisyonlardan yararlanır. Özellikle yol çekimlerinde “s kompozisyon”dan faydalandığı görülür. S kompozisyon, izleyicinin gözünü yönlendirmede ve konunun akışını belirlemede etkili bir yöntemdir. S eğrisi görüntüye derinlik katarak izleyiciyi görüntünün içine çeker.



Resim 2.21. Bir Zamanlar Anadolu’da filminde “S Kompozisyon” Örneği

Ceylan, filmlerinde alan derinliğini mümkün olduğunca azaltarak kullanır. Böylece odaklanan konunun dikkat çekiciliği ve belirginliği artar, vurgulanmak istenen kişinin yüzü ve yüzündeki detaylar ön plana çıkar (Dönmez, 2017:246). Bu teknikle çekime alınan kişi içinde bulunduğu mekândan soyutlanır ve karakterin içinde bulunduğu psikolojik durum izleyiciye yansıtılır. Andre Bazin, alan derinliği kullanımının gerçekçiliği arttırdığını savunur; “*Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılr. Görüntünün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır*” (Bazin, 2011:50).



Resim 2.22. Kış Uykusu Filminde Kısıp Alan Derinliği Örneği

Ceylan'ın sinemada kendine özgü bir film dili oluşturduğu ve ilk filminden son filmine kadar sinemasının biçimsel özelliklerini koruduğu söylenebilir. Yavaş kamera kullanımı, geniş sabit planlar ve uzun süren kesintisiz çekimler onun filmlerinin ortak özelliğidir.

2.3.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kurgu

Kurgu, en temel anlamıyla çekilen sahnelerin senaryoya uygun olarak sıraya koyulup dizilmesi işlemidir. Bir filmin yapım sürecinde, kurguya kadar olan bölümde, senaryodaki sahneler genellikle karışık olarak çekilir. Örneğin; bir senaryoda evde geçen sahneler varsa ev sahnelerinin hepsi düzensiz olarak çekilir, sonrasında çekim ekibinin o mekânla işi biter. Aynı şekilde başka mekânlardaki sahnelerde düzensiz olarak çekilerek tüm çekimler kurguya kadar bekletilir. Günümüz teknolojisinde dijital halde saklanan bu görüntüler filmin kurgu sürecinde bilgisayara aktarılır. Filmleri kameralar döneminde görüntüler film şeritlerine kaydedilir ve kurgu masasında film şeritleri kesilerek istenmeyen görüntüler atılır, kurgulanacak görüntüler birbiri ardına yapıştırılırdı. Kaba kurgu olarak adlandırılan kurgu sürecinin ilk aşamasında istenmeyen çekimler, hatalı sahneler elenir ve sahneler senaryoya uygun olarak birbiri ardına sıralanmaya başlanır. Kaba kurgunun ardından ince kurgu aşamasına geçilir. İnce kurgu aşamasında ise, filme ses-müzik eklenir, ışık ayarları yapılır, ayrıca yönetmenin tercihi göre anlatının bütünlüğünü güçlendirmek için sahnelerin sıralaması değiştirilebilir.

Monaco (2001:207,208), kurgu kelimesi üzerinden Amerika ve Avrupa sinemasının kurguya bakışındaki farklılığı ele alır. Kurgu, Amerika'da "cutting" ya da "editing" kelimelerine karşılık gelirken, Avrupa'da "montage" kelimesine karşılık gelir. "Cutting, editing" kelimeleri daha çok kesme, düzenleme gibi istenmeyen parçaların çıkarılmasını ifade eder. Fakat "montage" bir inşa sürecini, hammaddeyi yeni bir şey oluşturma fikrini işaret eder.

Joseph Mascelli (2007:152), sinemada kurgunun önemini bir benzetmeyle açıklar. Ona göre film kurgulamak bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile eşdeğerdir. Doğada işlenmemiş şekilde duran elmasın, güzelliğinin anlaşılabilmesi için, kesilmesi, parlatılması ve yerleştirilmesi gerekir. Aynı şekilde, karmaşık bir

çekimler yığını olan film öyküsü de kurgu sürecinde istenmeyen parçaların atılması ile birlikte zenginleşir.

Sinemanın ilk döneminde filmler tek mekânda, sabit uzun çekimlerden oluşur. Kurgulu filmlere ilk olarak Georges Melies'in çalışmalarında rastlanır. Melies kurgu ile birlikte fantastik çalışmalar yapar ve o dönemde izleyiciye farklı bir bakış açısı sunan bu filmler büyük yankı uyandırır. Rekin Teksoy (2005:76) Edwin S. Porter tarafından çekilen *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı, 1903) filminin kurguya dayanan bir sinema anlayışının ilk örneği olduğunu söyler. İtfaiyecilerin, bir yangına müdahalesi sırasında o anlarda kurtarılmayı bekleyen anne-kızın yaşadıkları ile itfaiyecilerin çabaları ustalıkla bir kurguyla verilerek dramatik bir gerilim yaratılır. Kurgunun filmlerde kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte sinemacılar daha etkili bir anlatım için kurgu üzerine düşünmeye başlar. Bu dönemde özellikle Sovyet sinemacılar kurguyu sanatlarının özel bir aşaması olarak görürler ve kurgunun kuramsal yönü üzerine çalışırlar. Dmytryk, kurgunun Sovyet sinemacılar tarafından özel bir şekilde ele alınıp geliştirilmesinin önemli bir gereksinim sonucu olduğunu söyler:

“Onların bu geliştirme çabaları çok önemli bir gereksinimden doğmuştur. Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar, okuma yazma oranı çok yüksek olmakla övünülen Batı dünyasına hikâyelerini en dramatik bir biçimde ‘ara-yazı’ ile anlatabiliyorlardı, ama yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkı için bu yöntem geçersizdi: Her şey görüntülerle anlatılmalıydı ve bunu da en yetkin biçimde gerçekleştirdiler” (Dmytryk, 2011:266).

Sovyet sinemacıların Lev Kuleşov önderliğinde geliştirdikleri kurgu kuramları o dönemde büyük yankı uyandırır. Kuleşov'un kurgunun önemini göstermek için yaptığı deney, “Kuleşov efekti” adıyla sinema tarihine geçer. Kuleşov, deneyinde bir oyuncunun yüz ifadesini yakın planda ekrana getirir. Sonrasında bu ifadeyi önce bir tas çorba, sonra bir tabut, en son olarak koltukta uzanan bir kadın görüntüsüyle kurgular. Kurgulanmış görüntüleri izleyenler oyuncunun yüz ifadesi değişmemesine rağmen; onun sırasıyla acıkmış, üzölmüş ve arzulu bir görüntüsü olduğu hissine kapılırlar. Kuleşov yapmış olduğu bu deneyle birlikte kurgunun kuramsal yönünü gündeme getiren ilk isim olur.



The experiment of Kuleshov effect

Resim 2.23. Kuleşov'un Kurgu Deneyi

Lev Kuleşov'un öğrencilerinden biri olan Pudovkin kurguyu sinemanın temeli olarak görür. Pudovkin'e göre kurgu, yalnızca film parçalarının birbirini ardına eklenmesi ya da film parçalarının düzenlenmesi değildir. Pudovkin'in kurgu temelli sinema anlayışına göre film çevrilmez, kurulur: *"Filmsel zaman, gerçek zamandan sadece film yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selülit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filmsel uzay da film yapımının başlıca işlemine; yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filmsel uzay kurar"* (Pudovkin'den akt. Yıldız, 2015:65). Pudovkin'e göre montaj "inşacı", "yapısal" ve "bağlantısal" olmak üzere üç farklı boyutta gerçekleştirilebilir. İnşacı montajda, yönetmen bir roman yazarı gibi sahneleri tasvir eder. Bu sahneler tanıtılırken genel çekim ölçekleri ağırlıktadır. Yapısal montaj ise, ayrıntı ve genel çekimlerin bir arada kullanıldığı montajdır. Ayrıntı ve genel çekimler ile sahnede ayrıntının özgün yapısı ve bütün içindeki farklılığı vurgulanır. Son olarak bağlantısal montaj çekimlere, seyircide yaratılmak istenen duyguya göre sıra verir ve çekimleri bu dinamik içinde bütünleştirir (Abisel, 2003:231,232).

Kuleşov'un bir diğer öğrencisi olan Sergey Eisenstein, sinema tarihindeki en önemli isimlerden biri olarak kabul edilir. Döneminde büyük yankı uyandıran filmlere imza atması ve kurguyu sinemasının temeline oturtması Eisenstein'ı sinema tarihinde öne çıkarır. Eisenstein için *"Sinema, her şeyden önce kurgudur"* (Eisenstein, 1985:43). Eisenstein'in kuramına göre kurgu sinemanın diğer bütün öğelerinden daha ayrıcalıklı bir yerdedir. Sinemayı kurgu olarak gören Eisenstein için kurgu çatışmadan ibarettir.

Pudovkin'in kurgu anlayışında yer alan, çekimlerin birbirine bağlanması bir bütün oluşturacak şekilde yapılan kurgu biçimini eleştirir onun yerine çekimler arasında çatışma olması gerektiğini savunur. Abisel, Eisenstein'ın çatışmacı kurgu yönteminde başvurduğu zıtlıkları şu şekilde sıralar: *"Hareketin yönü, çekimin içsel ritmi, çekim içeriğinin hacmi, kamera açısı, ışığın yoğunluğu, canlılık, vurgulama, duygunun yoğunluğu"* (Abisel, 2003:249). Birbiri ardından gelen çekimlerin sıralanan kavramlar açısından niteliği, onların kendilerinden önceki ve sonraki çekimlerle olan ilişkilerini belirler ve seyircide belirli etkiler uyandıracak sonuçlar doğurur. Eisenstein, yan yana getirilen iki film parçasının birer birer anlattıklarından çok birinin diğerine olan katkısını savunur ve birlikte algılanmaları gerektiğini düşünür, böylece iki görüntünün içerdiğinden çok yarattığı üçüncü terimle ilgilenir (Eisenstein, 1975:44,45). Eisenstein için önemli olan kurguda yaratılan simgesel anlamdır. Eisenstein, simgesel anlam yaratma düşüncesinde Japon hiyerogliflerinden etkilenir: *"Bu hiyerogliflerden her biri ayrı bir nesneye, bir olguya karşılıktır; ama birleşmeleri bir kavrama karşılık olur. Örneğin: Suyun resmi ile gözü'n resmi 'ağlamak', bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi 'dinlemek'. Bu bir kurgudur"* (Eisenstein, 1985:45). Rekin Teksoy, Eisenstein'ın bireysel bir öykünün çizgisel anlatımına uygun olmayan kurgu kuramının, toplumsal dramlar için tasarlandığını söyler (Teksoy, 2005:141). Eisenstein'ın sinema anlayışına göre, sinema toplumlara gerçeği göstermeyi amaçlar. Onun başlıca amacı burjuva kültürüne karşı sinema aracılığıyla bir darbe indirmektir, bunun gerçekleşmesi için burjuva değer yargılarını empoze eden sinemadan farklı türde sinema anlayışı geliştirilmelidir (Nuyan, 2016:35). Eisenstein, en bilinen filmlerinden biri olan *Potemkin Zırhlısı* filminde kurguyla "hareket yanılsaması" adını verdiği yöntemi gerçekleştirir. Bu yöntem ile üç farklı aslan heykelini ardı ardına kurgulayarak aslanın uyku durumundan, kükreme durumuna geçtiğini gösterir. Eisenstein bu sahne ile uyuyan Sovyet halkının ayağa kalkıp, isyan etmesini görselleştirir (Özarslan, 2015:122)



Resim 2.24. Eisenstein'ın Hareket Yanılsaması Örneği

Eisenstein, beş çeşit kurgu yöntemi olduğunu söyler: ölçümlü (metrik) kurgu, dizemsel (ritmik) kurgu, titremsel (tonal) kurgu, üsttitremsel (overtonal) kurgu, anlıksal (intellectual) kurgu (Eisenstein, 1985:89 – 98). Ölçümlü kurguda, temel ölçüt parçaların uzunluğudur. Çekimlerin yan yana getirilmesinin en basit yöntemidir. Dizemsel kurguda ise, parçaların uzunluklarını görüntüdeki içerik belirler. Bu teknikte zamanın niteliğini çerçevenin ritmi belirler. Titremsel kurguda, kurgu parçanın özellik taşıyan coşkusal sesine, parçanın egemen ögesine dayanır. İki farklı çerçevede, görüntülerde temel bir ton benimsenir ve görüntülerin üst üsteliği bu tona göre ayarlanır. Titremsel kurgunun ardından Eisenstein'ın yeni bir gelişme olarak tanımladığı üsttitremsel kurgu gelir. Üsttitremsel kurgu, titremsel kurgudan parçanın bütün çekiciliklerinin topluca hesaplanmasıyla ayırt edilir. Bu kurguda tek bir ögenin egemenliği yoktur. Anlıksal kurgu ise, anlıksal duyguların birbiriyle çatışacak şekilde yan yana getirilmesidir. Anlıksal kurgu ile somut görüntüler aracılığıyla izleyicinin zihninde soyut düşünceler oluşturulur.

Çağdaş Rus yönetmen Andrey Tarkovski'nin kurguya bakışı, kendinden önceki Sovyet sinemacılardan farklıdır. Tarkovski, Kuleşov ve Eisenstein gibi bir filmin kurgu masasında doğduğuna inanmaz (Tarkovski, 2008:102). Tarkovski'nin kurgu anlayışında kurgu çekimlerin arka arkaya sıralanmasını ifade eder. Tarkovski, kurgu sineması temsilcilerinin, özellikle Eisenstein'ın, kurgu aracılığıyla iki ayrı kavramdan üçüncü bir kavramı oluşturma düşüncelerine karşı çıkar: *“Eisenstein'ın dediği gibi üçüncü bir kavram doğurması gereken bir çarpışma olarak görmüyorum. Tam tersine, 'n'inci kare bana birinci, ikinci, üçüncü . . . beşinci, onuncu, sonunda 'n eksi birinci' karenin toplamı, yani n'inci kareden önceki bütün karelerin toplamı olarak görünüyor. Böylece bir karenin anlamını, ondan önceki bütün çekimlerle ilişkili olarak yaratıyoruz. Benim montaj ilkem bu”* (Tarkovski, 2009:23 – 24). Ona göre bir çekim, diğer bütün çekimlerle birlikte düşünüldüğünde anlam taşır. Kurgu, Tarkovski için, birbirine yapııştırılmış çekim birimlerinin ideal bir değişkeninden başka bir şey değildir. Bu değişken de önceden film şeridinde sabitleştirilmiş malzemede mevcuttur. Tarkovski'ye göre, bir filmi doğru dürüst kurgulamak demek, çekim esnasında neredeyse kendi kendilerine ön kurgulanmış olan tek tek sahnelerin ve planların arasındaki organik bağ bozmamak demektir (Tarkovski, 2008:102 – 103). Tarkovski, filmlerinde izleyiciye kurgu aracılığıyla simgesel bir anlatım sunmaz. O filmlerinde izleyiciye mesajını daha

çok çekimlerin içeriği ile aktarır. Filmlerinde ritmi, kurgulanan sahnelerin uzunluğu ile değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim ile belirler.

Fransız sinema kuramcısı Andre Bazin, kurgu sinemasına karşı gerçekçiliği savunur. Bazin'e göre Kuleşov ve Eisenstein'ın kullandıkları montajlar izleyiciye bir olay gösteremez; sadece ima eder (Bazin, 2011:34). Bazin, "alan derinliği" tekniğini öne çıkararak, sinemadaki kurgu hâkimiyetine karşı çıkar. Kurgu ile uzamsal gerçekliğin yıkıldığını söyleyerek, bunun yerine mekâna saygı gösteren uzun çekimin ve alan derinliğinin gerçekliğe vurgu yaptığını belirtir (Andrew, 2010:253 – 254). Bazin, özellikle uzun çekimler bağlamında İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri över ve bu filmleri montajın etkisine bir başkaldırı olarak görür (a.g.e Bazin, 52). Montajda yaratılan simgesel anlamlardan ziyade, uzun çekim ve alan derinliği ile izleyici gördüklerini kendi bakış açısıyla değerlendirme fırsatını yakalar.

