Mehmet CANSIZ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ABD

Yüksek Lisans Tezi

2022



T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMADA BAKIŞ: SİNEMASAL ANLATI YAPILARINDA BAKMA EYLEMİ

Hazırlayan
Mehmet CANSIZ

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Yüksek Lisans Tezi

Şubat 2022, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMADA BAKIŞ:
SİNEMASAL ANLATI YAPILARINDA BAKMA EYLEMİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Mehmet CANSIZ

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Şubat 2022, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

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

Mehmet CANSIZ

İmza

T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı : Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Program Adı : Yüksek Lisans
Tez Başlığı : Sinemada Bakış: Sinemasal Anlatı Yapılarında Bakma eylemi

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Önsöz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 299 sayfalık kısmına ilişkin 22.02.2022 tarihinde ***Turnitin*** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı**: % 8'** dir.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 22.02.2022

Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN Öğrenci: Mehmet CANSIZ

KILAVUZA UYGUNLUK

“Sinemada Bakış: Sinemasal Anlatı Yapılarında Bakma Eylemi” başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan	**Danışman**
Mehmet CANSIZ	Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo, Sinema ve Televizyon ABD Başkanı

Prof. Dr. Vahit İLHAN

ÖN SÖZ

Yapmış olduğum bu çalışmayı; çalışmanın fikirsel manada filizlendiği ilk anından, çalışmanın tamamlandığı son aşamaya kadar sahip olduğu bilgi birikimiyle büyük bir içtenlikle destekleyen, yanımda olan ve kaybolduğum her noktada bana yol gösteren değerli danışman hocam Doç. Dr. Burak MEDİN'e ithaf etmek istiyorum. Her şeyden önce o olmasaydı böyle bir çalışma ortaya çıkamazdı.

Ayrıca Lisans eğitimim boyunca beni destekleyen, pratiğe yönelik kayda almış olduğum her çalışmamda fikirsel açıdan yanımda olan ve derslerinden her zaman büyük zevk aldığım değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet KÖPRÜ'ye, girmiş oldukları derslerde alanlarında son derece başarılı olan ve öğrencilerine her zaman yapıcı bir yaklaşımda bulunan değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZTEKİN ve Doç. Dr. Fikret YAZICI'ya, bunun yanı sıra fakültede yer alan ve her biri birbirinden kıymetli diğer hocalarıma da öğrenim hayatım boyunca sağlamış oldukları katkılarından dolayı teşekkür ederim. Ayrıca saygıdeğer hocam Prof. Dr. Vahit İLHAN'a da en içten duygularımla teşekkürlerimi ve saygılarımı sunuyorum.

Öte yandan sinemaya adım attığım ilk andan itibaren yan yana olduğum, başta Yücel Çakmaklı Film Atölyesi'nin çatısı altında toplanan tüm kıymetli büyüklerime ve arkadaşlarıma da ayrıca teşekkür etmek isterim. Özellikle Kayseri'de geçirdiğim süre boyunca maddi ve manevi açıdan her zaman yanımda olan ve beni yalnız bırakmayan Kerim ABANOZ'a, tecrübelerini ve düşüncelerini büyük zevkle dinlediğim değerli büyüğümüz ve atölyenin manevi babası olan Osman Remzi ÜNALAN ve saygıdeğer ailesine, birçok projede yan yana olduğumuz ve onlarla çalışmaktan her zaman büyük bir keyif aldığım takım arkadaşlarım Alperen BEKKAYA ve Hayriye ÖZMEŞE'ye, ve çalışma süresince fikirlerini aldığım Aslıhan KUŞ'a da ilgisi ve samimi görüşünden dolayı çokça teşekkür ederim.

Hayatımda her zaman ailemden bir birey olarak gördüğüm değerli abim, hocam ve sayıdeğer büyüğüm Öğr. Gör. Hasan Basri ÖZDEMİR'e her koşulda yan yana olmamızdan dolayı ayrıca değinmek ve teşekkür etmek istiyorum. Son olarak hayatımdaki en kıymetlilerim ve asıl destekçilerim olan sevgili annem, babam ve kardeşlerim… Size ne kadar teşekkür etsem azdır. Varlığınız her zaman temel mutluluk sebebim oldu… Ve tabi ki Gökhan CANSIZ.

Mehmet CANSIZ

Kayseri, Şubat 2022

SİNEMADA BAKIŞ:
SİNEMASAL ANLATI YAPILARINDA BAKMA EYLEMİ

Mehmet CANSIZ

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2022
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

Yapılan bu çalışmada klasik anlatı sineması ve modern anlatı sinemasında film karakterlerinin kameraya bakma eylemlerinin izleyici üzerinde oluşturduğu anlamsal dünya çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın birinci bölümünde anlatı kavramından yola çıkılarak klasik anlatı sineması ve modern anlatı sinemasının yapısı incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise bakma eyleminin yapısı incelenmiş, bu eylemin sinemada sinematografik teknikler üzerinden nasıl yaratıldığı, yaratılan bu eylemin izleyici-film özdeşleşmesine veya yabancılaşmasına nasıl hizmet ettiği araştırılmıştır. Elde edilen bu bilgiler ile düşünce sineması arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ilk iki bölümünden elde edilen veriler dahilinde, nitel araştırmalarda kullanılan amaca yönelik örneklem yöntemiyle klasik anlatı sinemasından Büyük Tren Soygunu, Bir Ulusun Doğuşu, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi, Altına Hücum, Öldüren Hatıralar, Göldeki Kadın filmleri, modern anlatı sinemasından ise Monika'yla Bir Yaz, Cabiria'nın Geceleri, 400 Darbe, Serseri Aşıklar, Ölümcül Oyunlar, 4 Ay 3 Hafta 2 Gün filmleri olmak üzere toplamda 12 film seçilmiş, seçilen bu filmler anlatı kuramı çerçevesinde temelde mizansen eleştirisi yöntemi ile çözümlenerek sinemada bakış açısı kavramı üzerinden yapılan kavramsal bir tartışmayla tartışılmıştır. Çözümlemeyi zenginleştirmek adına ayrıca yönetmen görüşlerine, yönetmenin hakim sinema anlayışına ve daha önce kameraya dönük bakış üzerine yapılan çalışmalar doğrultusunda elde edilen verilere de ayrıca yer verilmiştir. Yapılan çözümleme ve tartışmalar sonucunda ise klasik anlatı sinemasındaki kameraya dönük bakışların izleyicide özdeşleşmeye ve duygulanıma yönelik bir anlam dünyası inşa ederken, modern anlatı sinemasında ise yabancılaştırmaya ve genellikle düşünmeye yönelik bir izleme süreci yarattığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bakış, Sinemada Bakış, Kameraya Bakmak, Sinemada Anlatı.

THE LOOK IN THE CINEMA:
THE ACT OF LOOK IN CINEMATIC NARRATIVE STRUCTURES

Mehmet CANSIZ

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences Institute
Master Thesis, February 2022
Advisor: Assoc. Prof. Dr. Burak MEDİN

ABSTRACT

In this study, it's aimed to analyse the semantic world formed on the audience as a result of the movie characters' actions of looking at the camera in the classical narrative cinema and modern narrative cinema. In this direction, in the first part of the study, the structures of classical narrative cinema and modern narrative cinema will be examined based on the concept of narrative. In the second part, the structure of the act of looking will be studied. The relation between the issues of how this act is created through cinematographic techniques in cinema and how this created act serves on audiences' identification or alienation toward the movie will be disscussed. It's aimed to try to make a connection between these obtained information and the intellectual cinema. Ultimatelly in the third and the last part, within the compass of data obtained from first two parts of the study, 12 movies chosen from both classical and modern narrative cinemas with the purposive sample method used in qualitative research will be examined. The Great Train Robbery, The Birth of a Nation, The Cabinet of Dr. Caligari, The Gold Rush, Spellbound, Lady in the Lake movies from classical narrative cinema and Summer with Monika, Nights of Cabiria, The 400 Blows, Breathless, Funny Games, 4 Months 3 Weeks and 2 Days movies from modern narrative cinema will be analysed within the frame of narrative theory with a method followed through mise en scene criticism and a conceptual discussion on looking in the cinema. With the purpose of enriching the analysis, director views, dominant cinema understanding and the data obtained in the line with the previous studies on looking at the camera will also be taking part in this study. According to the conclusion that will be reached as a result of all these studies: while the looking at camera in classical narrative cinema builds a world of meaning towards identification and affectivity on the audience, contrary to this it generally creates a watching process towards alienation and thinking in modern narrative cinema.

Key Words: Look, Look in the Cinema, Looking at Camera, Narrative in Cinema.

İÇİNDEKİLER

SİNEMADA BAKIŞ: SİNEMASAL ANLATI YAPILARINDA BAKMA EYLEMİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **i**
TEZ ÖZGÜNLÜK ONAYI ..... **ii**
KILAVUZA UYGUNLUK ..... **iii**
KABUL VE ONAY TUTANAĞI ..... **iv**
ÖN SÖZ ..... **v**
ÖZET ..... **vi**
ABSTRACT ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **viii**
SİMGELER ve KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xi**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xii**
RESİMLER LİSTESİ ..... **xiii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATI, ANLATI KURAMI, SİNEMADA ANLATI VE ANLATI TÜRLERİ

1.1. Anlatı ve Anlatıya Kuramsal Yaklaşımlar 6
1.1.1. Öykü, Söylem, Olay Örgüsü 13
1.2. Sinemada Anlatı 17
1.2.1. Klasik Anlatı Sineması 23
1.2.2. Modern Anlatı Sineması 41
1.2.2.1. Modern Anlatı Sinemasında Karakter 54
1.3. Bertolt Brecht ve Sinema 59
1.4. Peter Wollen ve Sinema 70

İKİNCİ BÖLÜM

BAKIŞIN ANLAMI, SİNEMADA BAKIŞ, SİNEMADA BAKIŞ AÇISI KURULUMU VE DÜŞÜNCE SİNEMASI

2.1. Bakışın Anlamı 81
2.2. Sinemada Bakış 88
2.3. Sinemada Bakış Açısı ve Sinematografik Kurulumu 98
2.3.1. Sinemada Özdeşleşme ve Pasif İzleyici 112

2.3.2. Sinemada Yabancılaşma ve Aktif İzleyici 122
2.4. Sinema ve Felsefe 125
2.4.1. Düşünce Sineması 132

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA BAKMA EYLEMİ ÜZERİNE ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi 142
3.2. Araştırmanın Sınırı ve Sınırlılıkları 144
3.3. Araştırmanın Yöntemi 144
3.4. Klasik Anlatı Sinemasında Kameraya Dönük Bakışların Örnek Filmler Üzerinden Çözümlenmesi 151
3.4.1. Büyük Tren Soygunu-(1903) 151
3.4.1.1. Filmin Künyesi 151
3.4.1.2. Filmin Konusu 151
3.4.1.3. Büyük Tren Soygunu Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 151
3.4.2. Bir Ulusun Doğuşu-(1915) 156
3.4.2.1. Filmin Künyesi 156
3.4.2.2 Filmin Konusu 156
3.4.2.3. Bir Ulusun Doğuşu Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 156
3.4.3. Doktor Caligari'nin Muayenehanesi-(1920) 163
3.4.3.1. Filmin Künyesi 163
3.4.3.2. Filmin Konusu 163
3.4.3.3. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 164
3.4.4. Altına Hücum-(1925) 168
3.4.4.1. Filmin Künyesi 168
3.4.4.2. Filmin Konusu 168
3.4.4.3. Altına Hücum Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 168
3.4.5. Öldüren Hatıralar-(1945) 179
3.4.5.1. Filmin Künyesi 179
3.4.5.2. Filmin Konusu 179
3.4.5.3. Öldüren Hatıralar Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 180
3.4.6. Göldeki Kadın-(1946) 189

3.4.6.1. Filmin Künyesi 189
3.4.6.2. Filmin Konusu 189
3.4.6.3. Göldeki Kadın Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 189
3.5. Modern Anlatı Sinemasında Kameraya Dönük Bakışların Örnek Filmler Üzerinden Çözümlenmesi 194
3.5.1 Monika'yla Bir Yaz-(1953) 194
3.5.1.1. Filmin Künyesi 194
3.5.1.2. Filmin Konusu 194
3.5.1.3. Monika'yla Bir Yaz Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 195
3.5.2. Cabiria'nın Geceleri-(1957) 204
3.5.2.1. Filmin Künyesi 204
3.5.2.2. Filmin Konusu 204
3.5.2.3. Cabiria'nın Geceleri Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 204
3.5.3. 400 Darbe-(1959) 214
3.5.3.1. Filmin Künyesi 214
3.5.3.2. Filmin Konusu 214
3.5.3.3. 400 Darbe Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 214
3.5.4. Serseri Aşıklar-(1960) 226
3.5.4.1. Filmin Künyesi 226
3.5.4.2. Filmin Konusu 226
3.5.4.3. Serseri Aşıklar Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 226
3.5.5. Ölümcül Oyunlar-(1997) 250
3.5.5.1. Filmin Künyesi 250
3.5.5.2. Filmin Konusu 250
3.6.5.3. Ölümcül Oyunlar Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 250
3.5.6. 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün-(2007) 271
3.5.6.1. Filmin Künyesi 271
3.5.6.2. Filmin Konusu 271
3.6.6.3. 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi 271
SONUÇ 288
KAYNAKÇA 300

SİMGELER ve KISALTMALAR LİSTESİ

A.S : Araştırma Sorusu

ABD : Anabilim Dalı

BAP : Bilimsel Araştırma Projeleri

Bkz : bakınız

ERÜ : Erciyes Üniversitesi

H : Hipotez

SBE : Sosyal Bilimler Enstitüsü

TDK : Türk Dil Kurumu

YÖK : Yükseköğretim Kurumu

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Anlatıların doğrusal ilerleyişi 12
Şekil 1.2: Anlatının öğeleri 14
Şekil 1.3: Yükselen dramatik eğri 28
Şekil 1.4: Geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki farklar 52
Şekil 1.5: Dramatik tiyatro ve epik tiyatro arasındaki fark 66
Şekil 1.6: Geleneksel dramatik anlatım 67
Şekil 1.7: Epizotik anlatım 67
Şekil 1.8: Sinemada yedi büyük günah ve yedi büyük erdem 73
Şekil 2.1: Kameranın konumuna göre öznellik ve nesnellik 107
Şekil 2.2: Platon'un mağara metaforu ve sinemanın öğeleri 119
Şekil 2.3: Seyircinin özdeşleşme süreci 120

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1: Büyük Tren Soygunu filmi kameraya dönük bakış 151
Resim 3.2: Bir Ulusun Doğuşu filmi kameraya dönük bakış..... 156
Resim 3.3: Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filmi kameraya dönük bakış 164
Resim 3.4: Altına Hücum filmi kameraya dönük bakış 168
Resim 3.5: Öldüren Hatıralar filmi kameraya dönük bakış 180
Resim 3.6: Göldeki Kadın filmi kameraya dönük bakış 189
Resim 3.7: Monika'yla Bir Yaz filmi kameraya dönük bakış..... 195
Resim 3.8: Cabiria'nın Geceleri filmi kameraya dönük bakış 204
Resim 3.9: 400 Darbe filmi kameraya dönük bakış 214
Resim 3.10: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış..... 226
Resim 3.11: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-1..... 243
Resim 3.12: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-2..... 243
Resim 3.13: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-3..... 244
Resim 3.14: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-4..... 244
Resim 3.15: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-5..... 245
Resim 3.16: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış..... 250
Resim 3.17: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış-1 265
Resim 3.18: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış-2 266
Resim 3.19: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış-4 267
Resim 3.20: 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün filmi kameraya dönük bakış 271
Resim 3.21: 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün filmi kameraya dönük bakış-1..... 284

GİRİŞ

Tüm sanat alanlarında olduğu gibi sinema sanatında da geçen tarihsel süreç boyunca anlatım olanakları devamlı olarak belirli bir gelişim göstermiştir. Başlangıçta gündelik ve kısa olayların kayıtlarından ibaret olan sinema halka yapılan gösterimlerde insanların bu araca olan yabancılığına dayanan bir sebepten iyi vakit geçirmelerine imkan verebilen bir araçken, insanların zaman içerisinde bu araca yavaş yavaş alışmaları, dönem içerisinde bu araca yönelik beklentilerini değiştirmiş ve dolaylı olarak bu alandan finansal anlamda çıkar sağlayan film yapımcılarının, izleyicinin beklentilerini karşılayacak şekilde filmler üretmelerine sebep olmuştur. Gündelik konulara yönelen kayıtlar zaman içerisinde ilginç olan olayların, sahne performanslarının, sihirbazlık gösterilerinin veya aksiyona dönük olan olayların kaydedilmesine sebep olmuş, fakat bu da zaman içerisinde izleyicinin alıştığı ve ilgisini çekmeyen bir duruma dönüşmüştür. Daha sonraki yıllar içerisinde özellikle bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi olayların canlandırılması yoluna giden sinema, belirli bir tanıklığın basit bir kaydı olmaktan çok bu sefer de kurmaca dünyalar yaratma yoluna gitmiş, yaratılan bu kurmaca dünyanın tasarımını ise farklı plan, ölçek ve sinamatografik unsurlarla gerçekleştirmiştir. Sinemada tarihsel süreç içerisinde meydana gelen böyle bir değişim zaman içerisinde sinemaya ait belirli bir dil ortaya koymuş ve izleyiciye gösterilecek öyküler belirli bir zaman dilimi içerisinde, izleyicide belirli bir duygu hali yaratacak biçimde kayda alınmaya başlanmıştır. Tıpkı geleneksel dramatik yapıya dayalı tiyatro eserlerinde olduğu gibi belirli bir zaman dilimi içerisinde ele alınan öyküler belirli bir çatışma ekseni etrafında kurulmuş, bu çatışmadan ortaya çıkacak gerilim ile birlikte izleyicinin filme olan katılımı ve özdeşleşmesi arttırılmaya çalışılmıştır. Film boyunca olayların çatışmasından meydana gelen bir süreçle filme özdeşleşme yaşayan izleyici olayların güzel bir sonuca bağlanmasıyla da filmin sonunda belirli bir rahatlama ve arınma yaşamıştır. Nitekim ortaya çıktığı dönemden böyle bir

anlatım dilini geliştirmeyi başardığı döneme kadar geçen tarihsel süreçte sinemaya hareketli görüntülerin kaydedildiği basit bir kayıt, belge veya eğlence aracı olarak yaklaşabiliyorken bu süreçten sonraki dönemde, yani sinemanın belirli bir dil geliştirdiği dönemden günümüze kadar geçen sürede, bu araca belirli bir dil kazandırılmasından doğan sebeplerle basit bir araç olarak yaklaşılabilmesi mümkün olmayan bir duruma dönüşmüştür. Nitekim sinemaya kazandırılan bu dil insani bir işlerliğe ve bakış açısına sahip olması bakımından durmadan evrilen, değişen, komplike bir yapıya dönüşecektir.

Halka açık ilk gösteriminin yapıldığı 1895 yılından 1900'lü yılların ortalarına gelinceye dek büyük bir pazar haline gelmiş olan sinema aynı zamanda kitlesel bir silah haline de gelmiş, özellikle I. ve II. Dünya Savaşının yaşandığı yıllarda kitlesel algı yaratımında topluma farklı bakış açılarının kazandırılmaya çalışıldığı ideolojik bir araca dahi dönüşmüştür. Öte yandan ilerleyen bu süre zarfı içerisinde sinemanın sahip olmuş olduğu dili kendi bireysel sinema anlayışları doğrultusunda şekillendiren yönetmenler ana akım diye adlandırmış olduğumuz geleneksel sinema anlayışının çizgisinden yer yer çıkarak geleneksel klasik kodları yavaş yavaş değişime uğratmış, sinemada bireysel bir sinema dilinin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Nitekim yoğun olarak II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yılların ortalarına gelindiğinde, dönemde yaşanan savaşlar ve savaştan çıkan bireyler toplumda büyük kırılmalara sebebiyet vermiş, bireysel bir dile ve bakış açısına imkan verebilen sinema bu dönemde var olan modern sanat akımlarından da etkilenerek klasik olarak süregelen eğlendirme merkezli anlayışını yavaş yavaş değiştirmiştir. Bu dönemden itibaren sinema içinde bulunduğu gerçekliği yansıtacak, çağa, insana, insanın yaşadıklarına, insanların düşüncelerine ve insanların problemlerine odaklanabilecek modern bir dil geliştirmiştir. Nitekim sinema anlayışında meydana gelen böyle bir eğilim belirli bir anlatı kapalılığı içerisinde, binlerce yıllık bir geleneğin üzerinde şekillenmiş olan ve eğlendirme merkezli klasik sinema anlayışının karşısına, eleştiriye ve düşünceye dayalı yeni bir sinema anlayışı inşa etmiş ve izleyicisinde düşünce merkezli bir izleme sürecini yaşatabileceği farklı estetik arayışlar içerisine girmiştir.

İşte böyle bir gelişim süreci içerisinde ana hatlarıyla açıklamaya çalıştığımız sinemanın sahip olmuş olduğu anlatım biçimi *"Klasik anlatı sineması"* ve *"Modern anlatı sineması"* adı altında iki ana başlık altında toplandığını görmekteyiz. Temelde

izleyicide özdeşleşmeye dayalı bir izleme süreci yaratmayı benimseyen klasik anlatı sinemasında izleyiciyi filmde tutacak ve izleyiciyi izleme sürecinden koparmayacak bir anlatım modeli çizilirken, modern anlatı sinemasında ise izleyiciyi filme yabancılaştırarak filmle özdeşleşmesinin önüne geçilecek, izleyicinin film boyunca düşünme eylemini gerçekleştirebileceği bir anlatım sergilenmiştir. Özellikle 1940'lı yıllarda İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımıyla konu bakımından klasik öykülemeciliğin dışında toplumsal meselelerin kayda alındığı filmlere olan yönelim; klasik sinema anlayışının hikayelerine olan yabancılaşmayı yavaş yavaş yaratırken, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgası ile birlikte sinemanın klasik estetik yapısı dışında bir yol izlenerek izleyiciyi filme yabancılaştıracak birçok teknik sinemaya kazandırılmıştır.

Temelde izleyicinin filme yabancılaştırılmasına yönelik kullanılan tekniklere baktığımız noktada bu doğrultuda kayda alınan filmlerde klasik sinemanın hakim anlatım biçimini kırarak kurmacalığı ortaya çıkaracak birçok farklı tekniğin ve uygulamanın kullanıldığını ve farklı öykü anlatım tarzlarının benimsendiğini görmekteyiz. İzleyiciyi film izleme sürecinde filme yabancılaştırarak aktif bir izleme sürecine dahil etme amacı güden bu teknikler arasında, çalışmamızın da asıl konusu olan sahnedeki karakterlerden birinin kameraya bakarak, izleyiciyle bilinçli olarak göz taması kurması veya iletişime geçmesi durumu olmuştur. Sinemada dördüncü duvarın yıkılması olarak bilenen bu durum yoğun olarak 1960 Fransız Yeni Dalga sinemasında kayda alınan filmlerle birlikte karşımıza çıkmaktayken, bu dönemden önce kayda alınan bazı yönetmenlerin filmlerinde de nadir de olsa rastlanmaktadır. Günümüzde ise dünyanın farklı coğrafyalarında farklı film akımları tarafından kayda alınan filmlerde de bu tekniğe sıkça yer verildiği gözlemlenmektedir. Her ne kadar filmde yer alan karakterin kamerayla göz teması kurması durumu klasik anlatı sineması içerisinde sinemanın ilk yıllarından itibaren karşımıza çıkan ve izleyiciyi filme yabancılaştırmayan bir durumken, modern anlatı sineması içerisinde kullanımının neden böyle bir etkiye sahip olduğuna yönelik sorulacak olan basit bir soru yapılan çalışmada atılacak olan küçük fakat yerinde bir adım olacaktır.

Her ne kadar çalışma boyunca özelde film karakterlerinden birinin kameraya olan bakışı üzerinde yoğunlaşılacak olunsa da sinema ve bakış ilişkisinin pekçok başlık altında incelendiği görülmektedir. Bakışların temel manada bireysel, somut, eyleme ve harekete dayalı kavramsal bir karşılığı olsa da aynı zamanda görüşe, düşünceye ve

ideolojiye dayalı, çıkış noktası olarak bireysel, geniş manada toplumsal bir duruma da karşılık gelmektedir. Bakış kavramı günümüz görsel sanatlarında sıkça üzerinde durulan bir kavram olmakla beraber, sinema alanında da üzerine teorilerin geliştirildiği bir kavram olma özelliğine sahiptir. Bu görüşümüz doğrultusunda Orr (1997, s. 84) izleme üzerine ortaya konulan bütün teknolojileri insan gözünün bir uzantısı olarak ele almıştır. Bugün içinde yaşamış olduğumuz bu dünya da bu teknoloji ile birlikte tamamen görsel bir kültüre dönüşmüştür. Öte yandan her ne kadar kamera ve göz arasında benzerlik olsa da kamera gözden çok farklı bir yapıya sahiptir. Kamera teknik olarak her yere girebilir, alan derinliğini değiştirebilir. Bu bağlamda gerçek olan bakışın yerini kameraya ait bakışa bırakması, modernliğin gücüyle, söylemin değişen gücüyle doğrudan ilişkilendirilebilmektedir.

Görmek gibi ortak bir payda da buluşan insan ve kamera dünyaya belirli bir çerçeve içerisinden bakmaktadır. Bu noktada kamera ve insan arasında da kaçınılmaz olarak bakma eylemine dayalı ortak bir paydanın olması söz konusudur. Nitekim Bergson: "Oluşu düşündüğümüzde ya da onu ifade ettiğimizde ve hatta algıladığımızda, içimizdeki bir çeşit sinematografı çalıştırmaktan başka bir şey yapıyor değiliz" (Akt. Deleuze , 2004, s. 12) ifadelerinde bulunarak insan ve sinematografi cihazı arasıdaki görsele dayalı bu işleyişi doğrudan tarif etmeye çalışmıştır. Böyle bir noktadan benzer bir hareketle Dixon (1995, s. xiii) günümüzdeki sinema kuramlarının birçoğunun temel manada izleyiciyi röntgenci ve skopofilik bir gözlemci olarak ele aldığını ifade etmekte ve izleyici ile sinematografik bakış arasında bir ilişki kurulduğunu vurgulamaktadır.

Bu doğrultuda yapılan çalışmanın ilk bölümünde sinemanın tarihsel gelişimi incelenerek sinemada anlatı kavramı üzerinde durulmuş ve daha sonra ise sinemadaki iki ayrı anlatı türü olan klasik anlatı ve modern anlatı sinemasının yapısı incelenmiştir. Bu iki anlatı türünün yapısının ayrı ayrı incelenmiş olmasının temelinde özdeşleşmeye dayalı klasik anlatı sinemasının kapalı bir anlatımla pasif ve duygulanıma dönük bir izleyici meydana getiriyor olması iken, modern anlatı sinemasında ise açık bir anlatımla izleyicinin aktif ve düşünceye dayalı bir anlatım tarzı benimsiyor olmasıdır. Nitekim böyle bir durum içerisinde film karakterlerinin kameraya, yani izleyiciye dönük bakışlarında amaç bakımından olası farklılıklar olması söz konusudur. Bunun yanı sıra birinci bölüm içerisinde klasik anlatı sinemasının hakim kodlarından ve anlatı biçiminden farklı olarak modern anlatı sinemasının estetik yapısına katkı sağlaması

adına Bertolt Brecht ve Peter Wollen'e yer verilmiş, Brecht'in *"Epik Tiyatro"* kuramı ve Peter Wollen'in *"Karşı Sinema"* kavramı incelenmiştir

Çalışmanın ikinci bölümünde ise film karakterinin kameraya dönük bakışından da önce bakmanın insan doğası içerisinde nasıl anlamsal bir yere sahip olduğu incelenmiş, karşılıklı bakışmanın anlamı ve insan üzerinde nasıl bir etkisi olduğu tartışılmaya çalışılmıştır. Öte yandan yine ikinci bölüm içerisinde sinemada bakmanın ne tür anlamlara geldiği, anlamsal karşılığının ne olduğu ve bu alanda yapılan çalışmaların neler olduğu incelenmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra sinemada bakış açısının sinematografik araçlar üzerinden nasıl kurulduğu, bunun izleyici üzerinde nasıl anlamlar yarattığı da yine ikinci başlık altında ele alınan konular arasındadır. Bir başka başlık altında ise film perdesi karşısında belirli bir bakış açısından filmi izleyen seyircinin özdeşleşme ve yabancılaşma süreçleri incelenerek, film karşısındaki izleyicinin aktiflik-pasiflik durumları tartışılmıştır. Bu bölüme kadar elde edilen bilgiler ve bulgular doğrultusunda film karakterinin kameraya yani izleyiciye dönük bakışlarının düşünce sinemasıyla nasıl bir ilişkisi olduğuna, film karakterinin kameraya dönük bakışının düşünceye dayalı bir sinema izleme süreci yaratıp yaratamayacağı sorusuna da yanıt aranmıştır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise yapılan çalışmanın kuramsal çerçevesine yer verilmiş, bu kuramsal çerçeve doğrultusunda belirlemiş olduğumuz filmler, ulaşılan diğer argümanlarla da desteklenerek klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması ana başlıkları altında çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda elde edilen bilgiler ve varılan sonuçlar her filmin kendi başlığı altında toparlayıcı bir paragrafla detaylı bir şekilde özetlenmiştir. Çalışmanın sonuç kısmında ise araştırma sorularımızın yanıtlarına ulaşıp ulaşamadığı kontrol edilmiş, çalışmanın nihayetinde varılan sonuçlar toparlanarak özetlenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANLATI, ANLATI KURAMI, SİNEMADA ANLATI VE ANLATI TÜRLERİ

1.1. Anlatı ve Anlatıya Kuramsal Yaklaşımlar

Anlatı kavramına getirmeye çalışacağımız bir açıklamada öncelikli olarak anlatma eyleminin ne olduğu üzerinde durmamız gerekecektir. Anlatmak insanlarda diğer canlıların kurduğu basit ve tek katmanlı iletişimden farklı olarak çok daha komplike bir yapıdadır. Bu komplike yapı içerisinde iletilmek istenen mesaj insanlar arasında anlatılanın herhangi bir katmanında yer alabilir. Vygotsky (1998, s. 23) bu komplike yapıya insanlar ve hayvanlar üzerinden getirmeye çalıştığı açıklamada, hayvanlar arasındaki iletişimin insalar arasındaki iletişimden daha ziyade bir duygunun hareketler aracılığıyla diğer tüm hayvanlara da bulaştırılması veya yayılması olarak açıklamaktadır. Örneğin herhangi bir sürünün içinde yer alan bir kaz tehlike anında bağırarak sadece korkusunu diğer kazlara da bulaştırmaktadır. Yani burada insanlardaki iletişim gibi, herhangi bir komplike yapıdan söz edilmesi mümkün değildir. Bu bakımdan anlatıların temelini insanların birbiri ile iletişime geçtiği ilk dönemlerden itibaren sinemadan, resimden, müzikten, heykelden çok daha eski bir tarihte, insanlığın var olduğu ilk yıllardan günümüze uzandığını ve dönem içerisinde daha komplike bir yapıya dönüşerek evrildiğini söylememiz doğru olacaktır. Nitekim insanın dönem içerisinde evrilen bu çok komplike yeteneğini Ünal aşağıdaki gibi bir açıklama getirerek anlatmaya çalışmaktadır:

> *"Anlatmak insanın yemek içmek kadar doğal ihtiyacıdır. İnsan, kendi gelişmesinin tarihi boyunca önce çizgiler ve renklerle, daha sonra dilin sağladığı muazzam genişlikteki olanaklarla 'dış dünyayı' anlatmış, dile getirmiştir. Anlatmak saye-sinde kendi bireysel deneyimini toplumsallaştırırken, toplumsal deneyimi de*

bireyselleştirme imkanına kavuşmuştur. Böylece anlatı, toplumsal yapının organik bir parçası haline gelerek o toplumun yaşamını devam ettirmesinde somut görevler üst-lenmiş, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür" (Ünal, 2008, s. 12).

İnsanlar gerek bulundukları zaman diliminden, gerek ise geçmişten veya gelecekten olsun bir olayı veya bir düşünceyi anlatım yoluyla iletmek istediği canlıya-kişiye farklı yollar ve kanallar aracılığıyla iletmişlerdir. Bu doğrultuda anlatılarda mesajın kaynağı olan gönderici aktarmak istediği mesajı belirli bir zaman dilimi içerisinde bir düzene ve sıralamaya tabi tutmuştur. Bu noktada anlatı kavramının temel manada anlatı sayılabilmesi için Jahn'ın. (2012, s. 12) da bahsettiği gibi anlatıcının belirli bir öyküyü zamanla işleyerek aktarabilmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda anlatıcı olan insan içinde yaşadığı topluluğa sadece temel, hayati iletilerini iletebildiği gibi, yaşadığı bu sosyal çevreye bulunduğu dünya ile ilgili düşüncelerini de farklı araçlarla anlatabilme imkanına sahip olmuş olur. Bu doğrultuda insanlığın düşüncelerini bir başkasıyla paylaştığı ve anlatımını gerçekleştirdiği araçları, tarih boyunca üretme ve geliştirme yeteneğine de sahip olmuştur diyebiliriz. Bu anlatım araçlarını kronolojik olarak temelde vücut hareketleri, dil ve sözlü anlatım, daha ileri boyutta ise resim, televizyon ve sinema şeklinde sıralayabiliriz. Hatta bu anlatım tarzlarını araçsal bir kategoriye sokacak olursak, bunları; sözlü anlatılar, yazılı anlatılar ve görsel anlatılar olarak da kategorize etmemiz mümkün olacaktır.

Rıfat anlatı kavramını; "Bir olayın ya da olaylar dizisinin anlatımını gerçekleştiren sözlü ya da yazılı söylem; bu söylemin konu edindiği gerçek ya da kurmaca olayların eklemleniş ilişkilerinin oluşturduğu örgü, anlatısal metin" (20I3, s. 13) olarak açıklarken, anlatıda ele alınan her birimin birbiri ile ilişkilendirilebileceği üzerinde durmuştur. Öte yandan anlatı başta da söylediğimiz gibi insanlığın tarihi kadar eski bir kavram olmakla beraber, günlük hayatımızın hemen her yerinde, dünden gelip bugün bizlerle yaşayan, insanlığın var olacağı süre boyunca da yaşamaya devam edecek olan eyleme, devinime dönük bir kavram olmuştur. Jahn'ın (2012, s. 12) da bahsettiği gibi sosyal yaşam içerisinde iletişim halinde bulunduğumuz kişiler direkt olarak karşımızda yer almış, iletişim halinde bulunduğumuz bu kişiler ile gerek görsel, gerek fiziksel anlamda sürekli bir etkileşim halinde olmuşuzdur. Bu açıdan içinde bulunduğumuz iletişim ortamında, karşımızdaki insanın gerek vücut hareketleri gerek ise ses tonunun yardımı ile iletmek istediği mesajı, doğru bir şekilde algılamaya daha

yatkın olmuşuzdur. Fakat yazınsal bir metinde bu durum daha komplike ve çok katmanlı bir formda karşımıza çıkmaktadır.

Anlatılar kendi içerisinde belirli bir tutarlılığa ihtiyaç duyarlar. Bu bağlamda Topçu (2005, s. 19) olayların zaman, uzam ve mantık bütünlüğü içerisinde işlenerek anlatılara dönüştüğünü dile getirmiştir. Ünal (2008, s. 14) ise anlatı ve dilin gerçek zaman ve mekandan kurtuluşunu epistemoloji ile ilişkilendirmektedir. Anlatı bu noktada *"şey"*ler üzerine soyut düşünceler üretebilir. Hatta anlatım bahsettiği *"şey"* lerin göstergesi haline de gelebilecek bir yapıya da sahiptir. Bu bakıma anlatılar somutluktan hariç soyut olanı da niteleyebilmektedir.

Anlatımın ve dilin zamandan ve mekandan bağımsız olması sürekli bir devinime dönüşerek *"şey"*lerin kendi zamanının yaratılmasına da olanak vermektedir. Anlatılarla ilgili olarak Barthes ise (1993, s. 83) dünya üzerinde sayısız anlatı olduğundan bahseder ve bu anlatıların türlerin çeşitliğiyle doğrudan ilişkili olduğunu vurgular. Öte yandan Mutlu (1995, s. 42-43) yaptığı çalışmada anlatı kavramına mantıksal anlamda birbiriyle ilişkilendirilebilecek olay ve eylemlerin zamansal bir çerçeve içerisinde ele alınıp aktarlması şeklinde bir yorum getirmiştir.

Anlatılar somut veya gerçek bir olayı aktarabileceği gibi kimi zaman herhangi bir gerçekliği veya somutluğu olmayan kurmaca olayları da üretip aktarmayı başarabilmektedirler. Bu noktada anlatılar doğal ve yapay anlatılar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Yapay anlatılarda anlatılmak istenen, kurmaca bir anlatıyla zaman-uzam üzerine kurulur. Kurulan bu anlatıda karakterlerden, olaylardan, mekanlardan biri veya birden çoğu hayal ürünü yani kurmaca olabilir. Aynı şekilde böyle durumlarda anlatıcı gerçek kişi olmak yerine, kurmaca bir karakter olarak da var olabilir. Öte yandan doğal anlatılarda bu süreç doğrudan somut bir gerçeklik ve yaşanmışlıkla ilişkilendirilmek zorundadır.

> *"Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır (...) Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır" (Barthes, 1993, s. 83).*

Bu açıdan anlatılar gerek kurmaca, gerek gerçeklikle kurulmuş olsun, hayatımızın her yanına yayılmış vaziyettedir. Anlatılar insanın varlığından beslenen ve zamana insanın varlığıyla birlikte meydan okuyabilecek varlıklardır. Örneğin bugün geçmiş dönemlerde yaşamış insanlara ait en ilkel kalıntılara baktığımızda dahi, bu insanların binlerce yıllık bir döneme meydan okuyarak, ürettikleri araç ve gereçlerle veya çizdikleri semboller ve yazdıkları yazılarla, yüzlerce yıllık bir zaman dilimine adeta meydan okuyup, düşünceleri ile şuan, burada, bizimle, bir şekilde var olabilmeyi başarabilmişlerdir dememiz mümkündür.

Culler ise (2007, s. 123) *"anlatı"* kavramının sadece akademik bir kavram olarak ele alınmaması gerektiğini, *"anlatı"* kavramının insanın yaşamının bir parçası ve yaşam ile doğrudan ilişkili, hayatın içinden bir kavram olduğunu ifade eder. Bu bakıma günlük hayatta karşımıza çıkan herhangi bir öykü içerisinde yer alan karakterlerin yaşamın içindeki eylemleri ile şekillenmiştir. Bu eylem kimi zaman karakterlerden birinin bir başka karakter ile olan etkileşimiyle karşımıza çıkabileceği gibi, kimi zaman ise karakterlerden birinin veya birden fazlasının, öykü içerisinde yer alan mekan veya objelerin etkileşiminden de ortaya çıkabilmektedir. Kimi zaman ise bir anlatı olabildiğince az kişiye ihtiyaç duyarak sadece bir kişi üzerinden iç monolog şeklinde dahi ortaya çıkabilmektedir. Bu noktada gerçekleşen bu eylemlerin (etkileşimlerin) tamamının, sistematik bir şekilde düzenlenip, belirli bir anlatı formuyla alıcıya iletilmesi durumu tarih boyunca ihtiyaç duyulan bir konu olmuştur.

Tüm anlatılar içinde bulunduğu zaman diliminden yola çıkılarak, anlatıcısı tarafından; geçmişe şimdiye veya geleceğe dönük şekilde çekimlenmişlerdir. Yani anlatıcı anlatmak istediği olayı çoğunlukla zaman belirterek kurma yoluna gitmiştir. Bu bağlamda Ünal (2008, s. 20) anlatıcılar üzerine yaptığı tespitte, öncelikle anlatıcıların birebir bir olayı yaşayabileceği gibi, başka bir anlatıcı tarafından da olayı kavrayabileceğini dile getirmiştir. Bu anlatıcılar karşımızda olayı direkt olarak dile getirenler olabileceği gibi, destan, öykü veya romandaki gibi, bir anlatıcı olarak sese dönüşmüş şekilde de karşımıza çıkabileceği durumlar söz konusu olmuştur. Bu her ne durumda olursa olsun olaylar arasındaki ilişkiyi belirli bir düzene göre kuran, olayları düzenleyen ve anlatan bir özne, bir anlatıcı konumunda konumlandırılmalıdır.

Geçen tarihsel süreç içerisinde anlatı kavramının araştırmaya değer bir konu olarak görülmesi ve anlatıların analiz edilmesi; anlatıların sistematik bir düzende incelenmesini de gereklilik haline getirmiştir. Bu bakıma Topçu: "Anlatıyı bölümlere ayırmak, anlatı analizinin önemli bir sürecidir ve sadece olay örgüsü şablonlarını keşfetmek için değil, çalışmaların içsel yapısal analizi için stratejiler geliştirmek amacıyla da kullanılır" (2005, s. 19) ifadelerinde bulunmuştur.

> *"Bir anlatı, içinde farklı söylem türlerini barındırabilir, böylece de anlatısal, betimsel, açıklayıcı ve kanıtlayıcı bölümler içerebilirler. Bunlara bazen anlatıcının yaptığı yorumlar, duygularını dile getirdiği çok kişisel bölümler ile kişilerin/kahramanların konuşmaları ve aktarılmış söyleşimler de eklenir" (Kıran ve Kıran, 2007, s. 21)*

Temel anlamda *"anlatı"* kavramını akademik bir çerçeve içerisinde inceleyip analiz etmediğimiz sürece bazı anlatı metinlerinin incelenmesi yetersiz kalacak, anlatılmak istenilenin nasıl anlatıldığını anlamak güçleşecek, üzerinde akademik bir çalışma yapmak ise deyim yerindeyse imkansız bir hal alacaktır. Bu noktadan hareketle yapılacak bir başlangıçta, anlatının genel kuramsallaştırılması, inceleme ve analizine ait izlerin tarihte ilk olarak Aristoteles'in *"Poetika"* eserinde rastlandığını söyleyebiliriz. Nitekim Aristoteles tarihte ilk diyebileceğimiz bu çalışmada şiir sanatının ne olduğunu tanımlamaya çalışmakla yola koyulmuştur. Aynı zamanda tragedyaları incelemeye, onların biçimsel özellikleri hakkında fikir yürütmeye çalışmıştır. Bu çalışma içerisinde anlatım türleri üzerine birtakım tespitlerde bulunan Aristoteles (1987, s. 11-18) hikaye anlatmanın Homeros'un yaptığı gibi rolden uzak, doğrudan bir anlatıcı olarak yapılabileceği gibi, eyleme dayalı, taklit yoluyla da gerçekleştirilebilecek bir anlatımla da oluşturulabileceği sonucuna ulaşmıştır. Öte yandan Aristoteles'in hocası olan Platon ise yapmış olduğu çalışmada anlatıcıların üstlendiği anlatım biçimlerini temel olarak bir gruplandırmaya gitmiş, bu gruplandırma sonucu Diegesis ve Mimesis kavramlarını ortaya atmıştır. Bu çalışmalar sonucu ortaya çıkan kavramlar; tarihte ilk olarak anlatıya dair düşünceleri filizlendiren ve ayrıca belirli bir öykü-anlatıcı ayrımının harekete ve söze dayalı olarak yapılmaya çalışıldığı kavramlar olmuştur. Platon ve öğrencisi Aristoteles'in de üzerinde durduğu bu kavramlar *"Diegesis"* yani doğrudan anlatıcının ortada olduğu bir anlatımı karşılarken, *"Mimesis"*ise anlatıcının örtülü veya gizli, anlatılan öykünün görsel bir konumda olduğu anlatılar için kullanılmıştır. Daha basit bir

dil ile anlatacak olursak *"Diegetik"* bir anlatım daha çok karşılıklı bir sohbet, diyalog havasında gelişmekteyken *"Mimetik"* bir anlatım ise daha çok görsel bir dünyayı aracı eden (örneğin tiyatro ve sinema gibi) bir anlatım ifade edilmeye çalışılmıştır.

Aristoteles *"Poetika"* isimli yapmış olduğu çalışmada tragedyalardaki öykü, karakter, dil, düşünce, dekorasyon ve müzik gibi unsurların üzerinde incelemeler de gerçekleştirmiştir. Yaptığı bu çalışmada sanat eserlerlerinin ne anlattığıyla ilgilenmekten daha çok, eserin yapı taşlarına, deyim yerindeyse ortaya çıkarılacak eserin dayanak noktalarına ve üzerine kuruan zeminine yönelik bir inceleme gerçekleştirmiştir. Yani Aristotales'in yaptığı bu çalışma anlatılmak istenenden daha çok, anlatılmak istenenin nasıl anlatılması gerektiği, ne değil nasıl sorusu üzerinde durarak temel akademik bir inceleme başlatmıştır.

Bu bağlamda Aristoteles'in çalışmasında tragedya'nın nasıl olduğuna yönelik fikrini sunduğu şu bölüm, onun çalışmasının anlaşılmasına yönelik verilebilecek iyi bir örnek olacaktır:

> *"O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)" (Aristoteles, 1987, s. 22).*

Aristoteles'in bu çalışması daha sonraki yıllarda[1] Vladimir Yakovlevich Propp, Boris Tomaşevski ve Roland Barthes, Gerard Genette, Mieke Bal gibi araştırmacılara esin kaynağı olacaktır. Bu isimler çalışmalarında eserlerin anlatı yapısı üzerine çok daha derinlemesine bir araştırma gerçekleştirmiştir. Platon ve Platon'dan sonra Aristoteles sadece şiir ve tragedyaların üzerine bir çalışma başlatmış olsa da, gelinen noktada bu tarz bir başlangıç çalışması 20.yüzyılda bir nevi yöntem ve yaklaşımlar ağı kurarak anlatının araştırılması noktasında ilk kıvılcımı atmıştır diyebiliriz. Bu noktada Aristoteles sadece şiir ve tragedyaların çözümlenmesi ve iyi bir şiir ile tragedyanın temel yapı taşları üzerine fikir ortaya koymuştur. Daha sonraları alanda yapılacak olan araştırmalar ise sosyoloji, antropoloji, psikoloji ve hatta siyaset biliminin alanlarına

[1] Ortalama 2500 yıl sonra

kapsayacak kadar geniş bir akademik alana yayılacaktır. Hatta bu dönem içerisinde incelenmeye çalışılan eserlerdeki anlatı yapıları tek bir yöntemle incelenmekle kalınmayacak, birden çok yöntem ve pratikle de ele alınacaktır.

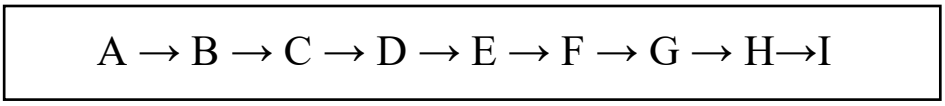
Onega ve Landa (2002, s. 23-24) anlatı biliminin ilgilendiği alanların tarihlerinin hemen hemen bilindiğini söyler. Fakat anlatıbilime dair tarihsel sürecin kesin bir çerçeve içerisinde ele alınamayacağını da dile getirmişlerdir. Fakat 20. yüzyılda anlatı kavramının kuramsallaştırılması, yöntemselleştirilmesi noktasından bakıldığında ilk olarak Vladimir Yakovliyevic Propp ismi karşımıza çıkmaktadır.

> *"Rus biçimcilerden V. Propp'un Afanassiev'in derlediği Rus halk masalları üstüne yaptığı çalışmalardan bu yana, anlatı biçimleri kuramsal ve uygulamalı araştırmaların ayrıcalıklı konusu olmuştur. 1966 yılında, Fransa'da anlatının yapısal çözümlemesi konusuna ayrılan Communications dergisinin 8. sayısının yayımlanması bi dönüm noktası olmuştur" (Kıran ve Kıran, 2007, s. 100).*

Vladimir Yakovliyevic Propp'un masalın biçimbilimi isimli çalışması Rus masallarındaki benzerliklerin ortak noktaların nasıl oluştuğu konusunu ortaya koyduğu otuz bir işlev üzerinden değerlendirmiştir. Yine bir başka örneğe değinecek olursak dilbilimcilerin babası olarak tanımlanan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure dilbilimi üzerine yaptığı çalışmalar ile dili bir göstergeler bütünü olarak ele alıp, dil ve sözcük ayrımı yapmaya çalışmıştır.

Saussure (1998, s. 108-111) yapmış olduğu çalışmada sözcüklerin gösteren (signified), gösterilen (signifier) ve gösterge (signe) biçiminde oluştuğunu ifade etmiştir. Berger ise (1997, s. 4) yapmış olduğu çalışmada anlatıların günlük hayat içerisinde zamansal bir yapıda olduğunu, bu anlatıların zamansal yapı içerisinde uzunluk ve kısalık açısından farklılıklar gösterebileceği tespitinde bulunmuştur. Fakat yine de zamansal düzlem içerisinde anlatıların genellikle doğrusal bir dizilim gösterdiğini de ifade etmektedir.

Şekil 1.1: Anlatıların doğrusal ilerleyişi



Kaynak: (Berger, 1997, s. 4)

Anlatıbilim üzerine yapmaya çalıştığımız bu açıklamalar, daha sonraları karşımıza çıkacak olan, sinemayı bir metin veya görsel anlatı olarak analiz etmeye çalışan kuramcıların yaklaşım tarzlarını çözümlememiz noktasında bize katkı sağlayacaktır. Bu kuramcılar sinemanın anlatısal özelliklerini inceleyip, sinemada anlam yaratmanın üzerine incelemelerde bulunan kişilerdir. Bu bakıma Seymour Chatman, Rudolf Arnheim, Christian Metz, David Bordwell, Andrei Bazin, Sergey Ayzenştayn, Siegfied Kracaur, Gelius Deleuze, Alain Badiou gibi isimler film üzerine çalışmalar yapan kuramcı ve teorisyenlere örnek olarak verilebilir. Örneğin Seymour Chatman film ve edebiyat arasındaki ilişkiyi bir çeşit görsel retorik ile ilişkilendirmeye çalışmış yapısalcı bir teorisyenken, Hugo Münstenberg ve Rudolf Julıus Arnheim gibi Gestalt psikolojisi üzerine eğitim alan kuramcılar ise sinemayı psikoloji ve görsel algılamaya dönük farklı kuram ve yaklaşımlar ile incelemişlerdir. Anlatıbilim çatısı altında toplanan bu kuramcılar insanın temel dürtüsü olan anlatma isteğinin sürecini, yapısını ve anlatımların her birinin birbiri ile olan ilişkisi ve benzerliği üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan bu araştırmacılar çalışmalarını genellikle bütünü yapı taşlarına parçalayarak gerçekleştirme yoluna gitmişlerdir.

1.1.1. Öykü, Söylem, Olay Örgüsü

Anlatı yapıları incelendiği noktada; anlatılar daima belirli bir ayrıma tabi tutulmuşlardır. Bu ayrım anlatı içerisinde yer alan *"olay, olaylar veya olaylar ilişkisi"* olan birinci kısım ve bu olayların okuyucuya, izleyiciye nasıl aktarıldığı ile ilgili olan ikinci kısım olmuştur. Sinemada bu tür bir ayrımın incelenmesini ise Seymour Chatman *"Öykü ve Söylem"* isimli çalışmasında gerçekleştirmiştir. Yazar herhangi bir öyküyü söyleme dönüştürürken öyküyü kendi içerisinde belirli bir bir düzene göre sıralamıştır. Bu sıralanış tamamen söylemin biçimine, bu biçim ise yazarın tercihine kalmıştır. Yazar söylemi gerçekleştirirken olay örgüsünü istediği şekilde işleyebilir *"mythos"*. Olay sıralamalarını değiştirebilir, zamansal atlamalar yapabilir veya klasik bir zaman akışından farklı olarak öykü sıralamasında zamansal sıçramalar gerçekleştirebilir. Yani kısaca öyküyü sonsuz sayıda söylemle somutlaştırıp ortaya koyabilir. (Chatman, 2008, s. 40)

> *"Anlatı, bir olaylar dizisinin göstergesel temsil edilişiyse o zaman çözümleme düzgelerinden birinde temsil edilen olaylar incelenecektir. Çözümlemenin başka bir düzeyinde de, temsil edilişin yapısı incelenecektir. Bu*

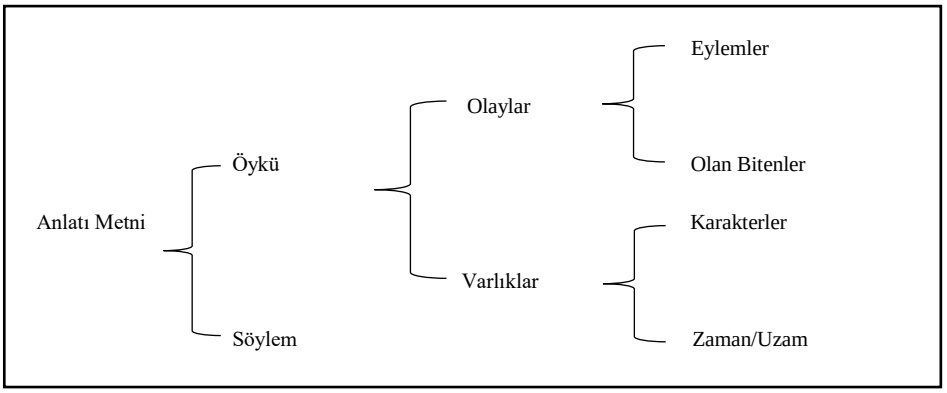
çözümleme düzeylerinin tanımlanmasına geldiğimizde, anlatıbilim kuramcılarının, çoğu zaman görüş ayrılıklarına düştüklerini göreceğiz: Bazıları iki ayrı düzey belirlerken bazıları üç ya da dört düzeyden söz eder. Mieke bal, bize anlatının üç temel çözümleme düzeyi bulunduğunu söyler: fabula, öykü ve metin. Tomasevski, yalnızca iki düzeyden söz eder; fabula ve siuzhet" (Onega, 2002, s. 15).

Umberto Eco ise "Bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmayabilir, ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir" (Eco, 1995, s. 44) ifadelerinde bulunmuştur.

Öte yandan Chatman'a geri dönecek olursak, Chatman yapmış olduğu çalışmada Aristotales'in çalışmasından söz ederek yola koyulmaktadır. Anlatıları Öykü ve söylem başlıkları altında inceler. Bu doğrultuda edebi kuramın *"Edebi söylemin yapısı ve işleyişine ilişkin bir kuram"* (2008:16) olarak nitelendirir. Chatman anlatı kuramının öğelerini yapısalcı kuramcılar perspektifinden şu şekilde ifade etme yoluna gitmiştir:

"Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürer: bir öykü (histoire): içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzam öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu. Basit deyimiyle, öykü bir anlatı'nın ne'sidir, söylem ise nasıl'ı" (Chatman, 2008, s. 17).

Şekil 1.2: Anlatının öğeleri



Kaynak: (Chatman, 2008, s. 17)

Ersümer (2013, s. 19) öykü ve anlatı arasında bir ayrıma gider ve bütün öykülerin birer anlatı olduğunu fakat tüm anlatıların bir öykü olmadığı sonucuna varır. Örneğin tarihi yazılar öykü olarak kabul göremez. Fakat her biri tarihi kronolojik sıraya göre düzenlenmiş olan birer anlatı türüdür. Burada anlatı türü ve öykü arasında bir fark

olduğu gerçektir. Bu fark olay örgüsüdür. Eğer bir anlatıda gerçekleşen olaylar birbiri arasında ilişkilendirilip başlangıç ve bitiş arasında kurgulanıyorsa burada bir çeşit olay örgüsü mevcuttur. Ersümer aynı şekilde yapmış olduğu çalışmada bütün öykülerin birer sona sahip olduğunu da vurgulamıştır. Her ne kadar bazı film öykülerinde bu son bariz bir şekilde görünmese de filmin sonunda yer alan bir imge o filmin sonuna işaret eder ve öykü sonlandırılmış olur der. Filmin sonunda öyküyü sonlandıran imge gerçek yaşamın akışı ile filmi birbirinden ayırmaktadır. Çünkü filmde anlatılan öykü sona ermişken hayat ise devam etmektedir. Öte yandan bu sistem içerisinde yer alan olay örügüsü ise anlatı içerisinde yer alan olayların sebep-sonuç ekseninde birbirine bağlanması durumu olmuştur. Bu bağlamda anlatılardaki olaylar kronolojik bir olay örgüsü izleyebileceği gibi bu kronolojide olaylar arasında öncelik bakımından yer değiştirmeler de yapılabilmesi, tamamen anlatıcının seçimine bağlı bir durum olmuştur. Yani olaylar arasındaki kronolojik yer değişimleri tamamen yazarın, sanatçının anlatısında nasıl bir yol izlediği, nasıl bir usluba ve akışa sahip olduğu ile alakalı bir durumdur. Örneğin bir yönetmen kayda almış olduğu bir film içerisinde, sonuç niteliğinde olan bir olayı başta verebileceği gibi, klasik bir anlatım yolunu seçerek sonu sonda vermeyi de tercih edebilir. Bu tamamen yönetmenin neyi nasıl anlatmak istediğiyle bağlantılı bir durumdur.

Forster (1985, s. 128) olay örgüsünün de, olayların bir çeşit anlatımının olduğunu vurgular. Fakat burada farklı olarak olaylar da birbiriyle ilişkilendirilmiş durumdadır. Öykü ve olay örgüsü arasındaki farka değinen Forster öykülerde bir durumun bir olayın anlatılmasının, öykü olması için yeterli olacağını söylemiştir. Verdiği örnekten[2] de anlaşılacağı gibi kralın ölmesi ve ardından kraliçenin ölmesi onun için bir öykü niteliğindedir. Fakat kralın ölmesi ve ardından kraliçenin de üzüntüden ölmesi onun için işin içine olay örgüsünü de katmıştır. Bu bakıma olay örgülerine; bir amaç uğruna kurgulanmış öncelenmiş ve ötelenmiş olayların birbiri arasında ilişki kurulduğu anlatımlar olarak bakabiliriz. Olayların sırasal anlamda öncelenmesi ve ötelenmesi olay örgüsünü kuran kişinin izleyici-okuyucu üzerinde yaratmaya çalıştığı duyguya bağlı olarak şekillendirilmektedir . Bunlar anlatıma merak, gizem gibi unsurları katmak adına uygulanabilen teknikler olmuştur.

[2] (Forster, 1985, s. 128)

"Yazınsal yapıtta her cümlenin yan yana gelişini belirleyen, yönlendiren şey 'tema' dır. Cümleler bir düşünce, bir tema doğrultusunda birleşerek bir yapı oluştururlar. Bütün olarak yapıtın bir teması olabildiği gibi, her bölümün kendi teması da bulunabilir. Yapıtın bölümlere ayrılması, özgül tema barındıran parçaların birbirinden ayrılması demektir. Yapıtı tema açısından parçalanamayacak, ayrıştırılamayacak bölümlerine, tema gerecinin en küçük parçalarına dek ayırdığımızda, bu küçük parçların teması motif olarak adlandırılır. Örneğin 'Kahraman öldü', 'Bir mektup geldi'. 'Roskalnikov yaşlı kadını öldürdü' vs. gibi motifler yan yana gelerek yapıtı oluştururlar" (Ersümer, 2013, s. 25).

Bordwell & Thompson (2012, s. 81) izleyicinin bir takım olay örgülerinden ve ipuçlarından yola çıkarak öyküyü tahmin edebileceğini vurgulamışlardır. Bu da olay örgülerinin birbirini tamamlayacak biçimde olaylardan oluştuğunun bir nevi ispatı niteliğindedir. Tabiki böylesine bir ispat tamamen bütün anlatı yapılarında vardır dememiz doğru olmayacaktır. Bu tip bir yaklaşım çoğunlukla klasik metinler için geçerlilik göstermiştir.

Barthes (1993, s. 89) bir anlatının işlevlerden meydana geldiğini söyler. Bir anlatı içerisinde her bir parçacık farklı derecede anlamlıdır. Anlatı'yı sunacak olan anlatıcı açısından bu tamamen yapısal bir problemdir. Eğer bir şey ne kadar değersiz veya saçma olursa olsun söylem içerisinde yer alabiliyorsa bir anlam ifade etmektedir. Bu bakımdan söylem içerisinde bir şeyin varlığı ne kadar küçük olursa olsun ya bütün ile ilişkili anlamlı bir pozisyondadır, ya da ortada söyleme ait herhangi bir anlam bütünlüğünden, bir sanattan bahsedilemez. Bu açıklamaya örnek olarak yine Barthes'in çalışmasında şu örneğe göz atabiliriz.

"Bana "James Bond elli yaşlarında bir adam gördü", vb. dendiğinde (Goldfinger'da), verilen bilgi, aynı anda, farklı etkide iki işlevi taşır. Bir yandan anlatı kişisinin yaşı, belli bir betimleme içine katılır (bunun, öykünün geri kalan bölümü için hiçbir "yararı" bulunmadığı söylenemez ama bu yarar yayılmış ve geciktirilmiştir); öte yandan sözcenin dolaysız gösterileni, Bond'un ilerdeki muhatabını tanımadığıdır: Demek ki, birim çok güçlü bir bağlılaşım (bir tehditin başlatılması ve kimlik belirleme zorunluğu) içerir. Öyleyse, ilk anlatı birimlerini belirlemek için, incelenen parçaların işlevsel özelliğini hiçbir zaman gözden kaçırmamak gerektiği gibi, bunların anlatısal söylemin farklı bölümlerinde

(olaylar, sahneler, paragraflar, diyaloglar, iç monologlar, vb.) geleneksel olarak gördüğümüz biçimlerle zorunlu olarak uyuşmadıklarını önceden kabul etmek gerekir" (Barthes, 1993, s. 90).

Yukarıda Barthes'in verdiği örnekte de olduğu gibi, anlatı içerisinde yer alan en küçük dizilim anlatının gidişatını anlamsal olarak etkilemektedir. Çünkü anlatı içerisinde yer alan bu dizilimler yapı içerisinde birbirileriyle bir tür neden-sonuç ilişkisi, bağı kurmuş durumdadır. Bu parçalar arası kurulan neden-sonuç ilişkisi ne kadar sağlam olursa yazar-yönetmen anlatmak istediği öyküyü veya vermek istediği mesajı alıcısına o denli güçlü bir biçimde sunma imkanı bulacaktır.

Öykü, söylem ve olay örgüsü kavramlarının biliniyor olması ilerleyen başlıklardaki anlatı türlerini incelememizde bize büyük katkı sağlayacaktır. Özellikle klasik anlatılı bir film ile modern anlatılı bir film arasında olay örgüsü veya olaylar bağlamında farklı yollar izlendiği için; bu da doğal olarak anlatılmak istenen öykünün izleyici tarafından algılanmasını doğrudan etkiliyerek, anlama sürecinde farklılıklar yaratma potansiyeline sahip olacaktır. Bu noktada her klasik anlatılı filmde olaylar direk olarak izleyici tarafından çözülemiyor veya modern anlatılı filmler bazı noktalarda karmaşık yapısını terkedip, izleyicisi tarafından daha kolay anlaşılıyor ise bunu; öykü, söylem ve olay örgüsünde, anlatıcı tarafından yapılmış olan düzenlemeye borçludur.

1.2. Sinemada Anlatı

Tarihtte herhangi bir kuramın ortaya çıkabilmesi için belirli bir kural veya yaklaşımın ortaya atılması, geliştirilmesi gerekmiştir. Bundan önce ise üzerine fikir yürütülecek olan düşüncenin, alanın veya sanatın varlığının; bilimsel mecralarca kabul edilmesi gerekmektedir. Bu bakıma sinemayı anlatı çerçevesinde incelememiz, sinemanın varlığını kanıtladığı dönemden sonra başlamıştır diyebiliriz. Bu açıdan yaklaşacak olursak sinemanın ortaya çıkışı ve sinemanın anlatı olanaklarının gelişim sürecine değinmeden ona dönük kuramsal yaklaşımları anlamamız deyim yerindeyse imkansız olacaktır. Bu bağlamda her ne kadar sinemanın gelişim süreci ile ilgili olarak ilerleyen başlıklarda ayrıntılı bir inceleme gerçekleştirecek olsak da, sinemanın anlatısal yapısını anlayabilmemiz için öncelikle birtakım sinematografik gelişmelerden bahsetmemiz gerekmektedir.

İlk olarak sinemanın görsel gücünün temellerini fotoğrafa ve fotoğraftan da önce orta çağ Avrupasındaki sanatçıların gerçekliği yakalamak üzere ortaya koyduğu eserlere dayandırabiliriz. Bu dönem sanatçıları tual üzerine doğayı ve nesneleri olabildiğince gerçeğe yakın şekilde aktarmanın peşindeydiler. Birbirini takip eden sonraki yıllarda buharın gücünün keşfedilmesi sonucu gerçekleşen sanayi devrimi hızlı bir makineleşme sürecini başlatmıştır. Sanayi devrimi sonrası özellikle tartışma konusu olacak olan fotoğrafın icadı, daha önceki yıllarda sanatçıların kendi el becerileri ve yetenekleriyle gerçekleştirmiş olduğu resmetme işini çok daha kolay bir şekilde yapabilmelerine olanak sağlamıştır. Artık sinemanın görsel dünyasının oluşumu, bu noktada fotoğrafın ortaya çıkmasıyla hazırlanmaya başlamıştır

İlerleyen yıllarla birlikte Augute Lumiere ve Louis Lumiere kardeşler 28 Aralık 1895 yılında Paris Boulevard des Capucines'de bulunan Grand Cafe'de topluma açık ilk gösterimlerini gerçekleştirdiklerinde, görüntüleri kaydettikleri cihaz; temel anlamda insan gözündeki bir kusurdan faydalanarak, görsel dünyayı modern bir konuma taşıma yoluna gitmiştir. Temel çalışma prensibini insan gözünde bulunan bir kusur üzerine kuran bu yeni araç; eşit zaman aralıklarıyla çekilmiş bir grup görüntünün insanda hareket algısını oluşturan ağ tabakası izlenimini oluşturmaya yönelik işlemektedir. Bunu daha anlaşılır bir dille kısaca açıklayacak olursak; göze ulaşan görüntü beyine iletildikten sonra da gözde bir müddet varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Buna bi nevi göz üzerinde oluşan optik hafıza dememiz olayı daha kolay kavramamızı sağlayabilir.

Lumiere kardeşler bu toplu gösterimlerinde insanlara "*Trenin Gara Girişi*" ve "*Fabrika Çıkışı*" gibi ilkel, basit ve kayıda dayalı filmleri izletmişlerdir. Bu filmler sinema tarihinin ilk filmleri olarak kabul edilir ve günümüzde olay örgüsünden yoksun, belge niteliği taşıyan filmler olarak tanımlanırlar. Bu filmler her ne kadar olay örgüsünden yoksun olsa da, dönemin ileri teknolojisi diyebileceğimiz, insanların ilgisini çekebilecek, onları heyecanlandıracak, eğlendirecek, korkutacak bir takım tekniki ilizyona sahip olmuşlardır. Bu teknik ilizyonun belki de en büyük başarısı fotoğraflama temeline dayanan, toplu bir izleme ortamı oluşturup, kitlesel bir ilizyon oluşturulabilmesinde yatmaktadır. Güvemli (1960, s. 14) Lumiere kardeşlerin başlattığı bu sürecin başarısını Louis Lumiere'in dönemin ilk fotoğrafçılarından olmasıyla ilişkilendirerek fotoğrafla ilgili bazı temel bilgilere sahip olan Louis Lumiere

hareketlendirilmiş fotoğrafların tekniğini kavramasında da çok da zorluk çekmemiş olabileceği ifadesinde bulunmuştur. Bunun yanı sıra Lumiere kardeşlerin gerçekleştirdiği bu gösterimlerin toplumsal izleme kültürü boyutu hakkında Monaco ise şu sözleri dile getirmiştir:

> *"Lumiere'lerin geniş gruplara yönelik film gösterimi üzerinde yoğunlaşma kararı uzun-erimli bir etkiye sahipti. Eğer teknolojinin gelişimi Edison'un kafasındaki gibi ilerleseydi, sonuç esasen evlerde kişisel olarak izlenen, fazlasıyla televizyona benzeyen bir araç olurdu. Bu tamamen farklı dağıtım ve gösterim tarzı hiç kuşkusuz üretilen filmlerin tiplerini de etkilerdi" (Monaco, 2006, s. 223-224).*

Lumiere'lerin halka açık gösterim yaptıkları ilk filmler, birbiri ardına sıralanarak, hareket algısı verilen fotoğraflardan ibaret olmuştur. Baktığımızda kameranın çalışma prensibi günümüzde de her ne kadar hızlı bir dijitalleşme sürecine girilse de temelde bu prensibe dayanır. Başlangıçta bir fotoğraf karesi hareketsiz ve statik bir haldedir, filmde ise bu süreç kinetikleşmiş, imajların zamansal bir devinimine dönüşmüştür. Her ne kadar başta basit görünse de sinemanın ilk yıllarındaki bu işlevsel yalınlık, ilerleyen yıllar ve geliştirilen teknikler sonucu sinemanın yeniden doğumunu gerçekleştirecektir.

Abisel sinema sanatının gelişim sürecini şöyle değerlendirmiştir:

> *"Bazı sanatçılar, sinema sanatını kendilerinden öncekileri izleyerek başarılı biçimde kullandılar. Bazıları ise, onun anlatım olanaklarını geliştirmek, daha etkin kılmak için, kendi hünerlerini ve yaratıcılıklarını ortaya koydu. Avangard (avant-garde) sanatçılar ise, yepyeni denemeler yaptılar, taze yöntemler geliştirerek filmsel öğelere yeni işlevler kazandırarak, farklı temalara yönelerek sinema tarihindeki dönüm noktalarını oluşturdular" (Abisel, 2003, s. 10).*

Bu bakıma her ne kadar Lumiere kardeşlerden sonraki dönemlerde gerçekleştirilecek olan çalışmalar sinemanın anlatısal olanaklarına büyük bir ivme kazandırmış olsa da, Lumiere kardeşlerin filmleri içerisinde de yer yer anlatım olanaklarını zorlayan denemelere de rastlanmaktadır. Örneğin kayda alınacak mekanın uzamına göre kameranın belirli bir kompozisyon düzeni içerisinde yerleştirilmesi, oyuncuların sahne içerisinde konumlandırıldığı nokta ve karakterler arasında geçen vücut hareketleri bunlardan bazılarıdır. Bunlar sonuç itibariyle izleyiciye olayı bir tür anlatım seçilimi içerisinde aktarmaktadır. Sadece bu anlatılar tamamen gündelik bir

tanıklığa dayalıdır. Başta da söylediğimiz üzere ilk yıllarda kayda alınan filmler sadece gerçek hayattan bazı kesitleri kayıt altına alma özelliği gösteren belge niteliğindeki filmler olmuştur.

Sinemanın ilk yıllarında gündelik hayatı yalın bir dille kayıt altına alması, o dönemde sanatsal bir amaç olmaktan çok yeni bir icat olmasından doğan çaresizce bir eylem olmuştur. Yani bu yeni anlatım aracı üzerine henüz çok az şey biliniyor olmasıyla doğrudan alakalıdır. Bunu bir bebeğin dünyaya gözünü açtığı noktada ilk olarak etrafını izlemesi süreci ile benzeştirmemiz yanlış olmayacaktır. Bu bakıma sinema üzerine yapılan her bir çalışma aslında onun dili ve dünyası üzerine yapılan bir çalışmadır. Sinemada iki boyutlu zemin üzerine yansıtılan görüntülerin izleyicisinde 3. boyutu, yani derinliği de oluşturuyor olması, her ne kadar gerçekliği an be an yakalayıp kaydedemiyor[3] olsa da gerçeklik bakımından izlenimi kendinden önceki sanatlardan farkı olarak nitelendirilir.

Sinemanın görsele dayalı dünyasının diğer birçok sanattan farklı olarak zamansal bir boyutta olması, sinemanın dilinin ve anlatım olanaklarının hızlı bir gelişim gösterebilmesine olanak sağlamıştır. Gerek hızla izleyicisi tarafından tüketilen filmlere alternatif olarak üretilen yeni piyasa filmleri olsun, gerek sonraki yıllarda özgün çalışmaları ile sinema diline katkıda bulunan sanatçılar olsun, bu süreç sinema evreninin giderek genişlemesine ön ayak olmuştur. Bu bakıma sinemanın genişleyen yapısı günden güne büyüyen evrensel bir dil haline gelmiştir. Bu konuyla ilgili olarak Adanır (2003, s. 137) sinemada meydana gelen bu gelişimi sinema anlatısının günümüz uygarlık seviyesinin dili olmasıyla ilişkilendirir. Ona göre sinema batının resim ile birlikte geliştirdiği görsel kompozisyona dayalı anlatımın, yazıya dayalı anlatım ile birleştiği noktada yer almıştır. Bu noktada evrensel bir eğlence aracı olan sinemanın ilk yıllarından itibaren izleyicisi tarafından hızla tüketilmesi ve hazmedilmesi, yeni tekniklerin geliştirilmesine de olanak sağlamıştır.

Abisel (2003, s. 55) eğlence aracı olan sinemanın sanat olan sinemaya dönüşmesinin, sinema ve anlatı ilişkisinden meydana geldiğini söyler. Bu noktada sinemada anlatı tekniklerinin evrimleşmesinde, bazı öncü isimler ile karşılaşmaktayız. Bu isimler sinemayı bir anlatım aracına dönüştürerek sinemaya özgü sistematik bir dil

[3] Kaydedilen aslında gerçek zamanın aralıklarla fotoğraf karelerine alınmasıdır. Tamamen homojen gerçek zaman içerisindeki hareketin, en küçük zaman dilimiyle kaydedilmesi mümkün değildir.

kurmaya çalışan ilk kişilerdir. Bu kişilere Melies, Porter, Griffith gibi isimleri örnek verebiliriz. Bu noktada sinemanın bir anlatım aracı olmasına yönelik Adanır şu ifadelerde bulunmuştur:

> *"Batı'da icat edilmiş olmasına karşın sinemayı bulanlar başlangıçta onun bir anlatım aracı olabileceğini hiçbir şekilde düşünmemişlerdi. Bu işi daha sonra sinemayla ilgilenmeye başlayan Melies, Promio, Williamson ve Porter gibi öncüler düşünmüş ve sinematografik anlatımın ilk fügürlerini bütünüyle bilincine varmadan da olsa bulmuşlardır. Daha sonra bütün bu figürleri ilk kez sistematik bir şekilde Griffith'in filmlerinde sentezlenmiş bir biçimde bulmak mümkün olmuştur" (Adanır, 2003, s. 136-137).*

Öte yandan sinemada geliştirilen bu yeni anlatım teknikleri ve dil ilk yıllarda izleyicinin beğenisini kazanmaya yönelik girişimler sayesinde meydana gelmiştir. Bu noktada üretilen her film izleyicisi ile buluştuğu oranda, ilgisini çekebildiği kadar, kendi pazarını ve finansal desteğini bulabilmiştir dememiz yanlış olmayacaktır. Bu sistem içerisinde arz-talep ilişkisiyle yeni filmler birtakım kurmaca olayları, karakterleri ve mekanları da beraberinde üreterek sinemaya ait bir dünya yaratmıştır.

Öte yandan Lumiere kardeşler çektikleri filmlerin pazara sürülmesinden farklı olarak, ürettikleri sinema malzemelerinin ekipmanlarını da satmayı amaçlamışlardır. Bu noktada film yapım sürecinde maddi bir yaklaşımda olduklarını söylemek zor olmayacaktır. Fakat her ne kadar maddi bir amaç besleseler de, uyguladıkları bazı teknikler sinemada anlatı dilinin oluşmasında ilkler arasında yer almaktadır. Örnek olarak teknisyenler tarafından çekilen görüntülerin kesilerek uç uca eklenmesi farklı mekanların aynı film şeridi üzerinde sıralı olarak yer aldığı ilk filmlerdir diyebiliriz. Fakat operatörler tarafından sabit karelerin sadece kamera hareketi ile kayda alınması bir noktadan sonra izleyiciyi de sıkacak ve daha sonra filmlerin giriş, gelişme ve sonuç sıralaması ile bir olayı anlatmasına ihtiyaç duyulacaktır. Sinema bu noktada kendinden önceki bir sanat olan tiyatrodan yardım alacak, onun olay akışından esinlenecektir. Bu noktada başa dönüp genel anlamda baktığımızda, sinemadaki anlatı tekniklerinin film pazarının ve izleyicinin talebi ile dolaylı bir gelişim gösterdiğini söylememiz de yanlış olmayacaktır. (Güvemli, 1960, s. 16-17)

Sinemanın ilerleyen yıllarında, var olan izleyici pazaranı elinde tutmaya çalışan sinemacılar, anlatılarını tamamen kurmaca anlatılar üzerinden oluşturmaya başlamıştır.

Bu noktada dramatik açıdan kurgulanmış kurmaca hikayelerin payı büyük olacaktır. Bu doğrultuda Büker (1990, s. 122) anlatı sineması içerisinde olayların belirli bir neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulduğunu söylemektedir. Bu tür anlatılarda genelde konuşan ve yorum yapan herhangi bir anlatıcı olmadığını dile getirir. Anlatı sineması içerisinde anlatıcı bir şekilde metnin akışıyla ilerleyen gizli bir özne konumunda yer alır. Bu anlatıcı genellikle gizli olmasına karşın arada sırada izleyiciyi bilgilendirmek adına doğrudan hikayeyi anlatma girişiminde de bulunabilir. Aynı şekilde anlatıcının her ne kadar böyle bir girişimde yer yer bulunsa da, doğrudan hikayeyi sözlü olarak izleyiciye anlatan filmlerin anlatı sineması içerisinde tercih edilmeyen bir teknik olduğunu da dile getirmiştir. Bu açıdan anlatı sinemasının yapısal anlamda kurmaca bir evrenden beslendiğini ve kurmaca evrenlere olanak sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sinema içinde yaşadığımız dünyayı görsel bir sanat olması bakımından resmetme üzerine kurmuştur. Fakat oluşturduğu dil resmetme ile sınırlı değildir. Bazin (1966, s. 19) sanatın, sanatçının söylemek istediği şeye sağladığı olanak kadar özgün sanat olduğunu dile getirir. Bazin sinema sanatını kendinden önceki sanatların olanaklarını kullanan bir nevi mirasçı olarak görür. Fakat bu mirasçılık terimi sinemaya yapılan olumsuz bir eleştiri mahiyetinde değildir. Aksine diğer sanatların anlatım olanaklarından beslenip üstüne kendi olanaklarını da eklemiş olmasına yapılan bir göndermedir. Örneğin sinema sanatı her ne kadar resim sanatı ile benzerlik gösterse de, anlatımsal olanakları resim sanatının olanakları ile sınırlı değildir. Bu kısıtlamadan tiyatrodaki ve edebiyattaki anlatım tarzını da kullanarak sıyrılmış, bir bakıma diğer görsel ve yazısal sanatlardan farklı, kendine özgü, üst bir anlatım biçimi oluşturmuştur.

Sinema ve diğer sanat alanlarıyla kurmaya çalıştığımız ilişkiler ağında, temelde her sanat alanının kendi içinde kullandığı araçlara ve ifade etme biçimlerine göre oluşum gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunun sonucunda her sanat alanı kendine özgü anlatım ve ifade biçimini doğurmuştur. Sinema ise bu anlatım ve ifade biçimlerinin arasında diğer alanlardan beslenerek yol almış, anlatım tekniklerini geliştirerek ve ortaya güçlü ürünler koyarak, çağımızın son sanatı olma ünvanını kazanmıştır. Bu da sonuç olarak sinemayı anlatım açısından güçlü bir noktada konumlandırmaktadır.

Her sanat alanının kendi anlatım biçimini ortaya koyması belki de kendi varoluşları adına yaptıkları ilk eylem olmuştur. Fakat her sanat ortaya çıktığı andan

itibaren varoluşunu şekillendirmeye başlar ve tasarlar. Bunu bir evrim sürecine benzetmemiz mümkündür. Bu evrim sürecinin asla tamamlanmaması ve sürekli evrilmesi ise o sanatın anlatısal yetisinin sürekli gelişme gösterdiği anlamına gelir. Örneğin tiyatronun içerisinde yer alan klasik, dışavurumcu, epik tiyatro ürünlerinin günden güne gelişmiş olması veya resim sanatında realist, kübist veya pop-art tarzı eserlerin ortaya konulması doğrudan bu sanatların evrim süreci ve dolaylı olarak da anlatım diliyle ilişkilidir. Sinemada ise bu süreci ele alacak olursak, ortaya çıktığı ilk yılların hemen ardından sebep-sonuç ilişkili kurmaca filmlere yönelmesi, belki de bugün geliştirdiği anlatım olanaklarına doğru attığı ilk adım olmuştur. Sinemanın attığı bu ilk adımdan günümüze kadar geçen sürede, sinemasal anlatım türü temelde kronolojik anlamda 2 başlık altında toplanmıştır. Bu anlatım türleri kendi içerisinde anlatısal farklılıklar gösterdiği için ilk olarak *"Klasik Anlatı"* dediğimiz Arsitoteles'ci klasik dramatik yapıya dayalı olan geleneksel anlatı ve sinemanın ilerleyen yıllarında bu geleneksel kalıpların dışına çıkılan *"Modern Anlatı"* başlıkları altında incelenir. Ayrıca bu anlatım türlerinin ayrımlanmasının yanı sıra kurmaca sinemayla, yani Lumierler'in belge niteliği taşıyan filmlerinden sonra Melies'in tiyatroya yaklaşarak ürettiği kurmaca filmler, sinemada biçimcilik ve gerçekçilik ayrıımını da oluşturarak sinemasal anlatım tekniklerine dolaylı olarak katkı sağlamıştır.

1.2.1. Klasik Anlatı Sineması

Klasik anlatı sinemasını tanımlamaya çalışacağımız bu başlık, kurmaca sinemanın ilk zamanlarına, klasik döneminde benimsediği anlatım tarzına ışık tutacaktır. Sinema tarihinde veya sinema üzerine yazılan yazılarda karşımıza sık sık *"Popüler Sinema", "Geleneksel Sinema"* veya *"Hollywood Sineması"* kavramları ile çıkan sinemadaki anlatım biçimini doğrudan sinemada *"Klasik Anlatı Sineması"* ana başlığı altında toplamak mümkündür. Bunun nedeni ise açıklayacağımız üzere bu tarz anlatıya sahip filmlerin doğrudan klasik anlatı tarzını benimsemeleriyle ilişkilidir.

Klasik anlatılar temel manada insanın içinde bulunduğu dünyadaki problemlerini ve düşüncelerini temsil yoluyla aktarma noktasından çıkan hareketle doğmuştur. Bu yüzden klasik anlatılar gerçek yaşamın rutin akışıyla benzerlik gösterirler. Karakterler sürekli, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde olan, birtakım sıralı olaylar silsilesinin içerisinde konumlanırlar. Doğrudan Aristotelesci klasik dramatik tiyatro anlatısından beslenen bu

filmlerde bu amaç öncelikle kurmaca olan yapıtın gizlenmesi, izleyiciye kurmacalığın hissettirilmemesi üzerinedir. İzleyici ise kurmaca olan bu yapıt içerisine filmde yer alan karakterler ile yaşadığı özdeşleşme sonucunda dahil olma şansı bulabilmiştir. Filmde yer alan bu karakterler ise önceden de bahsettiğimiz gibi direk olarak *"mimetik"* bir sanatı icra etmiş, bu evren içerisinde asıl olarak izleyiciyi bir nevi büyülemeye ve hipnotize etmeye aracılık etmiştir. Bu tarz bir anlatıda anlatıcı olabildiğince yapıt içerisine gizlendiği için izleyici ile kurmaca dünya da birbirine daha da yakınlaşma imkanı bulmuştur. Bunun sonucunda film kurmaca bir yapıttan çok gerçek bir evren ilizyonu oluşturarak izleyicide bir nevi gerçek yaşamdan uzak, trans hali oluşturmuştur.

Abisel (1995, s. 48-59) yapmış olduğu çalışmada dram, komedi, trajedi, melodram gibi klasik anlatı biçimlerinin, filmlerin üretildiği tarihteki bazı kriterlere göre şekillendiğini söylemektedir. Genellikle popüler sinemada bilindik öykülerin üzerinden filmler üretildiğini vurgulayan Abisel; bu tip filmlerin doğrudan statükoyu besleyecek türde filmler olduğunun altını çizer. Üretilen bu filmler duygusal anlamda izleyiciyi ya ürküten ya da ödüllendiren tarzda filmlerdir. Ayrıca bu tarz filmlerin öyküsü temelde iyi ve kötünün çatışmasına dayandırılmaktadır. Ona göre bu tarzda üretilen filmler bir çeşit yaşamın temsilidir. Ayrıca bu filmler yapısal anlamda neredeyse birbirlerinin taklidi niteliğinde olmuşlardır.

> *"Filmler klasik anlatı yapısının temel öğeleri olan kahramanlar –korsan, casus gangster, dedektif, vampir ve yaratık gibi- ve eylemin yer aldığı mekanlar –western, yol hayaletli ev/şato gibi aracılığıyla da sınıflandırılmaktadır. Bunun yanı sıra sinema, özellikle tiyatro ve edebiyattaki sınıflandırmalardan da yararlanmış –aile melodramları, gerilim, bilim-kurmaca, durum güldürüsü vb- ve bu da işleri iyice karıştırmıştır. Bunların temelinde, popüler filmlerin, yapısal olarak geleneksel özellikler taşıyan kurmaca anlatılar olması ve anlatıları sınıflandırmada Aristoteles'den kaynaklanan modelin etkisinin sürmesi yatmaktadır" (Abisel, 1995, s. 48-49).*

Klasik anlatı sinemasının benimsediği yaklaşımda izleyici günlük hayattında karşısına çıkan problemler ve sorunlar ile perdede gördüğü, hissettiği problemleri bir şekilde ilişkilendirme yoluna gitmektedir. Filmdeki olaya ve olaylar arasındaki ilişki üzerine kurulan anlatım; filmdeki karakteri adeta ikinci plana atar. Gerçek hayatında olaylar veya problemler arasında mücadele eden izleyici; perdedeki karakterle

özdeşleşme yoluna gider. Bu tarz anlatıya sahip olan filmler genel olarak berrak, temiz ve anlaşılırdır. Anlatının bölümleri gayet açık olacak şekilde giriş, gelişme ve sonuç düzleminde, sebep-sonuç ilişkisi ekseninde kurulur. Bu anlatımın anlaşılması kolay olduğu için ve izleyici hemen hemen bütün öyküye hakim olur ve filmden çıkaracağı ana mesajı da kolaylıkla çıkarmış olur. Bu mesajlar basit toplumsal olgulara ve yargılara dayalıdır[4].

Klasik anlatılı filmlere sinemanın ilk yıllarından itibaren sinemadaki diğer sinemasal anlatı türlerine oranla daha fazla ilgi gösterilmiştir. Bu doğrudan toplumun alışılagelmiş izleme kültürüyle alakalıdır. Öte yandan özellikle stüdyo sistemi'nin oluşturulduğu 1910, 1920 li yıllar ve Hollywood'un bu yıllarda ortaya çıkışı adeta filmlerin kitlelerle buluştuğu yıllar olmuştur. Bu bağlamda Bordwell & Thompson (2012, s. 102) klasik anlatılı filmleri tüm dünya ülkelerinde yer almasına rağmen, "*Klasik Hollywood Sineması*" olarak incelemişlerdir. Klasik anlatı'nın böyle bir başlık altında incelenmesinin sebebi olarak; bu tarz klasik anlatılı filmlerin üzerinde en fazla Hollywood'da çalışma yapılıyor ve filmler üretiliyor olmasıdır.

Sinemanın bir anlatı diline dönüştüğü ilk yıllara baktığımızda karşımıza çıkan isimler arasında Melies yer alır. Melies Lumierelerin belgelemeye ve gerçekliğe dayanan sinema uygulamalarının aksine kurmaca filmler üretmiş, asıl mesleği olan hokkabazlık ve sihirbazlık sanatına ait bilgi birikimini sinemaya uyarlamıştır. Bu açıdan Melies'in çektiği bu ilk filmler sinemayı belgelemeye dayalı anlayıştan, dramatik yapıdaki kurmaca yapıtlara dönüşmesi konusunda son derece önemlidir. Ünal (2008, s. 157) Melies Sineması'nın her ne kadar başlangıçta Lumiere'lerin sinemasına benzediğini söylese de, zaman içerisinde bu *"Belgeci"* sinema yaklaşımını evrimleştirdiğini ifade eder. Melies sadece sinemada klasik anlatımın gelişmesine katkıda bulunmamış, bunun yanı sıra deneme yanılma yöntemiyle yaptığı bu çalışmalar ve film üretimi esnasında başına gelen birtakım aksilikler; sinemaya bazı tekniklerin kazandırılmasına da önayak olmuştur.

> *"Stüdyo dışında da çekimler yapan Melies, bir gün placa de L'operada film çekerken alıcı aygıtın tutukluk yapması dolayısıyla gelmekte olan bir otobüsün*

[4] Örneğin iyiler daima kazanır. Sevginin aşamayacağı engel yoktur vb.

filme çekimi yarıda kalıp, onu tamir edinceye kadar geçip giden otobüsün yerini bir cenaze arabasının üzerine, kendi kendine bir teknik doğmuş oldu: 'true de substitution' (ikame hilesi) denen bu tarzı ilkin 'Eseamoge d'une dame au Theatre Robert Houdin' (Robert Houdini Tiyatrosunda Bir Kadının Ortadan Kayboluşu) (1986)da kullandı (Makineyi durdurmak suretiyle bir kadının çekim sırasında kaybedilmesi hilesi). Yine "transformations Eclair " (Şimşek Değişim) metoduyla bir filmde iki dakikada yirmi değişik kıyafetle görünüşü sağladı" (Onaran, 1994, s. 18).

Melies'in geliştirdiği tekniklerin temelinde kuşkusuz aynı günümüzde olduğu gibi o dönemde de filmlerin ekonomik boyutu yer almıştır. Melies sinemasal araçlar üzerine uyguladığı bu teknikler ile kitlelerin ilgisini çekebilmiş, öte yandan kullandığı anlatım tekniği ile sinemayı klasik anlatılı dramatik anlayışının anlatı biçimine doğru da yakınlaştırmıştır. Bu bağlamda Melies'in sinemaya yönelik başka bir perspektiften gerçekleştirdiği bu bakış; hem teknik, hem de ticari anlamda olan başarısı açısından bu dönemden sonra üretilecek olan filmlerin biçimini de doğrudan etkileyecektir.