Kurguda, kuramlar ve kurguya bakış açıları kadar bir diğer önemli kavram çekimler arası geçiş yöntemleridir. Sinemada kurgu geçişleri, bir metinde kullanılan noktalama işaretleri gibi düşünülebilir. Romandaki noktalama işaretleri, nasıl romanın okunurluğunu etkileyip onu akıcı hale getiriyorsa, sinemadaki çekimler arası geçişler de izleyiciyi aynı oranda etkiler. Kesme, açılma ve kararma, zincirleme başlıca geçiş yöntemleridir.

Kesme: Kesme, çekimler arasında en çok kullanılan geçiş yöntemidir. Kesme yönteminde bir çekimden kendinden sonra gelen çekime doğrudan geçiş yapılır. Bu durumda ilk çekimin son görüntüsünden, ikinci çekimin ilk görüntüsüne deyim yerindeyse atlanır (Özön, 2008:179). Kesme ile kısa çekimler arasında üst üste geçiş yapıldığında hızlı bir görüntü akışı meydana gelir. Sergio Leone tarafından yönetilen *The Good, the Bad and The Ugly* (İyi, Kötü, Çirkin – 1966) filminde kesme yöntemi ile sahneler arası geçiş hızlı bir şekilde kurgulanmış ve filmin final sahnesi bu açıdan başarılı bir örnek olmuştur. Benzer nesnelerden benzer nesnelere, oyuncuların benzer davranışlarından benzer davranışlarına kesme ile geçilir (Asiltürk, 2014:368). Kesmenin en çok tercih edildiği yerlerden biri de karşılıklı iki kişinin konuşma sahneleridir. Kesme, işlev olarak yazıdaki virgüle benzetilebilir.



Resim 2.25. İyi, Kötü, Çirkin Filminde Kesme Geçiş Örneği

Açılma – Kararma: Kesme yönteminde sahneler arası geçiş hızlı bir şekilde olurken, açılma – kararmada geçiş daha uzun sürer. Filmin bölümleri arasında genel olarak bu yöntemle geçiş sağlanır. Açılma ve kararma arasındaki süre kısa veya uzun olabilir. Bu geçişte kısalık veya uzunluk birbirine bağlanan sahnelerin içeriğine bağlıdır. Birbirine bağlanan sahneler arasında, olgu bakımından bir yakınlık, zaman bakımından yaklaşma varsa, kararma kısa sürer, aksi halde süre uzar (Onaran, 2012:85). Filmin başlangıcında sahne açılma ile başlar, karanlık ekran yavaş yavaş aydınlanır ve sahne görünür. Son sahnede ise görüntü yavaşça kaybolarak sahne kararır. Bölümleri ayırması bakımından, işlev olarak yazıdaki nokta gibidir.

Zincirleme: Kesme virgül, açılma ve kararma nokta olarak düşünülürse; zincirleme için noktalı virgül benzetmesi yapılabilir. Zincirleme geçişte bir görüntü bitmeden, tamamen ekrandan kaybolmadan, kendinden sonraki görüntü yavaşça belirmeye başlar. Zincirlemenin esas işlevi geçişi kolaylaştırarak izleyiciyi bir yerden başka bir yere ya da bir zamandan başka bir zamana taşımaktır (Dmytryk, 2011:361).

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde daha çok Bazin'in savunduğu ve Tarkovski'nin uyguladığı kurgu anlayışını tercih eder. Yönetmenin sinemasında, kurgu sinemacılarının savunduğu şekilde çatışmacı bir anlayış görülmez. Ceylan, kurguyu tamamen yadsımaz ona göre “*işin kalbi kurgudadır*” (Ceylan, 2016:175). Kurguyu önemseyen yönetmen, tüm filmlerinin kurgusunu kendisi yaparak, kurguya verdiği önemi gösterir. Ceylan için kurgu çekimlerin sıralanmasından başka, filme dair yeni bir şeyler arama mecrası olarak kendini gösterir. Yönetmen, sinemasında kurgunun anlamını şu şekilde açıklar:

“Benim tarzımda çalışan bir yönetmen için kurgu önemli. Çünkü ben senaryonun belirli bir derinliğin ötesine geçebileceğini düşünmüyorum. Masa başında insanın zihni bir yere kadar çalışabiliyor ama her şey bir aradayken, oyuncu mekândayken her nesne, her durum, oyuncunun yaptığı her hata, her değişiklik aklınıza yeni bir fikir getiriyor. Daha derine inmek adına bundan niye yararlanmayayım? Her şey her an oluşmaya devam ediyor. Senaryoyu bitmiş kabul etmiyorum ve devamlı daha iyisini arıyorum” (a.g.e., 186 – 187).

Sinemada genel olarak kurgu aşaması filmin vizyona girmeden önce son aşaması olarak kabul edilir. Fakat Ceylan filmin son aşamasında dahi, filmin senaryosunu değiştirmeyi göze alarak yeni arayışlarda bulunur. Çekim aşamasında çok sayıda alternatif çekim alan yönetmen, kurguda her zaman en iyiyi bulmak için çabalar.

Montaj sinemasına karşı İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri öven Bazin’in söyledikleri Ceylan’ın sineması için de geçerlidir. Yönetmenin filmlerinde uzun çekimler dikkat çeker. Gerçekçi bir sinema anlayışı olan Ceylan, tercih ettiği teknik yöntemlerle bu anlayışını izleyiciye hissettirir. Filmlerinde çekimler arasında kesme yöntemini tercih ederek akıcı bir anlatım oluşturur. Yönetmenin filmleri genel olarak uzun çekimlerden oluştuğu için kurgu aşamasında genele oranla daha az sayıda çekim kurgulanır. Ayrıca uzun çekimler filmlerin ritmini düşürür. Yönetmenin filmlerinde kurgu öne çıkan bir stil olarak yer almaz. Tercih ettiği anlatımda izleyiciye kurgu ile oluşturulan bir mesaj göndermez.

Ceylan’ın filmlerinde kurgu geçişlerini kullanma yöntemi yaygın anlayıştan farklıdır. Çoğu filmde, geriye dönüş (flashback) sahnelerinde açılma – kararma ile fark edilir bir geçiş yöntemi tercih edilirken Ceylan, Kasaba filminde Saffet’in askere gitme görüntülerine kesme yöntemi ile geçiş yapar. Böylece hem filmin akıcılığını engellemez hem de izleyicinin bir sorgulama yapmasını sağlar. Birçok filmde geriye dönüşlerde açılma – kararma geçişi tercih edilerek, izleyiciye farklı bir mekân ve zamana ait görüntüleri izlediği fark ettirilir. Fakat Ceylan, bu geçişi kesme ile sağlayarak izleyiciyi bir anlamda yabancılaştırır. Aynı geçiş yöntemini düş sahnelerinde de uygulayan yönetmenin bu tercihi ile söz konusu sahneler düş ile gerçek arasında bir yerde konumlanır.

İklimler filminde İsa ve Bahar’ın plajda oldukları sahne, kurgusuyla yönetmenin sinemasında öne çıkar. Kurgusal olarak genelde düz bir anlatımı tercih eden Ceylan bu

sahne yapmış olduğu kurguyla sahnenin anlatımını güçlendirir. Bahar ile sorunlu bir ilişkisi olan İsa, bir süre yalnız kalmaları gerektiğini düşünür. Bahar denize girdiği sırada, İsa uzaktan ona bakarak yapacağı konuşmanın provasını yapar. Bu anlarda ekrana, önce İsa'nın baş plan çekimi, sonra Bahar'ın denizdeki görüntüleri gelir. İsa birkaç kez konuşma denemesi yaptıktan sonra, konuşmaya devam eder. İsa tekrar baş planda, ekranın büyük bölümünü kaplayan bir şekilde yer alırken başını sağa doğru çevirmesiyle yanındaki Bahar görülür. Seyirci İsa'nın konuşmak için prova yaptığını düşünürken birden Bahar'ın görünmesi anlatıyı etkili kılan bir kurgu tercihi olarak dikkat çeker. Ceylan, bu sahne tercih ettiğı kurgu yöntemi izleyiciden Bahar'ın oraya ne zaman geldiğini, İsa'nın hangi söylediklerinin prova hangilerinin Bahar'a söylenmiş olduğunu gizler.



Resim 2.26. İklimler filminde kurgu örneğı

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde yer alan elma sahnesinde yönetmen, kamerasıyla ağaçtan yere düşen ve sonrasında yamaçtan aşağı bir su birikintisine doğru yuvarlanan elmayı takip eder. Ceylan'ın bu sahne tercih ettiğı uzun plan izleyicide merak duygusu uyandırır ve sahnenin güçlü olmasını sağlar. Burada sahneyi güçlü kılan temel nokta, yönetmenin sahneyi kurgu ile müdahale etmeden uzun plan şeklinde çekmiş olmasıdır. Bazin'in, montajın etkisine başkaldırı olarak gördüğü uzun çekim, özellikle bu sahne gücünü gösterir.

Yönetmenin sinemasında kurgu tercihleri daha çok uyguladığı geçiş yöntemleri ile değil çekimlere müdahale etmemesi, çekimlerinin uzun planlar olmasıyla öne çıkar. Filmlerinde sahneleri bol alternatifli şekilde çeken Ceylan, kurguda bu alternatifler arasından anlatıyı güçlü kılacak sahneleri seçer.

2.3.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Işık Ve Renk

Sinemada ışık, yönetmenin çekim aşamasında yararlandığı ana öğelerden biridir. Öyküsünü görüntüler aracılığıyla anlatan sinemada ışıksız bir anlatım düşünülemez. Sinemada bir mekânın, insanın veya figürün çekimi esnasında kamera belli bir miktar ışığa gereksinim duyar. Teknik olarak bakmak gerekirse; fotoğraf çekiminde filmin pozlanabilmesi için filmin yüzeyine düşen ışıktaki olduğu gibi, film çekiminde de görüntünün kameranın işlemcisi üzerine düştüğü esnada görüntünün yazılması ışık sayesinde olur.

Sanat alanında ışık; sinema ve fotoğraftan önce ilk olarak resimde kullanılır. Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn tarafından geliştirilen aydınlatma tekniği fotoğraf ve sinema alanında en çok kullanılan tekniklerden biri olur. Rembrandt'ın resimlerinde aydınlatma, nokta ışık veren ışık kaynağı ile gerçekleştirilen seçici bir aydınlatmadır. Rembrandt resimlerini tek bir kaynaktan gelen ışık ile tasvir ederek dramatik bir aydınlatma sağlar (Dönmez, 2017:61). Işık, resimde görüntü alanı içindeki belli yerleri aydınlatırken geri kalan yerler ya tam karanlık ya da yarı karanlıktır. Böylece izleyicinin dikkati resimde aydınlatılan ana öğeye çekilir. Rembrandt'ın resimlerinde ışığın tonu mum ışığını andıran sarılıktadır.



Resim 2.27. Rembrandt'ın "Philosopher in Meditation" tablosu

Resimde görüldüğü gibi, ışık tek bir kaynaktan gelerek resmin ana ögesini aydınlatırken diğer alanlar yarı karanlıktır. Rembrandt, aydınlatma ile dikkati resmin ana konusu olan filozofa çeker. Aydınlatılmış bölge ile daha düşük ışıklı diğer bölgeler arasında yumuşak bir geçişi tercih etmiştir. Rembrandt'ın tablolarında görülen bir diğer önemli özellik, görsel dinamiği kullanarak mizansen oluşturmaları ve resimlerinde hareket duygusunu başarılı bir şekilde yansıtmalarıdır. Zaur Mükerrrem, Rembrandt'ın resim sanatında kullandığı teknikler açısından ilk sinemacı olarak değerlendirilebileceğini söyler:

“Rembrandt, Nachtwacht / Nightwatch [Gece Devriyesi] adıyla bilinen tablosunda, aslında bir gündüz sahnesi canlandırmıştır. Tabloda, hareket halinde yirmi sekiz yetişkin ve üç ergen yer almaktadır. Kalabalığın başkarakteri ve tabii ki ilgi odağı, adamlarını geçit törenine hazırlayan Yüzbaşı Frans Banning Gocq'tur. Betimlenen kişilerin tümü merkeze yönelmiştir, bakışları ise seyirciye – kameraya yöneliktir. Burada sanatçı görsel dinamiği kullanarak, bir grup içerisinde tasarlayıp gerçekleştirdiği mizansen, yarattığı derinlik ve genişlik izlenimiyle ustaca işlemiştir. Bu başyapıtında bir ‘sinemacı’ mahareti gösteren ressam, tıpkı bir senaryo yazarı, yönetmen, kostüm tasarımcısı, sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni, ışıkçı, yapımcı, kısacası bir auteur gibi, yetkinliğini olağanüstü bir başarıyla sergilemiştir” (Mükerrrem, 2012:15).



Resim 2.28. Rembrandt'ın “The Nightwatch” Tablosu

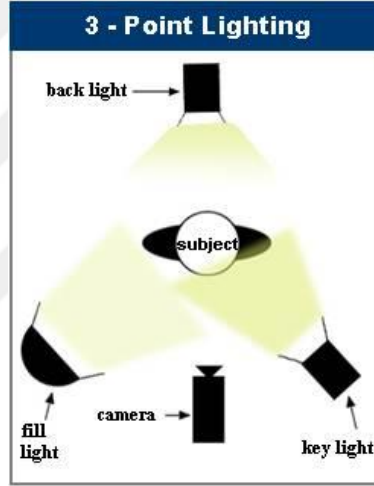
Rembrandt'ın kendine has aydınlatma tekniği ile oluşturduğu *The Nightwatch* isimli tablosu ressamın en bilinen eserlerinden biridir. Sanatçının tercih ettiği aydınlatma ile ortamda en önde bulunan iki asker ve arkadaki kız çocuğu dikkat çeker, diğer figürler ise kısmi şekilde aydınlatıldığı için geri planda kalır. Resimde yer alan figürlerin beden hareketleri resme hareketli bir sahne izlenimi katar. Rembrandt'ın uyguladığı ışık ve gölge tekniği sayesinde resim; hareketli bir topluluğun çekilmiş fotoğrafı gibi görünür. Zaur Mükerrerem'in dikkat çektiği gibi Rembrandt birçok eserinde ışığı salt aydınlatma görevinin dışında kullanarak kendinden sonraki sanatçılar için bir ilham kaynağı olmuştur.

Sinemada ışığın fiziksel ve dramatik olmak üzere iki temel özelliği vardır. Fiziksel özellik, çekim yapılan ortamın aydınlatılması olarak tanımlanabilir. Burada aydınlatma konunun içeriğinden bağımsız olarak, sadece kameranın gördüğü alanın aydınlatılmasıdır. Dramatik özellik ise yönetmenin ışık aracılığıyla anlatımını farklılaştırmasıdır. Işık filmin atmosferini taşır, izleyicide zaman, mekân, iklim hatta belli bir ruh haline dair algı yaratır (Barnwell, 2011:138). Yönetmenin yaratıcılığı ışığın dramatik özelliklerini kullanarak seyirciyi etkilemesinde yatar. Yönetmenler, yarattıkları görüntüleri, sadece bir şeyleri gösteren imgeler olarak değil de, anlam yüklenmiş imgeler haline dönüştürebildikleri ölçüde sanatçı konumuna yükselebilirler, burada da en büyük pay ışık tasarımının niteliğindedir (Sözen, 2013:152). Aydınlatma, izleyici üzerinde estetik ve dramatik etki yarattığı için sadece iç mekânlarda değil, doğal ortamdaki çekimlerde de aydınlatmadan yararlanır. Örneğin; güçlü bir ışık kaynağı, ay ışığı gibi kullanılarak sahnenin etkileyiciliği artırılabilir. Sahne düzenlemesinde, ışık tasarımı yapılırken önce doğal aydınlatma yapılır. Doğal aydınlatmanın üzerine yönetmen sahnenin içeriğine uygun olarak dramatik aydınlatmayı düzenler.