Klasik anlatı sineması üzerine Bordwell & Thompson (2012, s. 102) bu tür bir sinemanın temelinde nedensel bir fail olarak insanı konumlandırmaktadır. İnsan burada olaylar çerçevesinde değişime uğarar. Bu olaylar deprem, sel gibi doğal olaylar olabileceği gibi, savaşlar veya ekonomik krizler gibi toplumsal nedenler çerçevesinde de gerçekleşebilir. Bu tarz anlatı yapılarında karakterin isteği, arzusu ön planda yer alır. İşlenen konuların birçoğu izleyicinin günlük hayatında başına gelebilecek türden problemlerden oluşabileceği gibi, kimi zaman insanüstü varlıklara dayanan bir çatışmadan da beslenebilir. Her ne kadar bazı süper kahraman filmleri veya bilim kurgu filmleri günlük hayatımızda karşılaşamayacağımız türden hikayelerle ele alınsa da, bu tarz filmler de klasik anlatılı filmlerden olduğu için sebep-sonuç ilişkisini içerisinde, filmde yer alan karakterlerin ve olayların birtakım insani özellik sergileyeceği şekilde kurgulanmıştır. Bu da izleyicinin gerçeklikten uzaklaşıp hayali bir evrende konumlanmasıyla sonuçlanır.

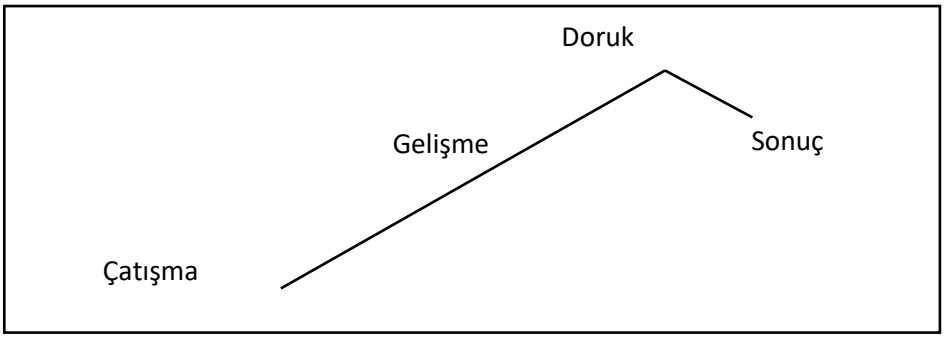
Parkan'a (2020, s. 25) göre klasik anlatılı filmlerin kurmuş olduğu izlencede, izleyicinin bir çeşit betimleme tüketicisine dönüştüğünü ifade eder. İzleyici burada etkin konumda değil, edilgen bir pozisyonda yer almaktadır. İzleyicinin etkin olamadığı bu yapıtta yapay olarak oluşturulan duygusal bir gerilim söz konusu olur. İzleyicinin

içerisine girdiği bu duygusal gerilim; yapıtın doruk noktası ile boşaltılır. Anlatı içerisinde gerçekleşen olaylar, izleyicinin günlük yaşamındaki ile benzeşme gösterdiği için izleyici gerçek hayatındakine benzer bir hayatı, film içerisinde tüketmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bu da izleyicinin olayları düşünsel süreçten geçirmeden filmler ile özdeşleşme yoluna gitmesiyle sonuçlanacaktır.

Klasik dramatik yapıya dayalı film anlatısının temelleri Aristoteles'in benimsemiş olduğu tiyatro anlayışına dayanmaktadır. Bu noktada klasik film anlatılarına yönelik bir incelemede Aristoteles'in tragedyalarını incelemek, klasik anlatı sinemasını anlama konusunda yol haritası görevi görür. Bu bağlamda Aristoteles (1987, s. 22-24) tragedyaları eyleme dönük, belirli bir uzunluğa sahip olan, başı ve sonu belli bir yapı olarak ele almıştır. Bu yapı; karakterler, öykü, düşünce, dil, müzik ve dekor gibi öğelerden oluşmaktadır. Aristoteles bu öğeler arasında öyküyü ayrı bir yerde konumlandırır. Öyküde temel manada olaylar sebep-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanmıştır. Kişiler ise sadece olayları sunan taraf olduğundan öyküye göre daha pasiftir.

> *"Klasik anlatı sinemasının biçim açısından dayandığı en eski uylaşım, Aristoteles'in Poetika'da kurallarını tanımladığı ve İlkçağ'dan bu yana, Brecht'in kuramına dek tartışmasız kabul gören ve hakim estetik ölçüt olan 'Klasik Dramatik' yapıdır. Aristoteles'in kuramını yaptığı dram sanatında temel amaç ve izleyicinin aldığı hazzın kaynağı 'Katharsis (Arınma)'dır. (...) Aristoteles'e göre arınma; tragedyanın korku ve acıma gibi insan ruhuna zararlı duyguların uyardıktan sonra onları boşaltmakla insan ruhunu dinginliğe kavuşturan, insana acı veren duygulardan onu kurtararak rahatlamasına yol açan bir durumdur. Tragedya izleyicisine geçen duyguları, özellikle acıma ve korku duyguları olarak adlandırılmıştır. (...) Olaylar arası nedensellik bağı antik tragedyalardan başlayıp günümüze dek sürdürülmüş klasik dram yapısının olmazsa olmaz bir niteliğidir. Aristoteles'çi dram anlayışı gerçeğe benzerlik yanılsaması yaratarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve dramatik sürece katılımını amaçlar. Sahnede gösterilen gerçeğe benzerlik, seyircinin sahnede olup biteni gerçekten oluyormuş algılamasını sağlar" (Ersümer, 2013, s. 41-42).*

Şekil 1.3: Yükselen dramatik eğri



Kaynak: (Miller, 2016, s. 33)

Antik Yunan medeniyetlerinden günümüze kadar olan klasik anlatılarda yükselen dramatik eğri adeta bir gelenek haline gelmiştir. Yükselen dramatik eğri klasik dramatik öykünün biçimini yansıtmaktadır. Bu dramatik yapının başlangıcında bir çatışma yer alır. Çatışma doruk noktaya kadar hız kesmeden devam eder. Çatışma süresi boyunca heyecan, merak ve gerilim gibi unsurlar yer alır. Olaylar arasındaki çatışma doruk noktayı gördükten sonra çatışma sonlandırılarak gerilim ortadan kaldırılır. (Miller, 2016, s. 33)

Miller (2016, s. 33) yapılmış olan eğrinin anlatı boyunca yükselen ve alçalan testere biçimindeki bir yapıda düşünülmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu yükselmenin ardından gelecek olan alçalmalar; olaylar arasında insana nefes aldıracak ve dinlendirecek noktalardır. Akışın dinlendirildiği bu noktalarda olayların analiz edilip gözden geçirilmesi kolaylaşacaktır. Miller bu durumu vermiş olduğu şöle bir örnekle açıklamaya çalışır:

> *"Basit bir dedektif öyküsünde, çatışma dedektif ile suçlu arasındadır. Kahramanın suçluyu adalet önüne çıkararak amacına ulaşıp ulaşmayacağını merak içinde bekleriz. Öykü ilerledikçe kahramanın önünde çeşitli engeller oluşur ve başarabileceği konusunda kuşkuya düşeriz (başaracağını bilmemize rağmen). Zorluklar gittikçe artar. Hain bir avukat suçluyu tutuklu olmaktan kurtarır. Tanıklar tehdit edilir. Kanıtlar yok olur. Kamuoyu polisten sonuç bekler. Suçlunun güçlü bir politikacı arkadaşı vardır. Bir diğer büyük suç işlenir. Sonunda dedektif suçlu tarafından tehdit edilir. Doruk noktada her ikisi yüz yüze gelir ve dedektif zafere ulaşır. Hedefe varılmış ve sorun çözülmüştür. Öykü biter" (Miller, 2016, s. 33-34).*

Klasik anlatılı filmler klasik dramatik bir yapıda tasarlanması temeline dayanmaktadır. Bu anlatı türü içerisinde üretilen filmler izleyiciyi rahatsızlık edecek veya yapıntı olduğunu hissettirecek her türlü şeyden kaçınır. Asıl amacı izleyicide olabildiğince gerçekçi ve kopuk olmayan bir bütün halinde bir düş ortamı yaratmaktır. Bu düş ortamını izleme sürecinde izleyicinin önüne koyduğu problemler vasıtasıyla gerçekleştirir. Bu bir bakıma rahatsız etmeden rahatsız etmektir.

Klasik anlatıda sürekli olarak bir çatışmadan bahsederiz. Çatışma olan bir noktada bir zıtlık söz konusu olur. Bu aynı şekilde klasik anlatılı bir film için de geçerlidir. Hatta bir tiyatro oyununa oranla, bir film anlatısı birbirine zıt iki unsur arasında çatışmayı vermede daha başarılıdır. Bunu sahip olduğu sinamatoğrafik imkanlarla gerçekleştirir. Örneğin Hollywood sinemasında yer alan bir kovboy filminden yola çıktığımızda filmdeki çatışma genel çerçevede haydutların iyiler tarafından (bir şerif veya subay tarafından) ortadan kaldırılmaya çalışılmasıyla kurulur. Burada en temelde bir iyi ve bir de kötü taraf vardır. Bu hikayedeki genel çatışmanın ana unsurudur. Öte yandan film içerisinde haydutun bir köpek tarafından kovalanması ve haydutun kaçması da bir çatışma durumunu ortaya çıkarır. Sinema sahip olduğu imkanlarla bu kaçma ve kovalama olaylarını tekrar tekrar genel, yakın ve detay planlarda göstererek heyecanı ve gerilimi doruk noktalara taşıyabilme gücüne sahiptir.

Yukarıda da bahsetmiş olduğumuz bu iniş ve çıkışların yani gerilim ve rahatlama anlarının dengeli bir şekilde oluşturulması gerektiğini vurgular. Bir film içerisinde bir kriz bitmeden diğer bir krize geçmemiz problemler arasında boğulmamıza sebebiyet verecektir. Hatta birkaç problemden sonra problemler bizim için sıkıntı teşkil etmemeye başlayacaktır. Bu bakıma çatışmada bir problem varsa; bunun karşısında durarak onu destekleyen dinginlikler, çözülmüşlükler ve dinlenme anları da olmalıdır. (Miller, 2016, s. 143)

“Klasik dramatik yapıda olay örgüsü serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşur” (Ersümer, 2013, s. 43). Bir hikaye serim bölümünden anlatılmaya başlanır. Fakat bu serim bölümü sadece hikayenin ilk giriş kısmı olarak düşünülmemelidir. Serim bölümü hikayede karakterlerin, mekanların temel bilgilerinin ve problem yaratacak olan bütün unsurların tanıtıldığı evredir. Bu bölüm bazen filmler doruk noktayı görünceye kadar devam eder. Serim bölümü izleyiciye öykünün

parçalarının verildiği yerdir. İzleyici; bu parçaları birleştirerek sonuca doğru ilerler. Düğüm bölümü içerisinde; tanıtılmış olan karakterin, varlıkların bir bölümü veya tamamının karşısına bir problem atılır ve ortaya bir çatışma çıkarılır. Bu çatışma bazen tanıtılan karakterlerin iyi veya kötü taraf olmalarından üretilebileceği gibi, kimi zaman bir çıkar çatışması üzerinden de kurulabilir. Daha sonra buna bağlı olarak tragedyalar içerisinde gelişen tanınma (anagnorisis) ve baht dönüşü (peripetie) kavramlarına rastlarız. Anagnorisis karakterin kendisi veya çevresinde olup bitenler hakkında bilgisizlikten bilgili duruma geçişine denir. Peripetie ise olayların kutup değiştirdiği noktalarda gerçekleşir.[5] Öykü bu noktadan sonra çatışma bölümüyle devam eder. Serim bölümünde tanıtılıp düğüm bölümünde birbiri ile ilişkilendirilen karakterler çatışma bölümü içerisinde hedefleri doğrultusunda mücadele içerisine girecektir. Bu çatışma zıt olan karakterler veya kutuplar arasında gerçekleştirilir. Kötünün amacına giden yolda iyi bir engeldir. İyinin amaçladığı şeyde ise kötü sürekli olarak engel teşkil eder. Bu çatışmalar dramatik yapıdaki gerilimi oluştururlar ve bu gerilim doruk noktaya taşınır. Doruk nokta ise çatışma bölümünde oluşturulan gerilim had safhadadır. Burada kötü deyim yerindeyse iyiye galip gelmek üzeredir. Fakat olaylar bu noktada iyinin galip gelmesi ile tam terse döner. Bu hikayenin geneline yansımış olan (peripetie) dir. Son olarak çözüm bölümü ise doruk noktadan öykünün anlatımın son kısmına kadar olacak olan bölümü kapsar. Burada olaylar çözüme kavuşturulur. Çözüme ulaşan olaylar izleyicide rahatlama sağlar ve öykü bir sona bağlanır ve bitirilir. Genel olarak klasik anlatı içerisinde bu son; net çizgilerle olayları tamamlayıp sonlandırır. Fakat açık uçlu bırakıldığı durumlar da söz konusu olabilir. Bu durum ise genelde modernist anlatı filmlerde karşımıza çıkar. (Ersümer, 2013, s. 43-49)

Klasik anlatılı filmler için, gerçekleşmiş veya gerçekleşmesi mümkün olmasa da kurgusal anlamda yaratılan olayların, neden-sonuca bağlı anlatımlarıdır diyebiliriz. Hollywood sineması kuruluşundan günümüze kadar bu tarz bir anlatımı gerçekleştirmiştir. Özellikle sinemada modern sinema akımlarının ortaya çıktığı dönemden itibaren Hollywood'un bu tutumu kitlelerin pasifleştirilmesi ve sinema sanatının eğlence aracına dönüştürülmesi üzerinden yoğun şekide eleştirilmiştir.

Parkan (2020, s. 18) yapıntı ve belgeleme dayalı sinemanın günümüzde oldukça geliştiğini ifade eder. Fakat bu gelişme ne olursa olsun yaşamın esrarlı, mucizevi

[5] İyi kötüye dönüşür, kötü iyi olur vb.

yönünde izleyiciyi aydınlatamadığını ve bunun için çaba sarfetmediğini vurgulamaktadır.

> *"Bu sinemayla buluşan seyirci, gerçeği yaşamdakinden farklı olmayan bir şekilde, yani 'olduğu gibi' algılamaktan öteye gidememekte ve yaşamı güdüleyen yasallıklar üzerinde etkinlik elde edebileceği bir konuma gelememektedir. Yani filmdeki olaylar ve karakterlerle özdeşleşen seyirci, eleştirel bir bakış açısına sahip olamamakta, olayları, dolayısıyla yaşamı olduğu gibi kabullenmeye itilmektedir" (Parkan, 2020, s. 18).*

Klasik anlatılarda izleyici filmde bahsi geçen dünyayı ve olayları olduğu gibi kabul eder. Filmde yer alan karakterle özdeşleşen izleyici adeta filmdeki olayları kendisi deneyimlemektedir. Filmde yer alan özdeşleşmeye dayalı yapı; filmdeki karakterin bakış açısını karakterin bakış açısına dönüştürür. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi geleneksel anlatılar bu özdeşleşmeyi izleyici ile film evreni arasına girmeyerek yapar. Bu tür anlatılarda film içerisinde gizlenen anlatıcı izleyiciye çoğu zaman izini kaybettirir. Ve bunun bir sonucu olarak film o dakikadan sonra izleyicinin hikayesine dönüşür.

Ersümer (2013, s. 36-37) klasik anlatılardaki öykü anlatma sürecinin izleyici üzerinde şu anda burada olduğu izlenimi yarttığını ifade etmiştir. Film içerisinde kurgulanan dünyanın zamanı; izleyicinin şimdiki zamanı ile birbirine karışır. Ve bu karışım sonucunda sahneden olup bitenin zamanı izleyicinin gerçek zamanına galip gelecektir. İzleyici bu noktadan sonra kendi zamanını terkeder ve başkalarının, başka olayların zamanına doğru yol alır. Fakat bu mimetik sanatlarda daha baskın olarak yaşanmaktadır. Buna örnek olarak görsel olanın yazılı olana karşı bir baskınlığı olduğunu söyleyen Ersümer; tiyatro ve sinema örneğinden yola çıkarak bu sanatlarda yani tiyatro ve sinemada bir tanık olma durumu olduğunu ifade eder. Bu tanık olma duygusu anlatıcının ortadan kaybolmuş olmasından dolayı meydana gelmiştir. Bu doğrultuda "Diegetik anlatımda anlatıcı okuyucunun 'şuanda burada'sındadır yoksa anlatılan değil. Mimetikte ise anlatılan, izleyicinin 'şu anda burada'sındadır, anlatıcı değil" (Ersümer, 2013, s. 37) ifadelerinde bulunmuştur.

Klasik anlatılı filmler daha öncede açıklamış olduğumuz gibi Hollywood filmleri, geleneksel anlatılı filmler, popüler filmler olarak bilinirler. Hatta bunların arasında hepimizin bildiği gibi en çok kullanılan ismi ise Hollywood filmleridir.

Hollywood sineması 1910 lu yılların başında Los Angeles'da kurulur ve bu bölgenin seçilmesindeki sebep tamamen imkanların bolluğudur. Hollywood'un işleyiş şekli bu bakıma tamamen film üretmeyi amaçlayan bir sanayi kuruluşu gibidir. Burada üretilen filmlerin basma kalıp, birbirine benzeyen filmler olmasının temelinde bu kuruluşun güttüğü ekonomik sebepler yer alır. Sanayi devrimi sonrasında insanların iş sahasında daha çok vakit geçirmesi ve kitlelerin işten artan zamanlarda bir eğlence aracı aramaları belki de Hollywood'un günümüzde bu kadar büyümesine önayak olan en büyük etkendir. Özellikle birinci dünya savaşının gerçekleştiği yıllarda Hollywood; ekonomik anlamda büyük bir güç haline gelir. Bu ekonomik güç Hollywood'un sürekli film üretmesine ve üretilen filmler içerisinde yeni tekniklerin denenmesine olanak sağlar. Bu süreçten sonra Hollywood artık dünya pazarına açılmış, kitlelere film üretmeye başlamıştır. Öte yandan bu üretim süreci içerisinde bu alandan para kazanan birçok sektörden de söz edilebilmektdir. Ürettiği dev bütçeli filmler gerek devasa dekorların kullanılmasından dolayı olsun, gerek kullanılan tekniklerden olsun Avrupa merkezli, derinliği olan sanat filmlerinin önüne geçmiştir. Bu bakımdan Hollywood; dönemin *"Düşler fabrikası"* olarak adlandırılmıştır. (Teksoy, 2009, s. 96)

Her ne kadar Hollywood'a *"Derinliği olmayan filmlerin üretildiği" bir* fabrika gibi bakılsa da günümüzdeki sinemaya kazandırılmış olan birçok tekniğin temeli buraya dayanmaktadır. Örneğin Hollywood'un kuruluşundan önceki dönemlere denk gelse de Edwin S. Porter'ın çekmiş olduğu "*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı-(1903)*" ve "*Büyük Tren Soygunu-(1903)*" gibi filmler sonraki dönemlerde sinemanın teknik dünyasına büyük katkı sağlayacaktır. Edison'un yanında çalışan ve onun adına belgesel filmler çeken Porter "*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*" isimli yapıtında ilk defa kurgusal bir yöntemi kullanarak sinema dünyasına devrim niteliğinde yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Filmi kurgusal anlamda gerilim yaratacak şekilde oluşturan Porter; hem sahneler arasındaki geçişi sağlamış, hem de bütünlüğü olan bir hikayeyi anlatmayı başarabilmiştir. Ayrıca bu film içerisinde ilk kez bir yakın planın kullanıldığı sahne de söz konusu olmuştur. Öte yandan Porter'ın ürettiği bu filmde sahneler arası geçişlerde kullanılan kararma ve açılmalara da sıkça rastlanır. Böylelikle Porter klasik belgesel niteliğindeki filmler yerine dramatik ve gerçeklik hissi yaratan, izleyicinin filmle özdeşleşebileceği filmlerin temelini de atmış olur. Özellikle "*Büyük Tren Soygunu*"

filminde kullanılan yakın planlar ve filmin birçok açıdan çeşitli planlarla çekilmiş olması, izleyici üzerinde büyük bir heyecan yaratmıştır. (Teksoy, 2009, s. 76)

Porter'ın geliştirmiş olduğu bu tekniklere kısmen Melies'in ürettiği filmlerde de rastlamaktayız. Melies'in ürettiği filmler genel manada tiyatral yönü ağır basan filmler olmuştur. Bu bakımdan Porter'ın ürettiği filmler ise gündelik hikayeler üzerinden de giderek izleyici üzerinde gerçekçi bir etki bırakmıştır.

Klasik anlatılı Hollywood sinemasına büyük katkı sağlayan isimlerden bir diğeri ise David Wark Griffith'tir. Griffith sinema dilinin kurucularından birisi olarak bilinir. Griffith'in en büyük başarısı bir meta veya tüketim malı olarak üretilen sinemaya sanat olmanın yolunu açması, bir dil kazandırmış olmasıdır. Griffith'in kullanmış olduğu teknikler daha sonraki dönemlerde Hollywood sineması'nın adının duyulmasında büyük bir rol oynayacaktır. Özellikle platolarda kurulan devasa dekorlara ilk olarak Griffith'in filmlerinde rastlanmaktadır. Ayrıca çekmiş olduğu filmler ilk uzun metrajlı filmler olma özelliğine de sahiptir. Bu filmlerin içerisinde; geriye dönüşler (flashback), Amerikan plan diye adlandırılan dize kadar olan çekimlere yer verilmiştir. Öte yandan üretmiş olduğu filmlerde paralel kurgu tekniğini kullanarak olaylar arasındaki zamansallığı ilişkilendirmiş olan yönetmen; sinemasal anlatımın yapıtaşlarından birini ortaya koymuştur. Griffith'in çekmiş olduğu geniş oyuncu kadrolu filmler oldukça göze çarparken, "*Bir Ulusun Doğuşu-(1915)*" ve "*Hoşgörüsüzlük-(1916)*" filmleri geniş kitleler tarafından bilinmektedir (Teksoy, 2009, s. 78-80).

Bunun yanı sıra Griffth'in sinemasında o döneme dek emsali görülmemiş veya denenmemiş unsurlara da rastlamak mümkündür. Özellikle binlerce doların harcandığı, süresi saatlere ulaşan filmlerden olan "*Bir Ulusun Doğuşu*" sinemanın kitleler üzerinde bıraktığı etkiyi en iyi anlayabileceğimiz örnekler arasındadır. Film toplumsal algının ve ayrışmanın filmler üzerinden yapılabileceğinin sinyalini veren, tarihin ilkleri arasındaki en büyük yapımlardandır.

Sinemanın ortaya çıkıp Hollywood'a kadar geçirmiş olduğu serüvenine baktığımız noktada bu eğlence aracının insanın yaşamının ayrılmaz bir parçası olduğunu görmekteyiz. Sinema bugün geldiği noktada izleyici için deneyimleyemeyeceği şeyleri deneyimlediği, yaşayamayacağı hayatları yaşadığı, aşamayacağı engelleri aştığı, düşsel bir etkinlik konumuna gelmiştir. Bu bağlamda klasik dramatik yapıya dayalı sinemada,

izleyicinin içinde bulunduğu süreçte ona eşlik eden karakterin genel özelliklerine bakmak, bu anlatı türünün yapısını kavramamızda bize katkı sağlayacaktır.

1.2.1.1. Klasik Anlatı Sinemasında Karakter

Gerek geleneksel dramatik anlatıya sahip klasik anlatılı filmlerde olsun, gerek modern anlatı filmlerde olsun, her karakter film içerisinde az ya da çok belirli bir amaca sahiptir. Fakat bu amaca ait izleri yansıtmada klasik anlatılı filmlerdeki karakterler, modern anlatılı filmlere oranla daha belirgin izler taşımışlardır. Klasik anlatılı filmlerde olaylar, karakterin iç dünyasına yazar tarafından yerleştirilen amaç doğrultusunda şekillenir. Karakterde olayların çatışmasına dönük bir tutarlılık, yani olay-eylem tutarlılığı söz konusudur. Karakterin filmde yer alan olaylar arasında izlediği yol aslında karakterin iç dünyasında yer alan amacın eyleme dönük halidir. Karakterin içerisinde yer alan bu amaç o derece radikaldir ki amacı doğrultusunda ilerleyen karakter, ulaşmak istediği sonuçta izleyicinden herhangi bir yardım talep etmez. Aksine izleyiciyi kendi dünyasına ait amaç ve arzularını peşinde koşarken edilgen bir pozisyona düşürür. Bu anlarda izleyicinin karakterle tam bir özdeşleşme, bütünleşme ve onun dünyasına onun gözünden bakmaktan başka şansı kalmaz. Bu bağlamda Fıeld (2013, s. 64) senaryoda yer alan olayların karaktere ait gerçekleri ortaya çıkarmak üzere tasarlandığını ifade eder. Karaktere ait özellikler izleyiciye olaylar üzerinden aktarılırken, karakterin tasarlanmış olan bu olaylara karşı sergilediği tutumlar, karakterin izleyici tarafından tanınmasını da kolaylaştırır. Bu bakıma kurgulanan bu olaylar aslında karakterin arzusuna giden yollar ve bu yolların önünde sıralanmış engeller ile doludur.

Her film içinde barındırdığı karakterin karakteristik özelliğini taşır;

> *"Film davranıştır. Belli durumlarda nasıl davrandıklarına, nasıl tepki gösterdiklerine bakarak karakterler; hakkında pek çok şey öğrenebiliriz. Resimler, görüntüler karakterlerin farklı yönlerini açığa vurur. Halbuki karakter; değerler, yapılan şeyler ve inançlar açısından insanların köklü, yerleşik doğasını açığa vurur" (Field, 2013, s. 78).*

Sinema bir anlatı sanatı olduğundan beri aynı zamanda bir dram sanatıdır da. Antik Yunan medeniyetlerinde tanrı Dionysos'a yapılan dini ayinlerde din görevlilerinin eylemlerini belirli bir sıraya göre belirli bir ritüelle gerçekleştirmesi günümüz dram sanatı olan sinemanın anlatı yapısına doğrudan etki etmiştir. "Şehirlerde,

şehrin dans alanlarında, 50 koro üyesi bir sunağın çevresinde dönerek dans ederler. Bunlar, Dionysos'un çektiklerinin yasını tutan insan-tekeleri (ya da satyros'ları) temsil etmektedirler" (Pıgnarre, 1991, s. 15). Ayrıca mim[6]'etik bir sanat olan sinemada köken olarak antik dönem insanlarının törenlerde değiştirdikleri kostümlerin yarattığı atmosfer ve beraberinde sıralı bir şekilde kullanılan müziğin, olay akışının ve olayların ayrıntılı bir şekilde işlenmesinin izlerini taşır. Bu olaylar günümüz tiyatrolarının temelini atarken doğal olarak aynı zamanda sinemanın da temellerini atmıştır. (Pıgnarre, 1991, s. 15)

Antik dönemin dini törenlerinde insanların sergiledikleri bu ritüel olaylar arası bir sıralama, akış ve bu olay akışına göre figürlere, rollere bürünme günümüz klasik anlatı sinemasının oyunculuğunu ve sahnelemenin temelini oluşturur. Klasik anlatı sinemasında karakterler ve olaylar modern anlatı sinemasına oranla daha çok birbirine bağlıdır. Bu bağlamda klasik anlatı sinemasının karakterler ve olayların birbirine olan bağlılığını antik dönemden bu döneme kadar uzanan bir sergileme biçiminin temsilleri veya yansımalarıdır diyebiliriz.

Klasik anlatı filmlerindeki karakterlerin modern anlatı sinemasındaki karakterlere oranla daha kısıtlı ve metin dahilinde eylemlerde bulunmasının en büyük sebebi bu filmlerin neden-sonuç ilkesine bağlı olarak çekiliyor olmasıdır. Bu noktada karakterlerin film evreni içerisinde gerçekleştirdiği herhangi bir eylem kendinden önceki herhangi bir eylemden etkilendiği, kendinden sonraki gerçekleşecek olan eylemi ise etkileyeceği sonucunu da ortaya çıkarır. Yani klasik anlatılı filmlerde yer alan karakterler film uzunluğunca yayılmış, tutarlı bir eylemsellik içerisinde olmadığı sürece metni destekleyecek bir başarı sergilemesi söz konusu olamaz . Bu karakterlerin eylemlerinin arasında daima bir homojenlik, parçaların birbirini tamamladığı bir tutarlılık, bir geçişkenlik aranır. Sözen'in de ifade ettiği gibi: "İzleyici, doğrudan kurmaca evrene girip, kurmaca karakterlerle özdeşleşerek, kendi gerçekliğini ve bilincini geride bırakarak, kurmaca evrende yaşar" (Sözen M. , 2008, s. 132) veya yaşamak ister.

Klasik anlatı filmlerde olaylar neden-sonuca bağlıdır. Bu neden-sonuç ilkesi sahne içerisinde konumlanmış olan karakterin gerçekleştirdiği eylemler dahilinde

[6] "Eski Yunan ve Roma'da yaşamı, töreleri taklit amacı güden komedi türü" (Türkçe Sözlük K-Z, 1988, s. 1565)

ilerleme gösterir. Dram sanatında yani tiyatro ve sinemada, roman sanatından farklı olarak öykü anlatıcının karakter hakkında anlattıklarıyla değil karakterlerin kendilerini mimetik olarak sergilemeleriyle, ortaya çıkar. Karakterlerin izleyici tarafından iyi veya kötü olarak nitelendirilmesi ise bu sergilemenin bir sonucudur. (Ersümer, 2013, s. 53)

Klasik anlatı sinemasının temelinde özdeşleşme bulunur. İzleyici bu özdeşleşmeyi filmde yer alan karakter veya karakterler ile gerçekleştirir. İzleyici, filmde birbiri ardına gelen olaylar dizisini karakter üzerinden yaptığı bir takip ile gerçekleştirir. İzleyicinin film sonunda ulaşmayı hedeflediği "*katharsis",* ancak karakterin film içerisinde üstesinden geldiği zorluklar ve aştığı engellere bağlı olarak ortaya çıkar. Başlangıçta, yani serimde karakterin hayatında standart bir akış vardır. Fakat bu akış meydana gelen herhangi bir problem dahilinde bozuma uğrar. Olaylar düğüm bölümüne taşınır. Karakterin bu noktada problemleri zirve noktadadır. Olaylar birbirine karışmış, karmakarışık bir hal almıştır. Çözüm bölümünde ise bu problemler filmdeki karakter tarafından çözülür ve sorunlar ortadan kaldırılır. (Tuğan, 2018, s. 132-133) Bu noktada klasik anlatı sinemasında karakter filmin atmosferine ve izleyicide uyandırılacak olan duyguya uygun şekilde oluşturulmalıdır. Çünkü karakter: izleyici tarafından filmdeki olayların, problemlerin veya duyguların ete kemiğe bürünmüş halidir. Bu bakıma modern anlatı sinemasından farklı olarak klasik dramatik yapıya dayalı geleneksel sinema anlayışında yaratılan karakterler; izleyici ve olaylar arasındaki köprü görevi gören en canlı varlıklardır.

> *"Dramatik anlatım biçimini benimsiyen sanatçı, olay gelişiminin merkezi önemdeki parçalarını belirler ve bunları karakterler ile onlar arasındaki ilişkiler biçiminde canlandırarak, alımlayıcının karşısına taşır. Ve bu süreç içerisinde de kendisi kaybolup, kurguya dönüşür. Artık olay gelişimi, sözün uzamından gözün uzamına geçmiş; anlatıcı, 'sözün uzamında' yer almanın verdiği ayrıcılığı bir kenara bırakmış, anlatısını doğrudan doğruya 'anlattığı kişinin perspektifine göre' düzenlemeye başlamıştır" (Sözen M. , 2008, s. 127).*

İnsanlığın gerçekliği bulma yolunda sahip olduğu arzu bilinen tüm tarihte farklı metinlere ve farklı olaylara konu olmuştur . Kurgusal metinler bu gerçeklik arayışındaki en güzel yansımalardır. Modern anlatının karmaşık yapısından ve işlemeye çalıştığı soyut kavramlardan önce, geleneksel dramatik yapıya dayalı klasik anlatı sineması bu gerçekliği kendi kurgusal dünyasında daha nesneye, somut varlıklara dönük şekilde

işlemeyi başarmıştır. Gerek sahne, gerek dekor, gerek filmin biçimsel özellikleri, gerek karakter; yani saydığımız tüm bu unsurlar; gerçeklik arayışına ait arzunun nesneleşmiş parçalarıdır. Ayrıca bu parçalar kurgusal dünya içerisinde birbiriyle doğrudan ilişki içerisindedir. Bu bağlamda klasik anlatı sinemasında izleyici olarak filmin amacını, arzusunu sadece karakterin diyalogları ve davranışları üzerinden yaptığımız bir okumada, bu okuma yetersiz kalacaktır. Sahnenin kurulumu, karakterin sahne ve dekor ile olan ilişkisi, sahnenin dramatik yanını oluşturan ışıklandırma ve gölgelendirme tercihleri de karakter ile birlikte bir okumaya sokulmalıdır. (Clarke, 2012, s. 40-41)

Klasik anlatı sinemasında yer alan karakterlerden beklenen asıl olay tıpkı klasik anlatı sinemasında birbiri ardına sıralanmış tutarlı olaylarda olduğu gibi, tutarlı eylemler sergileyerek gerçeklik-inandırıcılık algısı oluşturmasıdır. Çünkü izleyici ancak bu noktada filme inanma yoluna girerek karakteri ve olayları gerçekçi bulacaktır. Karakterin olaylar içerisinde göstermiş olduğu tutumlu davranışlar oyuncuya ait amacın film boyunca devam ettiği veya edeceği anlamını taşıyacaktır. Kimi zaman karaktere zıt düşecek davranışlar izleyiciye sağlam bir gerekçe ile sunulduğu sürece izleyici karaktere olan inancını kaybetmeyecek, karaktere olan inanmış tutumunu devam ettirecektir. Öte yandan klasik anlatılardaki tipler izleyicinin karşısına daha önceki filmlerde belirli kalıplara ve dünyalara ait olarak çıktıklarından, karakterlere oranla inandırıcılıkları daha yüksek, izleyicinin şüphesinden bir nebze daha uzak varlıklar olacaktır. (Ersümer, 2013, s. 54-55)

Rus biçimcilerden Propp; masal üzerine yaptığı incelemelerde, masallarda sürekli olarak değişen kişilerin olmasına rağmen bu kişilerin sürekli aynı merkez etrafında, benzer süreçlerden geçtiğini ve benzer eylemlerde bulunduğunu tespit etmiştir. Ayrıca bütün masalların içerisinde bir giriş kısmının yer aldığını, bu başlangıç kısmının kimi zaman o ana ait kahramanı, veya sonradan kahraman olacak kişiyi yansıtacak şekilde bir anlatı kurulduğunu tespit etmiştir. (Propp, 1985, s. 31) Bu bakıma Propp'un masallara dair tespit ettiği açılışın bir kısmı şöyledir;

> *"I) Aileden biri evden uzaklaşır (...) II) Kahraman bir yasakla karşılaşır (...) III) Yasak çiğnenir (...) IV) Saldırgan bilgi edinmeye çalışır (...) V) Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar (...) VI) Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener (...) VII) Kurban aldanır ve böylece*

istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur… VIII) Saldırgan aileden birine zarar verir, (…) vb." (Propp, 1985, s. 31-37)

Propp'un yaptığı incelemeden de göreceğimiz üzere masaldaki kahraman eylem sürecinde bu evrelerden geçmektedir. Günümüz klasik anlatılı filmlerin dramatik yapısının içerisinde de bu evrelerin hemen hemen aynı şekilde yer aldığını görebiliriz. Özellikle klasik anlatı sinemasında kahraman ve kahramanın olaylar ile olan ilişkisi üzerinden kurulan anlatı, kahramanın olaylara ve oluşturulan metne bağımlılığını en üst seviyeye çıkarır. Bu noktayla ilişkili olarak Propp (1985, s. 85) masal içerisindeki kişilerin olaylara olan tutumları ve katılımları üzerinden belirli bir sınıflandırmaya gitmiş, bu kişileri olay örgüsü içerisinde kullandıkları yöntemlere ve sergiledikleri tutuma göre sıralamaya çalışmıştır.[7]

Klasik anlatı sineması anlatının amacına ulaşabilmesi için karakter ve izleyici arasında belirli bir bağ kurma arayışındadır . Kurulan bu bağ özdeşleşme temelli olup izleyicinin film karakteri üzerinden olayları dolaylı bir deneyimle gerçekleştirebilmesi temeline dayandırılır. Bunun sonucunda karakterin arzuladığı her ne ise aynı zamanda izleyicinin de arzuladığına dönüşecektir. Bu bağlamda Medin (2013, s. 65-66) klasik anlatı sinemasında özne yani kahraman'ın uzunca bir süre amacına-arzu nesnesine kavuşamazsa salondaki izleyicinin anlatıdan sıkılmaya başlayacağını, izleyicinin bir ümitsizlik içerisine düşeceğini ifade eder. Hatta bunun sonucunda izleyici kurulan anlatıdan bir noktadan sonra tamamen kopabilme tehlikesi içerisine girecektir. Bu bakıma klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood filmleri pazar kaygısı gütmesinden dolayı üretilecek olan filmleri izleyiciyi tatmin edecek biçimde kayda almaktadır.

Klasik anlatılı Hollywood filmleri ve modern anlatılı filmler arasında karakter açısından birtakım farklılıklar görünür. Klasik anlatılı Hollywood sinemasında konumlanan karakter daha çok olaylar arasında edilgen pozisyondadır. Karakterin bir iç dünyasının olduğundan söz edebiliriz fakat bu iç dünya modern anlatı sinemasında yer alan karakterlerdeki gibi karmaşık bir yapıya sahip değildir. Bu bakıma klasik anlatı sinemasında karakterin hareket içeren, eyleme dönük yanları daha çok aranan unsurlar olmuştur. Bu konu hakkında Chion (1987, s. 115) Amerikan filmlerini (Klasik anlatı) Fransız filmlerine (Modern anlatı) oranla daha geveze filmler olarak nitelendirmektedir.

[7] Propp (1985, s. 85) bunları; *"Saldırgan (kötü kişi), bağışçı, büyülü yardımcı, gönderen, kahraman, düzmece kahraman, prenses"* olarak 7 başlık altında toplamıştır.

Fakat Hollywood filmlerindeki karakterler her ne kadar geveze denilebilecek diyaloglara sahip olsalar da, bu diyaloglar günlük konuşma dili kullanıldığı için izleyicide bir bunalma hissi oluşturacak türden değildir. Öte taraftan Fransız sinemasına diyalogların az olmasına rağmen günlük hayattan kopuk ve daha derin konular etrafında dönüyor olması izleyicinin daha aktif bir izleme gerçekleştiriyor olmasını gerektirecektir.

Ersümer (2013, s. 64) klasik anlatı sinemasını olay merkezli sinema olarak nitelendirir. Öte taraftan sanat sineması olarak da nitelendirilen modern anlatı sinemasında Godard, Bergman ve Fellini gibi yönetmenler ise daha karakter merkezli konularda film anlatısı kurmaktadırlar. Olay ve karakter merkezli bu sınıflandırmalar elbetteki filmden filme farklılık gösterecektir. Bu açıdan bu noktada radikal bir ayrımdan söz etmemiz doğru olmayacaktır. Fakat Hollywood'un aksiyona ve harekete dayalı anlatımında olaylar arasında yer alan karakter sadece harekete ve eyleme ayak uyduran kişi pozisyonunda kalırken, modern anlatılı filmlerde karakter daha soyut ve kavramsal sorgulamaya; dışa dönük bir eylemden çok içe dönük, düşünsel eylemler gerçekleştirir. Bu karakterlerin karakteristik özelliği olarak sorgulayan kişiler olması bu iki sinema anlayışının karakter açısından hatlarını da kısmen çizmiştir.

Klasik anlatılı sinemasında karakterler oluşturuken dramatik çatışmanın gerçekleşmesi adına karakterin statüsü veya pozisyonu ne olursa olsun (Kral, savaşçı, devlet adamı ve hatta tanrı) bir noksanlık ve eksikliğe sahip olarak tasarlanmışlardır. Bu durum hakkında Ünal anlatılardaki özellikle ana karakterlerin özelliklerini şu şekilde sıralama yoluna gitmiştir.

"1)Krakter, çelişkin bir varoluşa sahiptir (Kusursuz değildir)...

2) Karakterin, güçlü bir 'istemi' vardır…

3)İstem edime dönüşür…

4) Karakterin edimi, 'iç' ve 'dış' çelişkileri açığa çıkarır ve çatışmaya dönüştürür…

5)Bu çatışmalar, doğrudan doğruya karakter (edimin başlatıcısı) için geçerli olan sonuçlar üretir" (Ünal, 2008, s. 99-100).

Ünal'ın yapmış olduğu tespitten de anlayacağımız üzere klasik dramatik yapıda karakter amacı ve hedefi doğrultusunda sürekli bir *"eyleme", "harekete"* geçme tutumu sergilemektedir. Öte yandan statik halde kalan bir karakter, olay akışının içerisinde bulunamayacağından anlatının ilerlemesi de söz konusu olamayacaktır. Bu durum klasik Holywood sinemasının anlatı yapısına tamamen ters düşen bir tutumdur

Klasik anlatı sinemasında sıkça karşılaşılan bir başka durum ise film karakterlerinin sürekli bilindik rollerde oynuyor olmasıdır. Sürekli bilindik rollerde oynayan karakter izleyici açısından kolay özdeşleşecek kişilerdir. İzleyici önceki süreçte izlediği bir filmde karakteri hangi rolde gördüyse o karakteri keşfetmesi ve özdeşleşmesi daha kolay ve hızlı olacaktır. Bu açıdan klasik anlatılı filmlerde çoğu zaman hikayeyi rol alan karakterin yüzüne bakarak tahmin edebilmemiz de mümkün hale gelir. (Ersümer, 2013, s. 90)

Bu bağlamda toparlayacak olursak klasik dramatik yapıya dayalı film anlatılarında konumlanan oyuncular aksiyon ve hareket temelli, etki-tepkiye dayanan ve olaylar karşısında daha ikinci planda olan varlıklar olmuştur. Her ne kadar filmlerin ana kahramanı olsalar da bu tarz anlatı filmlerindeki karakterler kurgulanan olay akışına uymayacak, tutarsız hareketlerde bulunma lüksüne sahip değildir. Aksine bu karakterlerin gerçekleştirmiş olduğu eylemler amaca giden yolda daima bir tutarlılık göstermek zorundadır. Gerek ana kahraman (iyi), gerek karşı karakter (kötü) olsun bu anlatılarda yer alan karakterler öncelikli olarak öyküyü ileri taşımak zorunluluğuna sahiptir. Sürekli ileri taşınan öykü ancak devam ettiği süre boyunca izleyici tarafından anlaşılacak, izleyicinin aklındaki soru işaretlerini silecektir. Bu bakıma klasik anlatı filmlerinde yer alan karakterler daha merkeziyetçi ve klasik anlatımın kodlarına göre tasarlanmıştır dememiz de yanlış olmayacaktır. Özellikle sermayeye dayalı tutumu ile bilinen Holywood sinemasının geleneksel kodlarla ürettiği filmlerde daha bilindik temalara yer veriyor olması klasik anlatı sinemasındaki karakterlerin birbirine benzer özellikler sergilemesi noktasında büyük bir etkiye de sahiptir. Bu bakıma genellikle eril, merkeziyetçi bakış açısıyla üretilen filmlerde, filmde rol alan kadın karakterin ikinci planda yer alması veya bu kadının iç dünyasından çok dış görünüşü üzerinden filme katkı sağlaması modern sinema hareketlerinde Hollywood'un tepki aldığı en büyük konular arasındadır. Bu bağlamda özellikle güç, iktidar ve kazanma temaları üzerine kurulu olan Hollywood filmleri, karakterlerini amaçlarının daha metasal, somut ve elde

etme arzusuna dönük biçimde şekillendirmiş, bunun bir sonucu olarak karakterlerini modern anlatı sineması karakterleri karşısında daha *"tip"* leştirmiştir.

1.2.2. Modern Anlatı Sineması

Nutku (1963, s. 9) yaşanılan tarihsel süreç içerisinde insanlığın düşüncesini etkileyen belli başlı birkaç dönüm noktası olduğunu vurgulamaktadır. Bu doğrultuda 20. yüzyılı yeni bir çağ olarak görmekten çok 19. yüzyılın devam eden bir süreci olarak ele alır. İnsanlık 19. yüzyıl içerisinde buhar gücünün keşfedilmesiyle yaşamış olduğu teknolojik kırılmayı Rönesans döneminde dahi yaşamamıştır. Bu kırılma pozitif bilimler ile birlikte sanata olan bakışı da derinden etkilemiştir. Bu bağlamda sinemada bakma edimini ele aldığımız bu çalışmada, modern anlatı sinemasının anlaşılması; 20. ve 21.yüzyıl sanat anlayışını kavramamızla daha da iyi anlaşılacaktır. Doğrudan kameraya bakma eylemi her ne kadar klasik anlatı içerisinde klasik dramatik yapıya hizmet edecek şekilde kullanılıyor olsa da, modern anlatı sineması öncülüğünde izleyiciyi filme yabancılaştırarak daha derin anlamları ifade etme amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda modern anlatı sinemasının gelişim sürecini incelememiz bakma eylemini anlamlandırabilmemiz açısından bize fayda sağlayacaktır. Bu noktada modern anlatı sineması sıkça Hollywood sinemasına karşıt olunan mecralarda *"Sanat Sineması"* olarak bilinmekle birlikte, ana akım sinemanın dışında kalan filmler olarak da bilinirler. Bu bağlamda modern anlatı sinemasını açıklamaya çalışacağımız bu bölüm içerisinde kısaca *"Modern"* kelimesinin anlamına bakmamız bize fayda sağlayacaktır.

Modern kelimesi Fransızca bir kelime olmakla beraber Türkçe Sözlük'de: "Modern çağa uygun, çağcıl, asri, çağdaş". (Parlatır P. İ., ve diğerleri, 1988, s. 1574) anlamına gelmektedir. İlk olarak 5. yüzyılda Hıristiyanlık dönemini antik çağdan ayırmak için kullanılan kelimenin edebiyat ve sanat alanına girmesi ise 17.yüzyıla dayanmaktadır. Bu tarihten itibaren ise sanattaki yeni eğilimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Modern kelimesi sadece *"yeni"* anlamına geleni karşılamaz. Yeniyle birlikte güncel olan anlamlarını da kapsamaktadır. Modern kelimesinin özellikle 19. yüzyıl sonrasında edebiyat ve sanat alanında sıkça kullanıldığını görmekteyiz (Kovacs, 2010, s. 8).

Modern anlatı sinemasının savaş sonrası 19. yüzyıl Avrupası'ndaki modern sanat akımlarından etkilendiğini söyleyebiliriz. Sinema 20. yüzyılın başında doğduğu ve

ilk eserlerini vermeye başladığı yıllarda sadece bir eğlence aracı olarak görülmekte; kimi zaman sahne gösterilerini, kimi zaman ise tiyatro eserlerini kayda almaktaydı. Fakat aradan geçen birkaç yılın ardından görüntülerin birbiri ardına bağlanabilmesi bu aracın tarihteki rolünüde tümüyle değiştirecektir.

1920'lerin sonuna doğru, sessiz sinemanın henüz sinemaya hakim olduğu dönemlerde, sinemanın çeyrek asır önceki haline göre ne denli geliştiği açık şekilde görülmektedir. Her ne kadar ses bu dönemlerin sonlarına doğru sinemaya dahil olacak olsa da, sinemanın görsele dayalı geliştirdiği teknik kendi dünyasını ifade edecek kadar gelişmiş düzeydedir. Fakat bu ifade ediş 20.yy'da I. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiş bir toplum için yeterli değildir. Bu noktada sinemanın savaş sonrası toplumun psikolojisini aktarmasındaki gücü özellikle sinemanın somut olan birtakım olayları aktarmasından ziyade, soyut olan birtakım kavramları da tartışacak güce sahip olmasıyla başlar. Bu noktadan baktığımızda bunu doğumunda hemen sonra, ete kemiğe bürünüp yeteneklerini sergilemeye başladığı ilk yapıtlardan biri olan "*Bir Ulusun Doğuşu*" filminde görebiliriz. Açık bir şekilde siyahi insanlara yönelik propogandanın yapıldığı filmde; sinemanın kitlesel gücüne dair hikayeler yer almaktadır. Aynı şekilde II. Dünya Savaşı sürecinde Hitler'in propaganda filmleri ve John Ford, George Stevevens, William Wyler, Frank Capra, John Huston gibi Hollywood'un önde gelen yönetmenlerinin II. Dünya Savaşı sırasında ordu tarafından görevlendirilip cephelerde film ürettiği örnekler de vardır. Evet sinema daha henüz doğduktan 20 yıl sonra kitlesel algı uyandıracak bir araca dönüşmüş ve bunun sonucu toplumun birtakım soyut kavramlarına hitap etmiştir fakat, anlatmaya çalıştığımız soyutluk bu tarz bir soyutluktan çok, savaşın geride bıraktğı yıkımlarda, bu yıkımın içerisinde yer alan bireyin; iç dünyasında oluşan imajların tartışılması üzerine bir soyutluktur.

Savaş sonrası dönemde meydana gelen yıkım ve buna ek olarak ekonomik buhran; toplumda derin izler bırakmıştır. Bu doğrultuda savaş sonrası yakınlarını kaybetmiş olan bireyler, parçalanmış aileler, derin psikolojik yaralar almıştır. Ayrıca kentlerde artan işsizlik de toplumsal kırılmalara sebebiyet vermiş, yukarıda da bahsettiğimiz gibi bireyin iç dünyasında birtakım soyut kavramları sorgulamasının yolunu açmıştır. Bahsettiğimiz soyut kavramların dönemin sanat anlayışına yansıması da kaçınılmaz olacaktır.

"Savaş öncesi yıllarda yaşanan olayların, Avrupada'ki sanatçıları toplumsal ya da bireysel olarak insan varlığının anlam ve değerleri hakkında sorgulamaya ittiği görülmüştür. Sanayileşmenin getirmiş olduğu yeni modern dünyaya uyum sağlama sancıları ve sanat akımları arasındaki çatışmalar da bu dönemlerden geçen sanatçıların yaşamış olduğu durumlardır. Tüm bu olayların etkisinde ve gölgesinde Avrupa'da çok sayıda sanat akımı ortaya çıkmıştır. Sanat kimi zaman savaşı protesto eden bir araç olarak kullanılmışken kimi zamansa savaşı ya da savaşa ortam hazırlayan unsurları yücelten bir mefhum olmuştur" (Erol Şahin & Kayalıoğlu, 2016, s. 205).

Klasik neden-sonuca bağlı sinemanın biçimsel olarak ilk değişimleri Avrupa ve Rusya'da ortaya atılan girişimlerle karşımıza çıkar. Gerçekleşen bu ilk biçimsel hareketler Almanya ve beraberinde İtalya'da gözlemlenir. Örneğin savaş sonrası Almanya'da ortaya çıkacak olan yaklaşım, yıkıma uğramış bireylerin iç dünyasının dışarıya yansıması niteliğindedir. Bu tarz filmler yoğun psikolojik imgeleri içeren filmlerdir. Bu filmler bireyin iç dünyasının dışarıya yansıtılmasına dönük üretilmiştir. Bu alanda üretilen filmler arasında Robert Wiene tarafından 1920 yılında çekilmiş olan "*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*" filmi her ne kadar klasik anlatı kalıplarına uygun olsa da akımda öncü niteliği taşımaktadır. Friedrich Wilhelm Murnau tarafından çekilmiş olan 1922 yapımlı "*Nosferatu*", Fritz Lang yönetmenliğindeki 1927 yapım "*Metropolis*" akımın bilindik diğer filmleri arasındadır. Üretilen bu filmlerde renk tonlarında ve kullanılan dekorlarda çok keskin geçişler yer alır. Bununla beraber, filmlerin karanlık dokusu adeta insanların iç dünyasının dışarıya yansıması niteliğindedir. Bu bakıma bu filmlere sinemadaki biçim ve içerik ilişkisine yönelik sinemanın mükemmel örnekleridir diyebiliriz. Bu dönemde ortaya koyulan filmler daha sonra Hollywood Sineması'nda bir tür olarak yer alacak olan kara film türüne de esin kaynağı olacaktır. Bu çalışmalar her ne kadar ilerleyen dönemlerde ortaya çıkacak olan modern film anlayışına öncülük etseler de klasik filmin eğlenceye dönük sinema anlayışına daha yakındır.

Porter ve Griffith gibi isimlerin sinemaya kazandırmış olduğu yakın plan, eyleme ve harekete dönük zamansal kurgu anlayışı sinemanın sonraki dönemleri için temel yapı taşı görevi görür. Fakat klasik ve modern anlayışın arasındaki temel zıtlık ele alınan hikayelere dayandırılmalıdır. Örneğin Hollywood sinemasında üretilen filmlerin

statükoyu ve bunun sonucunda da popüler yaşayış biçimini destekleyecek filmler ürettiği ile karşılaşırız. Bu tarz filmler içerisinde benzer yaşamlara ve rollere sahip bireylerin hayatları yüzeysel olarak hikayeye hizmet edecek şekilde işlenmiştir. Hikaye kazanma ve başarma üzerine kurulduğu için filmde yer alan karakterlerin çoğu da başarma ve kazanma yolunda ilerler. Karakterlerin arzusu budur. Bu yolda bayağılaşır, iç dünyasının derinliklerinden uzaklaşır tek-tipleşir. Bu tek-tipleşme en fazla türlerdeki karakterler kadar birbirinden farklı ve çeşitli olabilmektedir.

Abisel'e göre (1995, s. 13) popüler filmler ortaya çıktığı ilk andan itibaren kapitalist sisteme hizmet eden filmler olmuştur. Bu filmler arasında belirli bir süreden sonra tür ayrımı yapılmış, gangster, western, bilim kurgu gibi türler ortaya çıkmıştır. Fakat ortaya çıkan bu filmler türsel anlamda birbirlerinden farklı sınıflandırılmış olsalar dahi, soyut kavramları işlemekten uzak, klasik yaşanmış veya yaşanabilecek konular ekseninde üretilmişlerdir. Her ne kadar geniş kitleler tarafından izleniliyor olsa bile işledikleri konular hakikatin ortaya çıkarılmasına dönük olmamıştır. Bu yüzden sıradan sinema izleyicisi tarafından tercih edilmiş ve beğenilmiştir. Sonuç olarak da bu tarz filmler sinema sanatını benimseyen blok tarafından ciddiye alınmayan filmler olarak kalmıştır. Fakat öte yandan Kolker'ın da ifade ettiği gibi:

> *"Modernist girişim bir bütün olarak basit bir zamandizimsel rotayı izlemez ama bu girişim, ticari sinema içinde savaş sonrası İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile başlamış, Fransız Yeni Dalga ile zirveye çıkmış ve genç Alman sinemasının filmleriyle yayılmış hareket içinde toplanır. Görünümlerinde çeşitlilik vardır, biçimlerinde karmaşıktır ve izleyicisinden talepte bulunur. Bu nedenle fazla popüler değildir. Bu filmler, popüler sinemanın bizi beklemeye alıştırdığı her şeye karşıdır" (Kolker, 2010, s. 11).*

Klasik Hollywood sinemasına karşı belki de en büyük sinema harketi ise İtalya'da II. Dünya Savaşı sonrasında karşımıza çıkmaktadır. Roberto Rossellini'nin 1945 de çekmiş olduğu "*Roma Açık Şehir*" akımın ilk filmi olarak kabul edilir. Topçu'nun ifadeleriyle:

> *"Mussolini'nin propogandaya verdiği önem nedeniyle kurulan Avrupa'nın en büyük stüdyoları savaşta yıkılmıştı. Faşizm karşıtı genç sinemacılar savaş sonrasında halkın yaşadığı sıkıntıları, sorunları, umutsuzlukları gerçekçi bir*

şekilde yansıtmak amacıyla imkansızlıklar içinde film çekmeye başlamışlardı" (Topçu, 1999, s. 36).

İtalya'da ortaya çıkan Modern sinema hareketinin en güzel örneklerinden olan Vittorio De Sica'nın 1948 de çekmiş olduğu "*Bisiklet Hırsızları*" II. Dünya Savaşı sonrası sıradan insanların çekmiş olduğu sıkıntıları en gerçekçi şekilde aktaran filmler arasında yer alır. Bazin (2011, s. 52-172) "*Bisiklet Hırsızları*" filminin kendinden önceki film yaklaşımlarına karşı bir başkaldırı olduğunu ifade eder. Ona göre bu film modern sinema anlayışının ortaya çıkmasında temel yapı taşı görevi görmektedir. Ve bu film Yenigerçekçilik akımının bütün özelliklerini yansıtmaktadır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı içerisinde kayda alınan bu tarz hikayeler Hollywood sineması'nda yer alan klasik dramatik yapının öznel anlatısına karşın, nesnel bir bakışı ortaya koymuştur. Kamera artık stüdyoda değildir ve karakterler hayatın içinden, sıradan insanların özelliklerini sergilemektedir. Bu karakterler genellikle siyasal düzenden kaynaklanan problemlerin arasında hayatlarını devam ettirmeye çalışan, ünlü olmayan oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Söz ettiğimiz karakterler bu düzen içerisinde ya ağır hasarlar alırlar, ya da yok olup giderler. Hatta kimi zaman yok olup gitmeyi bile başaramazlar. Örneğin yine Vittorio De Sica filmlerinden olan "*Umberto D*" filmini hatırlayalım. Umberto Domenico Ferrari karakteri yaşadığı tüm sıkıntılar sonucunda intihar etmek ister fakat ölmeyi dahi başaramayan bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Modern sinema anlayışının öncüsü olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının sinematoğrafisi belgeselvari bir estetiğe sahiptir ve olaylara nesnel bir noktadan bakar. Bu bakıma kamera sürekli olarak gerçekçi ve tarafsız bir açıyla filmdeki karakterlerin olaylar silsilesi içerisindeki mücadelelerine tanık olur. Fakat bu tanık oluş tam manasıyla onların iç dünyalarını anlamaya yetmez. Onların psikolojilerini derinlemesine analiz edecek bir sinamatografi söz konusu olmamakla birlikte kamera genellikle olaylar karşısında nesnel kalmayı tercih eder.

İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının belki de sinemaya kazandırdığı en büyük yaklaşım, sokağa inen kamerayla birlikte kurmaca ve parlatılmış hikayelerin dışında, dünyada başka hikayelerin de olduğunu insanlara gösterebilmiş olmasıdır. Deyim yerindeyse kamera daha önce hep başaranları ve onların hikayelerini işliyorken, şuan

başaramayanları ve onların başarılamamış hayatlarını göstermeye başlamıştır. Bu bakıma İtalyan Yeni Gerçekçiliği sonraki dönemlerde Avrupa sineması'na yön vererek seçilen konuları ve bu konuları işleyiş tarzını da doğrudan etkileyecektir. Bu bağlamda Kolker (2010, s. 25) İtalyan Yeni Gerçekçi sinemada kameranın sokağa inmesini, amatör oyuncular kullanılmasını, ekonomik ve politik anlamda işçi ve köylü sınıfının filmlerde yer almasını, İtalyan sinemacıların kendi sinemalarına ve hakim Hollywood sineması'na karşı göstermiş oldukları bir tepki olarak değerlendirir. Bu sinemacıların karşı durdukları şeyin kaçınan, araştırmayan ve böylelikle izleyicisini yatıştırmayı amaçlayan sinema anlayışının olduğunu söyler.

> *"Karşı çıktıkları; temel temaların basit yinelemelerle ilgilenmeye istekli olma ve rıza göstermenin yanı sıra izleyicisinden çok az şey talep eden, izleyicisini geleneğin gerçeklerine sahip fantezilerin içine yerleştiren sinema geleneğiydi. Yeni-Gerçekçi kuramın savunucuları aktif olarak bu geleneğe saldırdı" (Kolker, 2010, s. 25).*

Modern anlatı sinemasının gerçekçiliği arayış ve işleyiş ekseninde evrildiğini söyleyebiliriz. Bu gerçekçilik arayışını ve beraberinde doğan sinema akımlarını Clarke (2012, s. 26) İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ve bununla birlikte İngiliz gündelik yaşam gerçekçiliğine dayandırmaktadır. Bu noktada İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının klasik ana akım sinema karşısında ortaya koyduğu yaklaşım son derece önemlidir. Çünkü tamamen kurmaca bir gerçekçiliği benimseyen ana akım sinemasına karşın gerçekliği gerçekliğin içerisinde yakalamaya çalışan bir çabası vardır. Bu ana akım sinemanın benimsediği klasik tiyatro anlatısından gelen gelenekten farklıdır. Bu bağlamda geliştirdikleri bu yaklaşım sinemalarının diline yani sinematografilerine de yansıyacaktır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne bağlı olarak Houston (1966, s. 15) günlük hayatın içerisinde yer alan basit olayların cazibesini dile getirir. Ve bu cazibenin karşısında tiyatronun olaylara birtakım özel anlamlar yüklemesini yanlış bulur: "Pabuç satın alan bir kadın, parkta uyuklayan bir ihtiyar, sabahleyin yatağından kalkan bir genç kız: İşte sinemaya konu olabilecek sahnelerden birkaçı. İdeal olan, bir insanın gündelik hayatının üç beş saatini yakalayabilmektir" (Houston, 1966, s. 15).

Andrew (2010, s. 57-58) 1920-1925 yılları arasında sinemanın tiyatrodan ayrılması gerektiğine dair birçok makalenin kaleme alındığını ifade etmiştir. Bu makaleler tiyatro ve sinemanın hala bir arada yol almasına dönük eleştiriler içermektedir. Sinema artık kendini ifade edebilecek yeteneğe sahip olduğu halde hala tiyatroya ait birtakım oyunları kaydetmekle meşgul olması ve bunu değiştirmeye yönelik hiçbir çaba göstermiyor olmasının yazarlar tarafından eleştirildiğini dile getirmiştir. Bu dönem içerisinde Fransa'da sinema üzerine oluşturulan kulüplerde Şiirsel Gerçekçilik kuramının ortaya atıldığı, öte yandan Almanya'da Dışavurumcu sinema anlayışının geliştirilmeye çalışıldığı dönemlerdir. Fakat ilerleyen yıllarla birlikte Almanya ve Fransa öncülüğünde gerçekleştirilen bu çalışmaların gücünü kaybetmesi sonucu, film üzerine düşünce üreten merkezin Rusya'ya kaydığı görülmektedir.

Parkan'a göre (2020, s. 16) sinema neredeyse doğduğu günden itibaren, 100 yıl gibi bir süre zarfında anlatısal olarak bir değişime uğramamıştır. Sinemaya dair Avrupa merkezli yapılan girişimler ona göre çoğunlukla bir akım olarak kalmaktan öteye gidememiştir. Örneğin bu girişimler arasında potansiyel bir güç olarak görülebilecek Vertov'un "*Kino-glaz"* ve "*Kino-pravda*" girişimleri İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve İngiliz Belge Okuluna katkı sağlamaktan öteye gidememiştir:

> *"Lev Kuleşov, Dziga Vertov, V. I. Pudovkin ve özellikle Sergey Eisenstein bu dönemle bağlantılı olarak konuşulduğunda ismi en çok anılan kuramları ve eserleri verdiler. Sinema ile ilgili hemen hemen tüm sorular bu grup tarafından kurgusal sorunlar çerçevesi içinde ele alınıyordu. Eisenstein'ın fikirleri burada en ileri noktaya götürdü akımı, fakat söz konusu tartışmanın geniş bir çevrede yaygın bir şekilde, sürekli yanıtlana yanıtlana ve polemik içinde ilerlediğini, böylesi bir atmosfer içinde şekillendiğini asla unutmamalıyız" (Andrew, 2010, s. 58).*

Monaco (2006, s. 379) I. Dünya savaşından sonraki dönemde sinemaya yön veren iki yaklaşım olan Dışavurumculuk ve Biçimciliğin izlerinin sinemadan önceki dönemlerde de varolduğunu ifade eder. Örneğin Dışavurumcu izlerin Almanya coğrafyasında sinemadan önce resim ve tiyatroda da belirgin bir şekilde görülmüştür. Öte yandan biçimci gelenek dönemin Rusya'sında edebiyatına da yansımış durumdadır. Monaco bu iki akımın arasında ince bir çizgiye dikkat çeker. Dışavurumcu anlayış biçimciliğe oranla daha romantik ve genellemeci izler taşımaktadır. Biçimci yaklaşımı benimseyen Pudovkin, Eisenstein ve sonradan biçimci geleneği benimsemiş olan Balazs

gibi isimler ise Dışavurumcu düşünceye göre daha bilimsel çalışmalar gerçekleştirmiş ve bunun doğrultusunda daha ayrıntıcı bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Sinemada biçimci bir yaklaşım benimseyen Rus sinemacılar her ne kadar aynı ekol içerisinde yer almış olsalar da kurguya kimi noktada birbirlerinden farklı yaklaşım sergilemişlerdir. Kuleshov'un "*Yaratıcı Coğrafya*" diye isimlendirdiği çalışmasında farklı mekanlarda çekilmiş olan görüntüler birleştirilmiş ve bir çeşit film ortaya çıkarılmıştır. Böyle bir çalışma aslında yeteri kadar ham film bulunamadığı için, daha önce çekilmiş olan görüntülerin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. İlerleyen dönemler ile birlikte Pudovkin kurguyu beş ayrı başlık altında toplayarak onları sınıflandırmış, anlatıyı destekleyecek bir kurgu anlayışı geliştirmiştir. Fakat Eisenstein'ın kurgu anlayışı Pudovkin'in kurgu anlayışından farklı bir amaca hizmet etmiş, yeni bir gerçeklik, yeni bir imaj oluşturmak için birbirinden farklı imajları çarpıştırarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu kurgu anlayışı ona göre diyalektik bir kurgu anlayışıdır. Hatta olayı daha öteye götürerek ve görüntüleri masada çarpıştırmakla kalmayıp amacına uygun olacak şekilde, çekim esnasında, seçim yaparak kayda almıştır. Çekmiş olduğu bu görüntüler birbirleriyle bir çeşit ilişkide bulunarak yeni düşünceler üretebilme potansiyeline sahip görüntülerdir. Eisenstein'ın bu yaklaşımı imgenin seyirci zihninde oluşturulması açısından çok önemli bir yere sahiptir. O yapmış olduğu çalışmalarda daima aktif bir izleyici talep etmiştir. (Monaco, 2006, s. 380-381)

Nitekim aktif bir izleyici kavramı bu noktada çok önemlidir. Çünkü modern anlatı sineması klasik anlatı sinemasından farklı olarak izleyicisinden aktif bir izleme süreci talep etmektedir. Buna karşılık sürekli olarak izleyicisini film dışında tutacak yollara başvurur. Bunu izleyici üzerinden klasik anlatı sinemasında yer alan özdeşleştirmenin tersine yabancılaştırma üzerinden gerçekleştirir. Buna karşılık klasik sinema izleme kültürü içerisinde aktif bir izleyici kavramı yer almamaktadır. Klasik anlatı sinemasında izleyici bir çeşit trans halindedir. İmajlar onun kolayca kavrayabileceği şekilde tasarlanır. Bu imajlar saydam bir işçilikle işlenmiş olduğundan izleyiciyi rahatsız edecek, onu filmden koparacak hiçbir şey yoktur. Modern anlatılı filmlerde ise bu durum tam tersidir.

Klasik anlatı sinemasında neden-sonuca bağlı anlatım modern anlatı sinemasında kırılarak epizotlara bağlı bir anlatı üslubu özelliğine dönüşmüştür. Kurulan

bu epizotların birbiri ile ilişki içerisinde olması zorunluluğu dahi yoktur. Bu açıdan değerlendirildiğinde modern anlatılı bir filmin tamamında bir anlam bütünlüğü olmadığı, akışkan bir hikaye anlatıcılığının benimsenmediği görülmektedir. Modern anlatı sinemasında önemli olan bir hikayeyi akışkan bir şekilde anlatmak değildir. Bunun yerine işlenen her bir epizotta izleyiciye ayrı bir çıkarım sunmaktır. İşte tam da bu yüzden izleyici aktif bir sürece dahil olur. İzleyici ile kurmaca olan yapıt birbirine karışıp, iç içe geçip, birbirini pasifize etmemesi adına yer yer veya çoğu zaman bir çizgi ile birbirinden ayrılır.

Öte yandan Avrupa'da II. Dünya Savaşı'nın izlerinin yavaş yavaş onarılmasıyla yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. 1950-1960 yılları arasında hareketlenmeye başlayan bu kuşak Avrupa coğrafyasının da dışında Kanada, Japonya gibi dünyanın farklı yerlerinde kendinden önceki kuşak yönetmenleri eleştirecek şekilde girişimlerde bulunmuşlardır. Bu yönetmenlerin birçoğu sinema alanında eğitim alan veya sinema üzerine yazılar yazan yönetmenlerdir. Bu yeni hareketin en etkili olduğu ülke ise Fransa'dır. Fransa'da oluşan bu yeni sinema akımı "*Yeni Dalga*" olarak isimlendirilir. Yeni Dalga yönetmenlerinin her ne kadar İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilendiğini söyleyebilsek de onlar sinematoğrafik olarak yeni bir dil yaratmışlardır. Yaratmış oldukları bu dili tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliğindeki gibi stüdyo dışı mekanlarda kullanmışlardır. Fakat karakter merkezli bu kamera kullanımı, hızlı panlar ve takipler yeni estetik bir sinema dili ortaya çıkarmıştır (Bordwell & Thompson, 2012, s. 475-477).

Fransız Yeni Dalga filmlerinde olaylar arası kopukluk İtalyan Yeni Gerçekçiliği estetiğine ait filmlere göre daha fazladır. Bu kopukluktan ortaya çıkacak olan soru işaretleri izleyicinin kafasını daha fazla meşgul ederek ve izleyicinin hikayeyi tahayyül etme sürecini daha fazla askıya alacaktır. Ayrıca filmlerin sonu umulmadık yerlerde gelir. Bu bakıma da Modern bir sinema anlayışı olarak ana akım karşısında İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden daha sert çizgiler çizdiğini söyleyebilmemiz mümkündür.

Fransız Yeni Dalgası'nda yer alan karakterler İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde yer alan karakterlere oranla daha tutarsızdır;

> *"Dahası bu filmlerde hedefe yönelmiş karakterler yoktur. Karakterler amaçsızca dolaşırlar, o ana göre davranırlar ve zamanlarını bir kafede içki içip,*

konuşarak ve sinemaya giderek geçirirler. Yeni Dalga anlatıları genellikle şaşırtıcı değişiklikler ortaya çıkarır ve beklentilerimizi şok eder" (Bordwell & Thompson, 2012, s. 477).

Fransız Yeni Dalga hareketine yön veren en büyük etkenlerden biri 1948 yılında Alexandre Astruc'ın makalesinde yer alan "*Kamera-Kalem*" ifadesidir. Monaco'ya göre (2006, s. 12-14) "*Kamera-Kalem*" düşüncesi Alexandre Astruc'ın 7000 yıllık yazılı geleneğin karşısına sinemanın potansiyel gücünü konumlandırmaya davet eden bir düşüncedir. Bu düşünce her ne kadar o dönem içerisinde çabucak meyvesini vermese de, sonraki 10 yıl içerisinde genç sinemacılar kendilerini sinemanın çeşitli alanlarında geliştirerek ve eğitim alarak beslemişlerdir. Truffaut, Godard, Chabrol ve Rohmer gibi bahsettiğimiz bu genç sinema kuşağı, sadece film yapımı üzerine çalışmalar gerçekleştirmemiş, film yapımının yanı sıra Andre Bazin'in de başında bulunduğu "*Cahiers du Cinema*" dergisinde sinema üzerine yazılar yazmışlardır. İlerleyen yıllarla birlikte ortaya attıkları yaklaşım, daha önce Yeni Dalga Sineması'nın manevi babası olarak bilinen Andre Bazin'in bu akım içerisindeki konumunu son derece güçlendirir. Çünkü Andre Bazin'in yapmış olduğu çalışmalar Yeni Dalga Sineması'nın kuramsal ayağını oluşturmuştur. Ve sinemada "*gerçekçilik*" üzerine yapmış olduğu bu çalışmalar Christian Metz gibi göstergebilim üzerine çalışma gerçekleştiren kuramcıların da sinemaya ilgi duymasına neden olmuştur.

Monaco Astruc'ın ortaya attığı bu yaklaşımı ve peşinden gelen genç kuşağı şöyle tarif eder:

"1950'li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Romer ve Ricette 'Cahiers du Cinema''nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar. Bu soğuk ve mantıksal değil, daha ziyade tutkulu, organik ve bazen de şidddetli bir çalışmaydı. Merkezine de 'yaratıcı yönetmenler politikası (politique des auteurs)' ile film türleri anlayışlarını aldı ve auteur kuramı ifadesinin yazılması genellikle Truffaut'ya atfedilmesine rağmen, bu sinemacı/eleştirmenlerin her biri farklı bir dizi öncülden yola çıktı- 1960'lı yıllarda kariyerleri birbirlerinden radikal bir şekilde ayrılacaktı- ancak paylaştıkları deneyim (Sinematek) şaşırtıcı bir biçimde benzer sonuçlar çıkardı" (Monaco, 2006, s. 14).

Bahsi geçen bu genç kuşağın sinemaya olan yaklaşımları sinema anlayışını neredeyse kökünden değiştirmiştir. 1959 yılında akımın öncülerinden olan Truffaut'un

"*400 Darbe*" filmi Cannes Film Festivali'nden en iyi film ödülünü alır. Bu filmin ödül alması Truffaut'dan sonraki yönetmenlere ilham niteliğinde olacaktır. Akımın benimsemiş olduğu auter sinema anlayışı, her bir yönetmenin filmlerinde kendine has dil geliştirmesinin önünü açmıştır. Temel olarak üretmiş oldukları filmlerin geleneksel dramatik yapının neden-sonuca bağlı anlatımından koptuğu da bariz bir şekilde gözlemlenmektedir.

Diğer taraftan bu yönetmenlerin filmlerinde ele aldıkları konuların da tamamen değiştiği söylenebilir. Daha önce mitlerden veya tahmin edilebilir olaylardan beslenen sinema öykücülüğü, Yeni Dalga içerisinde değişime uğramış, umulmadık konulara yönelmiştir. Yönetmenler kimi zaman başlarından geçen bir olayın detayları arasında gezinip birtakım kavramları sorgulamaya yönelirken, kimi zaman ise deneysel çalışmalarla gündelik yaşamın ahlaki, felsefi ve dogmatik yanını eleştirel boyutta ele almışlardır. Bu girişimler temel manada sanayileşmiş, ana akım klasik sinemanın karşısında atılan en büyük organik adım olmuştur. Atılan bu adım ile birlikte ortaya çıkan sinemasal yapıtlar daha önceki yapımlardan çok daha özgün unsurları içerisinde barındırmaktadır. Artık üretilen filmler izleyiciyi sadece belirli normlar üzerinde hareket eden, kuralcı, tahmin edilebilir dünyalara taşımayacaktır. Yönetmen kurmak istediği herhangi bir dünyada özgürdür. Özgürleşen yönetmen ile birlikte izleyici de içinde yaşadığı dünyaya farklı bir perspektiften bakma şansı bulacaktır. Bu bakış alışmış olduğu dış dünya imajından onu sıyırır. Yönetmen artık hissetmiş olduğu fakat ifade edemediği soyut kavramları perdeye taşıdığında; izleyicisiyle birlikte bu kavramlar üzerinde düşünme imkanı bulur.

Klasik bir izleme sürecinden farklı olarak perde karşısında aktif bir pozisyonda konumlanan izleyici yönetmenin yöneltmiş olduğu sorular karşısında onunla birlikte cevaplar arar. Bu bağlamda klasik anlatıda izleyici perdede olup bitene bir bakış açısından özdeşleşirken bu tür modern anlatılı filmlerde benimsenen anlatı türüyle izleyici anlatı olayların geçtiği evrene yabancılaştırılır. Yabancılaşan izleyici film içerisindeki kişilere ve olaylara da belirli bir mesafeden belirli yargılarda bulunabilme yetisine kavuşturulmuş olunur.

Bu bağlamda klasik dramatik yapıya sahip klasik anlatılı filmler ve bu yapıdan bağımsız bir yol izleyen modern anlatılı filmler, gerek izleyici üzerinde amaçladığı

durum bakımından olsun, gerek izleyiciyi konumlandırdığı aktif-pasif konum bakımından olsun farklı yaklaşımlara, farklı anlatım biçimlerine, farklı amaçlara ve filmi izleyen izleyici üzerinde bıraktığı farklı sonuçlara sahiptir. Binlerce yıllık süregelen çizgide insanın sanata olan bakış açısının sürekli olarak değişime uğraması gibi; sinema sanatı içerisinde de gerek anlatım, gerek anlatılan şey üzerinde belirli bir değişimin olmaması, deyim yerindeyse imkansız bir durum olurdu. Bu bağlamda Schatz (Akt. Topçu, 2005, s. 64-65) bu farklılıkların bir kısmını şu şekilde sıralamıştır:

Şekil 1.4: Geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki farklar

GELENEKSEL ANLATI	**ÇAĞDAŞ ANLATI**
Öykü öncelikli	Anlatma öncelikli
Standart teknikler	Yenilikçi teknikler
Varlığını gizleyen yönetmen	Varlığını ortaya koyan yönetmen
Çerçevenin şeffaf bir pencere gibi olması	Çerçevenin şeffaf olmaması
Gerçekçilik	Yapaylık, stilizasyon
Pasif ilzeyici	Aktif izleyici
Kapalı metin	Açık metin
Doğrusal anlatı – nedensel zincir	Olay örgüsü olmaması – serbest çağrışım
Tutarlı, motivasyonu olan karkterler	Anlaşılmaz karakterler
Nedeni belli çatışmalar	Nedeni belirsiz çatışmalar ya da çatışmanın olmaması
Çatışmanın çözülmesi (statükonun onaylanması)	Çatışmaların uzlaşılmaması ya da çatışma olmaması

Kaynak: (Topçu, 2005, s. 64-65)

Ersümer'e göre (2013, s. 105) klasik anlatılı filmler nedeni birçok sonuca ulaştırmak yerine tek bir sonuca ulaştırır. Anlatımı kapalıdır. Öte yandan modern anlatılı filmler ise mantığın yasalarını aşarak filme başka bir açıdan yaklaşır. Bu yaklaşım filmin içeriğine yansıdığı gibi biçimini de etkiler. Klasik anlatının neden-sonuca bağlı anlatımı ve olayların kesin bir çizgiyle sonuca bağlanması izleyicide güven hissi uyandırır. Ve bu süreç izleyicinin yapıttan haz almasıyla sonuçlanır. Öte yandan

modern anlatılı filmlerde izleyici belirgin bir sona ulaşamadığı için motivasyonunu kaybedecektir. Bu motivasyon kaybı onda tekinsizlik hissini uyandırır ve yapıtı bir tehdit unsuru olarak görmeye başlar. Bu süreç aynı zamanda izleyicinin kurmaca evrene olan yabancılaşmasıdır.

Sinema klasik anlatı; kökenini klasik dramatik yapıya dayalı tiyatro anlayışından alır. Öte yandan tiyatro sinemada modern anlatının gelişmesine de hizmet etmiştir. Bu bağlamda Bazin (2011, s. 111-112) sinema ve tiyatro arasındaki ilişkiyi bir problem olarak görmekten çok, yapıcı bir açıdan yaklaşır ve sinema ile tiyatronun birbirlerini destekleyerek ilerlediğini dile getirir. Bu iki alanın kendine has değişmez imkanlarının olduğunu vurgular:

> *"Bazı kesimlerce her ne kadar tiyatronun, sinemanın gelişimini baltaladığı idda edilse de, filmleştirilmiş tiyatrolar, bu düşüncenin tersine olarak, sinemanın zenginleşmesini ve yücelmesini sağlamıştır. Ne yazık ki sinemanın ilk dönemlerinde filmlerin seviyesi çok düşüktü. Sinemanın, köklü bir geçmişin mirasını üzerinde barındıran tiyatrodan etkilenmesi kaçınılmazdı" (Bazin, 2011, s. 111).*

Klasik anlatı sinemasına ait klasik dramatik yapılı filmler Aristoteles'den günümüze kadar uzanan bir geleneğin temsilcileri olarak anlatılarını klasik neden-sonuç ilkesine dayalı bir anlatımın üzerine inşaa etmişlerdir. Yani böyle bir anlatım sinemadan da önce tiyatroya dayalı bir geleneğin ürünü olmuştur. Öte yandan sinema ve tiyatro arasındaki ilişki sadece klasik anlatı filmlerin ortaya çıkmasına hizmet etmemiş, özellikle II. dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan modernist film yaklaşımlarına da etki etmiştir. Bu noktada karşımıza çıkan Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışı izleyici ile diyalektik bir süreç üzerine bir anlatım süreci inşaa etmiş ve bu yaklaşımı yüzyıllardır gelenek olarak devam eden, klasik Arsitoteles'ci tiyatronun ve beraberinde sinemanın bir alternatifini yaratmıştır. Bu bakıma yoğun olarak II. Dünya savaşı sonrası başlayan ve klasik anlatı sinemasının karşısında yeni bir biçim ve üslup arayışına giren genç sinemacılardan oluşan sinema hareketi ağırlıklı olarak Sosyalist düşünceden etkilenmekle birlikte, Brecht tiyatrosuna ait bazı kavramları da ödünç almış; yüzyıllardır süregelen Aristoteles'ci anlatım modeline dönük klasik sinemadaki anlatı biçiminin tersine, sinemada yeni bir anlatım modeli oluşturma yolunda ilerlemişlerdir.

1.2.2.1. Modern Anlatı Sinemasında Karakter

Gerek öykü anlatıcılığı, gerek benimsemiş olduğu sinematografik özellikler olsun, modern anlatı sineması, klasik dramatik yapıya dayalı sinemadan farklı bir yapıya sahiptir. Geleneksel klasik anlatının serim, düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşan anlatı modelinde izleyici anlatı içerisinde yer alan karakter ile özdeşleşerek olayları pasif bir konumda deneyimler. Öte yandan modern anlatı sinemasında anlatılan öykülerde, olayların birbiri ardına sıralandığı böyle bir klasik öykü anlatıcılığından bahsedemeyiz. Bu bağlamda klasik anlatı sinemasına ait karakterlerin izleyici-karakter özdeşleşmesine daha uygun karakterler olduğunu, bu doğrultuda bir tutum sergilediklerini, öte yandan modern anlatı sinemasında yer alan karakterlerin ise izleyici-karakter özdeşleşmesine pek de uygun olmayan, özdeşleşmeye aykırı tutum sergileyen karakterler olduğunu söylememiz mümkündür. Bu bağlamda filmlerde yer alan bu karakterlerin tasarımlarının doğrudan dönemin sanat anlayışı ve sosyal yaşamıyla ilişkilendirmemiz yanlış olmayacaktır. Bu konuyla ilgili olarak Topçu (2005, s. 131) ikinci dünya savaşı ardına gerçekleşmiş olan toplumsal yıkım ve insanların dünyaya yabancı bir göz ile bakmasının, Fransız Yeni Dalga sinemasının ortaya çıkmasındaki en etkili faktörler arasında olduğunu ifade eder. Özellikle Hollywood'un mükemmelliyetçi görsel dünyası ve bu dünya içerisinde yer alan star oyunculuk sistemi, yerini amatör oyunculara, gerçekçi insan öykülerine bırakmaya başlamıştır.

Star sistemine dayalı bir karakter kullanımı genellikle Hollywood anlatılarında karşımıza çıkar. Öte yandan modern anlatı sinemasında yer alan karakterler ise genelde bu sistemin dışında kalan isimlerden oluşur. Modern anlatı sinemasında karakterlerin genelde star sistemi dışında kalmaları, izleyicide dönemin gerçekliğini kavrayabilmesi açısından da etkili bir unsur olmuştur.

> *"Filmin kahramanı da kendine bakar, kendini sorgular. <<Toplumun değerlerine bağlı kalmak için de ne yapmalıyım?>> diye sormaz. <<Değerler nelerdir, bu değerler olmasaydı nasıl davranırdım?>> diye sorar. Böylece geleneksel toplumsal yapıyı, değerleri sorgular ya da yadsır" (Büker, 1985, s. 101).*

Modern anlatılı filmlerde, klasik anlatı filmlerdeki gibi ön planda bulunan bir olay örgüsü söz konusu değildir. Bu açıdan modern anlatı filmlere ait karakterlerin

olayların akışı içerisinde savrulduklarını görmeyiz. Aksine bu karakterler olaylar karşısında edilgen olmaktan daha çok etken bir duruş sergiler, olaylara bir birey olarak kendisi yön verir. (Topçu, 2004, s. 61) Bu noktada modern anlatı sinemasındaki karakterler adeta sistem karşıtı karakterlerdir diyebiliriz. Toplumsal değer yargılarını her an yıkabilecek veya dışına çıkabilecek bu karakterler her şeyden önce içinde bulundukları film evrenine yabancılaşmış bir tavır takınırlar. İzleyicinin bu karakterler ile özdeşleşmede sıkıntı çekmesinin en büyük sebebi; karakterin belirli bir çizgide seyretmiyor, somut eylemler yerine soyut eylemler gerçekleştiriyor olmasından kaynaklanır. "Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil" (Büker, 1985, s. 101).

Geleneksel anlatı sinemasında karakterin iç dünyasına ait çok az şey görürüz. Deyim yerindeyse bu karakterlerin ismi, dış görünüşü ve eylemleri dışında bilgi sahibi olacağımız çok az şey vardır. Karakterin iç dünyasına ait çatışmalar, değer yargıları, ikilemleri, tutkuları, sorgulama yetenekleri ve yeri geldiğinde yanlış olanı seçmeleri çoğunlukla modern anlatı karakterlerine ait eylemlerdir. Öte yandan klasik anlatılı filmlerde karakterler ve hikaye ne kadar değişirse değişsin, klasik anlatılı başka bir filmde de olayların akışı ve karakterin olaylara karşı duruşu hemen hemen aynı çizgide seyreder. Bu açıdan klasik anlatı sinemasındaki oyuncular modern anlatı sinemasındaki oyunculara oranla *"tip"* olmaya daha yakın bir izlenim çizer.

Akyürek (2008, s. 171) modern anlatılı filmlerdeki karakterlerin klasik anlatı filmlerindeki karakterlerden farklı olarak gözlem ve genellemeden uzak olduğunu; bu tarz yani modern anlatı karakterlerin tıpkı koşullara göre oluşan bir insan profili çizdiğini ifade etmiştir. Oluşan bu insan kendi iç dünyasında bazı çelişkilere sahiptir. Sergilemiş olduğu bu "Çelişki ise, toplumdaki güçlerin çelişik özelliğini belirlemesi açısından anlamlıdır ve kişinin olduğu kadar, toplumun da gelişim doğrultusunu gösterir" (2008, s. 171).

Klasik anlatı sinemasında karakterlerin film içerisinde geçen serüvenleri somut kazanımlar elde etmeye yöneliktir. Modern anlatı sinemasında yer alan karakterlerde ise böyle bir amaç söz konusu değildir. Bu karakterler daha çok iç dünyalarına ait soyut kavramlar etrafında yoğunlaşırlar. Bu açıdan izleyici her ne kadar modern anlatı

sinemasındaki karakterler ile bir özdeşleşme gerçekleştirebiliyor olsa da bu özdeşleşme kısa süreli bir özdeşleşme olacak, daha sonraki süreçte izleyici ve karakter bu süreci karşılıklı bir tartışma havasına dönüştürecektir. Bu bağlamda Büker (1985, s. 101) modern anlatı sinemasındaki kahramanların eylemlerinin soyut bir sorunu ortaya çıkardığını vurgulamıştır. Geleneksel kalıba uygun filmlerde soyut kavramlar dahi somut eylemler ile kendini kanıtlaması gerekirken modern anlatı sinemasında bu durum söz konusu değildir:

> *"Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi <<adalet>> kavramını tartışır. Polisiye filmdeki suçlu kime, neye göre suçludur, suç nedir, vb. gibi soyut sorunları işleyen çağdaş film anlatısının bilinen anlamda bir <<son>>u da yoktur. Filmde geliştirilen izleğin çözümü sunulmaz izleyiciye" (Büker, 1985, s. 102).*

Modern anlatı sinemasındaki karakterlerin soyut kavramlar etrafında yoğunlaşıyor olmaları onların somut gerçekliğe ve eyleme olan yabancılaşmalarından meydana gelmektedir. Karakterler etrafında olup bitenlere belirli bir özdeşlik üzerinden bakmak yerine, eleştirel bir noktadan yaklaşır. Bu bakıma modern anlatı filmlerinde belirli bir dramatik düzen, olay-eylem sıralamasının olmaması, somut unsurların-eylemlerin, olayların karakter adına anlam ifade etmemesi, bu karakterlerin ruh halleriyle örtüşen bir tutumdur. Somut olaylar bu tarz karakterler için sorgulanması gereken durumlardan başka bir şey olmadığı gibi, izleyici için de bu durum böyle bir tutuma dönüşmelidir. Deyim yerindeyse eylemleri ile izleyiciyi de yapıya yabancılaştırarak eleştirel bir görüş kazandırmayı amaçlarlar. Özellikle 1950 sonrası Fransız Yeni Dalga sinemasının önemli isimlerinden olan Godard kayda aldığı birçok filmde bu tarz bir karakter kullanımı gerçekleştirmiştir. Godard'ın filmlerindeki karakterler genelde filmin genel akışına başkaldıran karakterlerdir. Her ne kadar kısmen klasik akışa uygun bir hikaye anlatımı söz konusu olsa da bu karakterlerin olay akışına katılmamakta inatçı olduğunu gözlemleriz.

> *"Godard'ın ilk filmlerinde anlatısal ve dramatik yapı veri olarak alınmıştır fakat filmlerdeki karakterler kullandıkları kodların, yanlış anlamaların ya da anlamamanın kökenleri konusunda birbirlerine sorular sorar dururlar. Ardından Godard karakterler arasındaki kişisel iletişimden çok filmin temsil ettiği iletişimi sorgulamaya başladı" (Wollen, 2004, s. 147).*

Ersümer (2013, s. 50) modern anlatı sinemasındaki karakterlerin göstermeci tarzda bir oyunculuk sergilediklerini ifade etmiştir. Göstermeci oyunculukta karakter canlandırmış olduğu rolün altında kaybolmaz. Oyuncu rolüne belirli bir mesafeden bakma şansı bulur. Oyuncunun rolü ile kendisi arasına belirli bir mesafe koyması izleyici ile oyuncunun özdeşleşmesinin önüne geçer. Özdeşleşmenin gerçekleşmediği bu anlatılarda izleyici canlandırılan role eleştirel bir bakış açısıyla bakma şansı bulur.