Onaran, aydınlatmanın dramatik öge olarak kullanılmasında ışığın nesnel ve öznel etkilerine dikkat çeker: Aydınlatmanın nesnel etkisi, eşyanın görünüşünü değiştirmesiyle ortaya çıkar; aynı cisim ışığın geliş yönüne göre farklı şekillere bürünür. Aydınlatmanın öznel etkisi ise, belirli bir aydınlık derecesinin izleyici üzerinde uyandırdığı duygudur. Güneşli, açık bir hava izleyicide sevinç, canlılık uyandırırken; karanlık, yağmurlu hava keder, durgunluk uyandırabilir (Onaran, 2012:42). Bu etkilere bağlı olarak, aydınlatma film türlerine göre değişiklik gösterir. Suç filmleri için karanlık

bir aydınlatma düzeni kurulurken, komedi filmlerinde daha aydınlık bir ortam oluşturulur.

Klasik Hollywood aydınlatma tekniği, üç nokta aydınlatma düzeneği olarak bilinir. Bu aydınlatma düzeneğinde sahnenin aydınlatması, ana ışık, arka ışık ve dolgu ışık aracılığıyla oluşturulur. Ana ışık, sahnedeki en güçlü ışıktır ve diğer ışıklar ana ışığa göre konumlandırılır. Yönetmenin aydınlatılmasını istediği bölgeye ana ışık direkt olarak vurur ve güçlü gölgeler oluşturur. Arka ışık ise, aydınlatılan konunun kontuarlarını belirginleştirerek, onları arka fondan ayırır ve görüntüye derinlik katar (Barnwell, 2011:143). Son olarak dolgu ışık, ana ışığın figür üzerinde oluşturduğu gölgeleri yok eder ve konunun genel atmosferini ortaya çıkarır. Dolgu ışık, ana ışık ve arka ışığa göre daha yumuşak düzeydedir.



Şekil 2.2. Üç Nokta Aydınlatma Düzeneği

Aydınlatmada bir diğer önemli nokta ise, ışığın geliş yönü ve kuvvetidir. Bir nesne önden, arkadan, yandan, alttan veya üstten aydınlatılabilir. Işığın yönü, sahnenin içeriğine göre düzenlenir. Nesnenin karşısından, önden aydınlatmada gölgeler yok edilirken, arkadan aydınlatmada nesne kamera ve ışık kaynağı arasında durduğu için silüet halini alır. Üstten aydınlatma nesneye egemen olur, aşağıdan aydınlatma nesneye kasvetli bir görünüm verir (Monaco, 2001:187). Aşağıdan aydınlatma şekil bozukluğuna yol açtığı için daha çok korku efekti vermede kullanılır. Yandan aydınlatmada ise, ışığın konu üzerine sağdan ya da soldan gelmesi ile konunun gölgeleri ışığın geldiği yönün ters yönünde sağa ya da sola uzar (Özön, 2008:97). Yandan aydınlatmanın oluşturduğu gölgeler sahneye dramatik bir etki katar. Işığın kuvveti ise

aydınlatmanın yoğunluğuna işaret eder. Sert ışık soğuk doku ve keskin kenarlar yaratırken, yumuşak ışık yayınlık bir aydınlatma yaratır (Bordwell ve Thompson, 2012:132). Bir filmin aydınlatmasında ışık düzeneği kurulurken tüm bu değişkenlere ne kadar çok dikkat edilirse ışık; anlatımı o derece etkiler.

Nuri Bilge Ceylan, ilk filmi Koza'dan itibaren ışığı anlatımın estetik bir unsuru olarak başarılı bir şekilde kullanır. Koza'da karanlık ortam filmin konusuna uygun olarak bunalıcı bir atmosfer meydana getirir. Ceylan, filmde fotoğrafçılık tecrübesini kullanarak portre fotoğraflara benzer çerçeveler oluşturur. Işık doğal bir düzeyde kullanılarak filmin gerçekçiliğini destekler. Yönetmen, karakterleri iç mekânda pencere kenarında konumlandırarak pencereden gelen ışığı filmde dramatik bir etki verecek şekilde kullanır. Işığın bu şekilde kullanılmasıyla Ceylan, Rembrandt tablolarını andıran çerçeveler elde ederek filmi görsel yönden bir şölene dönüştürür. Işık ile kimi zaman silüetler oluşturur, kimi zamansa ışık aracılığıyla ana öğeyi öne çıkararak çerçevenin geride kalan kısmını hafif bir karanlıkta bırakır. Kasaba filmi genel olarak dış mekânlarda çekilir ve filmde doğal ışıklandırma ile anlatının gerçekçiliği desteklenir. İç mekânlarda geçen sahnelerde karakterler yine pencere kenarlarında konumlandırılarak dışarıdan gelen ışığın gücünden yararlanılır. Bu anlarda, karakterlerin özellikle yüzleri aydınlık diğer yerler karanlıktır. Böylece belirli 'leke'ler aracılığıyla ilgi karakterlerin yüzlerinde toplanarak duygu ve düşünceleri ön plana çıkarır (Karakök, 2008:84).



Resim 2.29. Koza ve Kasaba Filminde Aydınlatma Örnekleri

Mayıs Sıkıntısı, ışık konusunda yönetmenin önceki filmleri ile paralellik gösterir. Yine doğal ışıktan yararlanan Ceylan, filmin ev içinde geçen sahnelerinde mekân dar olmasına rağmen aydınlatma düzeneğiyle filmin görsel yönünü başarılı bir şekilde oluşturur. Mayıs Sıkıntısı filminde de karakterlerini pencere kenarlarında konumlandırır

ve bu çekimleri kendine özgü bir stil olarak yansıtır. Filmde, Saffet ve babasının karşılıklı sahnesinde ışık baba karakterinin arkasına yerleştirilir ve ışık düzenlemesi ile baba siluet halini alır. Bu siluet hali karakteri karanlıkta bırakarak sahnenin dramatik etkisini artırır. Sahnenin ışığı ve karakterlerin konumlandırılması ile izleyicinin dikkati yüzü kameraya dönük halde konumlandırılan Saffet'in tavırlarına çekilir.



Resim 2.30. Mayıs Sıkıntısı Filminde Siluet Aydınlatma Örneği

Yönetmen, Uzak ve İklimler filmlerinde aydınlatmayı birbirine benzer şekillerde kullanarak sinemasındaki tutarlı çizgisini sürdürür. Doğal ortamlarda, doğal bir ışık düzenlemesiyle çekilen filmler bu yönleriyle yönetmenin gerçekçi sinema anlayışını destekler. Genel olarak iç mekânlarda geçen hikâyesiyle Uzak filminde aydınlatma, anlatımın oluşmasında yönetmenin en büyük yardımcılarında biri olur. Filmde aydınlatma karakterler aracılığıyla oluşur, Mahmut lambayı açtığında giriş tarafı aydınlanır bu noktada Yusuf aydınlık alandadır, Mahmut ise karanlıkta kalır. Bu aydınlatma içinde karakterlerin çerçevelenmesi, Yusuf'un daha açık ve bilinebilir olduğunu, Mahmut'un ise kapalı ve bilinemez olduğunu düşündürür (Akbulut, 2005:129). Böylece aydınlatma ile bir yandan filmin gerçekçiliği desteklenir diğer yandan aydınlatmanın anlatımı güçlendirme etkisinden yararlanır.

Ceylan, filmde sadece ışığı değil karanlığı da başarılı bir şekilde kullanır. Kimi sahnelerde karanlık ile dramatik bir etki yaratır. Ev içinde Mahmut karakteri genel olarak loş bir ışıkla gösterilirken, Yusuf daha aydınlık resmedilir. Yönetmen ışık aracılığıyla karakterleri arasındaki karşıtlığı vurgular. Karanlığın tekinsiz işleri işaret eden bir tarafı vardır. Filmin açılış sahnesinde Mahmut ve birlikte olduğu kadın karanlık bir ortamda gösterilir, Yusuf'un gizlice eve telefon ettiği anlarda sahne karanlıktır,

Yusuf ve hoşlandığı kızın apartman girişinde karşılıklı bekledikleri sahnede apartman ışığı söner ve ikisi karanlıkta kalırlar, bu sahnelerin karanlığa yakın bir ışıktaki çekilmesi sahnelerin içeriğini destekler. Mahmut'un karanlıkta yatarak tek başına televizyon izlediği sahnede televizyondan gelen parlak ışık Mahmut'u kısmen aydınlatarak onun yalnız halini vurgular.



Resim 2.31. Uzak Filminden Aydınlatma Örnekleri

İklimler filminde farklı mevsimlerde geçen anları gösteren Ceylan, ışığı kullanmasıyla iklimler arasındaki farkları belirginleştirir. Filmin başında yaz mevsiminde geçen sahnelerde ışık daha güçlü bir şekilde yer alırken, filmin son bölümü olan kış mevsiminde ışık daha düşüktür. Filmde aydınlatma, doğallığı bozmayacak şekilde düzenlenir. Uzak filminde olduğu gibi iç mekân aydınlatması yine karakterler aracılığıyla yapılır. Serap eve girdiğinde ışığı açarak ortamı aydınlatır. Serap'ın evinde aydınlatma ev içindeki lambader ile sağlanır, lambaderin konumu ve ışık düzeyi izleyicinin dikkatini Serap'ın hareketlerine çeker. Işığın tonu ile Serap'ın şuh tavırları birbirini tamamlar.



Resim 2.32. İklimler Filminde Aydınlatma Örneği

Uzak'ta Mahmut – Nazan ilişkisi ile İklimler'de İsa – Bahar ilişkisinin birbirine benzer olduğu söylenebilir. Nazan ve Bahar bir şekilde erkek karakterlerin hayatlarından çıkar. Nazan, Mahmut'tan ayrılarak kendine yeni bir hayat kurmak üzere yurtdışına taşınmaya karar verir, Bahar ise İsa'dan uzaklaşarak başka bir şehre gider. Ceylan'ın sinemasında erkek karakterlerin güçsüzlüğü bu anlarda kendini gösterir. Nazan ile son kez buluşup oturduktan sonra Mahmut, Nazan'ın evinin önüne giderek uzaktan eve doğru bakar. Bu anlarda ekrana ışığı yanan ev gelir. İsa ise, Bahar'ın şehir dışına çıktığını öğrendikten sonra Bahar'ın evinin önüne gider ve duyduğu şeyin doğru olup olmadığını kontrol etmek ister. Bu kez ekrana ışıkları yanmayan bir ev gelir. Ceylan, bu iki sahnede ışığı bir yaşam unsuru olarak kullanır. Birinde evde yanan ışık Nazan'ın orada olduğunu işaret ederken, diğesinde karanlık ev Bahar'ın uzaklara gittiğini işaret eder.



Resim 2.33. Uzak ve İklimler'de Işığın Kullanımı

Üç Maymun filminde ışık, anlatının yapısına uygun olarak boğucu bir atmosfer oluşturur. Melodramatik bir hikâyesi olan filmde Ceylan, ışığın düzeyini anlatıya uygun olarak düzenler. Yüksek ışık düzeylerine çıkmadan, filme düşük ışığı egemen kılar. Ev içi sahnelerde dışarı her zaman evin içinden daha aydınlıktır. Evin daima loş hali karakterlerin iç dünyalarını yansıtır. Karakterler karanlığın egemen olduğu bu evde yaşarlar. Daha önceki filmlerde sahnelerin karakterler aracılığıyla aydınlatılmasında olduğu gibi, Üç Maymun'da da filmin açılış sahnesi karakterin arabasının ışığı ile aydınlanır. Karanlığa doğru giden araba bir anlamda karanlığın işaret ettiği anlamda, tekinsizliğe doğru ilerler. Servet'in kullandığı araba sahnenin devamında, bir yayaya çarpar. Çarptığı kişiyi, kazanın olduğu yerde ölüme terk eden Servet yoluna devam eder. Bu sahnenin ardından araya giren jenerikten sonra Servet'in şoförü Eyüp'ü aradığı

görülür. Eyüp'ü sahile çağıran Servet bu anlarda Eyüp'e suçu üstlenmesi karşılığında para teklifi yapar. İçinde bulunduğu durumda bu teklife karşı gelemeyen Eyüp, teklifi kabul eder. Bu anlarda sahilde konuşan ikiliyi yönetmen arkadan, uzak bir noktadan gösterir. Şafağın sökmediği anlarda Servet ve Eyüp birer siluet olarak görünür. Bu sahnede Ceylan, ışık düzenlemesiyle karakterleri karanlık birer figür olarak göstererek yaptıkları işin “karanlık” tarafını vurgular.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin açılış sahnesinde yer alan otomobil tamirhanesinde ortam duvardaki sarı bir ışık kaynağıyla aydınlatılmıştır. Tek kaynaklı sarı ışık, yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi ortama düşük bir ışık sağlar. Mekândaki bu loşluk, yapılacak olan gizli, karanlık işleri işaret eder. Tek kaynaklı aydınlatma tekniği nedeniyle ortamda oluşan ışık havuzu sadece karakterlerin bir bölümünü aydınlıkta bırakır, diğer yerler ise daha karanlıktır, böylece yönetmen izleyicinin dikkatini karakterleri üzerinde yoğunlaştırır (Dönmez, 2017:241).



Resim 2.34. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Tek Kaynaklı Işık Örneği

İlk yarısı akşam saatlerinden sabaha uzanan bir süre içinde bozkırda geçen Bir Zamanlar Anadolu'da filminde ilk yarıya karanlık hâkimdir. Gece boyunca dış mekânda geçen hikâye yönetmeni ve ışık ekibini teknik anlamda yeni arayışlara iter. Doğallıktan ödün vermeden, sahneleri aydınlatmak isteyen Ceylan, filmin ilk yarısında oluşturulan aydınlatma düzenini, filmin kurgu günlüğüne şu şekilde not eder:

“İlk yarısı zifiri karanlık bir bozkırda geçen bir filmin ışığını yapmak kolay değil. Bozkırın ortasında ışık kaynağı olarak sadece araçların farları ve ay ışığı olduğu varsayılmak zorunda. Bu nedenle esaslı bir ay ışığı düşünmek zorundaydık. Helyum balon da getirdik ama balonun rüzgârlı havada

kullanılamıyor oluşu, fazla yükselememesi ve fazla güçlü olmaması nedeniyle başka bir şey düşünmek zorundaydık. Gökhan ve Orion Işık'tan Kadir, vinç üzerinde el yapımı bir softbox içine yerleştirdikleri 25kw ışığı 30-40 metreye yükselterek harika bir ay ışığı imal ettiler. Kameranın gördüğü açıdaki uzaklıkları 20kw'lık panel ışıklarla desteklediğimizde olağanüstü bir sonuç veriyor” (Ceylan, 2011:5).

Yapılan teknik düzenlemeler ile araçların farları yuvalarından sökülerek bunların yerine daha güçlü ışık kaynakları yerleştirilir. Böylece filmin ilk yarısında sahnelerin aydınlatılmasında arabalardan yararlanılır. Daha önceki filmlerde sahnelerin karakterler aracılığıyla aydınlatılmasında olduğu gibi, Bir Zamanlar Anadolu’da filminde de aydınlatma sahne içi unsurlar ile oluşturulur. Bozkırın uçsuz, bucaksız yapısı arabaların farlarından çıkan sarı tondaki ışık ile aydınlanır.