Modern anlatıların hatları klasik anlatılar gibi keskin çizgilerle çizilmemiştir. Geleneksel anlatılarda karakter direkt olarak metinde verilmek istenene uygun davranışlar gösterirler. Hatta çoğu kez geleneksel anlatılardaki hikayeler filmde yer alan karakterin kendi öyküsü biçimindedir. Bu bakıma geleneksel anlatılardaki karakterler filmdeki diğer unsurlar tarafından desteklenir ve ön plana çıkarılır. Geleneksel anlatılardaki karakter bu açıdan öyküde geçen bütün olaylardan gerek fiziksel, gerek duygusal açıdan etkilenmiş olur. Öte yandan modern anlatı sinemasında karakter bu kadar ön plana çıkarılmaz. Deyim yerindeyse geleneksel anlatıda yüceltilmiş olunan karakter, modern anlatı sinemasında bu yüceltilmişlikten azad edilir. Bu karakterler daha çok modern yaşamın içerisinde parçalanmış kişiliklerdir. Hatta bu karakterler film içerisinde anti-kahraman şeklinde yaratılmışlardır. Karakterlerin böylesine aykırı yaratımı ister istemez film metinlerinin anlaşılırlığını da zorlaştırmıştır. (Sözen, 2009, s. 88)

Modern anlatılı filmler Brecht'in izleyiciyi sahnedeki oyuna yabancılaştırmaya dayalı tiyatro anlayışından fazlaca etkilenmiştir. Brecht tiyatrosunda sahnede yer alan karakterler, klasik karakterlerden farklı bir takım sorumluluklara sahiptirler. Öncelikle bu karakterlerin sahnede oynanan oyunu, izleyiciye yadırgatacak şekilde sergilemeleri gerekmektedir. Oyuncu yer yer izleyiciye dönüp izleyicinin sorularını cevaplamalı, kimi zaman ise sahnede oturan izleyicilere dönerek sorular sormalıdır. Bu tarz bir oyunculuk, kurmaca bir evreni izleyiciye büyü yaparak diretmektense, kurmacalığı her seferinde izleyiciye hissettirerek onun aktif tutar ve samimi bir noktada buluşur. Bu bağlamda modern anlatılı sinemanın şekillenmesinde önemli bir yeri olan Brecht tiyatrosundan alıntılayacağımız şu paragraf modern sinema oyunculuğunun da anlaşılmasına ışık tutacaktır.

> *"Anlatıcımız Y-efektiyle çalışmazsa, nasıl bir sonucun kendisini beklediğini tasarlayabiliriz. Örneğin, şöyle bir durum çıkabilir ortaya: Seyircilerden biri*

kalkıp diyebilir ki: <<Kazaya uğrayan, sizin gösterdiğiniz gibi ilkin sağ ayağını caddeye atsaydı, o vakit…>> Bizim köşebaşı anlatıcısı ise, seyircinin sözünü keserek, şöyle karşılık verebilir: <<Ama ben kazaya uğrayanın ilkin sol ayağını caddeye attığını gösterdim>> Anlatıcımızın ilkin gerçekten sol ayağını mı, yoksa sağ ayağını mı caddeye attığı konusunda özellikle kazaya uğrayanın davranışına ilişkin bir tartışma patlak verir vermez, anlatı- gösteride yapılacak bir değişiklik Y-efektinin doğmasını sağlayabilir" (Brecht, 1997, s. 11).

Modern anlatı sineması özellikle II. Dünya savaşı sonrasında toplumda meydana gelen yıkımlar üzerine filizlenmiştir. Bu dönemin sosyal yaşantısında birey modern dünya sistemine, olaylara, değer yargılarına ve çevresine belirli bir mesafeden, yabancı bir gözden bakmaya başlamış, ayrı bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu tutum dönemin sanatçılarının ele aldığı öykülerin de değişmesini tetiklemiş, olayların somut kazanımlarına dönük anlatılar, yerini soyut tartışmaların yapılabileceği film anlatılarına dönüşmüştür. Klasik dramatik yapıda yer alan neden-sonuca bağlı öykü anlatıcılığı yerini, kimi zaman nedeni veya sonucu dahi olmayacak anlatılara bırakmıştır. Bu bakıma bu filmlerde yer alan karakterler nedensiz ve sonuçsuz, tüm eylemlere açık kimlikler haline gelir. Klasik geleneksel oyun kalıplarından çıkan, öykü ile kendi arasına mesafe koyan bu karakterler, gerek kendini gerek izleyiciyi olaylara yabancılaştırarak, izleyiciden sürekli olarak filmde olup biten olayları sorgulamasını ve düşünmesini talep etmiştir. Bu bakıma film karakteri izleyici için özdeşleşecek bir kahraman değil, sürekli ona sorular soran bir karakter halini almıştır.

Klasik geleneksel anlatı tarzının aksine modern anlatılı filmlerde yer alan karakterler; kendi hikayelerinin kahramanı olmayı dahi reddederler. İzleyicinin gözünde bir kahramandan çok çevresinde olup biten olayları izleyen bir izleyiciye benzemeleri filmdeki hikayeyi reddeden, hikayeye yetişemeyen ve çoğu zaman da bir hikaye kuramayan tavırlarından kaynaklanmaktadır. Bu karaktererin iç dünyasında gerçekleşen durumlar, dış dünyasında olup biten olaylardan daha da ön plandadır. Bu bakıma hikayeye olan mesafeleri, onları iç dünyalarının derinliklerine yönlendiren bir durum haline gelmiştir. Sergiledikleri mesafe; çevresinde olup bitene yabancılaşmalarına, kendi öz varlıklarına olan yakınlaşmalarıyla sonuçlanır. Bu noktada Mencütekin (2014, s. 50) modern anlatı sinemasındaki karakterlerin kendi amaçlarına dahi yeterli olmayan, bu amaçların izleyicisine dönüştüğü karakterler olarak tanımlar.

Bu açıdan bu karakterlerde daima öyküye ve olay akışına karşı bir mesafe, yaşadığı dünyaya ise bir yabancılık söz konusu olmuştur.

1.3. Bertolt Brecht ve Sinema

Tiyatro ortaya çıktığı antik dönemden günümüze kadar geçen sürede, toplumların dış dünya ile kurmuş olduğu bağı en yalın şekilde somutlaştıran, insanlığın duygularını en ilkel biçimde sergilediği en köklü sanat olmuştur. Bu sanat sergileyeceği öykünün kahramanlarını kurmaca karakterler ve bu karakterlerin içinde yaşamış olduğu dünyayı mimesise dayalı bir taklitle yeniden yaratmıştır. Bu bakıma mimetik bir sanat olan sinema sanatı da aynı şekilde yapısı gereği doğduğu ilk dönemden itibaren bu sanat ile benzer dünyalar sergilemiş, ondan tarih boyunca sürekli öykünmüştür. Özellikle Aristocu bir yapıya sahip klasik dramatik anlatılı filmler dramatik sahneleme konusunda tiyatro sanatından fazlaca etkilenmiştir. Fakat klasik dramatik tiyatro anlayışı ve bununla şekillenmiş olan geleneksel sinema anlatısı; kitlelere doğrudan belirli bir bakış açısı üzerinden seslenebiliyor olması bakımından küresel kapitalist anlayışa ve metacı bir ideolojiye de yer yer hizmet eden bir araç olarak kullanılmıştır.

Parkan'a göre (2020, s. 75-76) devrim sonrası dönemde özellikle Vertov'un girişimleri ile birlikte geleneksel sinemaya karşı yeni bir estetik arayış içerisine girilmiştir. Bu estetik anlayış Griffith'in temellerini atmış olduğu klasik ana akım sinema karşısında şekillenmiştir. Özellikle 1960 yılına kadar olan süreç içerisinde sinemanın geleneksel bir çizgide seyretmiş, 1960 ve sonrası dönemde üretilen yenilikçi filmlerin ise Brecht'in bilimsel estetik çalışmalarından etkilenmesi söz konusu olmuştur. Sinemada yeni bir estetik arayışının temelinde yatan asıl sebep ise sinemanın doğası gereği gerçeğin bir suretini yansıtıyor olmasıyla alakalıdır. Bu durum sinema camiasındaki yönetmenlerin ve kuramcıların kafasını bir hayli karıştırmış, sinema dünyasını gerçeğe inanlar ve görüntüye inanlar olarak ikiye bölmüştür. Tam da bu noktada bilimsel estetik bir kuram geliştirmiş olan Brecht özelde tiyatroya, genelde ise tiyatronun anlatımından etkilenmiş olan sinemaya yeni bir biçim kazandırmıştır.

> *"Başta Godard olmak üzere, Rosi, Straub, Resnais, Angelopulos ve diğerleri, sinemanın spesifik koşulları içinde birçok sorunu çözüme ulaştırmış durumdadırlar. Gerçeğin keşfedilmesi ve seyirciye aktarılması yönündeki bu çabalar, kuşkusuz sinemada oluşmakta olan yeni bir estetik çizginin başlangıcı olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca özellikle 1960'larda 'Üçüncü Sinema' olarak*

adlandırılan ekol ve benzeri başka girişimler de bu estetik çizginin yanı sıra kendini koymuştur" (Parkan, 2020, s. 76).

İki bin yılı aşkın bir geleneğe sahip klasik dramatik tiyatro anlayışı özellikle modernleşme ve sanayi devrimi sonrası dönemden başlayarak birçok sanat alanında olduğu gibi birtakım değişiklikler göstermiştir. Bu süreçte en etkili olan bir diğer unsur ise 20. yüzyılın başında meydana gelen küresel savaşlardır. Nutku (1963, s. 67-68) bu değişimi üç dönem içerisinde ele almış ve incelemiştir. Birinci dönem klasik çağdan aydınlanma çağına kadar olan dönemdir. Bu dönem içerisinde tiyatrodaki yetkinlik oyun yazarlarına aittir. İkinci dönem Romantik dönemden Naturalist döneme kadar uzayan dönemdir. Bu dönem içerisinde oyuncular tiyatroya yön vermişlerdir ve yetkinlik oyunculardadır. Üçüncü dönem ise Naturalist dönemden başlayarak günümüze kadar uzanır. Bu dönemdeki yetkin güç ise sahneye koyuculara[8] geçmiştir.

Modern tiyatro anlayışını ve dolaylı olarak modern sinema anlatısını da etkilemiş olan Brecht; (1898-1956) Alman asıllı, tıp eğitimi almış, tiyatrocu, şair ve yönetmendir. Brecht 1949 yılında *"Sinn und Form"* dergisinde yapmış olduğu *"Tiyatro İçin Küçük Organon"* isimli çalışmayla klasik geleneksel tiyatro anlayışını modern çağa uygun hale getirmeyi amaçlamıştır. Böyle bir çalışmanın temel problem noktası geleneksel tiyatronun bilimsel çağa uygun olmadığına yönelik düşüncesidir. Brecht tiyatronun içinde bulunduğu çağa nasıl uygun olabileceği üzerinde durmuş, tiyatroya çağdaş ve döneme uygun bir kimlik kazandırmayı amaçlamıştır. Brecht'e göre (1993, s. 43) özellikle sanayi devrimi sonrası meydana gelen bilimsel gelişme burjuvanın elindeki bir güce dönüşmüştür. Burjuva bu gücü sürekli olarak kendi tekeli için kullanmış, insanlar ise bu tekelden dolayı nasıl bir zamanlar doğa olaylarının karşısında çaresiz kalmışlarsa, aynı şekilde bilimin kestirilemez sonuçları karşısında çaresiz kalmışlardır. Fakat bu durum bilimsel ilerleme ne zaman ki burjuvanın geliştirmiş olduğu araçları hedef alırsa bu sefer burjuvanın tekeli tehlike altına girecektir. Bu doğrultuda Brecht tiyatronun hakim estetik yapısına yönelik birtakım sorular ortaya atmıştır:

"Eğer kendimizi bu büyük üretim tutkusuna adamak istiyorsak, o zaman insanların birlikte yaşamını ne tür betimlemelerle canlandırmalıyız? Bilim çağının çocukları olan bizler, tiyatromuzda doğa ve toplum karşısında, aynı zamanda

[8] Tiyatro oyununu düzenleyen ve yöneten kişi anlamına gelmektedir.

eğlendirici nitelikte nasıl bir tutum benimsemeliyiz ki, üretici olabilsin?" (Brecht, 1993, s. 45).

Geleneksel tiyatronun işlevleri üzerine duran Brecht onun antik çağdan beri benimsediği stratejileri irdeleyerek çalışmasına başlar. Geleneksel manada tiyatro Brecht'e göre (1993, s. 25-31) her şeyden önce insanlar arasındaki ilişkileri, gündelik yaşamlarındaki etkileşimlerini, eğlenceli bir şekilde ele alan taklide dayalı bir sanattır. Bu sanat ortaya çıktığı günden itibaren insan ile dış dünya arasındaki farklı olayları ele almıştır. Temeli dinsel ayinlere dayanan tiyatro; kimi zaman insan-Tanrı arasındaki olayları kapsayacak şekilde geniş bir alana dahi yayılabilir. Fakat tiyatro dinsel ayinlerde dini bir sorumluluğu yerine getirmekten çok, ayinlerden ortaya çıkacak olan hazzın peşindedir. Ortaya çıkacak olan bu haz korkma ve acıma duygusunun ortadan kaldırılmasıyla birlikte oluşmaktadır. Bu tarz tiyatroların en başarılıları ise olayların çatallandığı, karmaşık bir hal aldığı anlatılar olmuştur. Bu tarz tiyatro anlatılarında insanlar adeta aşk anında yaşadıkları cinsel birlikteliğin hazzını almaktadırlar. Ayrıca bu anlatılar her ne olursa olsun olayları insanların yaşayış biçimlerine ve içinde yaşadıkları dönemlere göre farklı bir tarzda ele almıştır. Böylece anlatının içerisindeki unsurlar her dönemde, döneme uygun bir biçimde yeniden ortaya konur.

Brecht'in geleneksel tiyatronun karşısında ortaya attığı epik tiyatro kavramı geçmişten günümüze kadar uzanan tiyatro geleneğinin günümüzde etkili bir sanat olarak varlığını sürdürememesi temellidir. Sanayileşmiş ve bilimde önemli mesafe kat etmiş toplum ve bu toplum içerisinde yaşıyor olan birey, geçmiş çağlarda yaşamış olan birey ile herhangi bir geleneksel tiyatro eserinden alacağı tat aynı olmayacaktır. Burada temel husus döneme uygun bir yaklaşımla eserlerin yaratımıyla alakalıdır. Bu açıdan tiyatro bir sanat olarak varlığını ve saygınlığını sürdürür fakat bu saygınlık içi boşaltılmış bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Benjamin şu ifadelerde bulur:

"Oyuncularla izleyicileri diriler ve ölülermişçesine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkaran, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum artık işlevini yitirmiştir. Sahne hala yüksektir ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez, bir kürsü haline gelmiştir artık. Tiyatro şimdi kendine bu kürsünün üzerinde çeki düzen vermek zorundadır" (Benjamin, 2011, s. 15).

Althusser ise (1975, s. 50) Brecht'in yabancılaştırma temelli ortaya koyduğu teorinin seyirci ile sahne arasında diyalektik ilişkiyi amaçladığını vurgulamaktadır. Bu ilişkide izleyici etkin ve eleştirel bir tutum sergilemelidir. Ona göre ancak böyle bir tutum içerisinde olan izleyici, katılmış olduğu tiyatro oyunu bitip, salondan ayrıldıktan sonra oyunun geri kalanını günlük hayat içerisinde tamamlayabilecektir. Bu durum izleyiciyi adeta kendi hayatı içerisindeki bir oyuncuya dönüştürür. Böyle bir izleyici profili ancak izleyicinin oyuna yabancılaşmasıyla gerçekleştirilebilecektir. İzleyicinin bilinci sahneye konulan karakter ve kahramanların bilinciyle aynı eksen üzerinde döndüğü sürece izleyicinin gerçek hayatında kullanabileceği herhangi bir pratik geliştiremeyecek, kısır kalacaktır.

Brecht'in tiyatro üzerine geliştirimiş olduğu teori burjuva karşıtı bir teoridir. Aristoteles'den günümüze dek uzanan klasik dramatik yapılı tiyatro anlayışı; izleyicisine doğrudan bir anlatım sunmakta ve çoğunlukla izleyiciyi eğlendirmeyi amaçlamaktadır. Buna karşın Brecht'in ortaya attığı tiyatro anlayışında insanları eğlendirmekten daha çok düşündürmek, bilgilendirmek ve aynı zamanda her bir bireyi bir bir bilinçlendirme amacı taşımaktadır. Brecht'in ideolojisine göre Aristoteles'den epik tiyatro anlayışının ortaya çıktığı ana kadar süregelmiş olan tiyatro bunu başaramamıştır. Bu bağlamda klasik geleneksel tiyatro insanı kendi bilincinden uzaklaştırmakta ve düşünme yetisini elinden almaktadır. Bu noktada klasik tiyatro amaç ve işlev olarak sadece insanları eğlendirecek ve katharsis yaşatacaktır. Öte yandan Brecht'in ortaya attığı epik tiyatro teorisinde ise insan içinde bulunduğu gerçek öz düşünce yetisini oyun sırasında terketmeyecek, gerçek hayattan yalıtılmış bir evrene sokulmayacaktır. İzleyici epik tiyatroda sahnelenen olayların bir şekilde daha önceden olup bitmiş olduğunun bilincinde olacaktır. Bu açıdan sahnelenen oyunun gerçeklik yanılsaması yaratmak gibi bir amacı asla yoktur. İzleyici ortaya konulan oyuna yabancılaştığı için, oyun içerisinde sergileniyor olan olayların olmuş bitmiş olduğu bilinciyle aktif bir izleme gerçekleştirecek; aktif olan izleyici olayların büyüsüne kapılıp hayal dünyası içerisinde sürüklenmeyecektir. Olaylar birbirine neden-sonuca bağlı bir çerçevede işlenmediği için izleyici bir sonraki olayı kestiremeyecek, sahnelenen oyuna ve oyundaki mesajlara yoğunlaşacaktır.

Brecht klasik geleneksel tiyatronun benimsemiş olduğu giriş-gelişme-sonuç bölümleri yerine oyununu epizodik bir biçimde tasarlamıştır. Epizotların her biri kendi

içerisinde bir anlam üretme yetkinliğine sahiptir. Geleneksel tiyatro içerisinde yer alan neden-sonuca bağlı anlatım, çıkarılacak olan mesajı metnin ve oyunun her yanına yaymışken, epik tiyatro içerisinde bu mesajlar epizotlar içerisine sığdırılmıştır. Bu şu anlama gelir: geleneksel tiyatroda bir izleyici ancak oyunun tamamını izlediğinde bir çıkarım elde edebiliyorken, Brecht'in epik tiyatrosunda izleyici oyunu herhangi bir noktasında izlemeye başlayabilecektir. İzleyicinin bir çıkarım yapabilmesi için oyunun tamamını izlemesine gerek yoktur. İzleyici bu bakıma geleneksel tiyatroya oranla seçim yapabilme şansını da elde etmiş olacaktır. Yani izleyici bu tiyatroda her an aktif bir role sahiptir.

Bu bağlamda Parkan (2020, s. 35) izleyiciyi aktif pozisyonda tutan Brecht'in estetik kuramının sekiz ana başlıktan oluştuğunu vurgular. Bu kavramlar: naivete, mesel çalışması, epizotik anlatım, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, anlatımcı yapı ve göstermeci oyunculuktur. Tüm bu kavramların merkezinde ise naivete ve yabancılaştırma kavramları yer almaktadır.

Naivete kavramının üzerinde özellikle duran Parkan bu kavramın Brecht estetiğinin temelini oluşturduğunu ifade eder.

> *"Elma ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağaçtan düşmesi, "doğal" ve "olağan" bir olaydır. Newton'a kadar bu böyle olmuştur. Elmanın ağaçtan düşüşünü, doğal ve olağan bir olay olarak izleyen binlerce insan için bu olayın hiçbir özel anlamı yoktur. Bu apaçık 'gerçek', ardında başka hiçbir gerçeği ve anlamı getirmez. 'Elma, yüksekte olduğu için düşmektedir', 'havadan ağır olduğu için düşmektedir' vb. gibi birtakım önyargılar, bu olayı herkes için anlaşılır kılarken, Newton, daha önce yapılmış bütün açıklamaları bir yana bırakarak, bu olayı 'anlaşılmaz', 'yabancı' bir olay olarak gözlemlemiş ve 'neden düşüyor?', 'nasıl düşüyor?' sorularını kendi kendine sormuştur. İşte, Newton'un bu naiv tutumu sonucundandır ki, yeryüzünün en önemli yasalarından biri bulunabilmiştir (...) İşte Brecht'in estetik kuramının temeline oturttuğu bu tutum, Newton'un 'bilimsel naivete' olarak adlandırılabilecek tutumudur" (Parkan, 2020, s. 43).*

Brecht izleyiciyi sahnelenmekte olan oyuna yabancılaştırıp naivetif bir tutumla, sergilenmekte olan oyunun altında yatan anlamları düşündürmeye sevkeder. Brecht'e göre ancak böyle bir izleme biçimiyle izleyici aktif bir izleme gerçekleştirebilecektir.

Bu teoride izleyici yapıtta sadece eğlenmekle kalmayıp diyalektik bir düşünme sürecine dahil olacaktır. Öte taraftan bu naivetif tutum sadece izleyicinin benimsemesi gereken bir kavram değildir. Bu kavram izleyiciyi ilgilendirdiği kadar oyunu ortaya koyacak olan ekip tarafından da benimsenmesi gerekir. Oyunun üretim esnasından sahnede izleyici ile buluştuğu ana kadar tüm aşamalarda naivetif bir yaklaşım sergilenmelidir.

Brecht'in epik tiyatro" anlayışında sık sık *"yabancılaştırma"* kavramının yanı sıra *"tarihselleştirme"* kavramına da rastlamaktayız. Tarihselleştirme izleyicinin sergilenmekte olan olayın geçmiş bir tarihte olup bittiğini anlaması için gerçekleştirilir. Tarihselleştirme yapılan oyunlarda izleyici olayların olup bittiği gerçeğini unutmaz ve bu tarihle arasına zamansal mesafe girdiği için olaylara uzaktan bakıp, eleştiride bulunabilir. Bu bağlamda Brecht (1997, s. 165) *"Tarihselleştirme"* kavramını epik tiyatro içerisindeki oyuncu ile ilişkilendirerek açıklamıştır. Epik tiyatro oyuncusunun, oyundaki olayları geçmiş bir tarihte yaşanmış hissini vererek izleyiciye aktardığını ifade eder. İzleyiciye aktarılan bu olaylar gerçekleştiği o döneme ait izler taşımaktadır. Bu olaylara maruz kalan o dönemin insanları ise o dönemin bilinciyle olaylara tepki verirler. Tabiki insanların herhangi bir olay karşısında geliştirmiş olduğu tepkiler zaman içersinde değişime uğramıştır ve uğramaya da devam ediyordur. Bu bağlamda *"Tarihselleştirme"* ile birlikte izleyici bu olayların geçmiş bir dönemde olduğunun bilinciyle, o anki tarihsel dönemi içerisinden geçmişe bakarak eleştirel bir tutum sergileyebilecektir.

Epik tiyatro izleyicisinde yanılsama yaratma amacı gütmemektedir. Aksine izleyiciyi sahnede sergilenen oyuna yabancılaştıran teknikler kullanır. Örneğin epik tiyatroda kullanılan dekorlar olabildiğince azdır. Az dekor kullanımı izleyici algısında oluşacak gerçek mekan izleniminin önüne geçer. İzleyici algısı bu yüzden sahnedeki oyunculara yöneltilmiş olunur. Sergilenen oyunculuklar ise klasik geleneksel tiyatrodaki oyunculuklardan uzaktır. Oyuncu canlandırmış olduğu karakterle sürekli olarak kendi arasına bir mesafe koyar. İzleyici sahnedeki kişinin bir oyuncu olduğu algısından kopartılmaz. Oyuncuyla özdeşleşemeyen izleyici, olaylara bir gözlemci pozisyonunda dahil olur. Öte yandan müzik ve aydınlatma da izleyicide herhangi bir duygulanım gerçekleştirmemelidir. Bu açıdan müzik ve aydınlatma da dramatik bir amaçla kullanılmaz. Müzik sahnede bir yerlerde, izleyicinin görebileceği bir noktada oluştrulur. Böylece izleyicide meydana gelecek herhangi bir duygulanımın önüne geçilmiş olunur.

Aynı şekilde aydınlatmanın da dramatik bir amaçla kullanılmaması, sadece sahneyi ve sahnede meydana gelen olayları aydınlatması izleyiciyi duygulanımdan uzak tutar. Böylece izleyici ile sahne arasına bir mesafe koyulmuş olur. Bu bağlamda Şener'e göre (2003, s. 116) epik tiyatodaki yabancılaşma kavramı ona göre seyirci ile oyunun arasındaki bağın kopartılmış bir biçimi değildir. İzleyici süreç içerisinde sürekli bir diyalektik-düşünsel devinim gerçekleştirir. Yabancılaştırma kavramı bu nedenle hem toplumsal hem de sanatsal bir boyuttur. Toplumsal boyutunda izleyici sergilenen oyun ile birlikte bilinçlendirilirken, sanatsal boyutunda ise insanlar bu yabancılaştırmanın nasıl bir sanatsal üslupla yapıldığını inceleme fırsatı bulabilecektir. Yabancılaştırma, yadırgatma ve y-efekti aynı anlamı karşılamak için kullanılan kelimelerdir. Bu kavramlara temel manada Brecht şöyle bir açıklama getirmiştir:

> *"Kısaca söylersek, insanlar arasında geçip sahnede sergilenecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılanmalarının önlenmesine imkan veren efektlerdir bunlar. Amaçları, seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesidir" (Brecht, 1997, s. 11).*

Epik tiyatroda y-efektleriyle birlikte izleyici yer yer sahne içerisindeki oyuncularla sözlü diyaloğa girebilirler. İzleyici oyuncuya sorular sorabilir ve hatta düzeltmelerde dahi bulunabilirler. Bu klasik sahneleme ve oyunculuk anlayışına ters düşen bir durumdur. Bu noktada epik tiyatroda yer alan böyle bir akışın sanat olarak değerlendirilip değerlendirilmemesi noktasında Brecht (1997, s. 12) epik tiyatronun ilk olarak yalın bir üslup benimsediğini vurgulamıştır. Oyunun başarısı ve epik tiyatronun sanat olarak değerlendirilmesi oyuncunun yeteneğine bağlıdır, fakat oyuncu bu yeteneğini temel manada herhangi bir insan olmasından alır. Bu noktada oyuncu da bir insan olduğu için ve her insanda da az ya da çok bir sanat yeteneğinin varlığı söz konusu olduğundan, epik tiyatronun sanatsal bir yanı olduğu Brecht'e göre kesindir.

Brecht'in estetik kuramı içerisinde öne çıkan bir diğer kavram ise *"epizotik anlatım"* kavramıdır. Kavram ismini Aristoteles döneminden günümüze kadar gelmiş olan epik şiirden almıştır. Epik şiir birbiri ardına eklenebilen ve istenildiği kadar uzatılabilen bir yapıdadır. Epik şiirler bir dönem içerisinde birden çok olaydan beslendikleri için birbiri ardına sıralandıklarında birden çok olayı aynı anda içerisinde

barındırabilme özelliğine sahiptirler. Şiir uzatıldıkça bahsetmiş olduğu olaylar da o kadar zenginleşmiş olur. Brecht'in epik tiyatro kuramında anlatım yapısı tam da bu şekildedir (Parkan, 2020, s. 38).

Brecht (Akt. Parkan, 2020, s. 39) dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki anlatım farkını şu şekilde ifade etmektedir:

Şekil 1.5: Dramatik tiyatro ve epik tiyatro arasındaki fark

Dramatik Tiyatroda	**Epik Tiyatroda**
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi, oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne, bir öteki için vardır.	Her sahne, kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği.
Olaylar, düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar, eğriler çizer.
Olayların akışı, evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar, sıçramalıdır.

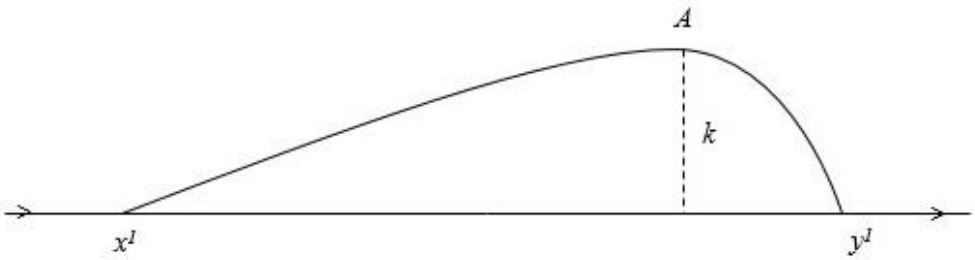
Kaynak: (Parkan, 2022, s. 39)

Ersümer (2013, s. 49-51) dramatik tiyatroyu ve epik tiyatroyu anlatı biçimlerine göre kapalı biçim ve açık biçim olmak üzere iki kategoride ele alır. Dramatik tiyatro izleyicide yanılsamayı en güçlü şekilde oluşturabilmek için kapalı biçimi kullanır. Kapalı biçim içerisinde sahneler birbiriyle doğrudan ilişkilidir. Sahnelenen oyundaki ana olay bütün sahnelere yayılmış durumdadır ve oyunun son anına kadar önemini yitirmeden ilerler. Olaylar ve sahneler arasında herhangi bir kopukluk olmaması, zamansal ve mekansal bütünlüğün kesintiye uğramamasından dolayı izleyicinin odağı oyunun son anına kadar taşınma imkanı bulur. Öte yandan açık biçimde ise olaylar ve karakterler belirli bir zamansal düzlem üzerinde ilerlemezler. Olayların parçalı ve birbirinden kopuk olarak seyretmesi izleyicideki merak duygusunu sona taşımaz. Her sahne kendi içerisinde ayrı bir olayı ele alabilir. Bu bakıma sahnelerin birbiri ile neden-sonuca bağlanması söz konusu değildir. Birbirinden kopuk olarak inşa edilmiş olan

sahneler oyunda olaylar-karakterler arasında biricik bir anlatım oluşturmazlar. Bu yüzden anlatı açık uçludur. Ve izleyici böyle bir anlatımda karakterler ve olaylarla özdeşleşemezler.

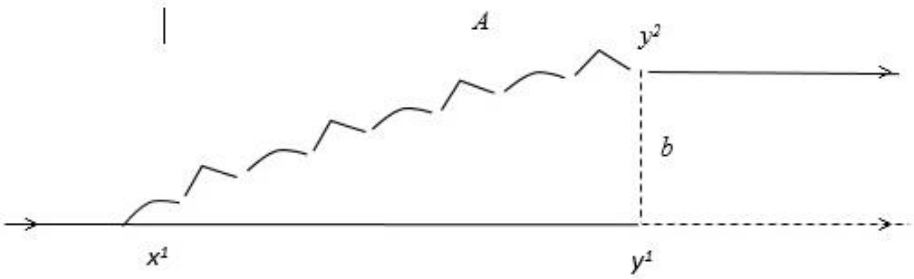
Daha önce vermiş olduğumuz Miller'a ait klasik dramatik yapıyı temsil eden şekille karşılık Parkan (2020, s. 40) epizotik anlatımı aşağıda verilen şekil ile ifade etmiştir.

Şekil 1.6: Geleneksel dramatik anlatım



Kaynak: (Parkan, 2020, s. 40)

Şekil 1.7: Epizotik anlatım



Kaynak: (Parkan, 2020, s. 40)

Şekillerde de görüleceği üzere geleneksel dramatik anlatımda izleyici film boyunca bibiri ardına gelen sahnelerle doruk noktasına kadar kesintisiz bir şekilde taşınır. Sahne sıralaması ve oyunun anlatımı izleyicinin tüm odağını olayların akışı üzerine çeker. İzleyici anlatımın son anına kadar yapıtla bir özdeşleşme kurar. İzleyiciyi olay örgüsünden uzaklaştıracak herhangi bir kopukluğa yer verilmez. Diğer taraftan epizotik anlatım da ise gördüğümüz üzere sahneler arası pürüzsüz bir geçiş söz konusu

değildir. Hatta sahneler birbirinden tamamen bağımsız seyreder. Sahneler arası geçişler ve sahnelerin birbiri ile sebep-sonuç içerisinde olmaması izleyiciyi bir sahneden diğer sahneye geçerken yapıta yabancılaşmasına sebep olur. Bu durak noktalarda yapıta yabancılaşmış olan izleyici izlemiş olduğu epizotta geçen karakterler ve olaylar üzerine düşünecek zaman bulur. Her iki şekilde de yer alan x^1-y^1 düzlemi izleyiciye ait olan yaşam düzlemidir. Bu düzlem içerisinde herhangi bir x^1 anında başlamış olan anlatı, geleneksel anlatıda doğrusal ve standart bir ilerleme ile anlatının doruk noktası olan A noktasına kadar tek parçada ilerler. Epizotik anlatımda ise böyle bir durum söz konusu değildir. Geleneksel anlatımda izleyici katarsisi (*k*) yaşar ve ardından hayatına kaldığı yerden devam eder (y^1). Öte yandan her epizot arasında yabancılaştırılan ve düşsel bir sürece dahil edilen izleyici, geleneksel anlatımın aksine katarsis yaşamak yerine bilinçlenir (*b*). Ve bu bilinçlenme onu ayrı bir noktaya taşır (y^2). İzleyici geleneksel anlatıdaki gibi tekrardan aynı düzleme dönmez. Daha bilinçlenmiş bir şekilde hayatına (y^2) noktasından devam eder (Parkan, 2020, s. 40-41).

Brecht tiyatrosunda karşımıza çıkan bir diğer önemli kavram ise "*gestus*" kavramıdır. Gestus kavramı epik diyalektik tiyatroda canlandırılan karakterin içinde yaşamış olduğu dünya tarafından şekillenmiş olan tavrı ile ilgilidir. Bu tavırlar izleyici dünyasında karakter adına yoğun anlamlar taşırlar. Şener'e göre (2006, s. 92-93) *"gestus"* kavramı izleyicinin sahnelenen oyunu eleştirel bir bakış açısıyla seyredebilmesi açısından önemlidir. Oyunu sergilemekte olan oyuncunun ustalığı ile doğru orantılı olmakla beraber, sahnelenen oyunda olaylar ve birbiri arasındaki ilişkiler iyice belli olacak şekilde sunulur. Böyle bir sunum; canlandırılmış olan kişinin sosyal hayatına ait ipuçları sunar.

Brecht (1997, s. 141) "*gestus"* kavramını karakterin anlatmak istediği olayı pekiştiren el kol hareketleri olarak değerlendirmez. Gestuslar ona göre davranışların tümünü kapsar. Aynı zamanda bütün gestuslar toplumsal bir geçerlilik de göstermezler.

> *"Bir sineğe karşı kendini savunma, bir kez toplumsal bir gestus olmaktan uzaktır. Ama bir köpeğe karşı kendini savunma, toplumsal gestus niteliği taşıyabilir; yeter ki pejmürde kılıklı bir adamın köpeklere karşı savaşması bu yoldan dile getirilebilsin. Kaygan bir zemin üzerinde kaymamak için uğraşıp didinme de, toplumsal gestus değerini içerebiir; yeter ki, bir kimsenin böyle bir kayma sonucu başkalarının gözünde saygınlığını yitirebileceği söz konusu olabilsin*

(...) Toplumsal gestus, topluma uygun düşen bir gestus, toplumsal olaylar konusunda yargılara varılabilmesini sağlayan bir gestus'tur" (Brecht, 1997, s. 141-142).

Tiyatroda gestus ve jest kavramları birbirlerine çok yakın görünebilecek kavramlar olmuşlardır. Fakat gestus kavramı jestlere oranla daha derin ve toplumsal bir boyuta sahiptir ve jestleri de kapsayacak bir kavram olmuştur. Bu bakıma gestusa dayalı bir sahneleme diğer sahnelemelerden daha derin anlamlar ortaya çıkarır.

Klasik dramatik sahnelemenin mekanik dünyasına oranla epik tiyatronun düşünsel boyutu daha eleştirel bir izlenim sergileme gücüne sahiptir. Brecht (1994, s. 30) gestus kavramını jest, mimik ve sözlerin toplamı olarak ele almıştır. Fakat gestusların ortaya çıkması için sadece bunlardan birisi de yeterli olabilmektedir. Örneğin birtakım gestuslar sözlerle de ortaya çıkabilirler. Öte yandan sessiz sinema döneminde kayda alınmış birtakım jestler ise sözlerin karşılayacağı birtakım gestusları sergileyebilirler. Bu bakıma kimi sözlerin yerini jestler, kimi jestlerin yerini ise sözler alabilir. Bu noktada değişmeyen tek şey ise gestuslar olurlar.

Brecht'in epik tiyatrosu gördüğümüz üzere toplumsal bir bilinç arzusu üzerine kuruludur. O izleyicisinden sergilenen oyunun nihayetinde yaşayacağı arınmanın yerine problemler üzerine düşünebilmesini istemiştir. Bu bakıma sürekli olarak izleyiciyi sergilenen oyunun bir kurmacadan ibaret olduğunu hissettirecek birtakım araçlara başvurur. Bu araçlar izleyiciyi kurmaca dünyanın yanılsamalarından uzak tutacak araçlardır. İzleyici bu araçlar vasıtasıyla sahnelenen oyunla arasına mesafe koyarak kendi öz bilinç ve analiz etme yetilerinden böylelikle mahrum kalmamış olur.

Öte yandan klasik dramatik pürüzsüz ve kurmaca dünyanın içerisinde genelleştirilmiş kavramlar, olgular veya davranışlar yer alır. Bu tip sahnelenen oyunların gidişatı üzerine izleyici belirli bir bakış açısı üzerinden, belirli tahmin edilebilirlik konusunda harekete geçer. Tahmin edilebilirlik klasik dramatik yapıda önemlidir çünkü izleyici ancak böyle kendi öz benliğini unutabilecek ve olayların akışına kendini kaptırabilecektir. Öte taraftan epik tiyatro ise izleyicisinden gerçek ve kurmaca dünyayı hiçbir zaman birbirine karıştırmamasını istemektedir. Buradaki gerçek kendisi yani içinde yaşadığı ve kendi kararlarını kendinin aldığı dünyadır. Epik tiyatro klasik geleneksel dramatik yapıya dayalı tiyatronun aksine izleyici yerine kararlar

almamaktadır. Sahnede yer alan herhangi bir aksiyonu izleyicinin zihnini manipüle edecek şekilde yeniden işlemez. Aksine izleyicisinin kararlar vermesini bekler. İşte klasik geleneksel tiyatro ile epik tiyatro arasındaki fark bu noktada yatar. Aynı şekilde geleneksel klasik sinema ile modern anlatı sineması da amaçladığı hedefler bakımından tam da bu noktada, *"izleyiciyi düşündürme noktasında"* ayrılırlar. İzleyiciyi düşündürme noktasında ayrılan bu yollar izleyiciye tamamen farklı bakış açıları kazandırılıp kazandırılmamasıyla ilgilidir.

1.4. Peter Wollen ve Sinema

Sinemanın bütün dönemlerde değişmeden kalmış en eski amacı kitleleri eğlendirmek olmuştur. Bu amaç doğrultusunda kayda alınan yapımlara günümüzde kolaylıkla rastlayabileceğimiz gibi, sonraki yıllarda da rastlayacağımız kuvvetle muhtemeldir. Fakat bu yaklaşım sinemanın başka amaçlarının olmadığı anlamına da gelmemektedir. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrasına değin geliştirilen sinemasal teknikler; sinemanın ilk amacına hizmet ederek sinemayı küresel boyutta bir dil, bir pazar haline getirmiştir. Bu bağlamda Comolli & Narboni (2010, s. 99) gerek bağımsız sinema, gerek yeni sinema anlayışı olsun filmlerin bir bakıma ekonomik bir ürün olduğunu vurgularlar. Bu ekonomik ürün bir sermaye vasıtasıyla bir araya getirilmiş, alanında uzman teknik bir ekip tarafından yaratım sürecine girmiştir. Bu açıdan her film ekonomiyle doğrudan ilişkili olduğu kadar ideoloji ile de doğrudan temasta bulunur.

Her filmin ekonomik bir yanından bahsediyor olabilsek de, bu ekonomik düzeyin bütün filmlerde eşit düzeyde olduğundan bahsetmemiz mümkün olmayacaktır. Örneğin I. Dünya savaşı sonrası Rusya'da Eisenstein'ın film üzerine yapmış olduğu çalışmalar ve özellikle İtalya'da çıkan Yeni Gerçekçi akımlarının temel amacının tamamen ekonomik temellere dayanmadığını, bunla birlikte ikinci olarak ideolojik yanından ise amacının kitleleri eğlendirmek olmadığını görebiliriz. Bu açıdan sinema tarihinde meydana gelmiş olan bu tarzda gelişmeler klasik, eğlenceye dönük, ekonomik getiriyi amaç edinmiş sinemanın yerine, alternatif amaçlar edinmiş bir sinema anlayışını da insanlığa kazandırmıştır.

Büker (1985, s. 99) Aristoteles'ci klasik anlatıda insanın temel olarak başı, ortası ve sonunu belli olan eylemlere öykündüğünü ifade etmiştir. Bu anlatı biçimiyle oluşturulmuş olan tragedyalarda olaylar belirli bir olay örgüsü ile birbirine bağlanırlar.

Oluşturulan bu olay örgüsü olaylar arasında belirli bir geçişliliğe sahiptir ve izleyicinin olayları kolaylıkla anlayabileceği şekildedir. İzleyici tarafından kolayca anlaşılan olaylar temelde olaylar içerisinde yer alan kahraman ile izleyicinin özdeşleşmesi temeline dayandırılmaktadır.

Ana akım sinemanın üretmiş olduğu kalıplar izleyicide yaratmak istediği ideolojik etkilere göre şekillenmiştir. Bu kalıplar dahilinde üretilen filmler; birbiri ile biçimsel anlamda benzerlikler gösterir. Ana akım sinemanın kitleler üzerinde yaratmayı amaçladığı etki sadece eğlendiricilikle sınırlı kalmaz. Bununla birlikte Hollywood sineması birtakım ideolojik görevleri de üstlenmektedir. Bu ideolojik görevler kimi zaman bölgesel bir ideolojiye hizmet edebileceği gibi, kimi zaman ise küresel boyutta olabilir. Bu bağlamda Ryan & Douglas (2010, s. 17) Hollywood sinemasında yer alan temsil örneklerinin bazı radikal eleştirmenlerce ele alındığını ifade etmiştir. Ana akım sinemada yer alan bu temsiller eleştirmenlere göre egemen sınıfın geleneksel idolojilerini meşrulaştırmak üzerine kuruludur. Bu ideoloji topluma bireyci, ataerkil, ırkçı ve kapitalist bir sistemi aşılamaktadır. Sinema ise bu eylemi kendinin benimsemiş olduğu temsil örnekleriyle ortaya koymaktadır. Bu temsil örnekleri aynı zamanda mevcut sinema anlayışının biçimine de doğrudan etki etmektedir.

> *"Biçimsel görenekler-anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (nonreflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirmesi, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılırlık vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar. Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürer, bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler" (Ryan & Douglas, 2010, s. 18).*

Hollywood sineması üzerine yapılan eleştirilerin birçoğu egemen sınıf ve bu sınıfın finansal desteğiyle yaratılmış olan sinemaya yönelik olmuştur. Sinema finansal anlamda diğer sanatlara oranla daha maliyetli bir sanattır. Bu açıdan dev bütçeli Hollywood yapımlarının belli başlı kalıplar üzerinden üretiliyor olması, sürekli tekrar eden bir biçim ve temsil evrenini benimsemiş olması, filme ait bütçenin riske

atılmamasıyla eş anlamlı olmuştur. Bu noktada şöyle bir kısır döngü oluşur, yüksek sermaye gerektiren filmler az risk alır, az risk alan filmler biçim ve temsil anlamında sürekli benzer özellikler sergiler, biçimsel ve temsilsel anlamda sürekli benzer özellikler gösteren sinema ise tek tipleşir. Bu noktada özellikle savaş sonrası dönem ile birlikte Avrupa temelli sinema akımları sermaye ve egemen ideolojiyi savunan, destekleyen sinema anlayışının karşısında konumlanmıştır. Bu açıdan bu yaklaşımı sadece Hollywood'un benimsemiş olduğu biçime karşı bir noktada konumlandırmak yaklaşımın amacını sınırlandırmak olacaktır.

Wollen'a göre (2004, s. 15) Hollywood'a karşı yapılan tepkiler abartı boyutundadır. Wollen Hollywood sinemasını ötekileştirilmiş bir sinema olarak ele almaz. Hollywood sineması ve bu sinemaya karşı ortaya çıkan modern sinema arasında sonsuz bir uçurum söz konusu değildir. O bütün sinema eserlerinin öyle ya da böyle ticari bir yanı olduğunu ifade eder. Finanse edilecek olan tüm filmler dünyanın her yanında aynı kriterler üzerinden değerlendirilmeye alınmaktadır. Burada sürekli olarak dile getirilen, yani sürekli olarak eleştirinin odağı olan Hollywood sinemasının diğer sinemalardan farkı daha geniş bir coğrafya üzerine yayılmış olmasıyla ilgilidir. Yani bu durum sadece Hollywood'a çevrilmiş bir ok niteliğinde değildir. Aynı şekilde bir başka ülkeye ait bir başka sinema küresel bir pazar haline gelecek olsa aynı eleştiriler bu sefer o ülke sinemasına dönük yapılacaktır.