Resim 2.35. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Aydınlatma Örneği

Zanlının öldürüp gömdüğü cesedi bulmak için yollarda olan ekip saatler ilerlemesine rağmen sonuç alamayınca mola vermeye karar verirler ve en yakındaki köyün muhtarına misafir olurlar. Muhtarın evindeki sahnede aydınlatma yine tek kaynaklı sarı bir ışıkla sağlanır. Karakterler kurulan sofrada muhtar ile sohbet edip yemeklerini yerken birden elektrikler kesilir. Elektrik kesilmeden önce özellikle muhtarın başı çektiği uzun sohbet, elektrikler gidince yavaşça sona erer. Karanlık ile birlikte karakterler de sessizliğe gömülür. Bu arada muhtar, kızı Cemile’ye seslenerek lamba getirmesini söyler. Cemile’nin çay tepsisinin üzerinde getirdiği kandilin ışığı odayı aydınlatır. Bu anlarda ışık, Cemile’nin duru güzelliğini vurgular ve ortaya Rembrandt tablolarını andıran bir sahne çıkar. Karanlık bozkırda saatlerce süren

aramalardan sonra Cemile, karakterlerin gözüne ilahi bir varlık gibi görünür. Filmi iki bölüme ayırmak gerekirse birinci bölümü bozkırda geçen arama sahneleri, ikinci bölümü ise gündüz vakti karakterlerin cesedi bularak kasabaya gitmeleri oluşturur. Cemile ise tam olarak bu iki bölümün ortasında yer alır. Elindeki ışık ile karanlığı, aydınlığa çevirir. Yönetmenin bu sahnede ışığı kullanımı, ışık ile anlatımı güçlendirmenin en büyük örneklerindendir.



Resim 2.36. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Aydınlatma Örneği

Yönetmenin son filmi Kış Uykusu'nda sahnelerin çoğu iç mekânlarda geçtiği için filmde aydınlatma büyük önem taşır. Ceylan, önceki filmlerinde de uyguladığı tek kaynaklı ışık kullanımını devam ettirir. Sahneler genel olarak ya mekân içindeki abajurlar aracılığıyla ya da pencereden giren gün ışığıyla aydınlanır. Doğal bir şekilde kullanılan ışık ile sahnelerde kimi noktalar loş bir şekilde görülürken, izleyicinin dikkati konunun öznesi olan karakterlere çekilir.



Resim 2.37. Kış Uykusu Filminde Aydınlatma Örneği

Düşük ısıdaki ışık tercihi ve dar mekânlar, filmde karakterler arasında var olan çekişmeyi öne çıkarır niteliktedir. Filmdeki aydınlatma düzeneği özellikle karakterler arasındaki uzun konuşma sahnelerinde karakterlerin ifadelerini görünür kılar. Işığın dramatik şekilde kullanımı ile karakterlerin yüzünün bir tarafı aydınlanırken, diğer tarafı karanlıkta kalır. Böylece kişinin iç dünyasındaki karşıtlık vurgulanır, kişinin aydınlık ve karanlık tarafları ışık düzenlemesiyle görselleştirilir.



Resim 2.38. Kış Uykusu Filminde Aydınlatma Örneği

Yönetmenin tüm filmlerine bakıldığında ışık kullanımının tutarlı olduğu görülür. Ceylan, tek nokta aydınlatma düzenlemesiyle ışığın dramatik yönden kullanımını başarılı bir şekilde uygular. Aydınlatmayı, doğallığı bozmayacak şekilde kullanır. Genel olarak dış mekânlarda, doğal ışığı tercih etse de yapay aydınlatma düzeneği kurmak zorunda kaldığında teknik olanakları zorlayarak doğala yakın bir aydınlatma yakalamaya çalışır. İç mekân aydınlatmaları kimi zaman sahne içi aydınlatma araçlarıyla kimi zamansa pencereden giren ışık aracılığıyla sağlanır. Ceylan, her filminde kullandığı ışık ile filmlerinin anlatısını destekler ve gerçekçi film anlayışını vurgular.

Işık gibi renk de sinemanın görselliğinde önemli bir yere sahiptir. Sinemada ilk dönemlerde renklendirme film karelerinin boyanması ile elde edilir. Fakat bu renklendirme yöntemi çekim yapılan ortamın doğal renklerini göstermekten ziyade, genel olarak tüm filmi boyanan tonda gösterir. James Monaco'ya göre, sinemaya renkli görüntü *Technicolor* teknolojisi ile girer: “1935’te *Technicolor*’un üç-kuşak işlemi sinemacıların çoğunluğu için renkli görüntünün yolunu açtı. Bu sistem magenta (koyu kırmızı), cyan (mavi), ve yellow’u (sarı) kaydetmek için filmin üç ayrı kuşağının

kullanılmasına dayanıyordu. İşlem sürecinde her negatiften ayrı bir matris kopya basıldı ve bunlar karta renkli fotoğraf basımında olduğu gibi son baskıya bu üç rengi de aktarmak için kullanıldı” (Monaco, 2001:116 – 117). Renkli film teknolojisinin yaygınlaşmasıyla birlikte yönetmenler hikâyelerini daha güçlü bir şekilde anlatabilmek için filmlerini renkli çekmeye başlar. Her renk farklı bir anlam yükü ve derinliğine sahip olduğu için yönetmenler renkler aracılığıyla anlatı dili oluşturur (Kırık, 2013:72). Renklerin anlamları toplumdan topluma değişiklik gösterse de sinemada renkler genel kabul gören anlayışa göre kullanılır.

Alim Şerif Onaran sinemada rengin dört işlevi olduğunu belirtir: İlk olarak resimsel renk, resimsel kompozisyonu da içeren tablo gibi renklendirmeyi anımsatır. İkincisi tarihsel renk, bir dönemin renkli atmosferini yansıtır. Üçüncü olarak sembolik renk, beyazın neşe ve mutluluğun, siyahın hüznün, kırmızının ihtirasın sembolü olduğu düşünülerek belirli etkileri ortaya koymak ve vurgulamak için belirli renklerin kullanılmasını ifade eder. Son olarak psikolojik renk ise soğuk (yeşil, mavi, menekşe) ve sıcak (kırmızı, turuncu, sarı) renklerin ayrı psikolojik etkiler yarattığı teorisine dayanır (Onaran, 2012:44,45).

Sinemada renkleri anlatımın bir unsuru olarak kullanırken çağrıştırdığı anlamlar dikkate alınmalı ve her bir renk yarattığı etkiler bağlamında kullanılmalıdır. Kırmızı renk, dalga boyu en uzun renk olduğu için en uzak mesafeden fark edilme özelliğine sahiptir. Baskın bir özelliği olan kırmızı hem ihtiras, cinsellik gibi duygulara işaret eder hem de şiddeti çağrıştırır. Kişinin üzerinde canlandırıcı bir etki yarattığı gibi, kanı ve ölümü çağrıştırdığı için korku filmlerinde de sık sık kullanılır. Güneşin rengi olan sarı genel olarak keyif veren bir renk olarak kabul edilir. Sıcak renkler grubunda olan sarı, kişilerin ruh halini olumlu yönde etkileyen bir renktir. Doğanın, tabiatın rengi olan yeşil huzur veren, sakinleştirici bir özelliğe sahiptir. Yeşil gibi, doğadan bir renk olan mavi de yeşil rengin özelliklerini taşır. Soğuk renkler grubunda olan mavi aynı zamanda teknolojinin rengi olarak kabul edilir. Günümüzde birçok sosyal medya firmasının logosu mavi tonlarındadır, ayrıca bilimkurgu filmlerinde geleceğin dünyası mavi rengin egemenliğinde gösterilir. Beyaz, saflığın ve temizliğin rengi olarak kabul edilir. Uyandırdığı duygular bağlamında rahatlatıcı bir etkisi vardır. Siyah renk kötülüğü, korkuyu temsil ettiği için gangster ve korku filmlerinde sıkça kullanılır. Bazı Uzak Doğu ülkelerinde ise siyah mutluluğun rengi olarak kabul edilir.

Fotoğraf ile ilgilendiği dönemde genel olarak siyah beyaz çalışmalar yapan Nuri Bilge Ceylan, sinemaya adım attığı zaman da ilk iki filmini siyah beyaz çeker. Koza ve Kasaba filmlerinde siyah beyaz rengi tercih eden yönetmenin bu tercihi filmlerin anlatılarıyla uyumludur. James Monaco, siyah beyaz filmlerin izleyiciyi bir seyirlik izlemek yerine, filmin öyküsüne, diyaloglarına ve psikolojisine daha derinden sokma etkisinin olduğunu söyler (Monaco, 2001:116). Diyalogsuz bir şekilde çekilen Koza’da filmin siyah beyaz anlatısı hikâyenin dramatik yönünü artıran bir işlev görmektedir. Siyah beyaz düzenleme karakterlerin ellerine ve yüzlerine yapılan yakın çekimlerle birlikte karakterlerin yaşlılığına yapılan bir vurgu niteliğindedir. Bu yakın çekimler kimi zaman bir bütünün parçalarını sıralayarak izleyicinin zihnine parçaları birleştirme görevini verir.



Resim 2.39. Koza Filminden Siyah Beyaz Renk Düzenlemesi Örnekleri

Kasaba filminde siyah beyaz düzenleme, kasaba hayatının rutinliği, sıkıcılığı ve kasabada tekdüze geçen zamanı vurgulamada etkili olur. Renk düzenlemesi aracılığıyla hem estetik bir anlatı oluşturulur hem de bu düzenleme yönetmenin minimalist sinema anlayışını hissettirir. Mayıs Sıkıntısını renkli olarak çeken Ceylan, çekim yaptığı dönemde renklerin canlı olmasından dolayı çekim sonrasında teknik müdahale ile renk

düzenlemesi uygulandığını belirtir: *“Deneme baskısı yaptığımda renkler hiç hoşuma gitmedi. Mayıs sonu ve haziranda çektim filmi. Güneş vardı, renkler fazla canlı çıkmıştı. Bu nedenle Türkiye’de henüz denenmemiş bir tekniği uygulama konusunda Fono Film Laboratuvarı’ndaki arkadaşları ikna ettim. Özel bir işlemle renkleri soldurduk”* (Ceylan, 2016:33 – 34). Parlak renklerden kaçınan yönetmen filmin anlatısına uygun olarak renkleri soldurur. Genel olarak dış mekânlarda geçen Mayıs Sıkıntısı’na sarı ve yeşil tonlar hâkimdir. Doğal renklerin egemenliği filme sıcak bir hava katar.



Resim 2.40. Mayıs Sıkıntısı Filminde Renk Kullanımı

Uzak filminde geniş bir renk skalasını tercih eden yönetmen sahnelerin içeriğe uygun olarak filmde çeşitli renk tonları kullanır. Karakterler yalnız kaldıklarında mavi tonlar dikkat çekerken, Mahmut ve Yusuf’un birbirine en yakın olduğu zaman olan fotoğraf çekimi yolcuklarında sahneler ağırlıklı olarak sarı tonlardadır. Yönetmen özellikle güneşin batmaya yakın olduğu altın saatlerdeki sarı tonu ve güneşin batışından sonra hava kararmadan önceki mavi tonları kullanarak doğanın sunduğu renkleri başarılı bir şekilde yansıtır.



Resim 2.41. Uzak Filminde Renk Kullanımı

İklimler’de renk, mevsimlere uygun olarak değişkenlik gösterir. Yaz mevsiminde Antalya’da başlayan, sonbaharda İstanbul’da devam eden ve son olarak kış mevsiminde

Ağrı’da sona eren hikâyede renkler içinde bulunan mevsimi yansıtır. Yaz sahnelerinde sert bir güneş ışığı dikkat çekerken, İstanbul’da geçen sahnelerde renkler daha soluktur. Kış mevsimi için seçilen Ağrı’da mevsimin rengi olan beyazın hâkimiyeti vardır. Ceylan, İklimler’de üç ayrı şehirde çekim zamanı için en uygun mevsimi tercih ederek doğanın renkleri ile hikâyesinin içeriğini destekler. Yönetmen, Üç Maymun’da öykünün melodramatik içeriğine uygun olarak filmin tümünde koyu sarı ve yeşil tonları hâkim kılar. Renk düzenlemesi özellikle karakterlerin yakın çekimlerinde yüz ifadelerinin kaydedilmesi sırasında içinde bulundukları sıkıntılı durumu başarılı bir şekilde yansıtır. Ceylan, filmde renk aracılığıyla karakterleri dış dünyadan izole ettiğini belirtir:

“Bu aile için dünyada sanki onlardan başka hiç kimse yaşamıyormuş gibi bir dünya yaratmak istedim. Onlar için yaratılmış spesifik, özel bir dünya. Daha filmi yazarken bu dört karakter dışında kimsenin yüzünü göstermeyecek şekilde filmi çekebilir miyim diye düşünüyordum ve çekimde bir noktaya kadar da bunu yaptım. Renklerle de çalıştım bu izolasyonu sağlamak için. Karışıklığı engellemek, onları biraz daha net ortaya çıkarmak istedim. Birtakım detaylarla çevreleri olduğunu vurguladık” (Ceylan, 2016:137).



Resim 2.42. Üç Maymun Filminde Renk Kullanımı

Genel olarak dış mekânlarda geçen Bir Zamanlar Anadolu’da filminde renkler hikâyenin geçtiği mekânlar ile uyumluluk gösterir. Bozkırda bir arayışın ele alındığı filmde Ceylan, bozkıra hâkim olan sarı tonları kullanır ve doğanın renkleri ile hikâyesini başarılı bir şekilde birleştirir. Yönetmen, iç mekânlarda geçen sahnelerde de sarı tonları tercih ederek sahneler arasında renk bağlamında bir uyum sağlar. Gece vakti araba farları sarı başakları aydınlatıp bozkırın uçsuz bucaksız yönünü gösterirken, gündüz olduğunda doktorun odasının boyası sarının varlığını devam ettirir. Genel olarak parlak renklerden kaçınan yönetmen Bir Zamanlar Anadolu’da filminde de renkleri soluk tonlarda kullanmayı tercih eder. Ayrıca soluk tonlar ve filmin yavaş temposu birbirini tamamlayan öğeler olarak dikkat çeker.



Resim 2.43. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Renk Kullanımı

Kış Uykusu filminde mekân olarak seçilen Kapadokya bölgesi kendine has coğrafi yapısı ile dikkat çeker. Kış mevsiminde geçen filmde volkanik oluşumların karlar altındaki görüntüsü görsel bir estetik oluşturur. Dış mekânlarda ağırlıklı olarak beyaz rengin öne çıktığı filmde, başkarakter Aydın’ın arabasının turuncu rengi, soğuk renk olan beyaz ile bir karşıtlık yaratır. Beyazlar içinde dikkat çeken turuncu, Aydın’ın gösterişçi kişiliğini yansıtan bir renk tercihi olarak değerlendirilebilir.



Resim 2.44. Kış Uykusu Filminde Renk Kullanımı

Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasında renk kullanımına genel olarak bakıldığında filmlerinde tercih ettiği renklerin özel bir işlevi olduğu görülür. Gerekli zamanlarda, çekim sonrası aşamada renklere müdahalede bulunur. Genel olarak renkleri soluk olarak kullanarak abartılı renklendirmelerden kaçınır. Renk kullanımı ile öykülerinin durağan yapısının uyumlu olduğu söylenebilir. Doğadaki renkleri doğal hallerinde kullanmayı seven yönetmenin bu tutumu sinemasının gerçekçi anlayışını da destekler niteliktedir.

2.3.4. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Ses

Sessiz bir sanat olarak doğan sinemada, ses kavramı teknolojinin gelişmesiyle birlikte sinemaya sonradan dâhil olur. Sinemanın ilk dönemlerinde gösterim salonlarında piyanist tarafından yapılan müzik görüntüye eşlik ederken zaman içinde piyanistin yerini geniş bir orkestra alır. Orkestra elemanları gösterilen filmin konusuna

ve sahnelerin içeriğine göre filme müzikleriyle eşlik eder. Zaman içinde film dağıtımçıları müzik denetimini ele geçirerek, orkestranın repertuar keyfiyetine son verirler ve kataloglanmış müzikler ile her film için ayrı müzik listeleri oluşturulur (Yıldız, 2010:9). Müziğin bu şekilde denetim altına alınması ile bir süre sonra her film için özel müzik besteleme yoluna gidilir. 1927 yılında gösterime giren *The Jazz Singer* sinema tarihinde ilk sesli film olarak kabul edilir. *The Jazz Singer* öncesinde sesin kullanıldığı filmler vizyona girse de, görüntülerin ve seslerin senkronize şekilde kayıt altına alınması *The Jazz Singer* filmini öne çıkarır. Sinemaya sesin girmesi ve zamanla tüm filmlere hâkim olmasıyla birlikte sessiz sinema döneminin yıldızları sesli sinemaya ayak uyduramaz. Özellikle Mack Sennett ve Charlie Chaplin gibi sessiz dönemde güldürü filmlerinin aranan oyuncularını sinemaya sesin girmesiyle kariyerlerinde gerileme yaşarlar. Sinemaya sesin girmesiyle birlikte ilk olarak sesli filmlerde tiyatro kökenli oyuncular yer alır. Tiyatro oyuncularının diyaloglar yönünden tecrübeli olması, yapımcı ve yönetmenlerin böyle bir tercih yapmasında etkili olur. Bir süre sonra sinemaya tiyatronun egemen olmaya başlaması sinema açısından olumsuzluk olarak görülür ve sinema oyunculuğu kavramı doğar. Sesin kullanılmasıyla oyuncuların görseelliğinin yanı sıra diyalog sahnelerindeki becerisi ön plana çıkar.

Sinemada sesin başlıca kullanım yöntemlerinden biri; yönetmenin sesi anlatının başlıca öğelerinden biri olarak kullanarak izleyicinin algılarını yönlendirmesidir. Filmde ses kanalı üç ana öğeden oluşur, bunlar: ses efektleri, konuşmalar ve müziktir (Cemalcılar, 1993:74). Bir filmde diyalog ve müzik dışında kalan tüm sesler ses efekti olarak adlandırılır. Ses efektleri neredeyse tamamen yapay olarak üretilir, bu yapaylığın amacı filmi daha gerçekçi kılmaktır (Sözen, 2017:478). Yapay olarak üretim ile ya doğada olmayan sesler üretilir ya da gerçekteki seslerden daha etkili olması için doğada bulunan sesler taklit edilir. Özellikle korku filmlerinde yönetmenler izleyicide korku duygusunu uyandırmak için sıkça ses efektlerinden yararlanırlar. Sinemaya sesin girmesiyle birlikte en önemli ses kullanımlarından biri diyaloglar olur. Diyalogların, film öyküsünün izleyiciye aktarılmasında önemli bir yeri vardır. Bob Foss diyalogun beş işlevi olduğundan bahseder:

- 1) *Diyalog anlamı ve yeri açısından gerçekçi ve inanılır olmalıdır. Kişiler konuştuklarında, bu kişilerin yalnızca bu biçimde konuşabilecekleri izlenimini edinmeliyiz.*

- 2) *Diyalog, konuşan kişiyi belirlemeli – tanımlamalıdır. Kişinin kendisini ifade ediş biçimi bize bu kişi hakkında çok şey anlatacaktır.*
- 3) *Diyalog, konuşanın duygusal halini yansıtmalıdır. Burada, söylenenlerden çok nasıl söylediği önemlidir.*
- 4) *Diyalog, dinleyeni ya da hakkında söz edileni tanımlamalıdır.*
- 5) *Diyalog, hareketi ilerletmelidir; dramada itici güç olmalıdır (Foss, 2012:140).*

Sinemada diyalog kullanma konusunda yapılan başlıca hatalardan biri öyküdeki her noktayı konuşmalar aracılığıyla aktarmaktır. Görsel bir sanat olan sinemada diyaloglara sıkça başvurulmamalı, yönetmen anlatmak istediğini öncelikle görüntüler aracılığıyla anlatmaya çalışmalıdır. Sessiz film döneminde salonlarda orkestra tarafından icra edilen müzik, ilk olarak yüksek sesle çalışan gösterim aletinin çalışma sesini bastırmak için kullanılır. Müziğin kullanım amacı zaman içinde evrilir ve günümüz filmlerinde daha çok sinemasal anlatıyı destekleme amacıyla yer alır. Günümüzde müzik artık neredeyse tüm filmlerde sinematografinin başlıca öğelerinden biri olarak bulunur. Ana akım sinemaya ait filmsel anlatılarda müzik, hemen hemen her zaman duygusal bir gösteren yer alır ve seyirciyi mevcut gerçekliğinden kopartarak, hayalle gerçek arası bir zemine çeker (Sözen, 2015:36). Sözen'in ifade ettiği tarzda müzik kullanımı, yönetmen için bir "koltuk değneği" işlevi görür ve yönetmen anlatısını müzik ile destekleyerek seyircisini işitsel yönden de etkilemeye çalışır. Tarkovski, müziğin bu şekilde kullanılmasına karşı çıkarak sinemada müzik kullanımı ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder: "*Bir bakıyorsunuz bir epizod müzikle 'desteklenmiş', bir başka seferinde ana konu gene müzik aracılığıyla canlılık 'kazanmış' ya da duygusal içerik 'güçlendirilmiş'. Bir başka seferindeyse, müzikten başarısız bir sahneyi 'kurtarması' istenmiş. Benim görüşüme göre, müziği şiirsel bir nakarat olarak kullanma yöntemi çok daha doğrudur*" (Tarkovski, 2008:142). Tarkovski'nin ifade ettiği müzik kullanımıyla nakarat şeklinde yer alan müzik, izleyiciyi daha önce yaşadığı duygulara döndürür. Bu dolaysız ve yeni deneyimle izleyici kaynağa geri dönerek zengin bir duygusal an yaşar.

Film anlatısında yer alan sesler kaynakları bakımından diegetic ve non-diegetic olmak üzere ikiye ayrılır:

Diegetic Ses: Yunancadan türetilen ‘diegesis’ kavramı anlatılan olayların yer aldığı dünya anlamına gelir (Sözen, 2015:47). Diegetic ses kullanımına bu bağlamda bakıldığında; kaynağı öykü evreni içinde olan seslerdir. Karakterlerin söyledikleri sözcükler, öyküde yer alan bir mekânda çalan müzik, sahnedeki radyo ve televizyondan gelen sesler diegetic ses kullanımına birer örnektir. Diegetic seste önemli olan nokta, bu seslerin hem izleyiciler hem de filmde yer alan karakterler tarafından duyulmasıdır.

Non-Diegetic Ses: Öykü evreni içinde yer almayan ve filme sonradan eklenen tüm sesler non-diegetic ses olarak adlandırılır. Özellikle filmlerde kullanılan müziklerin tamamına yakını non-diegetic müzik şeklindedir. Karakterler tarafından duyulmayan non-diegetic ses kullanımında asıl amaç izleyiciyi etkilemektir. Sinemasal anlatılarda non-diegetic müzikler, tematik, dramatik, ritmik ve yapısal devamlılığı destekleyen işlevleri yüklenen asal araçlardan biridir (a.g.e., 48).

Nuri Bilge Ceylan’ın gerçekçi sinema anlayışı, filmlerinde ses kullanımında da kendini gösterir. Filmlerinde özellikle müzik kullanımına bakıldığında, bu konuda hassas davranan yönetmen müzik kullanırken suçluluk duygusu yaşadığını belirtir: *“Müzik kullanmak beni korkutuyor. Bir duyguya koltuk değneği olarak kullanıyor olabilirim duygusu. O yüzden hep bir suçluluk duygusu içinde kullanmışımdır müziği. Her filme bu kez müzik kullanmak istemiyorum duygusu ile başlarım. Ana sonra dayanamıyorum bir şekilde. Çünkü denemek için koyduğum zaman müziği, bazen çok hoşuma gidiyor. Biraz alakasız yerlere koymaya çalışıyorum. Duygulu bir anın altına değil de”* (Ceylan, 2016:97). Ceylan’ın müzik kullanımına bu yaklaşımı, sinemasını etkileyen önemli yönetmenlerden biri olan Andrey Tarkovski’nin yaklaşımı ile eşdeğerdir. İlk filmi Koza’yı diyalogsuz olarak çeken Ceylan, filmde doğa seslerini ön plana çıkarır. Doğa sesleriyle anlam yaratan yönetmen daha sonraki filmlerinde belirgin hale gelecek olan bu kullanımı ilk filminde başarılı bir şekilde gösterir. Kuş sesleri, suyun sesi, rüzgârın uğultusu, rüzgârda sallanan ağaçların hışırtısı filmin başından sonuna izleyiciye eşlik eder. Klasik müziğin de kullanıldığı filmde, müzik seçimi çiftlerin durumuna göre değişkenlik gösterir. Çift ayrı durumdayken hüzünlü olan müzik, bir araya geldiklerinde neşeli bir ezgiye dönüşür (Akbulut, 2005:17). Yönetmen sinemada ilk adımı olan Koza’da, gerçekçi sinema anlayışına uygun olarak daha çok doğal sesleri kullanır. Ceylan’ın bir sonraki filmi Kasaba’da ses kullanımına bakıldığında, jenerik esnasında duyulan klarnet sesi dikkat çeker. Kasaba denince

mekân olarak akla az insanın yaşadığı, sessiz bir hayatın sürdüğü, canlılık ve hareketin olmadığı bir yer gelir. Filmin açılış sahnesinde kasabadan görüntüler ekrana gelirken, bu görüntülerin arkasında ise fonda klarnetten dokunaklı bir müzik duyulur. Akbulut bu müziğin nostaljiyi akla getirerek kasaba sözcüğünün yan anlamlarından birini oluşturduğunu ifade eder. (a.g.e., :66) Filmde sınıf sahnesinde, sınıfın sessiz hali gıcırdayarak açılan kapı tarafından bozulur. Kapı gıcırtısı hem filmdeki karakterlerin hem de izleyicinin dikkatini kapıya çeker. Diegetic ses kullanımına örnek olan bu sahnede, kapının gıcırdaması “köy okulu” kavramına işaret eder. Geç kalan İsmail’in ıslanmış çoraplarını sobanın üstüne asmasıyla sobaya damlayan damlalar, önce geri planda hafif bir şekilde duyulurken sonra egemen ses haline gelir. Bu sahnede yönetmen ateş ve su karşıtlığını ses aracılığıyla güçlü bir biçimde gösterir.

Mayıs Sıkıntısı’nda açılış sahnesi ile birlikte duyulan sesler ortam ile ilgili bilgi taşır. Kasabada geçen filmde görüntüye yoğun olarak motosiklet sesleri eşlik eder. Yönetmen, küçük yerleşim ortamlarının başlıca ulaşım araçlarından biri olan motosiklet sesini filmin geçtiği mekânı işaret edecek şekilde kullanır. Kasaba sokaklarından gelen konuşma sesleri, kuş cıvıltıları ve motosiklet sesleri eşliğinde filmin jeneriği devam ederken sokağın sesi yerini televizyonda haber sunan spikerin sesine bırakır. Jenerik bittiğinde artık mekân değişir, sokaklardan eve geçilir. Ceylan, mekânlar arası geçişi ses ile sağlayarak sesin atmosfer oluşturmadaki etkisinden yararlanır. Muzaffer, ailesinin yanına ziyarete geldiğinin ertesi günü babası ile bahçeye gider. Kasabanın sokaklarında ilerlemeleri ve sonrasında kasabadan çıkarak doğanın içine girmeleri klasik müzik eşliğinde ekrana gelir. Muzaffer bahçede masa başında senaryosunu çalışırken fonda yine klasik müzik duyulur. Bir süre çalan müzik Muzaffer’in masadan kalkıp arabanın teybini kapatmasıyla sona erer. Yönetmen burada müziği diegetic ses olarak kullanır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Muzaffer anne ve babasına daha önceden çekmiş olduğu görüntüleri izletir. Mayıs Sıkıntısı’nda Ceylan’ın alter-egosu bir karakter olarak yer alan Muzaffer’in izlettiği görüntülerde ekrana Koza filminin kamera arkası görüntüler gelir. Görüntüleri izlerken baba filmde gelen gök gürültüsü sesinin dışarıdan geldiğini zanneder. Yönetmen burada sesi iyice belirgin hale getirir ve izleyicinin algısında da gök gürültüsü sesinin kaynağını televizyondan değil öykü evreninden geldiğini düşünmesini sağlar. Babanın verdiği bu tepki ve gerçeklik algısı akla Lumiere Kardeşler’in ilk film gösterimlerinde bir trenin gara girişini anlatan filmde seyircilerin

korkmasını getirir. Muzaffer anne ve babasını nasıl doğal bir şekilde çektiyse Ceylan da onları kendilerini izlerken aynı doğallıkla çeker. Bu “iki film”de de görülen doğallık duygusu yönetmenin sinemasının temel özelliklerini yansıtır niteliktedir. Muzaffer ve babası Emin’in bahçeye olan yolculuklarında müziği diegetic olarak kullanan yönetmen, Emin’in tek başına bahçeye gittiği bir başka sahnede non-diegetic müzik kullanımını tercih eder. Her iki sahnede de klasik müzik kullanan Ceylan, klasik müziği kullanma amacını şu şekilde ifade eder:

“Aslında klasik müzik kullanıp kullanmamakta biraz tereddüttüm vardı, Kasaba’da yerli müzik kullanmış ve sevmiştim de sonuçta, fakat Mayıs Sıkıntısı’nda müziğin biraz yabancılaştırıcı bir etkisi olsun istedim, o yerelliği daha uluslararası bir müzikle ilişkilendirmek istedim. Aslında, başlangıçta hiç müzik kullanmak istemiyordum, fakat montajdan sonra dayanamadım galiba. Ama en azından şuna dikkat ettim: Belli bir duyguyu arttırmak için kullanmamaya çalıştım müziği, yani bir kahramanın duygusunu anlatmak ya da o duyguyu yoğunlaştırmak adına kullanmadım, ilgisiz sahnelere koymaya çalıştım” (Ceylan, 2016:42).

Uzak filminde açılış ile birlikte uzaklardan kameraya doğru yürüyen Yusuf’un kar üstünde yürürken çıkardığı sesler duyulur. Sabit kamera ile çekilen bu sahnede yürüyüş sesine, kuş sesleri ve köpek havlamaları eşlik eder. Doğa sesleri haricinde herhangi bir ses duyulmaması sahnenin sabahın erken saatlerinde geçtiği bilgisini verir. Yola çıkan Yusuf’un minibüse dur işareti yapmasıyla ekran kararır ve jenerik gelir. Jenerik devam ederken minibüsün durması ve ardından tekrar hareket etmesinin sesi gelir. Sonrasında duyulan sesler değişir, tahta zeminde yürüyen birinin ayak sesleri, gemi sirenleri ve martı sesleri duyulur. Ses kullanımıyla jenerik sonrası gösterilecek sahnenin sesleri ön plana çıkartılmıştır. Ortamı görmeden nasıl bir yere geçileceği az çok anlaşılabilir. Jenerik sonrasındaki görüntüde kameraya yakın durumda Mahmut ve arka planda flu şekilde bir kadını görülür. Gündüz vakti bir kasabada başlayan jenerik gece vakti İstanbul’da sona erer. Yönetmen, Mayıs Sıkıntısı’nda uyguladığı gibi Uzak filminde de sesin atmosfer oluşturmadaki etkisinden yararlanır. İstanbul’a gemilerde iş bulup çalışma hayali ile gelen Yusuf bir sahnede gemiciler kahvesinde görülür, bu anlarda fonda İbrahim Tatlıses şarkısı duyulur. Çalan şarkı arabeskin bir müzik türü olarak ilk çıktığı dönemde köyden kente göç eden insanların bu türe gösterdikleri yoğun ilgiyi akla getirir. Arabesk bir müzik türü olmaktan öte kişilerin arada kalmışlığını, taşradan kente gelen insanın kente uyum sağlayamamasını ve bu durumların sonucu olarak

yaşadığı çaresizlik gibi duyguları yansıtır. Yönetmenin diegetic olarak kullandığı müzik burada ortamın durumunu destekler niteliktedir. Yusuf kahvede birinin yanında boş bir sandalye bulur ve oturur. Bir süre sonra Yusuf'u masasına oturduğu adamla samimi bir sohbet içinde görürüz. Aynı sosyo-kültürel sınıftan olmaları, aynı işsizlik sorununu yaşamaları onları birbirine yaklaştırır. Yusuf'un, İbrahim Tatlıses çalan kahvehanesinden sonra Mahmut'un caz müzik çalan bar ortamına geçilir. Yönetmen müzik kullanımı yoluyla iki karakterin ayrı dünyasını etkili bir şekilde yansıtır. Arabesk daha alt tabakayı anlatırken Yusuf o ortamda samimi bir sohbet içindedir buna karşın caz daha elit bir tabakayı yansıtır fakat Mahmut tek başına oturmaktadır. Bu iki sahnede yönetmen taşra ve kent insanının dış dünya ile olan ilişkisini anlatırken müzikten yararlanır. Ceylan'ın sesi bir atmosfer yaratma aracı olarak kullanımına dair söyledikleri, sinemasında sese verdiği önemi açıklar:

“Ses, bir yönetmenin kendine has bir stili olduğunu hissettirmede en az görüntü kadar önemli bir rol üstlenir. Filmlerimde az diyalog ve ifadesiz yüzler sevdiğim için sesin işlevi biraz daha artıyor. Uzun ve konuşmasız bölümlere anlam katmak veya kendini belli etmeyen, ifadesiz poker yüzü bir karakterin görüntüsü üzerine farklı sesler koyarak, o karakteri farklı duygulara yöneltmek mümkün. Ama tabii benim için sesin en mucizevi tarafı, bir atmosfer yaratma konusunda en büyük yardımcımız oluşudur” (a.g.e., :157).