Bu bağlamda anaakım Hollywood sinemasının karşısında konumlanan film yaklaşımının, temelde egemen ideolojinin topluma aşılanmasına hizmet eden bir sinemanın da karşısında konumlandığı söylenebilir. Tabiki bu başlıkların sayısını egemen ideolojinin kavram ve kurumlarla olan ilişkilerine göre arttırabiliriz. Örneğin egemen ideoloji ve algı yönetimi veya egemen ideoloji ve sermaye üzerine de bu başlıkları çoğaltmak mümkündür. Fakat temel problem noktası bir ideoloji ve bunun çevresinde şekillenen sinema olmalıdır. Bu açıdan hangi bakıma olursa olsun materyalist bir bakış açısıyla üretilen sinema yeterince özgün olamayacak ve doğal olarak endüstiriyelleşmiş bir sinema özelliği gösterecektir. Bu bağlamda var olan ana akım sinema anlayışının karşısında duran sinema anlayışına *"Karşı Sinema"* adı verilmektedir. Karşı sinema kavramı Peter Wollen'ın Godard üzerine yazmış olduğu makaleyle karşımıza çıkmaktadır. "*Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı"* isimli çalışması karşı sinema kavramının ifade edildiği ilk çalışma olmuştur.

Wollen'ın (2013, s. 77-78) yapmış olduğu çalışmada Godard'ın sinemasının gün geçtikçe radikalleştiğini ve ortadoks sinema anlayışının karşısında belirli bir ağırlık kazandığını ifade etmektedir. Godard ona göre Hollywood ile olan bağlarını haklı olarak kopartmıştır. Ve bu radikal sinema anlayışının karşısında durmaktadır. Wollen'a göre Godard bu eylemi yani karşı duruşu, o dönem içerisinde yapan en önemli yönetmendir. Bu açıdan Hollywood sineması ve Godard'ın ortaya koymuş olduğu devrimsel, materyalist sinema ise farklı özellikler göstermektedir. Wollen Hollywood sinemasını temsil eden maddelerin yedisine karşılık, Godard'ın yeni sinema anlayışını temsil edebileceğini düşündüğü yedi madde ileri sürer. Wollen bu çalışmada Hollywood'a ait bu yedi maddeyi yedi büyük günah, diğer taraftan bunun karşısında konumlanan sinema yaklaşımına ait maddeleri ise yedi büyük erdem olarak nitelendirmektedir. Bu karşılaştırmayı aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi yapmıştır.

Şekil 1.8: Sinemada yedi büyük günah ve yedi büyük erdem

Sinemada Yedi Büyük Günah	**Sinemada Yedi Büyük Erdem**
Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

Kaynak: (Wollen, 2013, s. 77)

Klasik Hollywood sinemasında her olay bir nedene bağlı olarak gelişir. Filme alınan her bir sahne sadece kendinden önceki veya sonraki sahne ile ilişkili olmakla kalmayıp bütün sahneler birbiri ile ilişkili olduğu gibi yapının bütünlüğü ile de doğrudan ilişkilendirilir. Bu bakıma sahne içerisindeki bütün unsurlar birbiri arasında anlatımsal bir tutarlılığa sahiptir. Bir biri ardına sıralanmış olan bu unsurlar izleyiciyi verilmek istenen mesaja kesintisiz bir şekilde taşırlar. Bu durum modern anlatı sinemasında ise tam tersi şekilde işlemektedir. Wollen'ın anlatı geçişkenliği karşısında konumlandırdığı anlatı geçişsizliği ise tam da böyle bir durumla ilişkilidir.

Wollen (2013, s. 79) Hollywood sinemasının anlatı yapısının psikolojik bir denge üzerinde kurulduğunu ifade etmiştir. Anlatı yapısının kurulmuş olduğu zincir birbirini nedensellik bağlamında takip eden bir motivasyona sahiptir. Film dengeli dramatik bir düzen kurmak adına açılır. Bu düzen filmin bir noktasından sonra bozulmaya başlar. Wollen tam da bu nokta ile alakalı olarak Godard'a ait yapının böyle bir üsluptan farklı bir üslup benimsediğini ifade etmektedir. Ona göre Godard'ın olay örgüsü klasik olay örgüsü mantığından daha gevşektir. Bu bakıma Godard'ın benimsemiş olduğu bu anlatım üslubu pikaresk romanlarla ilişkilendirilir. Pikaresk romanlar anlatının parçalanıp bölümlere ayrılabilmesine olanak sağlayan bir yapıda ilerlemektedir. Wollen bu açıdan Godard'ın kayda almış olduğu "*Vent d'Este (Doğu Rüzgarları)"* filminin kimi zaman sıralı bir izlenim yaratsa da, bu sıralılık filmde bir noktadan sonra bozulduğunu ifade eder. Bu tarz bir üslup günlük hayatın iniş çıkışlarını aktarmaya, birbirinden ayrı parçalanmış olayların işlenmesine olanak sağlar. Bu bağlamda klasik bir olay akışı içerisinde konumlanamayan izleyici her defasında film parçalarına odaklanmak zorunda bırakılır. Kimi noktalarda ise izleyicinin tekrardan aynı odağı yakalayamadığı durumlar da söz konusudur. Bu açıdan Godard'ın benimsemiş olduğu bu yaklaşım Brecht ve Antaud tarafından inşaa edilen çağdaş anlatım geleneğinin içerisinde konumlandırılmaktadır.

> *"Sözgelimi Brecht tiyatrosunda oyun birdenbire kesilirken seyircilerden oyuna dahil olmaları beklenir ve doğaçlama bir kurgu yaratılır. Yine farklı farklı kesmelerden, birleştirmelerden oluşan çağdaş video çalışmalarında da klasik akışın, özdeşleşmenin ve öteki sinema konvensiyonlarının tümden terk edildiği gözlemlenir. Bu noktadan hareketle modern anlatı sinemasında seyirciye salt edilgen bir izleyen konumunun verilmediği ve filmleri seyreden insanların kendi düşünümsellikleri ile baş başa bırakıldıkları söylenebilir" (İpek, 2017, s. 79).*

Klasik geleneksel dramatik anlatı yapısı gereği izleyiciden duygusal bir katılım talep etmektedir. Bu duygusal katılım yukarıdaki paragrafta bahsedildiği üzere izleyicinin sinemasal anlatı içerisinde edilgen olduğu bir konumdur. İzleyicinin bu edilgenliği filmde ele alınan konuya karşı izleyicinin karakterle olan özdeşleşmesinden meydana gelmektedir. Özdeşleşme filmin yaratmış olduğu evren, karakterler ve olaylar arasında kurulan bir dizi dinamiğe bağlı olarak şekillenir.

"Sinema seyircileri hemen her zaman sinema filminde yer alan figür ve imajlarla bir seri özdeşleşme süreçlerine girmektedir. Bu süreç özdeşleşme kelimesinin kapsamıyla tam olarak ifade edilmesi hayli güç olan bir özdeşleşmedir, çünkü kelime seyircinin basit bir şekilde merkezi karakterlerden biri veya birkaçıyla (görüşüne katılma, tarafını tutma ya da hoşlanma şekilleriyle kendini gösteren) özdeşleşmesi şeklinde algılanmaktadır. İşin kökeninde filmlerde gerçekleşen özdeşleşme iki aşamalı bir özdeşleşmedir. İlk önce sinema aracının kendisiyle bir özdeşleşme gerçekleştirilir; ikinci olarak ta narsistik bir duruşla, perdedeki herhangi bir insan figürü, ya da insanı andıran robot ya da hayvanlarla gerçekleştirilen özdeşleşmedir" (Mencütekin, 2010, s. 265).

Bu tarz özdeşleşmeye dayalı anlatıları geleneksel Hollywood sineması başta olmak üzere, diğer ticari amaçlı üretilmiş olan konvansiyonel sinemalarda da sıkça görmekteyiz.

Diğer yandan Peter Wollen'ın geliştirmiş olduğu anlayışta ise geleneksel dramatik yapının benimsediği özdeşleşmeye dayalı anlatıma karşılık; tıpkı Brecht tiyatrosundan hatırlayacağımız üzere izleyiciyi esere yabancılaştıran bir anlatım benimsenilmiştir. Karşı sinema yaklaşımı geleneksel sinema anlatısının özdeşleşmeye dayalı anlatımını yaptığı birtakım teknik müdahalelerle izleyiciyi yapıtın bir kurmacadan ibaret olduğu mesajı vererek yabancılaştırır. Bu yabancılaşma sonucunda izleyicinin etkin olduğu bir anlatı yapısı kurulur. Teknik anlamda gerçekleştirilen bu müdahalelere örnek olarak; aniden kesilen film müziklerini, sahnenin dramatik gücünü ve bununla beraber izleyicideki duygulanımı bozacak kamera hareketlerinin kasti olarak yapıldığı anları veya araştırmamızın temelini oluşturan izleyiciye yani kameraya bakarak izleyici ile etkileşime geçen film karakterlerinin kullanıldığı sahneleri-planları örnek olarak vermemiz yanlış olmayacaktır. Bu tip müdahaleler (klasik anlatım kullanımı dışında) geleneksel anaakım sinema anlayışının dışında kaldığı gibi sinemada modern bir anlatım modeli de geliştirmiştir.

Wollen (2013, s. 80) özellikle Godard'ın filmlerinde karşılaşılan yabancılaştırma efektlerinin Brecht tiyatrosunda yer alan yabancılaştırma efektleriyle aynı amacı taşıdıklarını ifade etmektedir. Bu yabancılaştırma efektleri anlatı geçişkenliğinin yıkıldığı anlar ile de doğrudan ilişki içerisinde yer almaktadır. Wollen, Godard'ın filmlerinde karakter ve sesin uyuşmadığı, film kurgusunun içerisine gerçek hayattan

insanların sokulduğu, oyuncuların filme hazırlık sürecinde kayda alınmış olan makyaj görüntülerinin yer aldığı bu tarz anları yabancılaştırma efektlerinin kullanımına örnek olarak vermiştir. Özellikle karakterin doğrudan izleyiciye hitap ettiği anlarla ilgili olarak sadece özdeşleşmenin kırılmadığını, anlatı düzeyinin de bozulduğunu vurgular.

> *"Ortadoks anlatı soruları olan "Bu neden oldu?" ve "Şimdi ne olacak?"ın üzerine bindirilmiş olarak doğrudan "Bu film ne işe yarıyor?" sorusunu da ortaya çıkarır. Filmci ile izleyici arasında dinamik bir ilişki kurmak isteyen her tür sinema, doğal olarak söylemin sezilme alanının, sözcelemenin (enunciation) içeriğinin yanı sıra gösteriminin, sözcenin (enunciate) içeriğinin teknik olarak ne olduğunu göz önüne almak zorundadır" (Wollen, 2013, s. 80).*

Yabancılaştırma efektleri izleyici ve film arasına belirli bir mesafe koymaya yönelik gerçekleştirilmektedir. Bu durum modern anlatılı filmlerdeki karakterlerin rolünü, geleneksel sinema içerisinde konumlanan karakterlerin rolünden bariz biçimde ayırır.

Peter Wollen'ın yedi büyük günah ve yedi büyük erdem karşılaştırmasında şeffaflık ve ön plana çıkma kavramları da bir diğer zıt kavramlardır. Bu iki kavram temelde dolaylı olarak özdeşleşme ve yabancılaşma kavramlarına gizliden gizliye hizmet etmektedir. Wollen (2013, s. 81) sinemanın yaratım aracı olan kameranın Rönesans döneminde temelleri atılan perspektif geleneğinin teknolojik açıdan mükemmel bir örneği olduğunu vurgular. Öte yandan Rönesans öncesi döneme ait olan imgelerin Rönesans dönemi ile birlikte resmedilmeye başlanması, resmin okunabilirlik yanını azaltarak temsil yanını artırmıştır.

Klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood sineması veya bir diğer ifade biçimiyle klasik anlatı sineması, izleyiciden yapıtın kurmaca bir evren olduğu gerçeğini gizlemeye çalışır. Bu gizleme eyleminde filmin kurmacalığını ortaya çıkaracak her bir unsur geri plana itililerek izleyiciden gizlenir. Bu yukarıda da bahsettiğimiz üzere izleyicinin yapıtla özdeşleşmesinde pürüzsüz bir zemin hazırlamaktadır. Diğer taraftan klasik anlatı kalıbı dışında kalan modern anlatılı bazı filmlerde ise film yapımına ait bazı araçların dekorun veya teknik ekipmanın izleyiciden gizlenmeden ön plana çıkarılması; izleyicide yapıtın kurmacalığını algısını uyandıracak ve izleyici ile yapıt arasına bir mesafe koyarak izleyicinin yabancılaşmasına sebebiyet verecektir. Burada

anlaşılması gereken temel ayrım bir sanat olarak sinemanın yaratım araçlarının (teknik malzemeler, teknik ekip) izleyiciden gizlenip gizlenmemesi olayıdır. Bu noktada Büker:

> *"İzlediğine bireyi yabancılaştıran araç saydam değildir, tam tersine öne çıkar. Öne çıkma alıcıları gösterme, alıcı yönetmenini gösterme, ışıkları gösterme, vb. biçiminde olabilir. Çağdaş anlatı izleyicinin katılımını bekler, anlam yaratmak için izleyici filme katılmalıdır". (Büker,1985, s. 100)*

ifadelerinde bulunur.

Başı, ortası ve sonu belirlenmiş ve olaylar arasında belirli bir olay örgüsü kurulmuş olan klasik geleneksel anlatı modeli, kendinin biricik evrenini inşa etme yolundadır. Aynı evren içerisinde birbirini tamamlayacak özellikler sergileyen olaylar bir araya getirildiğinde anlamsal bir bütünü oluşturarak bütünleştirilmiş bir dünyayı temsil eder. Geleneksel dramatik anlatıya dayanan Hollywood tarzı filmler doğrudan böylesine biricik dünyalara sahip filmlerdir. Bu filmlerde olay örgüsü ile birbirine iliştirilen olayların bu denli kolayca bir araya getirilebiliyor olabilmesi ise olayların izleyicide yaratmayı hedeflediği biricik dünyanın parçaları olmasında yatar.

Öte yandan tekli diegesis karşında çoklu diegesisi konumlandıran Wollen (2013, s. 82) tekli diegesisi homojen bir dünya olarak ele alırken, çoklu diegesisi heterojen bir dünya olarak ifade etmiştir. Hollywood sinemasıyla ilgili olarak katı dramatik kuralların her ne kadar gevşetildiğini ifade etse de temel dramatik ilkelerin sarsılmadan kaldığını vurgular. Temsil olarak oluşturulan dünya tutarlı bir yapıyı temsil ettiği sürece, dramatik kısıtlamalar esnetilebilir. Filmde zamansal ve mekansal seçimler öykü dünyasında anlam kopmalarına sebebiyet vermeyecek şekilde işlenir. Eğer tekli diegesisten farklı olarak çoklu bir diegesis geleneksel anlatı formunda kullanılacak olunursa bu kullanım oyun içinde oyun şeklinde işlenmelidir. Diğer taraftan karşı sinemada ise tekli diegetik anlatım yerine çoklu bir diegetik yapının varlığı söz konusudur. Birbirinden kopuk, çoklu diegetik eyleme dayalı bu tarz filmler izleyiciye başı sonu belli bir dünya kurmaktansa parçalı ve birbirinden farklı dünyaları bir araya getirip sunarlar.

Peter Wollen klasik anlatı sinemasının özelliklerinden birinin de kapalılık olduğunu ifade ederken, modern anlatı sinemasında ise bu kavramın karşısında açıklık kavramına yer vermiştir. Klasik dramatik anlatıya dayanan Hollywood sinemasında

aktarılmak istenen öykü bütün hatlarıyla belirgin bir varlığa sahiptir. İzleyici sınırları belirlenmiş olan öykü evreni içerisinde belirli bir izleme deneyimi gerçekleştirir. Anlatılmak istenen olaylar kendi içerisinde belirli bir tutarlılığa sahiptir. Bu tutarlılık hiçbir olayın açık uçlu bırakılmayacağı şekilde birbirine bağlanmıştır. Film anlatılmak istenen öyküye ait izler taşıyan bir girişe sahiptir. Gelişme kısmında ise öyküye ait olaylar birbirini destekleyecek, konunun motivasyonunu dağıtmayacak şekilde ilerler. Nihayetinde filmde anlatılan öykü ve olaylar bir sonuca bağlanıp sınırlarının çizileceği bir kapalılığa ulaşacaktır. Buna karşı modern anlatı sinemasında yani karşı sinema yaklaşımında ise filmin sonu açık uçlu bırakılır. Öykü evreninin sınırları tam manasıyla çizilmiş değildir. Film içerisinde meydana gelen olayların açık uçlu bırakılması, izleyicinin düşünsel sürecinin devam edebileceği bir ortama olanak sağlar. Büker (1985, s. 100) bu tarz anlatıların Aristoteles'ci anlatılardan farklı olduğunu ve belirli bir sona sahip olmadığı için açık uçlu bırakıldığını vurgulamıştır. Bu konuyla ilgili olarak Wollen (2013, s. 84) Godard'ın filmlerinin anlamlandırılabilinmesi için yapısal manada bir takım kinayelerin anlamlarına hakim olmak gerektiğini vurgulamaktadır. Bu kinayelere hakim olmadan filmin bir sekansını veya filmin tamamının anlaşılmasının imkansız olduğu üzerinde durmuştur. Godard'ın filmleri Wollen'a göre hem çok sesli hem de birden çok anlatı dünyasına sahiptir.

Geleneksel dramatik anlatı olaylar arasında kurgulamış olduğu çatışmaları belirli bir zirve noktasına taşıdıktan sonra çözüme kavuşturarak izleyicisinde katharsis'i yaşatmayı amaçlamıştır. Hollywood sineması bu açıdan izleyicisinde eğlenceye ve hazza dönük bir izleme evreni kurar. Öte yandan modern anlatılı filmlerde ise izleyiciyi eğlendirmek yerine rahatsız edici imajlara ve olay örgüsüne yer verilir. Wollen (2013, s. 84-85) haz ve rahatsız olma kavramları üzerine haz kavramını izleyicinin tatmin olmasıyla aynı çatı altında tutmuştur. Öte taraftan rahatsız olma kavramı ise izleyiciyi rahatsız edecek eğlenceyi ve tatmini provake edecek bir tutumla ilişkilendirir. Eğlence sinemasına dönük bir karşı hareket aynı zamanda tüketici topluma karşı yapılan bir harekettir. Eğlenceye dayalı sinema ona göre kitlelerin dikkatini dağıtır. Kitlelere sunduğu sinematik rüyalarla insanların kendi kaderlerini ve hakikatlerini görmesini engeller. Deyim yerindeyse kitlenin kimliğini kendi yaratmaktadır. Öte yandan karşı sinema eğlenceye ve hazza dönük bu duruş karşısında yer alarak eleştirel bir bakış geliştirmeyi de amaçlar.

Büker'e (1985, s. 100-101) göre Aristoteles'ci yapıya dayanan bu filmler kendi içerisinde belirli bir tutarlılık ilkesine göre kurgulanmışlardır. Bu kurgu izleyicinin olayların kahramanlarıyla özdeşleşmesine olanak sağlayacak yapıdadır. İzleme sürecinde izleyici gerçek hayattan bağlarını tamamen koparır, kurmaca ve yapıntı evrenler içerisinde seyahat etmektedir. Öte yandan olaylar arasında herhangi bir tutarlılığa ve olay örgüsüne yer verilmeyen filmlerde izleyici filme yabancılaşır, rahatsız olur ve filmden farklı anlamlar çıkarmaya başlar. İzleyici tam da bu noktada gerçek dünyada konumlanmıştır.

Klasik anlatılı Hollywood filmlerinde olayların belirli bir sistematik düzene göre işlediğini farkederiz. Olaylar kendinden önceki herhangi bir olaydan etkilenerek şekillendiği gibi, kendinden sonraki herhangi bir olayı etkisi altına alarak şekillendirmektedir. Bu açıdan klasik anlatılı Hollywood sineması varlığını gerçekleştirebilmesi adına; belirli bir kurgusallığa ihtiyaç duymaktadır. Bu kurgusallık izleyicinin filmle özdeşleşmesine olanak sağlamalı ve filmin bir yapıntı olduğu gerçeğini izleyiciden saklayacak kadar pürüzsüz olmalıdır. Diğer taraftan karşı sinema ise bu kurgusallığın karşısında gerçeklik kavramını konumlandırmaktadır. İzleyici her şeyden önce izlediği filmin bir yapıntı olduğu gerçeğini atlamadan izleme sürecini gerçekleştirmelidir. Buradaki amaç izleyicinin eleştirel bakış açısını kaybetmemesi ve izlediği şeyle ilgili birtakım yargılarda bulunabilmesini sağlamaktır.

İpek (2017, s. 83) karşı sinema anlayışıyla üretilmiş herhangi bir filmin hayata benzerliği ne derece fazlaysa o kadar başarılı olduğunu ifade eder. Filmlerin hayata olan benzerliğinin fazlaca olması onlara samimi ve dürüst erdemler kazandırmaktadır.

> *"Hayatın kendisine yaklaşmak ve yaşananı doğrudan imgeleştirmek düşüncesi kimi zaman belgeselle kurmaca arasında gerçekleşen bir tür evlilik ile mümkün olurken kimi zamansa filmin anlatım araçları arasına dahil edilen ses kayıtları da bu gerçekçilik hissiyatını kuvvetlendirir" (İpek, 2017, s. 83).*

Aristoteles'in geleneksel dramatik yapısına dayalı olarak gelişen geleneksel sinema anlatısı içerisinde olaylar belirli bir nedensellikle ilerler. Böyle bir sinema karşısında konumlanmış izleyici tamamen edilgen bir pozisyonda pasifleşmektedir. Bu tür bir izleyici filmin ona verdiği belli başlı üzüntü, sevinç, korku, merak gibi temel duyguları yaşamakla sınırlı kalır. Bu da filmde izleyiciye ait herhangi bir eleştirel

düşünsellikten söz edilemeyecek bir noktaya tekabül ederken, verilecek mesaj ancak film içerisindeki kapalı anlatımdan doğacak imajlar üzerinden izleyiciye aktarılabilecektir.

Öte yandan çağdaş sinema anlayışıyla üretilmiş olan filmler geleneksel anlatının yapısını bozmayı biçimsel manada amaç edinmişlerdir. Bu bakımdan geleneksel yapı karşısında konumlanmış olan bu yeni sinema anlayışı; izleyicinin düşünme ve sorgulama yeteneğinini film boyunca kaybetmemesini talep eder. Bu bağlamda kısmen İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenerek ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Sineması'nda verilen sinema eserleri özellikle bu tarz bir sinema anlayışının temsilcileri konumundadır.

İKİNCİ BÖLÜM

BAKIŞIN ANLAMI, SİNEMADA BAKIŞ, SİNEMADA BAKIŞ AÇISI KURULUMU VE DÜŞÜNCE SİNEMASI

2.1. Bakışın Anlamı

Bakışı sinema ile ilişkilendirmeden önce onu kendi yalın anlam dünyası içerisinde ele almak; ve daha sonraki aşamada kamera cihazı ile ilişkilendirmek, yaptığımız çalışmada bakışı geniş yelpazede inceleme noktasında hem doyurucu, hem de faydalı olacaktır. Bu bakıma bu başlık altında daha çok bakış üzerine ortaya atılan teoriler üzerinde durulacaktır.

Bakış kavramı çok katmanlı ve geniş bir anlam alanını kapsamaktadır. İzleme, seyretme, dikizleme, ideoloji vb. gibi seyircinin dünyasına ait birçok duygunun, isteğin üzerinden açıklanabilir. İnsanoğlu içinde yaşadığı dünyayı tanımasını, onun hakkında bilgi sahibi olmasını hiç şüphesiz en çok görme yetisine borçlu olmuştur. İnsan her ne kadar içinde yaşadığı dünyayı sözcüklere başvurarak anlatmayı seçse de, bu anlatımın altındaki bilgi birikiminin büyük bir kısmını çevresini gözlemleyerek ve görerek edinmiştir. Berger (2018, s. 7) bu konu hakkında görmenin sözcüklerden çok daha önceki bir dönemde ortaya çıktığını söylemektedir. İnsanoğlu kendini çevreleyen dünya içerisindeki yerini de görme sayesinde bulmakta ve kendini bu dünya içerisinde bir noktaya konumlandırmaktadır

"Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne-her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur" (Berger, 2018, s. 8). Bu bakıma bakma eylemiyle içinde yaşadığımız dünyadaki nesneler ile aramızdaki mesafeyi kestirilebilir kılmak veya azaltmak gibi bir şansa da ayrıca sahip olmuş oluruz.

Bakma eylemi ve bunun sonucunda ortaya çıkan görme durumu içinde yaşadığımız dünyanın varlığına görsel manada somut bir gerçeklik atfeder. Bu noktada görsel bir somutluk atfettiğimiz dünya içerisinde konumlanan bizler tıpkı diğer nesneler gibi görünür olduğumuzun farkına vararak varlığımızı ve somutluğumuzu görsel açıdan kabul etmiş ve bunun bilincine varmış oluruz. Bu durumda dış dünyanın görülür ve gözlemlenebilir olabilmesi; varlığımızın da biz veya başkası tarafından görünür ve gözlemlenebilir olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Yani bakma eylemi ile başlayan sürecin görmeye, görmenin ise bilinçlenme sürecine, bilinçlenme sürecinin de başkası tarafından var olduğumuza inanma yoluna açıldığını söylememiz yanlış olmayacaktır.

Bakışların insan yüzünü ön plana çıkarmak gibi anlamsal bir boyutu vardır. İnsan görmek istediği noktaya doğru yönelirken, yani bakma eylemini gerçekleştirirken, beraberinde kendine ait en derin duyguların izlerini taşıyan yüzünü de taşımış olur. İnsan yüzündeki mimikler duyguları sözcüklerden daha fazla ifade edebilme kabiliyetine sahiptirler. Bu açıdan mimikler duyguları ifade edebilme bakımından olabildiğince lirik olmuşlardır. İnsan yüzünde sözcüklerden daha fazla mimik yer almaktadır. Bu da insan yüzünü tüm edebi eserlerden daha zengin ve daha şiirsel kılar. İnsanın gerçekleştirdiği tek bir bakış herkesçe kullanılan sözcüklerden daha kişisel ve duyguları aktarma konusunda çok daha başarılıdır. (Balazs, 2013, s. 58)

Bakmak benliğin, öznenin varlığının dışa açılan pencereleri olmakla beraber, eyleme dönük bir davranıştır. Bakma eylemi ilk gerçekleştiği anda özne dış dünya içerisinde bir arayışa girişir. Bu arayış içerisinde bir yandan da yüzündeki mimikler ile de kendi duygusal dünyasını da görünür kılarak kendini de ele verir. Bu noktada Berger (2018, s. 9) gördüğümüz herhangi bir şey karşısında kendimizin de görülebilir olduğunun farkına vardığımızı ifade eder. Ona göre karşımızdan bize doğru bakan ve gözlerini doğrudan bize doğru yöneltmiş olan bir kişi görünenler dünyasına ait olduğumuzu bizlere kabullendirmiştir. Bu bakıma karşılıklı olarak görme eyleminin gerçekleştiği bu gibi durumlarda bakış ile başlayan iki yanlı bir görme durumundan söz edilebilecektir. Yani bakmanın bir sonucu olarak görme durumu bir varlığın var olduğu kanısını destekliyorsa, kişinin kendine doğru yöneltilmiş bir bakış, varlığının bakışın sahibi tarafından onaylandığının da göstergesi olacaktır.

Kişi çevresinden kendine doğru gerçekleştirilen bir bakma eyleminin anlamsal dünyasını kendi bakma arzusu üzerinden yola çıkarak anlamlandırmaya çalışır. Bu noktada ilk olarak çevresinden kendine doğru yöneltilmiş olan bir bakışa kendisi de bakışları ile cevap verir. Kendine yöneltilen bu bakışın anlamını, her ne kadar düşünsel bir süzgeçten geçirse de içgüdüsel olarak kendi bakma eyleminden yola çıkarak kavramsallaştırır. Bu noktada aslında kendine doğru yöneltilen bakışa bir bakıma kendi gerçekleştirmiş olduğu bakışı üzerinden cevap vermiş olur. Bize baktığını hissettiğimiz bir yüze bizim de yüzümüzü çevirip bakma isteğimiz buradan gelmektedir.

Bakma eyleminin tek taraflı değil de karşılıklı, çift yönlü olarak gerçekleştirildiği noktada Sartre (2009, s. 364) başkası tarafından bize doğru gerçekleştirilmiş olunan bakışların utanç dolu ve yakıcı bir mevcudiyetinin olduğunu ifade etmiştir. Bizim dünyamızda bize doğru bakma eylemini gerçekleştirmiş olan bir kişi, bu eylemi bizim biricik dünyamızın merkezi bir noktasından gerçekleştirmemekte, aksine bakma eylemini gerçekleştiren kişi bu eylemi mevcut bize ait dünyanın ötesinden bir yerlerden gerçekleştirmektedir. Bu bakıma bakma eylemini gerçekleştiren kişi bize ait dünyadan bağımsız olarak, kendi dünyasını kurarak ve bize ait dünyadan bağımsız olarak, bize başka dünyaların da varlığını da hissettirmiş olacaktır. Aynı şey bakışı gerçekleştiren karşı taraf merkeze alındığında da bizim için aynı şekilde geçerli olacaktır.

Bakışın çift yönlülüğü, yani bakışların birbirine dönüklüğü iki ayrı dünyanın iki ayrı merkezden izlenebilmesine olanak sağlamaktadır. Bakışı gerçekleştiren taraflar kendi içinde yaşadığı dünyaya karşı tarafın mevcudiyetini kabul ederek aslında kendi dünyasına bir başkasının anlam dünyasını da eklemiş olur. Bu noktada birbirine dönük bakışlar mevcut dünyanın anlam evreninin genişlemesine de doğrudan olanak sağlayacaktır.

Baktığımız ve gördüğümüz her şeyde kendimize ait bakışları ve kendimize ait görünürlüklerimizi görürüz. Bize öteden bakan bir kişinin bakışı bizim ve gördüğümüz şeyin arasındaki devinime, kesintiye uğramadan katılım sağlar. Bize bakan bir kişi çevremizdeki diğer nesnelerde de olduğu gibi bizim dünyamız içerisinde belirli bir taslağa sahip olur. Bu bakıma bakışı gerçekleştiren kişinin, bize ait dünyaya yayılmış olan nesnelerin bir türevi olmaktan tamamen kurtulamayacağını söyleyebiliriz. Başkası

tarafından bize doğru yöneltilmiş olan bakışlar, tıpkı bizim onları kendi dünyamızda görünür kıldığımız gibi, bizi de kendi dünyalarında görünür kılarlar. (Gökyaran, 2003, s. 75) Ya da biz buna böyle inanmak isteriz.

Bakışlarımız içinde yaşadığımız dünyadaki somut nesneleri soyut olana dönüştürür ve zihinde imgeler ile canlanmasını sağlar. Yüzeysel ve somut olana derinlik katarak belirli bir anlam yükler. Dış dünyanın somut eylemleri ancak bakış ile zihinde anlamsal bir dünya kazanır. Bir bakıma bakma eylemini gerçekleştirenin birikimiyle somut olanı soyuta çevirerek, eleştirel bir düşüncenin kapısının aralanmasına da fırsat sağlamış olur.

İnsanın izlemeye ve seyretmeye dönük gerçekleştirdiği her bir şey bakışın alanına girmektedir. Bakışlar sayesinde oluşturulan imgeler kültürel kodlar ile bir araya gelerek bireyin dünyasında işlenebilir hale gelir ve kodlanır. İmgelerin oluşumuna katkı sağlayan nesneler ise adeta kişinin dünyasında etrafına saçılmış vaziyette durmaktadır. Kişinin bu nesnelere karşı yöneltmiş olduğu bakış, sürekli olarak baskın taraf olma çabası içerisindedir. Bu noktada bakışlar çevresinde canlı veya cansız olsun tüm nesnelere karşı baskın bir konumda konumlanma arzusunda olacaktır. Bu doğrultuda Altaş (2018, s. 26) bakışların sürekli olarak diğer bakışların gözetimi altında olduğunu ifade etmiştir. Hatta ona göre çevremizi saran diğer nesnelerin de birer bakışı vardır. Bu bakıma biz bakışlarımızı kessek de içinde yaşamış olduğumuz nesneler bizlere dönük bakışlarını kesintisiz bir şekilde sürdürürler.

"Bakışların ardında gizli bir öteki vardır. Bu durum bakan kişinin tutkulu bakışını alevlendirmektedir. Çünkü öteki, bakış için bilinmeyendir. Bu bilinmeyeni bilmek adına bakan kişi bakar, bakış duvara çarpar ve bakan kişiye geri döner" (Altaş, 2018, s. 26).

Yaşadığımız dünya içerisinde konuşmaya dair sarf ettiğimiz çaba; bakışlarımız sonucunda çevremizde gördüğümüz nesnelerin hakkındaki düşünceleri karşımızdakine aktarmak üzerinedir. Yani nesneler üzerinde şekillenen düşüncelerimizin birçoğunu görsel deneyimlerimize; dolaylı olarak çevremize doğrulttuğumuz bakışlarımıza borçluyuzdur. Berger (2018, s. 9) çevremizdeki her şeyi nasıl görüyor ve açıklamaya çalışıyorsak, karşımızdakinin de çevresindekileri nasıl gördüğü üzerine düşündüğümüzü ve açıklamaya çalıştığımızı ifade etmektedir. Bu noktada çıkarımımız şu olmalıdır;

bakma eylemi ile gerçekleşmiş olan görme durumumuz, sadece gördüklerimiz üzerinden düşünmemizle kalmayıp, gördüğüne inandığımız ötekilerin de gördükleri karşısında ne çıkarım yaptığı üzerine de düşünmemize imkan vermektedir.

Bakma ile bakış arasında ince bir çizgiden bahsedebiliriz. Bakma eylemi bir seçme durumunu ifade ederken bakış ise bakma eyleminin seçildiği nihai bir durumu, edinilmiş bir tutumu karşılamaktadır. Yani bakma arayışı, arayışın eyleme dönük halini temsil ederken, bakış ise eyleme dönük olanın durağanlaştığı ve belirli bir kazanım, görüş elde ettiği bir anlama sahiptir. Bu bakıma bakma eylemsel olarak fizyolojik bir durumu karşılarken, bakış kavramında eylemsel olanın yanına belirli bir ideolojinin de eklendiğinden de söz edebiliriz.

> *"Zihin içerisindeki görsel alan, görsel dünyanın arka bahçesidir. Görsel alan, bakış ile zenginleşmektedir. Bakış, görsel dünya ile görsel alan arasında bir koridordur. Görsel dünyanın üç boyutlu nesneleri retinanın saydam dokusuna takılı kalır ve iki boyutlu olarak görsel alana yerleşir. Bu nedenle aynı zamanda bakış, görsel dünya ile görsel alan arasında bulunan saydam bir duvardır" (Altaş, 2018, s. 16).*

Bakışlar sürekli olarak dış dünya içerisinde arayış içindedirler. Fakat bakmak ve görmek arasındaki fark ise bakma eylemini gerçekleştiren öznenin kültürel birikimi ile de doğrudan ilişkilidir. Bu noktada yukarıda da bahsettiğimiz gibi belirli bir bakışa sahip olmak, içerisinde yaşadığımız dünyaya farklı bir ideoloji ve yaklaşımla bakmamızın önünü açacaktır. Bakmak somuttur, görmek ise tıpkı bakış gibi soyut bir eylemdir. Zihinde bakmanın daha önceden gerçekleştiği ve bunun sonucunda belirli bir kazanımın sağlandığı imgesel bir altyapı talep etmektedir. Bu bakıma bakmak görmenin ve dolayısıyla belirli bir bakış ile görebilmenin imkanını özneye sunan, eylemsel bir sağlayıcıdır.

Eğer geçerli bir sebebimiz yoksa, sosyal varlıklar olarak yaşadığımız dünyadan hiçbir zaman izole edilmiş bir hayat sürdüremeyiz.[9] Özellikle görsel manada çevremizde olan biten her şeyi sürekli olarak deneyimleme durumundayızdır. Bu deneyimleme sürecinde deneyimlerimizin sonucu olarak sürekli dış dünyaya, nesnelere ve ötekilere dönüşler gerçekleştiririz. Bu noktada çevremizde olup bitenlere merakla

[9] Belki de insanoğlu olarak edinmiş olduğumuz en temel bakışlardan birisi de budur: "Sosyal olmak".

yönelttiğimiz bakışlar da tıpkı bizler gibi dış dünyadan izole bir varlığa sahip olamazlar. Bu bakıma bakışları da özne konumunda olan birey ve onun dış dünyası ile birlikte bir bütün olarak ele almak gerekecektir. Bakışların anlamını merkezde *"ben"* dışarda ise *"dış dünya"* ile bir bütün olarak ele almayı Bergson'un şu sözleri doğrudan açıklamaktadır:

> *"Nesneleri değiştirin, benim bedenimle ilişkilerini değiştirin; bu durumda benim algı merkezlerinim içsel hareketlerindeki her şey değişmiş olur. Ama aynı zamanda "benim algım" içinde de her şey değişir. Demek ki benim algım, bu moleküler hareketlerin fonksiyonudur, onlara bağlıdır" (Bergson, 2007, s. 19).*

İnsanlar bakma eylemi ile çevresindeki nesneler üzerinde hakimiyet kurar, onları tanır ve onlar üzerinde yargılara varırlar. Bu bakıma bakma eylemi varlığın var olmasının doğrulanması ve görünür olması noktasında önemli bir konuma sahiptir. İnsan ancak bakabileceği ve bu bakma eylemi sonucu görebileceği nesnelere ulaşabilme, dokunabilme gücüne sahiptirler. Ve ancak bu gücü elinde bulundurabildikleri oranda belirli bir bakışa sahip olabilecektir.

> *"Bilmece şudur; vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır. Kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir" (Ponty, 2012, s. 33-34).*

Altaş (2018, s. 19-20) yapmış olduğu çalışmada bakışların çevresine ayak uydurduğunu ifade etmiştir. Dış dünyadaki nesneler bakışların çevresinde bir oyun kurmuşlardır. Bakışlar ise bu oyun içerisinde dönüp durmaktadır. Bakışlar bu bakıma her defasında dış dünyada yeni arayışlar içerisine giriyor olsa da, dış dünya içerisindeki herhangi bir nesneyi görebilmek kolay bir durum değildir. Bu bakıma bakış ancak zihin duvarı içerisinde bir form kazanıyorsa gerçekçi bir bakıştan söz edilmiş olunur.

Bakışların kişisel bir iz ve arzu taşıması, onların anlam kazanması ve biricikliği noktasında son derece önemlidir. Herhangi bir bakış ancak kendisini gerçekleştiren kişi tarafından belirli bir arzuya sahip ise kendini anlamlı ve biricik kılabilecektir. Bu bakıma yeryüzünde yaşayan her bir insanın kendisine ait belirli bir bakışı olduğunu söyleyebilsek de bu bakışların çoğunun sadece sahibi için anlam ve arzu yüklü

olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Zizek (2005, s. 27-28) herhangi bir şeye dosdoğru nesnel bir noktadan bakmamız durumunda şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyeceğimizi ifade etmiştir. Nesneler ancak belirli bir arzunun desteği ile bir anlam, bir form kazanırlar. Bu nesnelere dönük bakışlarda arzu kavramını ortadan kaldırdığımızda ise bu nesnelerin varlığının da adeta ortadan kaybolacağını belirtmiştir. Bu bakıma herhangi bir nesneye belirli bir öznenin açısından, yani belirli bir arzunun etkisi ve desteği ile baktığımız noktada kendine has bir biricikliği kazanabilecektir.

Bakma, görme ve imge arasında sıralı bir ilişki vardır. Bu bağlamda Berger (2018, s. 10) imgenin yeniden yaratılan ve kişi tarafından yeniden üretilen bir görünüm olduğunu ifade eder. Ona göre imgeler ortaya çıktıkları andan itibaren bir süre boyunca görünümlerini muhafaza edecek olan düzene sahip olurlar. Bu açıdan çevremizde bakma eylemi ile başlayan görme sürecinde, çevremizde gördüğümüz nesneler ve aksiyonlar hakkında biricik, düzenli ve uzun ömürlü imgeler üretme yoluna gireriz. Bu imgeleme sürecinde ilk eylemimiz yine bakma ile gerçekleşir.

Bakış imgenin oluşması adına yapılan ilk eylemdir. Koçak (1995, s. 51) imgenin ister dışarıdaki bir nesnenin zihinde oluşan kopyası olsun, ister kendine has bir yaratımı olsun, imgelerin birer görüntü ve görünüş olduğunu ifade etmiştir. Ona göre imgenin Arapça karşılığı imgeyi açıklama noktasında çok daha başarılıdır. İmgeler bu açıklamada hem hayal gücünün ürünleridir hem de *"misl"* yani düşüncenin ürünleridir.

Kişi bakışlar sayesinde dış dünyadaki nesnelerden beslenerek kendi imgesel dünyasını oluşturur. Oluşturduğu imgesel dünyanın sonsuzluğu, kendini saran dış dünyanın sonsuzluğu ile paralel bir büyüklüğe sahiptir. Bu noktada bakışlar tanık olduğu şeylerin ötesinde sürekli olarak daha fazlasını arzular. Çevresine bakıp nesnelere ve eylemlere tanık olan kişi; gördükleri karşısında adeta doyumsuz bir hale gelir. Hep daha fazlasını ister ve doyuma ulaşamadığında ise hayal eder. Buna örnek olarak Ranciere (2008, s. 30) tanık olmanın sunulan şeyin ötesini gözeten bir yapıda olduğunu söylemiştir. Bu doğrultuda savaş döneminde var olan bir kamp üzerinden örnek vererek, savaş sırasında kayda alınmış kamp görüntülerinin, sadece salt kamp görüntülerine, işkence edilen bedenlere karşılık gelmediğini, bunların yanı sıra ortadan kaldırılan, yok edilen kişilere ve yok etme sürecine de karşılık geldiğini ifade etmiştir.

Bireyin çıkmış olduğu yolda gerçekleştirmiş olduğu bakma eylemi sürekli olarak kendinde olmayanı ve eksik olduğu yanı aramaya, kendi varlığını onaylayana yönelik olmuştur. Kişinin sürekli bir gelişim göstermesinin temel sebebi de doğrudan bununla ilişkili bir şekilde; aradığı şeyi asla çevresinde tam manasıyla bulamayacak ve ulaşamayacak olması üzerine kuruludur. Kişi doğası gereği varoluşundan itibaren eksiktir ve ne yaparsa yapsın eksik kalacaktır. Kendisinin eksik olduğunun farkına vardığı andan itibaren bu eksikliği sadece öteki ile doldurmaya çalışacaktır. Ötekine yönlendirdiği bakış kendi eksik varlığını bütünlemeye çalışmanın ilk eylemidir. Bu bakıma Altaş'ın da vurguladığı gibi (2018, s. 32) bakışlar eğer dünyaya açılan pencereler ise pencereler üzerinden dışarıya yönelen bakışlar kendi diğerini bulmak adına çabalamaktadır. Bu bakıma bakışların en samimi, gerçekçi ve doyuma ulaştığı an, kendi gibi arayışa koyulmuş bir bakış ile karşılaştığı andan başka bir şey olmayacaktır.

2.2. Sinemada Bakış

Kamerayı bir insanın dış dünyaya olan bakışına benzetmemiz mümkündür. İzleyici için kamera film dünyasına açılan pencereler gibidir. Kamera yönünü çevirdiği her noktada izleyiciye ait belirli bir bakış ortaya koyar. Film izleyiciye kendi evreni içerisindeki nesneleri ve olayları kameranın gösterdiği bakış açısından gösterir. Bu noktada kamera ile izleyici arasında bakışa dayalı, fikirsel bir uzlaşımın, özdeşleşmenin ve hayali bir öznenin olması söz konusudur.

Bakışların fizyolojik olduğu kadar düşünceye dayalı, ideolojik taraflarının olduğunu da söyleyebiliriz. Gerek fizyolojik açıdan gerek ideolojik açıdan olsun bakışlar yönünü hep bilinmeyene, tecrübe edilmesi gerekene, kendinde eksik olanı deneyimlemeye doğru çevirmiştir. Asla gerçekleşmeyecek bir doyuma ulaşmak adına, ulaşabileceğinin de ötesine ulaşmayı amaçlamıştır.

> *"Dolayısıyla bir başka noktadan bakacak olursak, bakışın dış dünyaya açılması ve öteki denilen şeye yaklaşması aslına bakılırsa bu kadar kolay gibi gözükmektedir. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açmak yeterli gibidir. Yatay ve dikey dünyanın sonsuz boşluğu bakışın önüne serilmiştir. Bakış bu sonsuz görme özgürlüğüne sahiptir" (Altaş, 2018, s. 18-19).*

Bakışlar yaşamla doğrudan ilişkili olduğu gibi sinemayla da doğrudan ilişkilidir. Bir sinema filminde izleyici film izleme eylemini doğrudan perdeye dönük olan

bakışıyla gerçekleştirir. İzleyici bakışlarını perdede yer alan bir olaya, bir manzaraya veya bir karaktere yönlendirebileceği gibi, film içindeki bir karakter de bakışlarını, film içindeki bir olaya, bir manzaraya, veya film içinde yer alan başka bir karaktere yöneltebilmektedir. Bu sinemanın yaşama olan benzerliğidir. Fakat kimi zaman ise bakışlar izleyicinin film karakterine, film karakterinin ise izleyiciye bakmalarıyla da sonuçlanabilmektedir. Sinemada dördüncü duvarın yıkılması olarak genellendirilen bu durum kimi zaman filmin kurmaca olan yapısını ele verirken, kimi zaman ise bu kurmaca dünyayı daha da güçlendirmektedir.