Mahmut ve eski eşi Nazan'ın barda buluşup sohbet ettikleri esnada fonda klasik bir müzik çalmaktadır. İkili geçmişte bıraktıkları sorunlu ilişkileri hakkında konuşur. Sohbetlerinin ardından Mahmut yaşadığı sıkıntı sebebiyle deniz kıyısına giderek sigara içer. Sonrasında arabasına binerek bir apartmandaki eve doğru bakar. Bu anlarda çalan müzik Mahmut'un barda Nazan ile sohbet ettikleri esnada fonda duyulan müziktir. Yönetmen müziği bu şekilde kullanmakla sahneler arasında bir bağ olduğunu belirtir ve izleyici Mahmut'un, Nazan'ın evinin önünde olduğunu anlar. Ceylan, ses kullanımına önceki filmlerinde olduğu gibi Uzak'ta da önem verir. Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'nda doğa sesleriyle bulunduğu ortamı çok iyi yansıtan yönetmen bu kez şehrin seslerini kullanarak bunu gerçekleştirir. Sesi kimi zaman şehrin gündelik yaşamını göstermek için kullanırken kimi zaman ise çekimin yapıldığı ortama uygun müzik kullanımıyla görüntüyü destekler.

İklimler filminde açılış sahnesiyle birlikte ekrana Bahar karakterinin sıkılmış bir ifadesi gelir. Bu anlarda fonda duyulan sinek vızıltısı, Bahar'ın sıkılmış halini

vurgulayan bir ses olarak dikkat çeker. Filmlerinde gaipten gelen ses olarak müzik kullanmayı sevmediğini ifade eden Ceylan (2016:74), İklimlerde de jenerikle birlikte duymaya başlanan Domenico Scarlatti'nin *Fa Minör Sonat K 466* isimli eserini diegetic olarak kullanılır ve bu müzik Bahar'ın arabanın teybini kapatmasıyla son bulur. İsa, yazın Antalya'da antik kentte fotoğraf çekimi yaparken birden gök gürültüsü sesi duyulur ve mekân değişir. Ses geçişi, görüntü geçişinden önce kullanılarak değişen ortamın hava durumu hakkında bilgi verir ve yazdan sonbahara geçilir. İsa'nın, Serap'ı evinde ziyaret ettiği sahnede, Serap ikram edeceği şeyleri hazırlarken dışarıdan köpek havlamaları duyulur. Bu anlarda duyulan havlama sesleri yaşanacakları işaret eder gibidir. Fındık yerken bir oyun başlatan İsa, fındığı havaya atarak yemeye başlar. Yere düşen ve Serap'ın ayağına doğru yuvarlanan fındığı yerden alan İsa, aldığı fındığı Serap'a yedirmeye çalışır, Serap kabul etmeyince zorlar. Dışarıdan gelen gök gürültüsü ve şiddetini artıran yağış değişecek atmosferin habercisi olarak kullanılır. İsa ile Serap arasında tecavüzü andıracak şekilde şiddetli bir sevişme başlar. Sevişmeleri esnasında bir yandan kapı diğer yandan telefon çalar. Uzun uzun duyulan bu iki ses ortamın gergin halini seyirciye aktarmada etkili olur. İlerleyen sahnelerde İsa, evde bilgisayar başında çalışırken yazın çektiği fotoğraflara bakar. Bu anda Bahar ile birlikte fotoğraf çekiminden dönerken arabada dinledikleri müzik duyulur. Yönetmen bu sahnede kullandığı müzik ile İsa'nın o anlarda Bahar'ı düşündüğünü belirtir. Müziğin bu şekilde kullanımı Uzak filminde Mahmut'un, eski eşinin evinin önündekeyken duyulan müzik kullanımı ile eşdeğerdir. İki sahnede de müzik ile daha önce duyulan müziklere bir gönderme yapılır. Bahar'ın, Ağrı'ya gittiğini öğrenen İsa onun ardından gider. İsa şehirde çarşıya iner ve hediyelik eşya satan bir mağazaya girerek müzik kutusu satın alır. Müzik kutusunu alırken dener ve o anlarda Klasik Batı Müziği duyulur. Bu müzik İsa mağazadan çıkıp, şehirde dolaştığı süre içinde de fonda duyulmaya devam eder. Şehrin günlük görüntüsünün görüldüğü bu anlarda arkadan duyulan klasik müzik ile şehrin görüntüsü arasında bir karşıtlık yaratılır. İklimler'in bitiş jeneriğinde, başlangıçta olduğu gibi yine Domenico Scarlatti'nin eseri duyulur. Başlangıçtan farklı olarak bu kez non-diegetic şekilde kullanılan müzik ile filmin başlangıcına gönderme yapılır ve aslında ikili arasında değişen bir durum olmadığı işaret edilir.

Üç Maymun'da açılış ile birlikte şiddetli gök gürültüsü ve yağmur sesi duyulur. Gecenin karanlığında Servet'in arabasıyla çarpıp yolun ortasında bıraktığı cesedin

yağmur altındaki görüntüsü, Servet'in suçluluğunu tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Müziğin kullanılmadığı filmde diegetic bir unsur olarak yer alan Hacer'in cep telefonu melodisi filmin melodram yönünü gösteren arabesk bir şarkı olarak hikâyeyi destekler. Melodi olarak bilinçli bir şekilde seçilen Yıldız Tilbe'nin *Emi* isimli şarkısında geçen sözler Hacer'in, Servet'e karşı olan karşılıksız duygularını işaret eder. Servet'in Hacer'i arabasıyla evine bıraktığı sahnede ses ve görüntü arasındaki uyumsuzluk, belirli anlarda diyalog ile birlikte iç sesi de yansıtır. Ceylan nasıl yakın plânlarla karakterlerinin iç dünyalarını vermeye çalışıyorsa, bu kez ses de bu gayenin hizmetine verilir (Er, 2010:70). Filmin ilerleyen bölümlerinde İsmail cezaevinde bulunan babasını ziyaret etmek için evden çıkar fakat yolda rahatsızlık geçirmesi üzerine eve geri döner. İsmail'in eve girişi esnasında, evin yakınında bulunan tren yolundan trenin geçmesi İsmail'in eve giriş sesini bastırır ve yatak odasında bulunan Hacer ve Servet, İsmail'in eve girdiğini duymaz. İsmail, odada olanlardan habersiz bir şekilde salonda otururken birden yatak odasından gelen konuşma seslerini duyar ve yatak odası kapısının anahtar deliğinden içeriye doğru bakar. Bu anlarda yönetmen İsmail'in gördüklerini ekrana getirmez fakat ses kullanımı ile gerilim oluşturur. Bir an için ortamdaki tüm ses kaybolur ve damlayan musluk, rüzgârın uğultusu, uzaklardan bir karganın ötüşü duyulur. Duyulan bu ses efektleri izleyicide gerilimi artırır ve bu seslerle birlikte ekrana gelen mutfaktaki bıçağın görüntüsü bir olay yaşanacağını beklentisini oluşturur. Gördüklerinin ardından evden çıkan İsmail, bir köşeden evin dış kapısını gözetler ve Servet'in evden çıkmasının ardından eve girer. Eve giren İsmail, annesine Servet'i evden çıkarken gördüğünü söyler, annesiyle tartışmaya başlar ve tartışmaları sırasında annesine tokat atar. İsmail'in tokat attığı esnada duyulan ezan sesi yaşadığı suçluluk duygusuyla bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Filmin sonunda İsmail'in Servet'i öldürdüğünün ortaya çıkması üzerine Eyüp, mahallelerinde kahvede çalışan Bayram'a giderek cinayeti üstlenmesini teklif eder. Böylece filmin başında Eyüp'e, Servet tarafından yapılan cinayeti üstlenme teklifi filmin sonunda yinelenmiş olur. Filmin açılış ve kapanış jenerikleri esnasında yağan yağmurun ve gök gürültüsünün sesi ile hikâyenin döngüselligi vurgulanır. İklimler filminde açılış ve kapanış jeneriklerinde aynı müziği kullanarak filmin sonunda başa gönderme yapan Ceylan, bu sefer ses efektlerini aynı amaca hizmet edecek şekilde kullanır.

Bir Zamanlar Anadolu’da filminin açılış sahnesinde Kenan, Kenan’ın kardeşi ve Yaşar karakterleri bir otomobil tamirhanesinde rakı masasında sohbet ederlerken görülür. Bu sahnede yönetmen izleyiciyi tamirhanenin dışında bırakarak, sohbeti camın arkasından gösterir. Aralarında daha sonra katil – maktul ilişkisi doğacak olan Kenan ile Yaşar’ın konuşmalarının izleyici tarafından duyulmaması bir merak unsuru oluşturur. Sohbet devam ederken tamirhanenin önünde bağlı duran Yaşar’ın köpeğinin havlamasıyla Yaşar dışarı çıkarak köpeğe yemek verir. Bu anlarda duyulan gök gürültüsü yaşanacak olayların habercisi olarak değerlendirilebilir. Yaşar’ın tekrar tamirhaneye girmesiyle başlayan jenerikle birlikte duyulan sesler de değişir. Rüzgârda sallanan ağaçların sesi, uçan kuşların kanat çırpışları, kuşların ötüşleri ve köpek havlamaları duyulur. Jenerik bittiğinde bir tepede konumlanan kameranın açısından uzaktan gelen arabalar görülür ve arabaların sesleri ile tepeye yakın konumdaki çeşmeden akan suyun sesi duyulur. Aynı uzaklıktan arabadan inen karakterlerin konuşmaları duyulur, bir süre çeşme başında konuşan karakterler tekrar arabalarına binerek oradan ayrılırlar. Sonraki sahnede uzak bir noktadan kamera arabaları gösterirken, araba içindeki karakterlerin konuşmaları duyulur. Bu anlarda görüntü – ses mesafesinde bir karşıtlık yaratan yönetmen arabaları genel görüntüde gösterir fakat izleyici konuşmaları sanki arabanın içindeymiş gibi duymaya başlar. Görüntü ve ses iletiminde tercih edilen bu yöntem bir yabancılaştırma unsuru olarak ilk anlarda izleyiciyi sohbetin dışında bırakır. Sohbet devam ederken araç içinde sohbetin başını çeken ve savcının kendisine olan yaklaşımına sinirlenerek arkasından onun otoritesini sorgulayan Komiser Naci’nin telefonu çalar. Komiser Naci sert mizaçlı biri olarak görünmesine rağmen telefonunun *Love Story* melodisi bir ironi oluşturarak gergin ortamı bir an için yumuşatır. Ceylan, *Üç Maymun* filminde Hacer’in arabesk telefon melodisiyle filmin anlatısını desteklerken, bu sefer melodi aracılığıyla gerginleşen ortamda seyirciye bir nefes aldırır. Telefonun melodisi *Love Story* gibi romantik bir melodi olmasına rağmen Naci ve telefonda konuştuğu eşi arasında pek romantik bir konuşma geçmez.

Bozkırda bir cesedi arama macerası olan Bir Zamanlar Anadolu’da filmde aramalar boyunca görüntülere rüzgârda sallanan başakların sesi, araçların motorlarının sesi ve gök gürültüsü gibi sesler eşlik eder. Ekip aramalara devam ederken durulan bir noktada şoför Arap Ali ve Doktor Cemal arasında geçen konuşma gelir ekrana.

Yönetmen bu anlarda görüntü ses düzleminde kaymalar yaratarak filmi gizemli bir düzleme çeker. Arada duyulan gök gürültüsü sesi de bu durumu destekler. Arap Ali'nin doktorla girdiği diyalog bir süre sonra monolog halini alır. Konuşmalardan Arap Ali'nin geçmişinde yaşadığı ve içinde hala yarası devam eden bir durum olduğunu anlarız. Diyaloglar bir iç sese dönerek kişilerin iç dünyasını yansıtır. Filmin senaristlerinden biri olan Ercan Kesal'ın doktorluk yaptığı dönemde tanık olduğu bir olaydan yola çıkılan film öyküsü bu yönüyle yaşanmış bir olaya dayanır. Arap Ali'nin, Doktor Cemal ile olan diyalogunda ona söyledikleri filmin ismine ve çıkış noktasına da bir gönderme niteliğindedir: *“Bir gün gelir, belki burada yaşadığın şeyler hoşuna bile gidebilir. Çoluk çocuk sahibi olunca, anlatacak bir hikâyen olur, fena mı?! Bir Zamanlar Anadolu’da dersin, ücra bir yerde görev yaparken işte böyle böyle bir gece yaşamıştık dersin. Anlatırsın yani, ne bileyim, masal gibi”* Bu cümlelerin ardından uzaklardan geçen trenin sesi doldurur sahneyi, Doktor Cemal'in trenin ardından bakışı geçmişte yaşadıklarına özlem duyan ve o günleri bir daha yaşayamayacağını düşünen umutsuz birinin bakışları gibidir. Gecenin ilerleyen saatlerinde mola veren ekip yakınlardaki köyün muhtarının evine misafir olur. Bu misafirlikte muhtar karakterini canlandıran Ercan Kesal'ın oyunculuğu ve diyaloglara hâkimiyeti sahnenin gerçekçi bir sahne olmasını sağlar ve bu sahne filmin öne çıkan bölümlerinden biri olur. Uzun yıllar taşra kasabalarında görev yapan Kesal'ın özellikle o bölgelerin konuşma tarzını yakından tanıması ve karakteri canlandırırken yaptığı şive diyaloglarda başarılı olmasını sağlar.

Bir Zamanlar Anadolu’da filminde müzik yalnızca bir sahnede kullanılır. Sabah olmasıyla ekip Kenan'ın cesedi gömdüğü yere doğru yola çıkar. Bu anlarda kamera araç içindedir. Nuri Bilge Ceylan bu sahnede sesi diegetic olarak kullanır ve araçtaki radyodan Neşet Ertaş'ın *Allı Turnam* türküsü duyulur. Sorgu bitmiş, Kenan cinayet nedenini itiraf etmiştir. Karakterlerin üzerinde artık son noktaya doğru gitmenin bir rahatlığı vardır. Müzik ile birlikte hafıftan yağan yağmur ve bozkırın görüntüsü izleyicide de bir rahatlık yaratır. Cesedin gömüldüğü yerden çıkarılması ve hastaneye getirilmesi ile birlikte cesede otopsi yapılmaya başlanır. Otopsi sahnesinde Ceylan, sestten üst düzeyde yararlanarak otopsi masasındaki cesedi göstermeden işlemi baştan sona ses aracılığıyla yansıtır. Otopsi işlemi devam ederken odanın penceresinden dışarıya doğru bakan Doktor, maktul Yaşar'ın karısı ve çocuğunu görür. Elinde çantayla yürüyen kadının kasabadan ayrılıp başka bir yere gittiği anlaşılır. Bu esnada yolun alt

kısımındaki okulun bahçesinde oynayan çocuklar görülür, çocukların oynadığı top yola doğru kaçar ve Yaşar'ın oğlu vurarak topu bahçeye geri gönderir. Bu esnada doktorun bakış açısından görülen sahnede odada uygulanan otopsi işleminin sesi ve oynayan çocukların sesi birlikte duyulur. Filmin bitiş jeneriği boyunca çocukların sesi ve otopsinin sesi birbirine karışır. Burada yönetmen, hayatın her şeye rağmen devam ettiğini, ölüm ve yaşamın iç içe geçmişliğini ses kullanımıyla etkili bir şekilde anlatır.

Yönetmenin son filmi Kış Uykusu'nun açılış jeneriğiyle birlikte görüntüden önce ortamın sesi duyulur. Rüzgârın uğultusu ve uzaklardan duyulan köpek havlamaları gelecek görüntüleri işaret eder. Jenerik sona erdiğinde ekrana rüzgârda sallanan kurumuş otlar gelir ve ardından yürüyüş yapan Aydın karakteri görülür. Fonda güçlü bir şekilde rüzgâr uğultusu vardır. Ses kuşağındaki rüzgârın hâkimiyeti filmin isminde de geçen kış mevsimine bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Bu anlarda Aydın kameraya uzak bir noktada bulunmasına rağmen ayak sesleri net bir şekilde duyulur. Ceylan'ın ses kullanımında tercih ettiği yöntem doğanın içinde yürüyüş sesinin öne çıkmasını sağlar: *“Gerçek seslerle gerçekliği sağlayamazsınız. İnsan kulağı çok seçicidir; ortamdaki bütün sesleri duymayız. Ben de seyircinin duymasını istediğim sesleri seçiyorum ve genellikle onları sonradan ekliyorum”* (Ceylan, 2016:128). Yönetmen doğa seslerini ön plana çıkartarak gerçekçi sinema anlayışını ses kullanımıyla desteklemiş olur. Aydın yürüyüş yapıp odasına geçer ve bir süre bilgisayar başında oturur. Bilgisayar başından kalkıp pencereden dışarıyı izlemeye başlamasıyla klasik bir müzik duyulur. Non-diegetic bir şekilde kullanılan müzik çalmaya başladıktan sonra müziğe kuvvetli rüzgâr sesi eşlik eder. Aydın iç mekânda bulunmasına rağmen rüzgârın sesi dışarıdaymış gibi net duyulur. Bu anlarda kamera arkası dönük bir şekilde dışarıya bakan Aydın'a doğru yaklaşır ve Aydın'ın başı ekranı kapladığı anda ekran kararak filmin jeneriği görünür. Kamera Aydın'a yaklaştıkça müziğin ve rüzgârın sesi artar, rüzgâr bir fırtına sesini andırır şekilde duyulur. Yönetmenin tercih ettiği görüntü ve ses kullanımıyla izleyici filmin başkarakterini Aydın'ın içindeki fırtınalı dünyaya misafir olur.

Yönetmen filmin girişinde kullandığı Franz Schubert'in *Piano Sonata No 20* isimli eserini, ilerleyen bölümlerde bazı sahnelerde ve finalde de kullanarak filmin geneline tek bir müziği hâkim kılar. Kış Uykusu'nda müzik sadece non-diegetic bir unsur olarak yer alır. Müziğin bu şekilde kullanımı, Mayıs Sıkıntısı filminde Emin'in

bisikletle bahçeye giderken tercih edilen müzik kullanımıyla eş değerdir. Yönetmen, Kış Uykusu’nda da müziği alakasız yerlerde kullanarak belli bir duygunun altını çizmekten kaçınır.

Kış Uykusu yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak uzun diyalog sahneleriyle dikkat çeker. Diyalogların yoğun bir şekilde kullanılması oyuncu seçimlerini de etkiler. Ceylan, filmde profesyonel isimleri tercih etmesini şu şekilde açıklar:

“Bir kere dediğim gibi senaryodaki uzun diyalogları çatır çatır, inandırıcı bir şekilde söyleyebilecek oyuncular istiyorduk. Biraz okuma yapar yapmaz da diyalogların ağızlarına yakışıp yakışmayacağı hemen hissediliyordu. Ben her çeşit oyuncuyla çalışmış bir insanım. En amatörüyle, hatta bazen kandırarak, gizli çekimler yaparak çalıştığım da oldu. En profesyonel olanlarla da çalıştım. Bu filmde profesyonellerin en iyileriyle çalışmam gerektiğini baştan biliyordum o yüzden. Yazdığınız diyalogu amatör oyuncu ağzına oturtamaz” (Ceylan, 2016:262).

Filmin yoğun diyalog sahnelerinden oluşması nedeniyle Ceylan tiyatro kökenli Haluk Bilginer, Demet Akbağ, Tamer Levent gibi isimlerle çalışmayı tercih eder. Haluk Bilginer’in canlandığı Aydın karakterinin eski bir tiyatro oyuncusu olması da diyalog sahnelerini destekleyen bir başka unsurdur. Genel olarak edebi bir hava içinde geçen tartışma sahnelerinde Çehov, Shakespeare, Dostoyevski gibi edebiyatçılardan alıntılar yapılır.

Filmin final sahnesinde yönetmenin diğer filmlerinde farklı olarak ilk kez bir iç ses kullanımı görülür. Nihal’den uzaklaşıp, İstanbul’a gitmek üzere evden ayrılan Aydın bu kararını uygulayamaz ve eve geri döner. Bahçe kapısından girdiğinde Nihal ile göz göze gelen Aydın’ın iç sesi duyulur. Bu anlarda Aydın, Nihal’den kendisini affetmesini diler. Yönetmen, Aydın’ın yaptığı uzun konuşmanın o an için sahnede bir iç ses olarak yer alsa da, esas olarak muğlak yapısını korumayı amaçladığını belirtir: *“O iç düşüncelerin, gerçekten Nihal’e söylenip söylenilmediği anlaşılmamalıydı. Onlar sadece iç düşünceler mi, niyetler mi, o anki duygular mı, yoksa Nihal’e bir şekilde söylendiler mi, yoksa söylenecekler mi? Yoksa telepatik bir sözsüz anlaşma mı söz konusu? Fakat söylenenlerin net olmasını ve duygusunu fazla belli etmiş olabileceği tehlikesini, Aydın son sözcüğü söylerken, ‘beni affet’ derken, yüz ifadesinde sözlerinin samimiyetini sorgulatan bir belirsizlik koymuş olmakla dengelediğimi düşünüyorum”* (a.g.e., 279). Ceylan filmin final sahnesinde Aydın’ın iç sesi olarak verdiği konuşma

sahnesinin muhatabını belirsiz bırakarak seyirciye cevaplaması gereken bir soru sorar. Sahnenin bu muğlâk yapısı her izleyenin final sahnesini farklı bir şekilde yorumlamasına yol açar.

Nuri Bilge Ceylan'ın ses kullanımında özellikle doğa seslerini tercih ettiği, kullanmış olduğu doğa seslerini filme sonradan ekleyerek gerçekliklerini arttırdığı söylenebilir. Rüzgârın uğultusu, gök gürültüsü, köpek havlamaları, kuş sesleri gibi sesler neredeyse tüm filmlerinde yer alan ortak sesler olarak dikkat çeker. Müzik kullanımında genel olarak klasik müzik tercihinin öne çıktığı görülür. Konuşma sahnelerinin doğal havada olması, özellikle ilk dönem filmlerinde gerçekliği doğal oyuncuların konuşmalarıyla desteklemesi diyalog kullanımında öne çıkan başlıca özelliklerdendir.

SONUÇ

Çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın senaryosunu yazıp, yönetmenliğini yaptığı filmler auteur kuramın ölçütleri bağlamında incelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde sonuç olarak incelenen tüm noktaların genel bir değerlendirmesi yapılarak Nuri Bilge Ceylan'ın auteur bir yönetmen olup olmadığı sonucuna ulaşmak amaçlanmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan ilk filmi olan, kısa metrajlı olarak çektiği Koza'da oyuncu olarak anne ve babasına rol vererek sinemadaki ilk adımında kişisel bir sinema yapacağının sinyallerini verir. Ceylan'ın anne ve babası olan Fatma ve Emin Ceylan çifti sonrasında Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve İklimler filmlerinde de anne ve baba olarak rol alır. Ceylan ayrıca yeğeni Mehmet Emin Toprak'ı Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinde oynatarak sinemasında kişisel anlayışını devam ettirir. Nuri Bilge Ceylan'ın İklimler filminde eşi Ebru Ceylan ile başrolü paylaşması kişisel hayatının sinemasıyla buluşmasının bir diğer örneği olur. Ceylan'ın sinemadaki kişiselliği yalnızca oyunculuklar bağlamında değildir. Çekim mekânları ve filmlerindeki hikâyelerin arka planları yine kişisel hayatından oluşur. Uzak filminde Mahmut'un evi ve arabası Ceylan'ın kendi evi ve arabasıdır. Mayıs Sıkıntısı filminde başkarakter Muzaffer, filmde Ceylan'ın alter-egosu olarak yer alır, Ceylan filmde görünmemesine rağmen kendisini Muzaffer olarak görünür kılar. Kişisel bağlamında bakıldığında Ceylan'ın tutarlı bir şekilde hareket ettiği ve hikâyenin imkân tanıdığı ölçüde filmlerine kişisel hayatından katkılar sunduğu görülür.

Yönetmenin filmlerinde ele aldığı temalara bakıldığında temasal yönden bir bütünlük olduğu söylenebilir. Ceylan'ın sinemasında hikâyeler değişkenlik gösterse de filmlerin temasını temel olarak iletişimsizlik, yabancılaşma, taşra, ev ve aidiyete dair söyledikleri oluşturur. İlk filmi Koza'da diyalogsuz bir şekilde aktardığı hikâye iletişimsizliğin en yoğun hissedildiği filmlerinden biri olarak öne çıkar. Filmde diyalog olmamasının yanı sıra karakterler sözsüz iletişime yönelik vücut hareketleriyle de aralarında var olan yabancılaşmayı açık bir şekilde gösterirler. Uzak filminde Mahmut, taşradan kente gelen ve kent hayatına uyum sağlamış bir karakter olarak geçmişiyile olan bağlarını koparmış ve kendisine yabancılaşmış bir birey olarak görünür. Mahmut'un ailesine ve evine misafir olarak gelen Saffet'e karşı davranışları yabancılaşmış karakterinin tezahürleri olarak değerlendirilebilir. Ceylan filmlerinde iletişimsizliği kimi

zaman aynı ortamda yer alan bireylerin uzun süre susmalarıyla birlikte aktarırken kimi zamansa birbirini anlamayan karakterler arasındaki uzun konuşmalar ile görünür kılar. Yönetmenin üzerinde durduğu temalara modern dünyaya bir eleştiri olarak hikâyesinde yer verir. İletişimsizlik ve yabancılaşıma modernleşmeyle birlikte insan hayatına giren kavramlardır. Ceylan'ın ele aldığı temalara ve getirdiği eleştirilere bakıldığında söylemek istediklerini sineması aracılığıyla dile getirdiği değerlendirilebilir. Yönetmenin “taşra üçlemesi” olarak adlandırılan Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinde, filmlerin birbiriyle bağlantılı yapısı ile taşrada Kasaba’da başlayan hikâye, kentte geçen Uzak filmi ile sona erer. Yönetmenin taşra üzerine söyledikleri özellikle Uzak filminde “kentli Mahmut” ile “kasabalı Saffet” karşıtlığı üzerinden vurgulanır. Saffet kasabanın boğucu yapısından kurtulup, çok istediği İstanbul’a gider fakat burada kentin taşrasında kalarak bir türlü kente tutunamaz. Ceylan, taşraya bakışıyla Türk sinemasında farklı bir konumda yer alır. Fiziki anlamda taşra, Türk sinemasında her dönem görülen mekânlardan biridir. Filmlerinde taşrayı bir mekân olmaktan öte taşrada geçen zamanı ele alması veya taşralılık hâlini konu edinmesi Ceylan'ın bakış açısını farklılaştırır. Çocukluğu taşrada geçen ve taşra ile kişisel bir bağı olan yönetmen filmlerinde taşra ile ilişkisini başarılı bir şekilde görünür kılar. Yönetmenin ev ve aidiyete dair söyledikleri filmlerinin bir başka temasını oluşturur. Aidiyet kimi zaman insanlar arasındaki ilişki boyutunda ele alınırken, kimi zamansa kişinin yerine, yurduna aidiyeti bir tartışma konusu olarak izleyicinin karşısına çıkar. Ceylan filmlerinde ele aldığı temalar ile insanların kendi çevrelerinde, günlük hayatta denk gelecekleri olayları konu edinerek onları sinemada izledikleri üzerinden kendi hayatlarına dair sorgulamalara iter. Yönetmenin filmlerinde ele aldığı konulara bakıldığında daha çok gündelik hayat sosyolojisinin görünür kılındığı fark edilir. Ceylan'ın sinemasının odağı her daim insan ruhu olmuştur. Son filmi Kış Uykusu, politik anlamda sınıfsal farklılıkların hissedildiği bir film olsa da yönetmenin filmlerinde net bir şekilde politik söylemin olmadığı görülür. Ceylan, sinemasında politik söyleme yer vermemesini şu şekilde açıklar: “... ben bir filmi kurarken şu politik olay ya da şu sosyal mesele için bir şey yapayım diye düşündüğümü söyleyemem. Hatta daha da ileri giderek söyleyecek olursam, ben yaptığım filmin tam olarak ne üzerine olduğunun bile fazla anlaşılmasını istemem. (...) Ben kendimin de anlamakta zorlandığım, kendisini üzerime dayatan, benim için biraz anlamlandırması zor, muğlak bir yapısı olan meseleler üzerine film yaptığımı sanıyorum” (Ceylan, 2016:225).

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde hikâyesini aktarırken tercih ettiği çağdaş anlatı yapısı ile izleyicisinin filmler üzerine düşünmesini sağlar. Klasik anlatı sinemasında öykünün giriş, gelişme ve sonuç şeklindeki yapısı ve kapalı bir sonla bitmesi izleyiciyi pasif konumda bırakır. Çağdaş anlatı sinemasında ise açık uçlu bir şekilde sona eren hikâye izleyicinin zihninde devam eder. Ceylan tüm filmlerinde hikâyesini ucu açık bir şekilde bırakarak, filmin sonunu izleyicinin tamamlamasını ister. Tercih ettiği bu anlatım yöntemiyle izleyicisini pasif durumdan çıkararak aktif bir konumda yer almasını sağlar. Kasaba’da film boyunca üzerinde durulan ve gitmek/kalmak karşıtlığı ile vurgulanan Saffet’in kasabadan ayrılıp gitme isteğinin sonucu görülmez, Mayıs Sıkıntısı’nda Emin’in ağaçlarına sahip çıkma uğraşı, Muzaffer’in filmi bitirme sıkıntısının sonuçları açık bırakılır, Uzak filminde izleyici Yusuf’un kente tutunamayıp kasabasına geri döndüğünü görür ama Mahmut’un içinde bulunduğu durumda hayata karşı kaybetmiş olduğu heyecanı geri kazanıp kazanamayacağından emin olamaz. İlişkileri sorunlu bir çiftin hikâyesinin anlatıldığı İklimler’de filmin sonunda İsa, Bahar’ı terk edip gider ama İsa’nın değişken ruh hali ayrılıklarının kesin bir şekilde sona erdiğinin garantisini vermez, Üç Maymun’da filmin başında Servet’in, Eyüp’e yaptığı suçunu üstlenme teklifini, filmin sonunda Eyüp, Bayram karakterine yapar. Filmin başlangıcı ve sonunda yaşanan olayların paralel olması, filmi döngüsel bir yapıya sokar ve izleyici filmin sonunda hikâyenin bu şekilde döngüsellüğünün devam edeceğini düşünür. Bir Zamanlar Anadolu’da filminin son sahnesinde öldürülen Yaşar’ın karısı ve çocuğu kasabadan ayrılırken, izleyici doktorun görüş açısından kadın ve çocuğun ayrıldığını görür fakat onları nasıl bir hayatın beklediği, katil Kenan’ın durumunun ne olduğu gibi sorular cevapsız bırakılır. Kış Uykusu filminde ise Aydın ve Nihal arasındaki ilişki bir bakıma bitmiştir fakat ikisi de ayrılıp gidecek gücü bulamaz. İstanbul’a gitmek için evden ayrılan Aydın filmin sonunda geri döner fakat yönetmen ilişkilerinin ne yönde devam edeceğine dair bir ipucu vermez.