Balazs (2013, s. 101) sinemaya insanların bakmaktan aldıkları haz ile gittiklerini ifade etmiştir. Çünkü filme alınan görüntüler gerçekliğin karşısında daha fazla görünür olabilme ve farklı açılardan izlenebilme şansına sahip olmaktadır. Bu bağlamda izleyici filme alınan bir gerçeklik üzerinde zamansal manada geniş sürelerde durabilmekte ve bakabilme şansına erişebilmektedir. Öte yandan Branigan (1984, s. 4) bir filmi izledikten sonraki süreçte filme ait çekim açılarını değil de filmi hatırlayacağımızı ifade eder. Yani burada görme eyleminin kendisine ve biçimine değil de görmenin sonucuna odaklanmışızdır. Burada teknikten daha çok hikayenin kendisine odaklanmış olmamız filmin izleyici için sürekli farklı özne konumlarını yaratmasıyla ve söylemini şeffaf bir şekilde oluşturulması ile ilgilidir. Filmlerin bu durumu başarabilmeleri adına, izleyicisi için sürekli olarak film evreni içerisinde farklı bakış açıları ve buna iliştirilmiş bakış modelleri üretmek zorunda oldukları bir gerçektir.

Bakışların temel manada bireysel, somut, eyleme ve harekete dayalı kavramsal bir karşılığı olduğunu söyleyebilsek de, aynı zamanda görüşe, düşünceye ve ideolojiye dayalı, çıkış noktası olarak bireysel, geniş manada toplumsal bir duruma da karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Bakış kavramı günümüz görsel sanatlarında sıkça üzerinde durulan bir kavram olmakla beraber sinema alanında da üzerine teorilerin geliştirildiği bir kavram olma özelliğine sahiptir. Sinemanın geniş kitleleri etkileyebilme ve yönetebilme gücüne sahip olduğu ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren bilinen bir gerçektir. Bu bakıma önceki başlık altında üzerinde durmuş olduğumuz bakış kavramının bireyselden toplumsal bir bakışa dönüşmesi[10], topluma belirli bir bakışın kazandırılmaya amaçlanması veya dayatılması da hiç şüphesiz 20. ve 21. yüzyıl içerisinde en çok sinema sanatı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu görüşümüz

[10] Yani bireysel bir eylemden kitlesel bir ideolojiye evrilmesi.

doğrultusunda Orr (1997, s. 84) izleme üzerine ortaya konulan bütün teknolojileri insan gözünün bir uzantısı olarak ele almıştır. Bugün içinde yaşamış olduğumuz bu dünya da, bu teknoloji ile birlikte tamamen görsel bir kültüre dönüşmüştür. Öte yandan her ne kadar kamera ve göz arasında benzerlik olsa da kamera gözden çok farklı bir yapıdadır. Kamera teknik olarak her yere girebilir, alan derinliğini değiştirebilir. Bu noktada gerçek olan bakışın yerini kameraya ait bakışa bırakması, modernliğin gücüyle, söylemin değişen gücüyle doğrudan ilişkili olmuştur.

İzleyici ancak filme yönelik belirli bir bakış açısına sahip ise filmde bir anlam dünyası inşaa edebilecektir. Bu bakış açısı klasik dramatik yapıya dayalı filmlerde izleyiciye doğrudan kazandırılmaktadır. Bu tür anlatı yapıları temelde karakterin ve karakter ile özdeşleşmiş olan izleyicinin problem olarak benimsediği ortak bir çatışma üzerine kurulur. Bu bakıma klasik anlatıların karakter-izleyici özdeşleşmesi üzerinden izleyiciye kazandırılmaya çalışılan bakış, izleyicinin kendi öz bilincinin ve düşüncesinden bağımsız bir bakış olacaktır.

Klasik dramatik Aristoteles'ci sinemada haz ve arzu kavramları ön plana çıkmaktadır. Film boyunca filmde yer alan olaylar ve bu olaylar arasındaki çatışma film karakterinin arzu ettiğine kavuşması için meydana gelir. Bu doğrultuda klasik dramatik yapılı filmlerde izleyicinin film izleme sürecini gerçekleştirebilmesi için özdeşleşme yoluyla filmde yer alan karakterlerden birinin kimliğini edinmek zorunda kalır. Karakterin bakış açısını benimseyen izleyici bir nevi onun sahip olduğu bakış açısını da benimseyerek karakterin öznesini kendi öznesiyle birleştirir. Bu noktadan sonra izleyici ve film karakteri tek bir öznede bir araya gelirler. İzleyici filme karakterin bakış açısıyla bakar, özdeşleştiği karakterin özelliklerini, problemlerini ve düşüncelerini benimser. Arzusu özdeşleştiği karakterin arzusuna dönüşür. Dünyayı onun gözlerinden görür. Özdeşleştiği ve aynı özneyi paylaştığı film karakteri arzusunu yerine getirdiği noktada, izleyici de bunu dolaylı olarak yerine getirmiş olur. Ve sonuç olarak izleyici filmden belirli bir keyif, belirli bir haz alarak *"katarsis"* yaşamış olur.

Sinemada bakış kavramı geçmişten günümüze birçok başlık altında inceleme altına alınmıştır. Çoğunlukla eleştirel anlamda gerçekleştirilen bu çalışmalar güce ve sermayeye dayalı kapitalist sisteme karşı bir konumda konumlanmaktadır. Yapılan çalışmalarda ele alınan konularla kitlelere hem cinsiyet hem de ideoloji bakımından

belirli bir bakış açısı kazandırılmaya çalışıldığı düşüncesini savunmakla birlikte, doğrudan muhalif bir söylem söz konusu olmuştur. Eleştirmenlere göre kapitalist sistemde kitlelere kazandırılmaya çalışılan bakış erkek egemen ve eril düşünceye sahiptir. Temelde kitlelerin tüketime yönlendirilmesine hizmet eden bu tip bir bakışta kadın vücudu da adeta nesneleştirilerek tüketimin bir parçası haline getirilmiştir.

Görsel bir sanat olan sinema görsele dayalı diğer sanatların geliştirmiş olduğu bir çok tekniğin mirasçısı olduğu gibi, bu sanatları icra eden sanatçıların sanatlarını icra ederken konumlanmış oldukları noktaya ait bakış açılarından da kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Özellikle görsel sanatlarda Rönesans döneminden başlayarak sonraki dönemler boyunca ben merkezli bir sanat anlayışının önünü açan perspektif tekniği o dönemin sanata olan bakış açısını etkilediği gibi, görsel bir dünyaya sahip olan son sanat sinemayı da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Temelde belirli bir perspektif içerisinde kameranın nereye konumlanacağı, olayları nereden veya hangi karakterin gözünden anlatacağı sanatçının doğrudan sanatını icra ettiği bakış açısını ortaya koyarken, perdenin karşısında olan izleyicinin de kaçınılmaz olarak bakış açısını etkileyecektir. Bu durum ise sinemanın ortaya çıktığı dönemden sonraki dönemlerde sinema üzerine yapılan çalışmalarda merakla üzerinde durulan bir konu haline gelmiştir. Bu bakıma sinemadaki bakış çalışmalarıyla ilgili olarak Hayward (2012, s. 69) bu alan üzerinde 1970 li yıllara kadar herhangi bir çalışmanın gerçekleştirilmediğini, fakat 1970 li yıllardan sonraki tarihlerde Fransız, İngiliz ve Amerikalı araştırmacıların filmin metinsel boyutundan doğan görsel anlatımın yapısını inceleyebilmek adına psikanaliz alanından yardım aldıklarını ifade etmektedir. Bu alanda araştırma yapan çalışmacılar özellikle Freud ve Lacan'ın ayna evresi kuramından sık sık yararlanmışlardır.

Yukarıda Hayward'ın da ifade ettiği gibi Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramı ve ayna evresi kavramı, bakış ve arzu kavramları üzerinden gerek sinema, gerek diğer görsel sanatlarda yapılan incelemelerde bolca esinlenilen kuramlar ve kavramlar olmuştur. Özellikle Lacan'ın yaptığı bu çalışmalar eleştirel yaklaşımların ortaya çıktığı dönemde yapılan çalışmaları doğrudan etkilemiştir. Bu bakıma Leader Lacan'ın bu kuramı hakkında şunları ifade etmektedir:

> *"Lacan'ın farklı bir görüşü vardı. Başlangıçta, bir hayvanın bir imge tarafından cezbedilmesi ile ayna yüzeylerinin insan yavrusunu cezbetmesi arasında bağ kurmuştu. Öte yandan, çoğu hayvandan farklı olarak bebeklerin prematüre*

doğduğunu savunmuştu. Yürüyemiyor, kendilerini savunamıyor ya da kendi başlarına yiyecek bulamıyorlardı, ayrıca doğduklarında sinir sistemleri de tamamlanmış sayılmazdı. Böyle bir bedensel koordinasyonsuzluk durumu ile karşı karşıya kalan çocuk, bir bütünlük ve eksiksizlik vaadi sunan görsel imgelerle özdeşleşecekti. Bu, bir ayna imgesi şeklini alabilirdi. Lacan, içine çekileceğimiz imgeler bunlar, diye düşünüyordu" (Leader, 2004, s. 31).

Lacan'ın ortaya attığı ayna evresi kavramı sinema ve sinema seyircisinin izleme alışkanlığı üzerine yapılan çalışmalarda faydalanılan temel çalışmalar arasında yer alır. Lacan'ın ayna evresi, çocuğun aynaya baktığı noktada kendi vücuduna daha önce hiç bu kadar hakim olmamasına rağmen, bilinçli bir hakimiyet yanılsamasına geçiş sürecidir. Bu noktada Lacan'ın bu kavramı üzerine yapılan erken dönem sinema çalışmaları da izleyiciyi ayna karşısındaki bu çocuk ile aynı noktada konumlandırmaktadır. İzleyici perdede gördüğü olaylara, tıpkı aynadaki görüntüsüne hakim olduğunu düşünen çocuk gibi, filme hakim olduğu düşüncesiyle film izleme sürecini gerçekleştirmektedir. (McGowan, 2012, s. 19)

Gerek sinema perdesi üzerinde hakimiyet kurmak isteyen izleyiciye ait olsun, gerek özne olmanın arayışındaki bireye ait olsun bakışlar baktıkları nesne üzerinde gerçekleştirmiş oldukları bakma eylemini öznesinde yer alan belirli bir arzuya dönük gerçekleştirmektedir. Bakışlar arzu ettiğinin arayışına yönelik gerçekleştirdiği bu eylemi, görmenin gerçekleştirdiği her noktada yinelerler ve daha fazlasını arzu ederler. Ve bunun sonucunda daha fazla bakarlar. Bu noktada bakışlar arzularını baktıkları nesne üzerinden görmeyi gerçekleştirdikleri her noktada, bakma eylemini devamlı olarak yineleyecektir. Bakma ve buna bağlı olarak gerçekleşmiş olan görme eylemi, bir girdaba dönüşerek bakışları adeta arzunun esiri konumuna sürükleyecektir;

"Çünkü bakış arzusu baktıkça bakma edinimi içerisindedir. Tam bu sırada arzunun ortaya çıkardığı boşluk meydana gelir. Bakış eylemi bakış arzusunun boşluğunu doldurmak için çabalar. Sartre gibi Lacan'da bu arzu durumunu boşlukla yani aslında yoklukla ilişkilendirmiştir" (Altaş, 2018, s. 29).

Arzunun duygusal karşılığında sonuç olarak hiçbir şeyi arzu etmemek yatar. Arzu edilen her zaman bilinmez ve ulaşılmaz olmalıdır. Arzu edilenin bilindiği, nesneleştiği noktada ulaşılabilirliği de söz konusu olur. Bu noktadan sonra arzu edilen

her ne ise nesne olarak ele alındığında, ulaşıldığında; arzu edilen arzu edilen olmaktan çıkıp arzu edeni başka yöne, başka tarafa, bilinmeze doğru yönlendirecektir. Bu bakıma;

> "Tüm arzuları yerine gelmiş bir insanın ise artık arzu edebileceği bir şey kalmamışsa yaşamdan zevk alması da güçleşmektedir. Her şey arzunun nesnesine dönüşebilir. Ya da hiçbir şey arzunun nesnesi değildir. Arzu, bir ideoloji ürünüdür" (Adanır, 2003, s. 70).

Lacan (2013, s. 23) yoklukla ilişkilendirdiği, esrarengiz nesne veya en saklı nesne diye nitelendirdiği kavramın *"skopik"* dürtü ile bir ilişkisi olduğunu vurgulamıştır. Ona göre "*objet petit a"*[11] diye nitelendirdiği bu saklı nesne, görsele dayalı ve etrafında bir göz yanılgısının yer aldığı karmaşık bir mücadeledir. "*Objet petit a"* öznenin karşısında yer alan öteki olarak konumlanmaktadır.

Lacan (2013, s. 81-91) bakışın ne olduğu üzerine yaptığı açıklamada; şeyler ile olan ilişkimizin belirli bir temsili düzene tabi tutulduğunu, bu temsili düzen içerisinde figürlerin ise sürekli olarak mevcut bir evrenden başka bir evrene kaydığını ifade eder. Bu bakıma bakış onun için öznenin hiçleşme noktasında yaşadığı bir kırılma ile ilişkilidir. Özne ona göre görsele dayalı herhangi bir olayda, *"skopik"* bir etkileşim içerisinde doğrudan bakışa sarılmaktadır. Yani özne ve bakış birbirine ilk andan temas eden iki yandaş kavramdır.

> *"Özel bir kavram olan "object petit a" nesnenin somut bir varlık olmayıp görsel alandaki bir boşluk (lacuna) olduğunu belirtir. Bakış öznenin nesneyi gördüğü bakma eylemi değil, öznenin kadir-i mutlak görünen bakışındaki boşluktur. Görüşümüzdeki bu boşluk, arzumuzun kendisini gördüklerimizde sergilediği noktayı işaretler. Görsel alanımıza indirgenemez olan şey, arzumuzun bu alanı çarpıtma biçimidir ve bu çarpıklık kendisini nesne olarak bakış aracılığı ile hissettirir" (McGowan, 2012, s. 27).*

Baktığımız bir şey üzerinde hakim olma isteğimiz, temelde baktığımız şeyin bize vereceğini düşündüğümüz haz ile paralel bir şekilde gerçekleşir. Aynı şekilde sinema perdesine bakan izleyici gerçekleştirmiş olduğu bu eylemi film anlatısı içerisinde alacağı hazza veya beklentiye yönelik gerçekleştirir. Lacan'ın ayna evresinde çocuğun ayna üzerindeki varlığını bütünsel bir yapıda algıladığının savı, sinema perdesine

[11] Homer (2013, s. 99) buradaki *"objet petit a"* da yer alan *"a"* ibaresinin ötekini karşılayan imgesel bir dünyasının olduğunu ifade etmektedir.

bakışlarını yöneltmiş olan izleyici hakkında kuramcıların daha derinlemesine düşünebilmelerinin de önünü açmıştır. Lacan'ın geliştirmiş olduğu kuram ilk dönem sinema eleştirmenleri tarafından fazlaca benimsenmiştir. Geliştirmiş olduğu kuram, eleştirmenler tarafından özellikle perde karşısında konumlanmış olan izleyiciye sistem tarafından ideolojik bağlamda nasıl bir kimlik veya bakış kazandırıldığının araştırılmasında son derece önemlidir.

> *"Sinema kuramcıları bu anlayışı sinema izleyiciliğine aktararak, sinemanın yanıltıcı niteliğiyle özneleri ideolojiye katan ve onları toplumsal düzenin sınırlarına tabi bırakan süreç arasında bir bağ kurabilmişlerdir. Louis Althusser'in öznenin ideolojik çağrılışı olarak adlandırdığı bu süreç, somut bireylerin toplumsal olarak verili bir kimliği üstlenip kendi kendilerini bu kimliklerin içinde görmeleriyle kendilerini bir özne olarak yanlış tanımalarını içerir" (McGowan, 2012, s. 18).*

Her film izleyicisine belirli bir bakış kazandırmaya yönelik kayda alınmıştır. Özellikle popüler sinema içerisinde bu bakış izleyici üzerinde ne oranda yaratılabiliyorsa izleyiciyi o oranda etkisi altına alacak, izleyicisi üzerinde o oranda hakimiyet sahibi olabilecektir. Bununla ilişkili olarak Kolker (2010, s. 10) geleneksel Hollywood sinemasının ulaşabildiği kadar geniş bir izleyici topluluğuna ulaşmak gibi amacının olduğunu söylemiştir. Bu açıdan Hollywood sinemasında biçim ve içerik bakımından sürekli olarak benimsenen bir dizi geleneğin ise; izleyicisinin arzularını tatmin etmek adına gerçekleştirilmiş olduğunu ifade eder. Fakat bu tatmin etme süreci yapay bir tatmin etme sürecidir. Hollywood izleyicide meydana getirmiş olduğu açlığı yine kendisi doyuruyormuş büyüsünü yaratmaktadır. Bu açıdan izleyicisinde yapay bir bakış yaratmakta oldukça başarılıdır denebilir. İzleyicinin perdede devinen imajlara baktığında, bakmaktan aldığı haz bugün Hollywood sinemasının pazarının büyümesindeki en büyük etken arasına girmiştir.

Temelde bireyin sinemasal çapta ise izleyicinin bakmaktan duyduğu hazza *"skopofili"* yani "*bakışın verdiği haz"* ismi verilir. Bu hazzı açıklayacak olursak nasıl insana çevresinden kendisine dönük bakışlar belirli bir oranda haz veriyorsa, kişinin çevresine olan bakışları da kendisine en az o denli haz veren bir durum olacaktır. "*Skopofili"* kavramının temeli, bireyin çevresinde yer alan diğer insanları adeta bir nesne gibi ele alındığı yaklaşımla oluşmaktadır. Bu noktada bakışın yöneltildiği insan

başlangıçta nesne konumunda konumlanır ve bakışı gerçekleştiren kişi için de öteki konumunda yer alan obje sıfatındadır. Bu objeden bakılarak alınan haz ise bakışı gerçekleştiren kişi için onun denetlenebilen, sapkınlık derecesinde erotik haz sağlayan, takıntı derecesinde bağlı olduğu nesne sıfatını da karşılayabilir. (Mulvey, 2010, s. 214-215)

Günümüzde tüketime dayalı klasik anlatılı Hollywood sineması böyle bir hazzı izleyicisine yaşatmaya yönelik anlatı biçimini benimsemektedir. Tasarlamış olduğu bir bakış açısıyla kurmuş olduğu anlatı yapısında, perdede gösterdiği olaylar izleyici üzerinde belirli bir ilizyon yaratmaya hizmet eder. Öte yandan yaratılan bu ilizyon içerisinde izleyici perdeye dönük yöneltmiş olduğu bakışlarını izole bir noktadan gerçekleştirmiş olduğunun bilinci ve mutluluğu içerisindedir. Bu bakıma izleyici perde üzerinde gerçekleşen olaylara her ne olursa olsun, izleme sürecini gizil bir noktadan, sınırsız bir haz içerisinde gerçekleştirerek perdedeki kurgusal imajların tadını güvenle çıkaracaktır.

Mulvey klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood sinemasının erkek egemen bakış açısına sahip olduğunu ve bunun yanı sıra izleyicinin de bu erkek egemen bakış açısıyla film içerisindeki erkek kahraman ile özdeşleştiğini ifade etmektedir. Bu noktada film içerisinde yer alan kadın karakterler ise film içerisinde erkek karakterlerden farklı olarak edilgen bir şekilde; bir nesne veya obje gibi yerleştirilmiştir. Filmin erkek kahramanıyla eril bir kamera bakışında özdeşleşen izleyicinin cinsiyeti de erkek olmuş olacaktır. (McGowan, 2012, s. 22-23) Yani eleştirel yaklaşımda Hollywood'un izleyici üzerinde tasarlamış olduğu bakış doğrudan erkek egemen bir bakıştır ve kadını pasifize ederek onu metalaştırmaktadır. Bunun yanı sıra Hollywood'un izleyici için tasarlamış olduğu bir başka nokta ile ilgili olarak Ryan ve Douglas (2010, s. 302) yaptıkları çalışmada klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood sinemasının militer kahramanlığa dayalı, muhafazakar bir bakış açısına sahip olduğunu ifade eder. Özellikle Hollywood sinemasının vazgeçilmez temalarından olan savaş filmlerinde askerler üzerinden eril bir bakış açısı kurulmaktadır. Kurulmuş olan bu eril bakış açısı ile birlikte bu tarz filmlerin izleyicisine Amerikan ordusunun özgürlük yandaşı ve kurtarıcı rolünde olduğu aşılanmaya çalışılmaktadır. Bu bakıma klasik anlatıya dayalı Hollywood sinemasının, izleyici kitlesine hoş vakit geçirme amacının yanı sıra, Amerikan milliyetçiliğinin savunucusu olan bir bakışın kazandırılmaya çalışıldığı da söz konusudur.

Kolker (2010, s. 23) bütün anlatı biçimlerinde olduğu gibi sinema anlatılarının da izleyicisi ile buluşmadığı sürece tamamlanmayacağını ifade etmiştir. Öte yandan bu filmlerin izleyici tarafından nasıl okunması gerektiği, yönetmenlerin ve benimsemiş oldukları akımın, görüşün bilinmesi ile doğrudan ilişkilidir. Bu bakıma gerek klasik anlatılı filmler, gerek modern anlatılı filmler olsun filme alınmadan önceki aşamada belirli bir bakış açısının kazandırıldığı senaryo ile kaleme alınırlar. Bu filmlerin her biri gerek yönetmenin, gerek filmin finansal desteğini sununa kişinin bakış açısı ile işlenmektedir.

İçinde yaşadığımız dünya tüm duyuların ötesinde görsel bir zemin üzerine kuruludur. Işığın varlığı ve ona doğru yönelmiş olan canlılar, belki de bakışın eyleme dönük ilk canlılık izleridir. Sinema ise süregelen tarihsel süreç içerisinde görsele dayalı sanatlar arasında bu gücü kullanmayı başarabilen en komplike sanat olma özelliğine sahiptir. Sahip olduğu bu güç, görsel bir gerçekliğin yanılsamasını yaratabilmesinde saklıdır. Öte yandan görsel temelli bir yaşamın en büyük gerekliliklerinden biri olan bakışlar, görsel dünyaya dönük bir yönelimin; *"Ben buradayım!"* diyebilmenin veya bir varlığı fark edebilmenin ilk eylemidir. Bu açıdan görsele dayalı her bir olay veya eylem ancak bakışın var olduğu noktada varlığını sürdürebilecektir. Bu noktada temeli eylemlerden ve olaylardan oluşan sinema ise bakışla doğrudan ilişki içerisindedir.

Filme izleyici olarak kimin baktığı, bu bakışı filmdeki hangi noktadan gerçekleştirdiği, olaylara bir karakterin gözünden öznel olarak mı yoksa bağımsız bir nesnellikle mi baktığı, eğer bir karakterin bakış açısından bakıyorsa bu karakterin bakış açısının ve ideolojisinin ne olduğu, sinemanın biçimini ve biçimine bağlı olarak içeriğini doğrudan etkileyen unsurlardır. Filme dair kurulmuş olan bu bakışların her biri birçok ideolojinin ve buna bağlı olarak birçok yaklaşımın ufak ipuçlarıdır. Bu bağlamda Barış (2017, s. 40) sinema filmleri üzerinden kurulumu gerçekleştirilen bakışların, kimi zaman kadın bedenini adeta bir arzu nesnesine dönüştürüp, meta haline getirecek tarzda şekillenebileceği gibi, kimi zaman ise savaş yandaşı olmayı destekleyecek, savaşı meşrulaştırmaya çalışan, burjuva bakışına ait olabileceğini de ifade etmiştir. Bakışın sahip olduğu bu güç; seyirciyi etkisi altına alacak kadar güçlü görsel bir dünyaya dayandırılır.

Özellikle konu klasik anlatı sineması olduğu noktada varlığının anlamı, öznesinin arayışında olan izleyici, öznesini hakim siyasal sistemin bakış açısı ile kurmaktan kendini kaçıramaz. Lacan'ın kavramsallaştırdığı "*Object petit a"* arzunun ulaşılamazlığı noktasında Hollywood sinemasının izleyicisi üzerinde benimsediği görüşün suret bulmuş halidir. Asla ulaşılamayan *"Küçük a nesnesi"* Hollywood anlatılarında adeta izleyici üzerinde kurulması amaçlanan bakışların esin kaynağıdır. Bu bağlamda Hollywood izleyicisine bakış Hollywood tarafından deyim yerindeyse paket halinde verilir. Ve bu durum her film için ayrı ayrı gerçekleştirilir. Fakat bu noktada üzerinde durmamız gereken küçük bir ayrıntı ise, her filmde değişen bakışın sadece hikaye ve karakter bazında yüzeysel bir değişime uğratılmış olmasıdır. Bu değişim her ne kadar bakışların birbiri arasında çeşitlilik gösterdiği yanılgısını uyandırsa da, aslında tümünün var olan ideolojinin ana hattı üzerinde konumlandırılmış olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır.

Öte yandan modern anlatı sinemasının ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren bakışa ait bu izlerin daha özgür bir yapıya evrildiği karşımıza çıkmaktadır. Modern anlatı sinemasındaki kurulan bakış izleyicinin olayları daha nesnel bir açıdan, daha objektif bir noktadan gösterebilme üzerine kuruludur. Modern anlatı sineması böyle bir bakış modeliyle izleyiciyi düşünmeye dayalı bir sürece tabi tutmayı hedeflemiştir. Özellikle İtalya'da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte geleneksel sinema izleyicisi stüdyo ortamında yaratılmış olunan kurgusal yaşamdan sıyrılarak gerçek yaşama, yaşamın içerisinden bakma fırsatı bulabilmiştir. Deyim yerindeyse izleyici gerçek hayata stüdyonun dışına çıkarak gündelik bir yaşamın gerçekçiliğine doğrudan bakmıştır. Bunun yanı sıra modern anlatının günümüzdeki en büyük temsil ekolünden olan Fransız Yeni Dalga hareketi ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzer bir izden giderek mevcut sistemin direttiği klasik bakışı reddetmiş ve sinemaya alternatif bir bakış açısı kazandırma yolunda ürünler vermiştir. Gündelik bir gerçekliğe dayalı olarak üretilen filmlerin birçoğu mevcut sistemin bakış açısına karşı çıkan, izleyiciyi düşündürerek özgürleştirecek bakış açılarına sahip filmlerdir. Daha önce de ele aldığımız üzere modern anlatı sinemasının bağımsız bir bakış açısına sahip olmasının temelinde var olan sistemin karşısında muhalif bir ideolojiyle konumlanması yatmaktadır. Bu bakıma klasik anlatıda hikayede karakter ile özdeşleşmesi üzerinden gerçekleştirilen anlatıların aksine, modern anlatı sinemasında hakim ideolojiyi eleştirme

ve eleştirel bir bakış açısı kazanma amacı bulunmaktadır. İzleyici eleştirel bakış açısını ancak sistem tarafından kendine atfedilen rollerden sıyrılarak kazanabilecektir. Bu da izleyicinin hakim düzen içerisinde, kendine atfedilen rollere, kurgulanmış arzularına, kendine diretilen bakış açılarına yabancılaşması ve kurtulmasıyla mümkün olabilecektir.

2.3. Sinemada Bakış Açısı ve Sinematografik Kurulumu

Yaşadığımız dünyaya her bir birey kuşkusuz kendi bakış açısından bakmaktadır. Günlük yaşantılarımız ve rutinlerimiz, vakit harcadığımız her bir şey, birbirimizinkilerden daima farklıdır. Bireyin duygusal yapısı, bilimsel birikimi ve kültürel altyapısı, yaşadığı dünyanın ondaki anlamını diğerlerinden farklı kılar. Ortaylı "Ne yaşadıysanız yüzünüze yansır" (2019, s. 49) der ve insan yüzünün de okunabileceğini ifade eder. Bu bakıma bireyin tecrübelerinden ürettiği pratikler ile yaşadığı dünyaya karşı belirli bir bakış açısı ile bağlı oluşu, hayata yönelik perspektifi, bakış açısı ve bakışları ile de doğrudan bir bütün halindedir. Bu söz konusu insan temelli olan sinema sanatının tüm tarihsel süreç içerisindeki tasarımları için de aynen geçerli bir durumdur.

Düşünen, kavrayan ve üreten bir varlık olarak insan çevresindeki olaylara daima belirli bir perspektiften bakmıştır. Bu perspektifin kesişim noktaları ise kişinin öz benliğine ne kadar yakınsa, düşüncesi ve üretimi de o oranda biricik olma özelliği gösterir. Tekin (2016, s. 22) sanatın perspektif ile ilişkisinin önemini vurgularken, herhangi sanat dalında bir eşyanın sanatçının konumuna göre anlam kazanacağı düşüncesini savunur. Oysa eşya sadece malzeme özelliği gösteren basit bir yapıya sahiptir. Onu anlamlı kılacak olan ise onu üreten, betimleyen ve düzenleyen sanatçısı olacaktır ve basittir. Bu bakıma nesne konumunda olan eşya ve özne konumunda olan sanatçı arasındaki perspektife dayalı ilişki, eşyaya anlam katan ayrımdır. Ve bu ayrım sanatın ayrımıdır. Bu noktada "bakış açısı bir resim veya filmin izleyicisinin yerine geçen varsayımsal gözlemcinin konumunun bir işlevi haline gelir. Yani kendimizi belirli bir algısal dizi içinde hayal etmeye davet ederiz" (Branigan, 1984, s. 6).

Görsel sanatlardan ayrı olarak yazılı metinlerde de belirli bir bakış açısı ve perspektif söz konusudur. Bu konuyla ilgili olarak Branigan (1984, s. 1) bir metnin bir düşünce nesnesi olarak düşünüldüğünde bu metni okuyucusuna sunan birinin (yazar), anlatan bir kişin (anlatıcı) ve bu metnin kurgusal dünyası içerisinde yaşayan bir kişinin

(karakter) ve son olarak bu metni dinleyen bir öznenin (izleyici veya dinleyici) olması gerektiğini söylemiştir. Ancak böyle olduğu bir noktada bir hikaye anlatımından söz edebileceğizdir. Hikaye bu noktada; yani ancak izleyicisi veya dinleyicisi ile buluştuğu noktada amacını yerine getirecektir. Bu bağlamda düşünce nesnesi olarak izleyici veya dinleyiciye aktarılan herhangi bir metin veya görsele dayalı herhangi bir unsur izleyiciye belirli bir bakış açısıyla ve perspektifle iletilmekte, aynı zamanda dinleyici veya izleyici üzerinde de belirli bir bakış açısı yaratmaktadır.

> *"Sanatçının yapıtında dikkat etmesi gereken en önemli noktalardan biri 'bakış açısı'dır. Dünyaya, olaylara ve konuya bakış açısı. Çünkü seyirci ya da izleyici kendisine aktarılanları ancak bu bakış açısını kavrayabildikten sonra algılayabilecektir. Sanatçı bu bakış açısını özellikle senaryo, çerçeveleme, ışıklandırma, dekor, oyuncu yönetimi ve kurguda belli edecektir. Yüzyıllar boyunca başarılı ünlü ressamlar, şairler yazarlar kısaca sanatçılar bu bakış açılarını ortaya koymuş olan kişilerdir. Sanatçının mantığı o bakış açısının içindedir. Yapıt ancak o bakış açısı biçimsel-içeriksel düzeyde yakalandıktan sonra kolaylıkla algılanmakta ve anlaşılmaktadır. Bakış açısında ise tüm bir dünya görüşü; ahlaki ve ideolojik saplantılarla bunların doğrultusunda gelişmiş bir estetik dışavurum düzeyi vardır. Dünyaya ve olaylara bakış açısının anlatım açısından çeşitli adları olabilir. Trajik ve komik en eski anlatım biçimleridir" (Adanır, 2003, s. 55-56).*

Sinemadaki bakış düzenlemesi üzerine Chandler sinemadaki bakış kavramını farklı başlıklar altında bir gruplandırmaya giderek incelemeye çalışmıştır. Nitekim sinemada bakış kavramı farklı düzlemler içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu başlıklar ise şu şekilde sıralanmıştır:

1) İzleyicinin bakışı: Metindeki bir imgeye ya da bir kişiye bakan seyircinin bakışı (ya da bir hayvana, nesneye)

2) Metin içindeki bakış: Metin içindeki dünyada belirlenmiş bir kişinin diğerine bakışı (ya da bir hayvana ya da bir nesneye bakışı). Genellikle "Bakış açısı-point of view" olarak tanımlanır

3) Doğrudan (ya da extra-diegetic) izleyiciye yönelmiş bakış: Metnin içinde "Çerçeve dışına" sanki seyirciye bakıyor gibi olunmasıdır

4) Kameranın bakışı: Kameranın kendisinin insanlara (ya da hayvanlara ya da nesnelere) bakışı. Başka bir deyişle filmin ya da fotoğrafçının bakışı. (Akt. Kırel, 2012, s. 146)

Temelde film karakterlerinden birinin kameraya, yani doğrudan izleyiciye bakma eyleminin izleyicide yaratmış olduğu anlamsal dünyanın araştırıldığı çalışmada, bakma eyleminin filmde anlatıma dayalı birçok unsur ve değişken ile doğrudan ilişkili olduğunu ve değişkenlik gösterdiğini görmekteyiz. Böyle bir noktadan hareketle yaptığımız çalışmada belirli bir bakış açısı doğrultusunda kayda alınan filmlerin tıpkı insani bir eylemi yerine getirmesinden doğan bir sebeple öncelikle klasik yapısının incelenmesi zorunluluğu karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu klasik yapıdan farklı olarak modern anlatı sinemasının bakış açısının ne tür bir değişikliğe uğradığına, kameraya dönük bakışı ise bu doğrultudan elde ettiğimiz bilgiler neticesinde yorumlamamız gerekmektedir.

Tüm filmler belirli bir bakış açısı üzerinden kayda alınır. Bu belirli bir bakış açısı doğrultusunda kayda alınan her bir şey o andan sonra film evreni içerisine dahildir ve belirli bir kapalılığa sahip olur. Film evreni içerisinde kurmaca karakterlerin farkına varabildiği, ses, nesne gibi bütün unsurlar filmde diegetic evreni oluşturmaktadır. Öte taraftan diegetic olmayan unsurlar ise filmde herhangi bir karakterin göremeyeceği film evreni dışında olan olaylardır. Bu gibi diegetic olmayan unsurlar ise izleyici için önemli olup, film evreni içerisinde yer alan karakterler için bir şey ifade etmezler. Filmdeki üst sesler, jenerik yazıları, kurgu kamera gibi unsurlar bunlara örnek olarak verilebilir. (Kabadayı, 2020, s. 45)

Film karaktelerinin birbirlerine veya herhangi bir nesneye olan bakışları film evreni içerisinde olan bir eylemdir. Film karakterlerinden birinin film evreni içerisinde bir nesneye baktığı gibi bir karaktere de bakabilir. Böyle durumlarda yönetmen bakma eylemini gerçekleştiren karakteri, bakılan karakterin öznelinden de verebilir. Bu tamamen diegetic evren içerisinde olan bir eylemdir. Öte yandan film karakteri bakma eylemini diegetic evrenin dışında yer alan izleyiciye de yönlendirebilir. Böyle bir durumda ise karakterin diegetic olan evrenin dışına yaptığı eylem anlatıcının seçimine bağlı bir durum olmuştur. Böyle bir durum her ne kadar başlangıçta karmaşık görünse de Sözen'in 2008 yılında kaleme almış olduğu ve Chatman'ın 1990 yılındaki

çalışmasından yararlandığı çalışmasında ortaya koyduğu model üzerinden belirli bir yol izlenerek, filde bakma eylemini gerçekleştiren karakterin neye hangi niyetle bu bakma eylemini gerçekleştirdiği, kameraya dönük bakışlarının bir sonucu olarak ise izleyici üzerinde yaratmış olduğu anlamsal dünya yorumlanabilir. Nitekim böyle bir yaklaşımda filmde yer alan bakışlar yönetmen ve karakter de ayrı ayrı olmak üzere farklı başlıklar altında incelenmiştir.

Bakış açısı kavramı sinemadan da önce resimde, heykelde ve edebiyatta var olan bir kavramdır. Özellikle sinemanın görsel doğasına ait öyküler, görsel evrenin içerisinde belirli bir tutarlılığa göre düzenlenmesini gerektirmiş ve bu bakış açısıyla doğrudan ilişkili olmuştur. McGlyn'a göre (1973, s. 187) edebi anlamda bakış açısının kısmen mekanik bir özelliği ve karşılığı olsa da, herhangi bir öyküye karşı izleyici veya okuyucunun nasıl tepki verdiği, öykünün içerisinde anlatılanların yanı sıra, öykünün anlatıcısı ile de doğrudan ilişkili olmuştur. Öykünün anlatıcısının kim olduğu, öyküye olan yakınlığının ne olduğu, güvenilir mi olduğu soruları, öyküye yönelik yaptığımız her incelemede sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte edebiyattan farklı olarak, sinema sanatında işin içerisine mekanik bir araç olan kameranın girişi cevaplanması gereken soruların sayısını da arttırmış, sinema eleştirmenlerinin gündemine ek olarak şu soruları da sokmuştur; Kamera konuya ne kadar yakın? Sahne hangi açıdan çekiliyor? Anlatıcının güvenilirliği ne kadar? Bunlar cevaplarının aranması gereken önemli sinematografik temelli sorular olmuştur.

Görsel dünyanın zirve sanatı olma özelliği gösteren sinemanın, izleyicisine hitap edebilmesi ve öyküsünü aktarabilmesi için, anlatacağı öyküyü belirli bir düzene tabi tutması gerekir. Öykü kimin öyküsü? Hangi zaman diliminde geçiyor? Film olayları izleyiciye hangi bakış açısıyla aktarıyor? gibi temel sorulara cevap aranması, görsel öykü anlatıcılığında sinemacıların ve sinema kuramcılarının üzerinde çalışması gereken konular arasında yer alır. Bu bağlamda sinemada işlenecek olan öykünün izleyici üzerinde belirli bir anlam dünyası inşa edebilmesi, izleyicinin hangi karakter veya olayla özdeşleşip, hangi durumlarda hangi olay ve karakter ile arasına mesafe koyması gerektiği, bakış açısını ilgilendiren konular arasına girer. Bu noktada "bakış açısı kavramı, anlatı tasarımında yer alan kişi, olay, zaman ve mekana bakılan 'optik açı' olarak tanımlanabilir. Bakış açısı'nı kim ve kimlerin temsil ettiğini; bu açı'dan kime,

neyin, nasıl anlatıldığını belirlemek sanatsal tasarım sürecinin önemli bir parçasıdır" (Sözen, 2008, s. 577).

Somut ve nesnel olayların aksine, soyut kavramlar üzerinde yapılan herhangi bir çalışmada, örneğin felsefi metinlerde algılamaya dönük herhangi bir bakış açısına ihtiyaç yoktur. Bu durumlarda yazar veya düşünür yapılan çalışmada kendi görüş ve düşüncesini rahatlıkla işleyip aktarabilir. Öte yandan herhangi bir anlatısal metinde ise durum bu kadar kolay olmayacaktır. Anlatısal metinler kendi içerisinde çok katmanlıdır ve bu katmanlar içerisinde açıklayıcı, vaaz veren ve politik nutukların olduğu bölümleri de barındırabilmektedir. Bu gibi bölümler anlatıcının ve anlatı içerisinde konumlanan karakterin ikisinin de ayrı ayrı varolduğu noktalardır. Böyle durumlarda ortada birden çok bakış açısın varlığı söz konusu olabilir. (Chatman, 2008, s. 143)

Tüm anlatı metinleri belirli bir bakış açısıyla ele alınırlar. Hikaye içerisinde yer alan karakter ve olaylar ile izleyici arasında belirli bir etkileşimin, bağın varlığından söz edebilmemiz adına, karakterin eylemlerinin belirli bir anlatı düzeni kurularak izleyiciye aktarılması gerekir. Bu noktada anlatı metinlerinde belirli bir anlatıcıya ihtiyaç duyulmaktadır. Anlatıcının kim olduğu, öykü içerisindeki konumlanışı, izleyici ile olan teması, doğrudan izleme ve okuma sürecini etkileyecek faktörler arasında yer alır. Anlatı metinleri gerek roman ve hikayedeki gibi yazılı olduğu biçimde olsun, gerek sinemadaki gibi görsel bir yapıya sahip olsun, kip ve ses anlatı metinlerinde incelenmesi gereken olaylar olmuştur. Anlatılarda kipin ve sesin ortaya çıkarılmasıyla hikayede *"Kimin gördüğü"* ve *"Kimin konuştuğu"* da ortaya çıkartılmış olunur. (Filizok, 2020, s. 1)

Herhangi bir öykü içerisinde öyküye yönelik sorduğumuz *"Kim konuşuyor"* sorusu bizi metnin anlatıcısına götürürken, *"Kim algılıyor ve görüyor"*sorusu ise öykünün hakim bakış açısını ortaya çıkarır. Anlatıcının ve bakış açısının mevcut ilişkisinde, anlatıcı kimi zaman bir görüntüye karşılık gelebiliyorken, kimi zaman ise sese dönüşmüş bir şekilde karşımıza çıkabilir. Bunun sonucunda film evreni içerisindeki olaylar, eylemler ve kişilere ait düşünceler belirli bir bakış açısı içerisinde izleyiciye sunulmuş olunur. Film öyküsü belirli bir kişiye ait, belirli bir bakış açısıyla izleyiciye aktarıldığı için, anlatı da doğal olarak belirli bir niteliğe sahip olmuş olacaktır. (Sözen, 2008, s. 578)

Görsel dünya içerisinde yer alan her bir nesne veya eylem yazılı dile aktarılırken aktarıcısı tarafından belirli bir betimlemeye, tasvire tabi tutulması gerekmektedir. Görsel olanın yazısal olana dönüşmesi ancak böyle mümkün olabilecektir. Hikaye, roman veya sinemada da ifade edilmek istenen her zaman bir betimlemeye, tasvire tabi tutulmuştur. Bu bağlamda Boynukara'nın (1997, s. 100-101) da ifade ettiği gibi bakış açısı dediğimiz kavram bu betimleme ve tasvir sürecinde ima edilenin, kim tarafından, hangi noktadan anlatılıyor olmasıyla anlatılması durumudur. Bu noktanın nesnel veya fiziki bir gerçekliğinden, dünyadaki belirli bir kordinasyonundan söz edemeyiz. Burada kastedilen şey okuyucuya (sinemada izleyiciye) fısıldayan, aksiyonla ilişkisi olan, gözlemci veya katılımcıdır.

Öykü, hikaye veya roman yazarları eserlerini nasıl ki anlatısal bir düzenlemeye tabi tutuyorsa sinema filmleri de senaristi veya yönetmeni tarafından anlamsal-anlatısal bir düzenlemeye tabi tutulmuşlardır. Yönetmen veya yapımcı filmin izleyici üzerinde yaratacağı anlama göre kendilerini kimi zaman gizlemiş, kimi zaman açık etmişlerdir. Bu düzenlemede çoğunlukla yönetmen varlığını yapıt üzerinde olabildiğince gizlemeye çalışır. Fakat burada önemli olan nokta anlatıcının varlığı veya yokluğudur. Öte yandan ortada bir anlatıcının olması, anlatıcının hikayenin içinde olduğu anlamını taşımaz. (Foss, 2009, s. 5-7)

Bir filme ait bakış açısını bulmak, film analizinde çokça işimize yarayacak bir unsurdur. Bu noktada Filizok; "sorulacak en uygun soruların:'Bu metinde yahut metin parçasında algılama odağı yahut mercii nerededir?' Yahut 'Olgular nereden ve kim vasıtasıyla algılanmaktadır?'" (Filizok, 2020, s. 3) olduğunu ifade eder.

Film yönetmeni bir filme belirli bir bakış açısı kazandırdığı anda, olayları da belirli bir bakış açısı ile anlatmaya başlar. Filmin izleyici üzerinde bir anlam ifade edebilmesi için ise böyle bir bakış açısı ile işlenmiş olması ön şarttır. Bu bağlamda Gerard Genette bakış açısı kavramını kullanmak yerine *"Odaklanma"* kavramını kullanmıştır. Genette odaklanma kavramını üç başlık altında inceler. Bunlar "*Sıfır odaklanma"*, *"İçsel Odaklanma*" ve *"Dışsal odaklanma"*dır. (Bourneur & Quellet, 1989, s. 78) Bu odaklanma biçimlerini açıklayacak olursak şöyledir;

1) Sıfır odaklanma *(Focalisation Zero):* Bu bakış açısı türünde anlatıcı hikaye içerisinde olan biten her şeyi bilir. Hikaye anlatıcısının konumu zamandan ve mekandan

ötededir. Bu bakıma bu bakış açısına Tanrısal bakış açısı da denilir. Tanrısal bakış açısına sahip olan anlatıcı hikaye içerisinde yer alan diğer tüm karakterlerden daha çok bilgiye sahiptir ve anlatıcı birden çok noktada, birden çok bilgiyi anlatabilme gücünü elinde tutar. İzleyicisine anlattığı şeyler sıradan bir hikaye karakterinin hakim olabileceği bilgilerden çok daha fazladır. Öte yandan sıfır odaklanma olarak adının anılmasındaki sebep ise bakış açısının herhangi bir odaklanmaya göre oluşturulmamış olmasında yatar. Bu bakış açısında hikaye anlatımı ise üçüncü şahıs olan *"O"* üzerinden yapılır. (Filizok, 2020, s. 7-9)

> *"Söylemek istedikleri her zaman için olaylar düzlemindeki belgelere dayalı olmak zorunda değildir; söyledikleri gördüklerimize aykırı olabilir. Bir anlatıcı olarak, filmdeki karakterlerin hiçbir rol oynamadığı sezgilere bağlı kalarak, gerçekleri ve olayları değerlendirmektedir. O her zaman için, anlatmakta olduğu 'gerçekler diliminin' üzerinde bir düzeydedir" (Foss, 2009, s. 7).*

Sıfır odaklanmaya sahip olan filmler film karakterlerinden herhangi biri ile özdeşleşmeye en uzak olduğumuz filmsel bakış açısıdır. Film karakterleri böyle bir bakış açısı altında daha çok film evreni içerisinde incelenen ve takip edilen nesneler pozisyonundadırlar. İzleyicinin film karakterlerinden daha fazla şey biliyor olması, onlar ile özdeşleşmesinin önüne geçerek karakter ve izleyiciyi farklı evrenlere yerleştirir. Miller ise (2016, s. 74) *"Her şeyi bilen"* bakış açısına sahip bu filmlerin yönetmen tarafından farklı şekil ve amaçlarda kullanılabileceğini vurgular. Her ne kadar fazla tercih edilmese de; örneğin yönetmen bu bakış açısıyla birden çok karakterin düşüncelerinin arasında gezinebilir veya karaktere ait özellikleri izleyiciye sıralayabilir.