Yönetmenin sinemasına zamansallık bağlamında bakıldığında filmlerin ritminin düşük, temponun yavaş olduğu görülür. Hikâyelerin içerikleriyle bağlantılı olarak zaman yavaş bir şekilde akar. Ceylan’ın filmlerinde kullandığı uzun plan-sekanslar sinemasının temel özelliklerinden biri olarak öne çıkar. Bu plan-sekanslarla yönetmen görüntüyü kesmeden, zamana müdahale etmeden zamanın akmasına izin verir böylece filmsel zaman ile nesnel zaman birbirine yaklaşır. Ceylan özellikle son iki filmi olan Bir

Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu filmlerinde zamansal eksiltmeyi olabildiğince az kullanır. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde izleyici filmin ilk yarısında gece boyu süren ceset arayışına tanık olur. Kış Uykusu'nda ise yönetmen karakterlerin uzun süren diyalog sahneleri kesintisiz bir şekilde aktarır.

Yönetmenin filmlerinde yer alan karakterlere bakıldığında klasik anlatı sinemasındaki tipleri andıran yüzeysel karakterlerinin aksine, Ceylan'ın karakterlerinin derinlikli yapıda olduğu görülür. Karakter arasında bir karşıtlık olsa dahi karakterleri iyi veya kötü olarak tanımlamak, keskin bir çizgi ile iyiyi kötünden ayırmak olanaklı değildir. Genel olarak tüm karakterler karmaşık bir iç dünyaya sahip, zayıf ve sorumluluk duygusundan yoksundur. Karakterler içinde bulundukları durumdan şikâyetçi olsalar dahi, bu durumu değiştirmek için uğraşmak yerine kendilerini hayatın akışına bırakırlar. Klasik anlatı yapısında bir hedef doğrultusunda hareket eden kahraman nitelikli karakterler görülürken, onun filmlerinde karakterlerin genel olarak bir hedefleri yoktur. Bu hedefsiz durumları zaman zaman karakterlerin çelişkili tavırlar sergilemesine yol açar. İklimler filminde İsa, Bahar'ı terk eder fakat sonra İstanbul'dan Ağrı'ya Bahar'ı görmeye gider, ikili Ağrı'da yakınlaşır fakat İsa, Bahar'ı tekrar terk ederek bu sefer İstanbul'a döner. Uzak filminde Mahmut, ideallerinden uzaklaşmış, belli amaçlarından vazgeçmiş biri olarak görünür. Onun bu vazgeçmiş hali sohbetleri esnasında arkadaşları tarafından kendisine söylenmesine rağmen Mahmut o an bu duruma karşı çıkmaz, lafı değiştirmekle yetinir. Mahmut pasif karakterde biri olarak hayatında değişiklik yapacak gücü kendinde bulamaz. Üç Maymun'da Eyüp, karısı tarafından aldatıldığının farkına varır fakat içinde bulunduğu durumda ne karısından hesap sorabilir ne de karısı ile ilişkiye girmiş olan patronu Servet'in karşısına çıkabilir. Karakterlerin pasif bir kişiliğinin olması Ceylan'ın filmlerinde öne çıkan noktalardan biridir.

Nuri Bilge Ceylan'ın teknik becerisi sinemada kendine has bir sinema dili oluşturmasını sağlar. Filmlerinde özellikle uzun çekimleri kullanan yönetmen, uzun çekimler aracılığıyla sahnenin gerçekliğini birebir yansıtır. Ayrıca uzun çekimler izleyicinin karakterler ile özdeşleşmesini kırarak izleyicinin hikâyeye belli bir mesafede durmasını sağlar. Böylece klasik anlatıdaki seyirlik sinema yerini düşünsel bir eyleme bırakır. Uzak filminde Yusuf'un kasabadan ayrılma sahnesinin yaklaşık üç dakika süren tek bir çekimle verilmesi yönetmenin sinemasındaki uzun çekimlerin başarılı bir

örneğini oluşturur. Ceylan'ın sinemasında tercih ettiği minimal anlatım tarzı kamera kullanımında da kendini gösterir. Genel anlamda sahnenin görüntülenmesi esnasında kamera sabit bir şekilde durur. Sahne düzenlemesini belli bir düzen içinde gerçekleştiren Ceylan böylece ilgi merkezi olacak konuları ön plana çıkararak, gereksiz noktaları çerçeve dışında bırakır.

Gerçekçi bir sinema anlayışı ile üretmiş olduğu filmlerde gerçek mekânları kullanan yönetmen ışık kullanımıyla da tutarlı sinema anlayışını devam ettirir. Tüm filmlerinde doğala yönelik bir ışık kullanımı tercih eden Ceylan, ışığın atmosfer oluşturmadaki etkisinden yararlanır. Genel olarak sarı tonlardaki ışık kullanımının öne çıktığı filmlerde tek noktadan yapılan aydınlatma düzeneğiyle başarılı bir dramatik etki sağlanır. Kısa metrajlı Koza ve ilk uzun metrajlı filmi Kasaba'yı siyah beyaz çeken yönetmen hikâyeler bağlamında renk kullanımına özen gösterir. Parlak renklerden kaçınan Ceylan'ın tüm filmlerine bakıldığında soluk renkleri tercih ettiği görülür. Renk düzenlemesiyle var olan renkleri soldurur ve renklerle hikâyelerinin içeriği tutarlı bir görüntü çizer, Ceylan tercih ettiği yöntemle renklerin konunun önüne geçmesini engeller.

Ses kullanımına gerçekçi bir tavır içinde özen gösteren Ceylan genellikle doğa seslerini tercih eder. Özellikle gök gürültüsü, rüzgârın uğultusu, doğadaki hayvan sesleri gibi sesler her filminde duyulan sesler olarak öne çıkar. Atmosfer oluşturmada yararlandığı efektleri sahneler sonradan ekleyerek sahnelerin gerçekliğini arttırmayı amaçlar. Müzikleri gaipten gelmeyecek şekilde kullanmaya özen gösteren yönetmen diegetic ses kullanımını tercih ederek müziğin sahne içinde yer alan bir öğeden gelmesini tercih eder. İklimler filminin açılış jeneriğinde duyulan klasik müzik Bahar'ın arabanın teybini kapatmasıyla sona erer, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde duyulan Neşet Ertaş türküsü arabanın radyosundan çalar. Diyalog tercihlerinin hikâyenin içeriği ve karakteri canlandıran oyuncuya göre değişkenlik gösterdiği dikkat çeker. Sinemasının ilk dönemlerinde amatör oyuncular ile çalışır ve daha çok günlük hayattaki konuşmalara yer verirken, son filmi Kış Uykusu'nda uzun diyalog kullanımı hem filmin edebi içerikli tartışmalarına hem de profesyonel oyuncu kullanımına bağlıdır.

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın tüm filmlerinin gerek içerik gerekse biçimsel yönden tutarlı olduğu görülmektedir. İster kişisel hayatından bir hikâye anlatsın, ister

edebi dünyadan alıntıladiğı bölümlerle bir film oluştursun hepsine kişisel imzasını attığı söylenebilir. İngiltere’de bulunduğu zaman içinde sinemateklerde günde üç film izlediğini belirten Ceylan, Fransız Yeni Dalga sinemacılarında olduğu gibi sinemayı okulda değil filmler aracılığıyla öğrenir. Filmlerinde içerikten ödün vermeden biçimselliğe özen göstermesi onu diğer yönetmenlerden ayırır. Ceylan’ın sineması, zengin içeriğin özenli biçimle uyumu olarak tanımlanabilir. Senaryo aşamasından kurgu aşamasının sonuna kadar filmin içinde olması filmlere damgasını vurmasını olanaklı kılar. Tüm bu değerlendirmeler ışığında Nuri Bilge Ceylan’ın kişisel bir sinema diline sahip olduğu ve auteur bir yönetmen olduğu söylenebilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N. – Eryılmaz, T. (2011). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. Murat İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (ss. 24-63) içinde. İstanbul: Derin Yayınları.
- Akbulut, Hasan. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak – Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Andrew, D. J. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev.: Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Argın, Ş. (2016). “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?” Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (ss. 271-297) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles (2012). *Poietika – Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev.: Nazile Kalaycı). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Armes, R. (2011). *Sinema Ve Gerçeklik – Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev.: Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev.: Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arsılyürek S. (2011). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Asiltürk, T. C. (2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Astruc, A. (2010). “Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera – Kalem (Le Camera – Stylo)”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss. 21-27) içinde. (Çev.: Nagihan Özer). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev: Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. (Çev.: Güleğül Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayınları.

- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev.: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bickerton, E. (2012). “*Cahiers Du Cinema*”nın Kısa Tarihi. (Çev.: Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım.
- Bordwell, D. (2010). “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.71-83) içinde. (Çev.: Yeşim Özben). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D. & Thompson K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bulut, E. (2011). “Kavramsal Bir Mesafe Olarak Uzak”. Ayşe Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması – Nuri Bilge Ceylan* (ss. 35-49) içinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Butler M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev.: Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. Bursa: Ekin Yayınları
- Ceylan, B. N. (2016). *Söyleşiler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem – Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev.: Özgür Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev.: Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Coşkun, E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çiğdem, A. (2016). “Taşra Karalaması – Küçük Bir Sosyolojik Deneme”. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (ss. 101-115) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları

- Demirbilek, A. (1994). *Dünya Sinema Tarihi – Ders Notları 1*. İstanbul: Engin Fotokopi.
- Dmytryk, E. & Dmytryk, P. J. (2011). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*. (Çev.: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eisenstein, Sergey M., (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (Çev.: Azmi Arna). İstanbul: Yol Yayınları.
- Eisenstein, Sergey M., (1985). *Film Biçimi*. (Çev.: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, Sergey M., (1999). *Sinema Dersleri*, (Çev.: Engin Ayça). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Er, F. (2011). “Üç Maymun: Cehennemde Bir Fotoğraf”. Ayşe Pay (Ed.), *Yönetmen Sineması – Nuri Bilge Ceylan* (ss. 63-78) içinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Esen, K. Ş. (2013). “Sinemada Auteur Kuramı” Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (ss. 33-50) içinde. İstanbul: Su Yayınevi.
- Foss, Bob (2012). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (Çev.: Mustafa K. Gerçekler). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve Toplum*. (Çev.: Şule Demirkol). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2014). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev.: Uğur Kutay – Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi – Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kablamacı M. D. A. (2011). “Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri” Murat İri (ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (ss. 63-102) içinde. İstanbul: Derin Yayınları.
- Karadoğan, A. (Ed.) (2010). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kolker, P. R. (2010). *Değişen Bakış – Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kovacs B. A. (2016). *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev.: Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları
- Mascelli, V. J. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Çev.: Hakan Gür). Ankara: İmge Kitabevi.
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev.: Ertan Yılmaz). İstanbul: +1 Kitap.
- Monaco, J. (2006). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (Çev.: Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nuyan, E. (2016). *Sinema Felsefesine Giriş*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özakman T. (1998). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özarslan, Z. (2015). *Sinema Kuramları – Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcıları 1*, İstanbul: Su Yayınevi.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi – Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özön, N. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Andre Bazin (ss. 7-15) içinde. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sarris, A. (2010). “Auteur Kuramı Üzerine Notlar”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.41-47) içinde. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Schaff, A. (1998). “Sosyal Ve Felsefî Bir Problem Olarak Yabancılaşma”. İsmail Doğan (Ed.), *İletişim Ve Yabancılaşma – Yazılı Kültürümüzde İlkler*. (ss. 2-25) içinde. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Sivas, Â. (2010). *İtalyan Sinemasına Bakış*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev.:Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev.: Selda Salman & Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stanislavski, K. (2011). *Bir Karakter Yaratmak*. (Çev.: Suat Taşer). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev – Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sütçü, Y. Ö. (2015). *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Bursa: Sentez Yayıncılık,
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (Çev.: Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev.: Füsün Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi, Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topçu, A. D. (2004). “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri” Fatma Dalay Küçükkurt & Ahmet Gürata (Eds.), *Sinemada Anlatı ve Türler* (ss. 49-95) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Truffaut, F. (2010). “Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss. 27-41) içinde. (Çev.: Rana İğneci Süzen). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev.: Zafer Aracagök & Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wollen, P. (2010). “Godard ve Karşı Sinema”. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (ss.113-125) içinde. (Çev.: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Yıldız, S. (2015). “Vsevelod Illarionovich Pudovkin”. Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1- Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (ss. 59-107) içinde. İstanbul: Su Yayınevi,

Zafer, Z. (2002). *Anton Çehov’un Öykü Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Dergiler

Cook, A. D. (Eylül 1986). “Fransız Yeni Dalgası”, (Çev.: Nuray Yaşar), *Ve Sinema*, 3, 24-56.

Ceylan, B. N. (2011). “Bir Zamanlar Anadolu’da Kurgu Günlüğü” (Dergi Eki), *Altyazı*, 110.

Tezler ve Makaleler

Alpay, İ. (2016). *Anton Pavloviç Çehov’un Kısa Öykü Sanatı*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barış, J. (2013). *2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda Kent ve Taşra Melankolisi*. (Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bayrak, T. (2014). “Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık”, *The Turkish Online Journal of Design Art And Communication*, Tojdac 4(2), 105-122.

Bayram, N. (1990). “Geleneksel Anlatı Ve Söylen Arasındaki İlişki Üzerine”. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 7 (7), 231-239.

Cemalcılar, A. (1993). “Filmde Müziğin İşlevi ve Kullanımı”, *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, S: 12. 73-79.

- Çapan, B. (2009). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dönmez, A. (2017). *2000 Sonrası Türk Sineması'nda Görüntü Estetiği ve Mizansen*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eren, B. N. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü*, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertaylan, A. (2007). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu*. (Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbüz, Ö. (2001). "Düşünce İle Tema ve Konu". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18, 101-108.
- Hıdıroğlu, İ. (2011). "Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur", *Atatürk İletişim Dergisi*, (1), 25-44.
- Kaplan, T. (2015). *Çağdaş Anlatı Sinemasında Varoluşçuluk: Nuri Bilge Ceylan Sineması*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karakök, Ş. H. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Görüntü Tasarımının Grafik Unsurlar Açısından İrdelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kırık, A. M. (2013). "Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 71-83.
- Özkaya, T. (1991). "A.P. Çehov'un Oyunlarında Üslup Özellikleri", *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 35(1), 253-262.
- Sözen, M. (2008). "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler", *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 123-145.

- Sözen, M. (2017). “Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler”, *Akademik Bakış Dergisi* Sayı: 61 Mayıs - Haziran, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, 477-503.
- Sözen, M. (Aralık 2015). “Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 18, 34-65.
- Sözen, M. (2013). “Sinemada Anlam Yaratan Bir Öge Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümlemeler”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 7(4), 152-168.
- Yıldız, H. (2010). *Görüntü İle Müzik İlişkisi Bağlamında Günümüz Dizi Filmlerinde Müzik. Örnek Çalışma: “Elveda Rumeli”*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

www.nbcfilm.com

www.nisanyansozluk.com

www.tdk.gov.tr

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ali KAYMAK
Doğum Yeri ve Tarihi	İzmir – 31.01.1986
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi - Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	alikymk@gmail.com
Tarih	