2) Dışsal Odaklanma *(Focalisation Externe):* Dışsal odaklanma bakış açısı türünde anlatıcıda bir şahitlik durumu söz konusu olmaktadır. Film içerisindeki karakterlerin kafalarından geçen anlatıcı tarafından bilinmeyen bir konudur. Yani her şeye hakim olunan bir durum söz konusu değildir. Anlatıcı da sanki olayları izleyici ile birlikte keşfediyormuş algısı ortaya çıkarılır. Bu açıdan anlatıcı daha çok nesnel kamera açıları kullanarak, olaylara sanki oradan geçen birinin gözünden tanık oluyormuşçasına bir algı yaratmanın amacını güder. Anlatıcı ve dolaylı olarak izleyici nesnelliğin verdiği etki ile, filmdeki kahramanlardan daha az, olayların iç yüzü hakkında yüzeysel bir bilgiye sahip olacaktır. Bu bağlamda anlatıcı olaylar hakkında yorum yapmaktan sürekli kaçınır. Bu bakış açısı üçüncü şahıs olan *"O"* üzerinden kurulur. (Filizok, 2020, s. 5-6)

Bu noktada Sözen dış odaklanmaya bağlı bakış açıları ile ilgili olarak:

> *"Anlatıcı, öyküde yer alan figürlerden biri olmayıp (yadöyküsel anlatıcı/heterodiegetic narrator) olay gelişiminin sadece bir tanığı olarak vardır. Dışsal bakış açısı tasarımı, okuyucuda gerilim etkisi yarattığı için da çok romanların/filmlerin serim bölümünde kullanılır" (Sözen, 2008, s. 579).*

İfadelerinde bulunur. Yani dışsal odaklanmaya bağlı bakış açılarında objektif bir keşif, bir kavrayış ve arayış söz konusudur.

3) İç Odaklanma *(Focalisation İnterne):* Diğer bir deyişle bu bakış açısına kahramanın bakış açısı da denir. Bu bakış açısında anlatıcı kahramanın düşünceleri, hisleri ve eylemleri üzerinden bir anlatım gerçekleştirir. Üçüncü şahıs olan *"O"* veya birinci şahıs olan *"Ben"* üzerinden kurulan bu anlatılarda anlatıcının bilgisi kahramanın bilgisiyle eşit düzeydedir. Eğer ortada hikayenin direk olarak birinci tekil şahıs üzerinden anlatılma durumu varsa, anlatıcı doğrudan hikayenin kahramanı pozisyonuna yerleşir. Bu tür bakış açısına sahip filmlerde kimi zaman bakış açısının karakterler arasında yer değiştirdiğine şahit olabiliriz. Eğer bakış açısı hikayenin gelişimine göre tek bir karakter üzerinde kalıyorsa *"Değişmeyen iç oldaklanma-(fixe)"* adını alır. Diğer taraftan eğer ki bakış açısı aşama aşama farklı karakterler üzerinde değişkenlik gösteriyor ise "*Değişen iç odaklanma-(variable)"* ismini alır. Bunlardan farklı olarak aynı olay eğer ki birden çok karakter üzerinden anlatılıyorsa burada *"Çoğaltılmış iç odaklanma-(multiple)"* söz konusudur. (Filizok, 2020, s. 2-3)

İç odaklanma kendi içerisinde sinematografik unsurlar üzerinden şu başlıklar altında sıralanmaktadır:

1) Karakterin Bakışından Verilen Çekim *(Gaze Shot):* Karakterin bir yöne bakışı söz konusudur

2) Bakış Açısı Çekimi *(Point of View Shot):* Kamera konumlanışı itibariyle karakterin bakışına sahiptir.

3) Göz Aksı Çekimi *(Eye Line Shot):* İki çekimin birleşmesinden oluşur. Birinci çekimde karaktern yüzü gösterilir ve hemen ardından ikinci çekimde karakterin baktığı şey gösterilir.

4) Omuz Üstü Çekim *(Over the Sholder Shot):* Kameranın karaktere yaklaştığı fakat onu tümüyle görmediği bir çekimdir.

5) Tepki Yansıtıcı Çekim *(Reaction Shot):* Karakterin duygusal durumlarını gösteren çekimlerdir. Örneğin; sevinçli, hüzünlü veya korkulu. (Jahn, 2003, s. 11-12. akt. Sözen, 2008, s. 583)

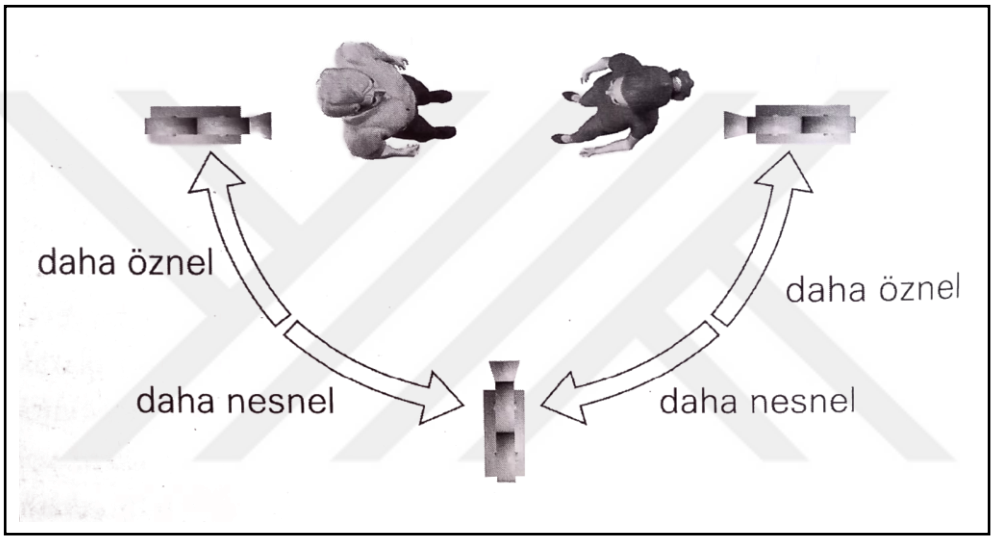
Herhangi bir filmin içerisinde tercih edilen bakış açısı kameranın konumlanacağı yeri de doğrudan etkileyecektir. Bu bağlamda anlatıda tercih edilen bakış açısı filmin dramatik yapısını etkileyeceği gibi, tercih edilen sinematografik özellikleri de belirleyecektir. Sözen (2008, s. 580-581) örnek olarak bir filmde nesnel bir kamera açısının kullanımının film anlatıcısını öykü̈deki aksiyonun dışına, gözlemci bir noktaya taşıyacağını ifade ederken, öznel açıya sahip bir kamera kullanımında ise anlatıcı direkt olarak birinci tekil şahısın gözünde konumlanacak ve karakterin gözünden tanık olacaktır. Diğer yandan eğer ki filmde, kamera tek bir karakter etrafında dönüyor ise bu noktada ise üçüncü tekil şahıs olan bir anlatıcı söz konusudur. Bu son bakış açısında izleyici, karakterin bildiği gördüğü ve etrafı ile etkileşime geçtiği oranda izleyiciyi bilgilendirecektir. Üçüncü tekil şahısa ait bakış açısı kullanımı sinema filmlerinde en sık karşımıza çıkan bakış açısıdır. Bunun sebebi ise devinim ve harekete dayalı sinema anlayışını doğrudan destekliyor olmasından kaynaklıdır.

Sinemanın tiyatrodan farklı olarak izleyicisine sunduğu en büyük imkan izleyiciyi aksiyonun içerisine daha aktif bir biçimde katabilmesidir. Sabit tiyatro sahnesi karşısında konumlanmış olan izleyici tiyatro gösterisi boyunca sahnede sergilenen oyunu tek bir noktadan izlemek zorundadır. Fakat sinemada izleyici kameranın seçmiş olduğu bakış açısına göre olaylara yaklaşıp uzaklaşabilecek, karakterlerden birinin veya birden çoğunun tanık olduğu olaylara onun gözünden tanık olabilecek, kimi zaman ise bir seçim yaparak olaylar karşısında tarafsız kalabilecektir. Bu tamamen tiyatronun izleyiciyi konumlandırdığı nesnel noktalar ve sinemanın isteğine göre izleyiciyi konumlandırdığı öznel noktalar ile alakalıdır.

Filmde konumlandırılan herhangi bir kamera, aynı zamanda hikayedeki anlatıcı ve dolaylı olarak izleyici adına da belirli bir bakış açısını yaratmış olur. Filme alınacak herhangi bir öykü temelde metin bağlamında 3 bakış açısı etrafında şekillenir. Sinematografik bağlamda ise kameranın konumuna göre bütün bakış açıları iki nokta

arasında yani *"Öznellik"* ve *"Nesnellik"* noktaları arasında tasarlanmaktadır. Fakat kameranın uzam içerisinde herhangi bir yere istenildiği gibi konumlandırılabilmesi; herhangi bir olaya veya nesneye, sınırsız bakış açısı ile yaklaşılmasına olanak verir. Sahne içerisindeki kamera, olaya dahil olma ve izleyiciyi de beraberinde dahil etme adına bu *"Öznel"* ve *"Nesnel"* konum arasında sınırsız noktada konumlandırılabilir. Kamera üzerinden gerçekleştirilen bu sinematografik kurulum, izleyici üzerinde olaylara karşı özdeşleşme veya tarafsız kalma tutumunu da beraberinde getirecektir.

Şekil 2.1: Kameranın konumuna göre öznellik ve nesnellik



Kaynak: (Brown, 2011, s. 8)

Şekil 2.1 de de gösterildiği gibi iki kişilik bir karşılıklı konuşmada, kamera karakterlerden birinin bakış yönü çizgisine (yani perspektif çizgisine) ne derece yaklaşırsa plan o oranda öznel (sübjektif) bir açıya sahip olur. Bu bakıma öznel ve nesnel kamera açıları tıpkı edebiyattaki birinci, ikinci ve üçüncü şahıslara ait anlatılara benzetilebilinir. Fakat bu bakış açılarının her ne kadar varlığından söz edebilsek de kesin bir çizgiyle birbirinden ayırmamız söz konusu olamamaktadır. (Brown, 2011, s. 8-9)

Sinemada izleyicinin dikkatini yönlendirmek adına birtakım sinematografik araçlara ve tekniklere başvurulur. Kamera lensleri, çekim açıları, odak değiştirmeye yönelik zoom in ve zoom out hareketleri, kamera konumunda herhangi bir yöne yapılacak olan kaydırmalar ve ışık kullanımı bu sinematografik araçların sadece bir kısmını kapsar. Film içerisinde vurgulanmak istenen herhangi bir nokta amaca göre bu

araçlar ve tekniklere başvurularak gerçekleştirilir. Öte yandan bu unsurlardan bağımsız olarak film anlatıcısının rolü ise farklıdır ve filmde çok ayrı bir yere konumlanır. Burada sorulacak olan iki soru vardır; ilk olarak film anlatıcısına yüklenecek olan bakış açısı filmi yansıtmak adına yeterli olacak mıdır? İkinci olarak ise film karakterlerinden hangisinin bakış açısının kullanılacağıdır. (Sözen, 2008, s. 583)

Herhangi bir film anlatısına en uygun olan bakış açısının belirlenmesi sahneler arasında kameranın hangi öznellik ve nesnellik arasında konumlanacağını da büyük oranda ortaya çıkarmaktadır. Olaylara nesnel bir açıdan yaklaşan kamera, izleyici üzerinde olaylar ile özdeşleşmeden uzak, tarafsız bir alan ve algı yaratır. Nesnel kamera açıları yaratmış oldukları bu tarafsızlık atmosferinden dolayı sıkça belgesel filmlerinin ve bağımsız haber programlarında kullanılan ve tercih edilen kamera açıları olmuştur. Öte yandan nesnel bir konumlanmadan farklı olarak "bazen kamera konumu ve hareketleri aracılığıyla bizi olayları bir karakterin gözlerinden görmeye davet eder" (Bordwell & Thompson, 2012, s. 220) bu bakıma öznel kamera açıları ise izleyici-karakter özdeşleşmesinin en etkili kamera konumlanması konumunda yer almıştır. Öznel kamera açılarının izleyici üzerinden yaratmış olduğu öznellik duygusu film karakterinin görme eylemini adeta izleyicinin görme eylemine dönüştürür. Bu açıdan "Öznel kamera kullanımına özellikle duygusal anlamda çarpıcı etkiler elde etmek için başvurulur. Olayı anlatıcının gördüğü biçimde görmemiz ve bu anlamda yorumlamamız beklenir" (Sözen, 2008, s. 583). Bu noktada eğer kamera, film karakterlerinden herhangi birinin bakış açısına yeterince yaklaşırsa, izleyici filmi karaktere ait bakış açısı ile izlemeye başlayacak, olaylara karakterin bağlamından yaklaşacaktır.

Mercado'a göre (2011, s. 99) öznel planlar izleyici-karakter etkileşimi bakımından son derece güçlü kamera açıları olmuştur. Fakat bu planlar aynı zamanda üçüncü bir gözden film izlemenin güvencesine alışmış bir izleyiciyi için son derece rahatsız edebilme potansiyeline de sahiptir. Bir filmde öznel planların gereğinden fazla kullanıldığı durumlarda, izleyici karaktere ait tepki planlarının yoksunluğundan dolayı karakter ile özdeşleşmekte zorluk çekecek ve filmden kopma tehlikesi de yaşayacaktır.

> *"Bu yüzden öznel planlar ancak çok özel koşullar altında, özelikle izleyicinin bir karakterin yerine konması bir sahnenin dramatik çarpıcılığını artıracaksa, veya olayı bir karakterin gözüyle görmeleri, onlara başka bir planla sağlanamayacak*

bir kavrama olanağı verecekse, o zaman da yalnızca kısa sürelerle kullanılmalıdır" (Mercado, 2011, s. 99).

Çekilecek olan herhangi bir filmin daha senaryo aşamasında hangi bakış açısına sahip olacağı belirlenmelidir. Bakış açısı doğru belirlenemeyen bir film, öyküsünü izleyiciye aktarma bakımından başarısız veya yetersiz kalacaktır. Bir film, anlatıcısının bakış açısına göre üç başlık altında toplanır.

1) Birinci Kişinin Bakış Açısından *(Ana Kişi Üzerinden)* Anlatı: Birçok film film öyküsünde yer alan karakterlerden birinin üzerinden anlatılır. İzleyici filmi bu karakterin bakış açısından izler. Örneğin "*Amelie"* filminde, filmin anlatısının ana karakter olan Amelie'nin bakış açısıyla kurulduğunu görebiliriz. (Akyürek, 2008, s. 135)

Birinci kişinin bakış açısına bağlı anlatılar romanda ve bunun yanı sıra sinemada çok sık kullanılırlar. Fakat Monaco bu bakış açısına bağlı anlatıların roman ve sinemada birtakım farklılıklar yarattığı görüşündedir. "Bir film karakterinin öyküyü anlatmasına izin vermek çok kolaydır. Sorun, ne olup bittiğini görmemiz kadar, bunu duymamızdır da. Romanda, aslında yalnızca duyarız" (Monaco, 2006, s. 202). Bu noktada birinci kişi bakış açısına dayalı anlatılar düzyazıda karakter ve anlatıcı arasında derinliğin kurulması bakımından elverişli anlatılar olmuştur. Öte yandan düzyazıdan farklı olara bu bakış açısı sinemada birtakım problemleri ortaya çıkarır. Birinci kişinin bakış açısına sahip filmlerde anlatıcı rolü üstlenen karakterin sözlü anlamda anlattığı şey ile perde arasında meydana gelebilecek herhangi bir tutarsızlık durumunda izleyicini perdede gördüğüne inanması durumu ortaya çıkacak ve izleyici her zaman perdedekinin doğruluğundan şüphe etmeyecek ve perdedeki görüntülerin çekiciliği ile perdede gördüğüne inanmayı seçecektir. (Monaco, 2006, s. 202)

2) İkinci Kişinin Bakış Açısından *(Hikayedeki Diğer Kişi Üzerinden)* Anlatı: İkinci kişinin bakış açısına bağlı anlatımlar birinci kişiye bağlı anlatımlara benzemelerine rağmen bu iki anlatımın arasındaki temel fark anlatıcının hikaye içerisindeki ana karakter olmamasıdır. Bu tarz bakış açısına bağlı filmlerde öykü ana karakter yerine diğer bir kişi tarafından anlatılır. Anlatıcı ana karakter olmamasına bağlı olarak ana karaktere yönelik yüzeysel bir anlatım sergilenir. (Akyürek, 2008, s. 135)

Anlatımda ana karaktere ait iç yönelimler ve duygusal tutumlar gözleme dayalı olacağı için öyküye konu olan asıl karakter daha çok eylem bağlamında ele alınacaktır.

3) Üçüncü Kişinin Bakış Açısından *(Her Şeyi Bilen)* Anlatı: Üçüncü kişinin bakış açısına bağlı anlatılar ise film içerisindeki karakterlerden birinin bakış açısı ile bağlantılı değildir. Sahnedeki karakterlerden bağımsız olan bu bakış açısı, tüm hikayeden bağımsız bir başka anlatıcının bakış açısını sergiler ve hikaye bu karakterin bakış açısı üzerinden ortaya konur. Karakterlerden herhangi birinin bakış açısıyla sınırlı olmayan bu bakış açısında, izleyiciye herhangi bir konu hakkında doğrudan bilgi verilebilir. Herhangi bir karakterin aklından geçenleri veya film içerisinde gelecekte olacaklar ile ilgi herhangi bir ayrıntı izleyiciye tiyo olarak sunulabilir. Bu türden bir bakış açısı çok sık ve yersiz kullanıldığı noktada, öykünün akıcılığına ve bununla birlikte izleyicinin yaratıcılığına zarar verecektir.

Bir sinema filminde tek bir bakış açısına dayalı anlatı kurulabiliyorken, birden çok bakış açısına sahip, sahnelere göre bakış açılarının değiştiği farklı sinematoğrafik anlatılar da kurulabilmektedir. Klasik dramatik yapıya dayalı klasik anlatı filmleri, modern anlatı filmlerine kıyasla çok daha sabit bakış açılarına sahip anlatılar kurarlar. Klasik film anlatısında karakter merkezli bir anlatımın olması ve olayların karakter merkezli şekilleniyor olması, hikayenin filmin ana karakteri üzerinden bir bakış açısıyla aktarılmasını tercih konusu yapmıştır.

Yukarıda saymış olduğumuz bakış açıları klasik anlatı sinemasında az değişim gösterecek şekilde ve izleyici algısında herhangi bir karmaşıklığa sebep olmayacak şekilde sade olarak kullanılmaktadır. Öte yandan modern anlatı sinemasında, klasik anlatı sinemasından farklı olarak anlatının bakış açısının değişimine sıkça rastlanmaktadır. Sürekli değişen bakış açıları temelde karakterlerden birinin bellek yanılsaması yaşamasına, öykü içerisinde temel alınan bakış açısı ile öykünün anlatıcısı arasındaki farklılıklara, karakterler arası ait farklı bilgi ve bilinç düzeylerinin söz konusu olmasıyla doğrudan bağlıdır. Modern anlatı filmlerinde bakış açılarındaki çeşitlilik ve iç içe geçmişlik kimi zaman karakterler arasında meydana gelebiliyorken, kimi zaman ise karakterlerden herhangi birinin kendi iç çatışması üzerinden de ortaya çıkmaktadır. İç içe geçmiş girift bir yapıya sahip olan bu tür bakış açılarına ise *"Sanal bakış açısı"* denmektedir. (Gürata, 2004, s. 105-106)

Herhangi bir filmde film karakterinin öyküsel deneyimi film anlatısını oluşturan en temel olaydır. Öykü; karakterin düşsel, zihinsel, etki-tepkiye dayalı eylemsel durumularından ve çevresi ile olan etkileşiminden ortaya çıkar. Anlatıcı ise karaktere ait deneyimleri her daim izleyiciye aktaran olma rolünü üstlenir. Anlatıcı ve film karakteri bu bakıma her daim aynı bakış açısına sahiplermiş gibi ele alınsalar da, birbirinden bağımsız hareket edebilecekleri ve birbirinden bağımsız bakış açısına sahip olabilecekleri çokça nokta bulunur. Bu bağlamda karakter ve anlatıcının bakış açılarının ayrı ayrı ele alınması, karakter ve karakteri izleyiciye aktaran anlatıcının sinematografik tercihlerinin anlaşılması noktasında son derece faydalı olacaktır. Bu bağlamda Chatman; karakterin ve anlatıcının aynı noktada incelenen bakış açılarının daha iyi analiz edilebilmesi adına *"Slant"* ve *"Filtre"* yani *"Anlatıcının bakış açısı"* ve *"Karakterin bakış açısı"* başlıklarını öne sürmüştür. Slant kavramı anlatıcının konumunu ve zihinsel-düşsel işlevini karşılamak adına kullanılırken, filtre kavramı ise karakterin öykü içerisindeki deneyimini, zihinsel olaylarını, duygularını ve anılarını karşılayan bir kavrama denk düşmektedir. Bu bakıma anlatı bağlamında *"Sinematografik slant"* ve *"Sinematografik filtre"* kavramları öznesi gereği birbirinden farklı bakış açılarını karşılayan iki ayrı kavrama dönüşmektedir. Yazınsal metinler sinemadan farklı olarak olayları, uzayı ve mekanları karaktere ait bakış açısından aktrabiliyorken, sinemada bu söz konusu değildir. Sinemada öykü izleyiciye kamera aracılığı ile aktarılır ve anlatıcı kamera ile zaman zaman belirli hareketler yaparak veya kamera açılarını değiştirerek kendi anlatımını kurar. Bu noktada anlatıcı ve film karakteri arasında bakış açısı bakımından farklılıklar meydana gelecektir. Anlatıcıya ait bakış açısı *"Slant"* ve öykü karakterine ait *"Filtre"* kavramları da bu durumu karşılamaktadır (Chatman, 1990, s. 143-157. Akt. Sözen, 2008, s. 589)

Ersümer (2013, s. 38) mimetik sanatları diegetic sanatlara oranla yanılsama yaratma konusunda daha yetkin bulur. He ne kadar kurmuş olduğu dünyada karakterleri üzerinden bolca diyaloglara yer vererek *"Diegesis"* e dayalı bir anlatım biçimi sergiliyor gibi görünse de, yanılsama yaratma konusunda en başarılı olan sanat hiç kuşkusuz sinema olmuştur. Sahip olduğu bu gücü ise tiyatrodaki *"Mimesis"* e yani görsele dayalı anlatım biçimini benimsemiş olmasına borçludur.

Gerek klasik anlatılı filmlerde olsun gerek modern anlatılı filmlerde olsun anlatının bakış açısının belirlenebilmesi için *"Anlatı mesafesi"* ve *"Anlatı perspektifi"*

kavramları önemli bir yer teşkil eder. Tüm anlatılarda anlatıcı ve anlatıcının anlattığı şey arasında belirli bir mesafe söz konusu olmuştur. Yani anlatıcı anlatmak istediği şeyi kimi zaman doğrudan dile getirirken, kimi zaman bunu dolaylı araçlar ve yöntemler ile gerçekleştirmiştir. Anlatı mesafesi de öyküde anlatımın *"Anlatma"* ve *"Gösterme"* yani *"Diegesis"* ve *"Mimesis"* arasında nerede ve ne oranda olacağı ile ilgili olup, anlatının izleyiciye direkt veya dolaylı bir yol ile aktarılıp aktarılmaması durumunu karşılar. Yani anlatıcı anlatısını görsel temelli bir zemine mi, yoksa sözlü bir temele mi dayalı gerçekleştireceği, anlatının mesafesinin konusudur. Bunun yanı sıra ikinci olarak anlatı perspektifi ise tercih edilen sunuş biçiminde, öykü izleyiciye aktarılırken anlatıcının ele aldığı olaylara yönelik tutumu, durumudur. İşte bu noktada anlatıcının öykü içi olaylara yönelik göstermiş olduğu tutum, bakış açısı ve bu bakış açısının niteliği ise anlatı perspektifi ile ilgilidir. (Sözen, 2008, s. 590)

Görsel bir sanat olan sinema edebiyattan farklı olarak anlatısını görsele dayalı bir dünya üzerine kurar. Bu bakıma herhangi bir filmde filmin anlatıcı tarafından hangi bakış açısıyla kurulduğunu bilmek, kurulan filmde yönetmenin olaylara dönük tutumunu belirlemek ve yönetmen tarafından tasarlanan filmde yer alan karakterlerin her birinin olaylara olan yaklaşımını ve bakış açısını belirlemek karakterlerin kameraya dönük bakışlarını anlamlandırabilmemiz açısından son derece önemlidir. Bu bakıma kameraya dönük bakışların çözümleneceği ve anlamlandırılmaya çalışılacağı herhangi bir çalışmada filmde bakış açısıyla ilişkilendirilecek tüm unsurların olabildiğince birbirinden bağımsız incelenmesi, çıkarılacak olan sonucun doğruluk payını da arttırmış olacaktır. Bu noktada çalışma boyunca bakış açısının türü, anlatı perspektifi, slant ve filtre kavramlarından her filmde ayrı ayrı yararlanılacaktır.

2.3.1. Sinemada Özdeşleşme ve Pasif İzleyici

Erdoğan (1993, s. 11) bir filmi seyircisinden bağımsız olarak incelemenin doğru olmayacağını ifade etmiştir. Bu bakıma bir izleme eylemi söz konusu olduğunda karşımıza çıkan ilk kavram olan özdeşleşme kavramı olacaktır. Özellikle film incelemelerinde izleyicinin film izleme sürecindeki pozisyonunun incelenebilmesi ve izleme sürecinin değerlendirilebilmesi açısından özdeşleşme kavramının aydınlatılması gerekmektedir. Bu bağlamda özdeşleşme kavramını açıklamaya çalıştığımız bu başlık ilk olarak klasik dramatik yapıya dayalı sinemada izleyicinin izleme sürecini nasıl

gerçekleştirdiğini anlamaya yönelik şekillendirilmiş olup öte yandan çalışma boyunca varmak istediğimiz noktada ise filmlerde yer alan kameraya dönük bakışların kimi zaman pasif bir şekilde de film içine konumlandırılabileceğini anlatmaya yönelik olacaktır. Bu bağlamda özellikle Holywood sinemasının hayali sinemasal evrenleri yaratmada sahip olduğu başarı izleyiciyi anlatıya bağlayacak birtakım sinematografik tekniklere sahip olması ve seyircinin izleme sürecindeki tutumuna hakim olmasıyla doğrudan alakalıdır. Bu noktadan hareketle temelde özdeşleşme kavramının ne olduğuna getirmeye çalışacağımız açıklama ilk olarak klasik dramatik yapıda anlatımın işleyişini çözmemize, daha sonra ise izleyicinin izleme sürecinde meydana gelen tutumunu anlamamıza katkı sağlayacaktır.

İlk olarak özdeşleşme kavramına baktığımız noktada bu kavramın çoğunlukla empati kavramıyla karıştırıldığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu iki kavram karşılaştırıldıkları durumlar açısından birbirine benzerilik gösterse de detaylı bakıldığında birbirinden neredeyse tamamen farklı kavramlar olduğu ortaya çıkar. Bu durum hakkında Akkoyun şu ifadelerde bulunur:

> *"Empatik anlayış özdeşleşme ile de karıştırılmamalıdır. Bir kimse ile özdeşleşmede o kişi gibi olma ve onun gibi davranma eylemi vardır. Burada birinci kişinin benliği silinerek, yerine diğer kimsenin benliği yerleştirilmektedir. Bu bakımdan özdeşleşmede iki kişi aynı benliği paylaşırkeni empatide iki ayrı benlik birlikte varolmaktadır". (Akkoyun, 2019, s. 67)*

İfadesinde bulunarak; aslında özdeşleşme durumunda bireyin bilişsel durumunun ortadan kalktığını, empati durumunda ise birey karşısındakinin varlığını kabul ettiğini, yani bilişsel sürecin devam ettiğini ifade etmiştir.

Özdeşleşmenin bir sonucu olarak Mencütekin: "Seyircinin sinemadaki konumu şizofren hastası ile bağdaştırılabilir aslında. Bir bildiren olarak sinemanın varlığı, ekrana yansıyan görüntülere bakma ile bir gerçeklik oluşturulur; adına film denen" (Mencütekin, 2014, s. 74) ifadelerinde bulunmuştur. Menüctekin'in de ifade ettiği bilgi bağlamında son yüz yıl içerisinde insanın izleme eyleminde attığı en büyük adım hiç kuşkusuz devasa perdelere sahip olan sinemalar olmuştur. Bu eylem içerisinde perdede gördükleri karşısında büyülenmiş olan izleyici deyim yerindeyse adeta bir trans

durumunda olmuştur. İzleyicinin mutlak bilinciyle hareket edemediği bu durum sinemada ancak özdeşleşme kavramı ile açıklanabilir.

Sinemada yer alan tüm anlatılar kısa veya uzun süreli de olsa izleyicinin özdeşleşme sürecinden faydalanarak anlatılarını kurmaktadırlar. Nitekim özdeşleşme sürecinin uzun olduğu, filmdeki anlatımın mümkün olması için izleyicinin film ve film karakterleri ile özdeşleşme yoluna daha yoğun olarak gittiği filmler klasik anlatılı filmler olarak karşımıza çıkarken, modern anlatılı filmlerde izleyicinin filmle özdeşleşmesi daha kısa süreli bir çizgide gerçekleşmektedir. Bu bağlamda özellikle klasik dramatik yapıya dayalı Holywood sinemasında kurgusal olan öykünün gizlenmesi ve izleyici tarafından gerçek gibi algılanması izleyicinin filmle özdeşleşmesiyle doğrudan ilişkili olurken, modern anlatılı filmlerde çoğunlukla özdeşleşmenin önüne geçilerek anlamın izleyici tarafından oluşturulması beklenerek film ve film karakterleriyle özdeşleşen izleyici filme yabancılaştırılmaya çalışılır.

Özdeşleşme kavramı sadece sinemada olmamakla birlikte tiyatro ve romanda da karşımıza çıkmaktadır. İzleyicinin veya okuyucunun sahnede veya hikayede olup biteni tıpkı kendi deneyimliyormuşçasına yaşamak istemesi, yapıntı olanın gizlenip gerçeklik hissinin yaratılacağı atmosferleri ve anlatıcının adeta ortadan kaybolduğu durumları zorunlu kılmıştır. Özellikle Aristoteles'ten günümüze dek süregelmiş olan bu anlatım modeli, izleyicinin kesintisiz bir izleme sonucu katharsis'e ulaşmasına hizmet eden bir anlatım modelidir. Bu anlatım modelinde izleyici filmden ne oranda haz alıyorsa, yapıt da o oranda başarılı sayılacaktır. Temellerini bu tür bir anlayış üzerine kuran klasik anlatı sineması aynı şekilde böyle bir geleneğin izinden giderek, izleyicisine özdeşleşmeye dayalı bir anlatım modeli kurar ve olayları adeta deneyimlemesini ve bu deneyimlemenin soucunda belirli bir haz almasını amaçlar.

Özdeşleşme kavramı tek bir anlam ifade etmemekle birlikte temelde bir kimlik edinim problemi üzerine dayandırılabilir. Özellikle insanın doğduğu andan itibaren öleceği ana kadar geçirdiği süreçte tek bir kimlik ve özne halinde kalmaması, sürekli olarak dış dünyadaki başka kimliklere olan ilgisi doğrultusunda değişmesi; belki de bireyin özdeşleşmesinin temelini oluşturan temel sebep noktaları arasında yer alır. (Bakır, 2008, s. 50) Bu bağlamda yaşamı boyunca sürekli kimlik arayışında olan ve bu arayış içerisinde çevresindeki birçok olay ve karakterlerden psikolojik manada

etkilenmiş her bir birey; hiç şüphesiz sinemanın kusursuz tasarlanmış karakterlerinden bir parça da olsa etkilenecektir. Ersümer'in de ifade ettiği gibi: "Amacı olan ve bu amaç peşinde yılmadan mücadele eden karakter izleyici için, amacı ne olursa olsun çekicidir. Çünkü izleyici filmlerde yalnızca 'iyi' karakterlerle özdeşleşmez. Kötü karakterlerin cazibesine de kapılır" (Ersümer, 2013, s. 90).

Yukarıda Ersümer'in de bahsettiği gibi karakterin izleyici ile özdeşleşebilmesini tek bir doğruya, ahlaksal açıdan toplum genelinde iyi olarak kabul gören davranışlara veya tutumlara dayandırmak doğru olmayacaktır. İzleyicinin yaşadığı dönem, içinde bulunduğu dünya, yetişme biçimi, aile yapısı ve bunun gibi unsurlar izleyicinin farklı karakter modelleriyle özdeşleşmesinde önemli bir faktördür. Özellikle özdeşleşmenin gerçekleşebileceği diğer sanatlardan (örneğin tiyatro veya roman sanatı) farklı olarak, harekete dayalı görsel dünyası ve bu görsel dünyanın ses ile birlikte işlenebiliiyor olabilmesi sinemanın izleyici üzerindeki etkisini arttıran bir durumdur. Bu bakıma sinema sanatı diğer sanat dallarından farklı olarak, gerçeklik hissini yaratmada ve izleyicinin öyküyle özdeşleşmesinde yarattığı yollarla diğer alanlara göre daha fazla imkana sahip olmuştur.

Özdeşleşme kavramı temel manada *"Özne"* kavramından türemiştir. Özne kavramı günümüzdeki modern anlamıyla aydınlanma dönemi düşünürleri sonrası ortaya çıkmıştır. Türkçe sözlükte ise tanımı şu şekildedir:

> *"İs. gr. **1.** Bir cümlede bildirilen işi yapan veya yüklemin bildirdiği durumu üzerine alan kimse veya şey, fail: çocuk uyudu. Çocuk sevildi. Çocuk henüz küçüktür cümlelerinde çocuk sözü öznedir. **2.** fel bilinci, sezgisi, düş gücü olan, bazı filozoflara göre de dış dünyaya karşıt olan birey" (Türkçe Sözlük K-Z, 1988, s. 1749).*

Kişinin ben bilincine varması bir bakıma öznesine ulaşmasıdır. Özne tarihsel süreç içerisinde farklı düşünürlere farklı açılardan, dolaylı veya doğrudan konu olan bir kavramdır. Örneğin Descartes'in "Düşünüyorum öyleyse varım" (1942, s. 35) sözleri kendi öznesi üzerine düşünen Descartes'in kendi varlığının ve öznesinin farkına varmasının kanıtı niteliğindedir.

Sinemada özne kavramına ışık tutan araştırmalarda; Freud ve Lacan'ın yapmış olduğu çalışmalar sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Freud'un birey üzerine yapmış

olduğu araştırmalar ve ardından Lacan'ın bu çalışmaları yeniden ele alması, bireyin ve öznenin çözümlenmesine ışık tutan çalışmalar niteliğindedir. Günümüzde psikanalitik film çözümlemelerinin temelini oluşturan bu yaklaşımlar; sinemada birçok kuramın oluşturulmasına da ayrıca fayda sağlamıştır. Özellikle filmlerde kullanılan psikanalitik çözümlemelerde Freud'un yaklaşımının temelini oluşturan Oedipus kompleksi; bir Yunan miti olan Kral Oedipus'un efsanesinden yola çıkılarak oluşturulan ve hikayesi gereği kuramın temel seyrini oluşturan bir hikaye konumundadır. Bu efsanenin psikanalizdeki karşılığı olan Oedipus kompleksi; erkek çocuğunun küçük yaşlarda annesine olan ilgisinin ve annesiyle bütüleşme arzusunun belirli bir zamandan sonra babasının bir tehtit görülmesiyle bastırılmasıdır. Ve çocuk zorunlu olarak bu noktadan sonra babası ile özdeşleşmek zorunda kalır. Bu doğrultuda bu kavram doğrudan özdeşleşme kavramının açıklanmasında başvurulan bir kavram olmuştur. Özdeşleşme bağlamında Freud bunu şöyle açıklamaktadır:

> *"(Çocuğun) Babasıyla özdeşleşmesi bundan sonra düşmanca bir renk alır ve annesindeki yerini almak için babadan kurtulma isteğine dönüşür. Bundan sonra babasıyla ilişkisi çifte değerlidir; sanki özdeşleşmede başından beri varolan çifte değerlilik görünür hale gelmiş gibidir (...) Oidipus karmaşasının yıkılmasıyla oğlanın annesine nesne yükünden vazgeçmesi gerekir. Bunun yeri bir ya da iki şeyle doldurulabilir; ya anneyle özdeşleşme ya da babayla özdeşleşmenin güçlenmesi" (Freud, 2002, s. 358).*

Özdeşleşme kavramı bireyin *"Ben"* algısının oluşumuna bağlı olarak şekillenmiştir. Bireyin benliğinin farkındalığını Sarup (2004, s. 43) Lacan'ın *"Ayna Aşaması"* ndan ele almıştır. Bu aşama oidipus öncesi bir evredir. Bu aşama öncesinde çocuğun kendi benliğini farkedemediğini, herhangi bir benlik algısının olmadığını, bu yüzden çevresinde olup biten her şeyi kendine mal ettiğini vurgulamıştır. Bu noktada bireyin 6-18 ay arasında *"Ben"* algısının oluşamadığı gibi *"Öteki"* olanın da tanınması söz konusu değildir.

6-18 ay öncesinde bir insan yavrusu imgesel bir dünyaya sahiptir. Ayna evresinde insan; aynada olanın kendi varlığının yansımasının olduğunun bilincine varır. Deyim yerindeyse bundan önceki süreçte insan kendi varlığından habersizdir. Bu süreçten sonra insan imgesel bir dünyadan simgesel bir dünyaya geçiş yapar. Bu bireyin kendini öteki üzerinden inşa etmeye başladığı ve bu inşa sürecini baba figürü üzerinden

gerçekleştirdiği bir durumdur. Burada babanın adı ve babanın imgesi büyük ötekidir. Öteki tarafından hadım edilme korkusu yaşayan birey kendi bütünlüğünü hep ötekinin üzerinden inşaa etmiş ve edecektir. Bu süreçte babayla özdeşleşmek aynı zamanda kendi gerçekliğinden kaparak simgesel bir dünyaya geçiş yaptığı için çocuk üzerinde travmatik bir yabancılaşma durumu da yaşatmış olur. (Erkan, 2019, s. 1429)

Bireyin bir öz oluşu aslında kısaca bu süreç ile tanımlanabilir. Yani yeni doğmuş olan bireyin 6-18 ay arasındaki süreçte geçirmiş olduğu ayna evresi, kendi varlığını ve ötekini algılamaya başladığı sürecin başlangıcıdır. Bu sürece kadar tıpkı imgesel dış dünyadaki gibi, insan yavrusunun ayna üzerindeki görüntüsü de imgesel bir anlam taşımaktadır. Ayna evresinden sonraki süreçte çocuk kendi varlığını sürekli olarak dış dünyadan gelen ötekiler üzerinden kurmaya başlar. Aslında bu imgesel dünyanın benliğin farkındalığı ile simgesel olana geçiş evresi olacaktır. Simge burada dış dünyanın kurmuş olduğu kurallar ve sorumlulukları kapsar.

Çocuk Oidipus kompleksinden de hatırlayacağımız üzere ilk kurala babası tarafından maruz bırakılır ve kendi biricik imgesel dünyasından vazgeçerek sürekli başka kişilerde kendi kimliğini ve benliğini arar. Bu kimlik arayışının ilk uğrak noktası ise doğrudan babasıdır. Çocuk artık kendi öz kimliğine bu noktadan sonra yabancılaşarak, öznesini sürekli olarak öteki üzerinden kurar hale gelecektir. Ve bu süreçte sürekli eksik kalarak, kurmaca bir kimlik edinecektir. Bu bağlamda bireyin kimlik edinmek üzere kimi zaman ötekine dönüştüğü, kimi zaman ise rol yaptığı bu sonsuz serüveni anlamamız açısından Erkan'ın şu ifadeleri aydınlatıcı niteliktedir.

> *"O halde gerçek olan nedir? Gerçek dilin olmadığı, nesnelerin ve onların imgesel tasarımlarının olmadığı, bireyin kendi imgesel gerçekliğine herhangi bir aracı olmadan ulaşabildiği bir yerdir. Belki artık bir ölüm veya bitiştir. Çünkü Anne ile bir bütün olan bireyin artık kendi bağımsız kimliğe sahip olması sürecinde geriye dönüş yoktur. Bu nedenle özneleşme süreci daima acı vericidir" (Erkan, 2019, s. 1435).*

Klasik anlatı sinemasından da hatırlayacağımız üzere geleneksel dramatik yapıya dayalı anlatılar, kahramanın zorluklarla mücadele ettiği ve sonunda arzusuna, biricik imgesel dünyasına ulaşmayı hedeflediği, karakter ve arzu merkezli anlatılar olmuştur. İzleyici de aynı şekilde karakterle birlikte bu tarz filmlerin sonunda

başarmayı, kazanmayı arzulayıp ve coşkuyu yani bir boşalımı "*Katharsis'i*" aramıştır. Bu durum yukarıda Erkan'ın da belirttiği gibi ölümle ilişkilendirilebilir.

Özne kendini aradığı bu karmaşık süreçte, kimliğini her zaman dış dünya üzerinden şekillendirmeye çalışmış, isteklerini ve arzularını kendi öznesinden dışarıda, dış dünyada aramıştır. Bu noktada Çoban şu ifadelerde bulunur:

> *"Özne bir dolayımlar yumağıdır ve varoluşu tamamen kendi dışında olana bağlıdır, özne kendini var etme ve kurma yetisine sahip değildir. Özne toplumsalın kurgusudur, öznelerarasılığın oluşumudur, çünkü özne süreğen olarak onu öteki için temsil eden bir gösterene bağlanmıştır ve kendisine ancak öznelerarası ilişkiler zincirinde kendini var edebilir" (Çoban, 2005, s. 288).*

Öznesini öteki üzerinden kurmak zorunda kalan birey öteki ile özdeşleşme yoluna girmekten başka bir çare bulamayacaktır. Bu noktayla ilgili olarak Bakır (2008, s. 50) ise özdeşleşmeyi bir ego tarafından bir egonun özümsendiği süreç olarak değerlendirmektedir. Her ne kadar ilk özdeşleşme bir birey olarak bebeğin aynadaki kendi öz görüntüsünü tanımasıyla oluşmaya başlasa da özdeşleşmelere bu kısıtlı çerçeveden bakmamız, bireyin öznesinin varlığının farkında olduğu dönemlerde yaşamış olduğu özdeşleşmenin anlaşılmasını kısır bırakacaktır. Bu noktada Freud özdeşleşmeyle ilgili olarak özdeşim kavramına üç ayrı açıdan açıklama getirmektedir:

> *"Birincisi, özdeşim bir nesneyle kurulan duygusal bir bağın özgün (ilk) biçimidir; ikincisi gerilemeci bir yoldan, sanki nesnenin ego içine alınması yoluyla libidinal bir nesne bağı için bir ikame olur ve üçüncüsü, cinsel içgüdünün nesnesi olmayan başka bir insanla ortak bir özelliğin yeni algılanmasıyla birlikte ortaya çıkabilir. Bu ortak özellik ne kadar önemliyse, bu kısmi özdeşim de o kadar başarılı olabilir ve böylece yeni bir bağın başlangıcına karşılık gelebilir" (Freud S. , 1997, s. 136).*

Freud'un da burada bahsetmiş olduğu gibi bu ortak özellik, sinemadaki izleyici-karakter özdeşleşmesinin temelini oluşturmaktadır. Öte yandan izleyici-sinema aygıtı arasında meydana gelen özdeşleşmelerde Baudry sinema aygıtı ile yapmış olduğu çözümlemelerle Platon'un mağara benzetmesi[12] üzerinden yola çıkar. Baudry Platon'un

[12] "(İng. *Allegory of the cave;* Fr. *Allegorie de la caverne*) Platon'un Devlet adlı diyaloğunda ortaya koyduğu genel bilgi ve eğitim anlayışını mecazi bir dille ifade edip, somutlaştırmak için kullandığı istiare;

mağara metaforu ve Freud un psişik aygıtının[13] belirli oranda birbirine karşılık gelen yanlarının olduğunu ileri sürmüştür. Baudry'e göre bu benzerlik bir rastlantıya bağlanamayacak şekilde birbirinden farklı kültürler içinde bile geçerli olmuştur. (Baudry, 1976, s. 103. akt. Erdoğan, 1993, s. 32.)

Şekil 2.2: Platon'un mağara metaforu ve sinemanın öğeleri

Mağara	Sinema Salonu	Karanlık
Tutsaklar	Seyirci	Hareketsiz
Meşale	Projektör	Arkada, yukarıda
Mağara duvarı	Sinema perdesi	Önde

Kaynak: (Erdoğan, 1993, s. 32)

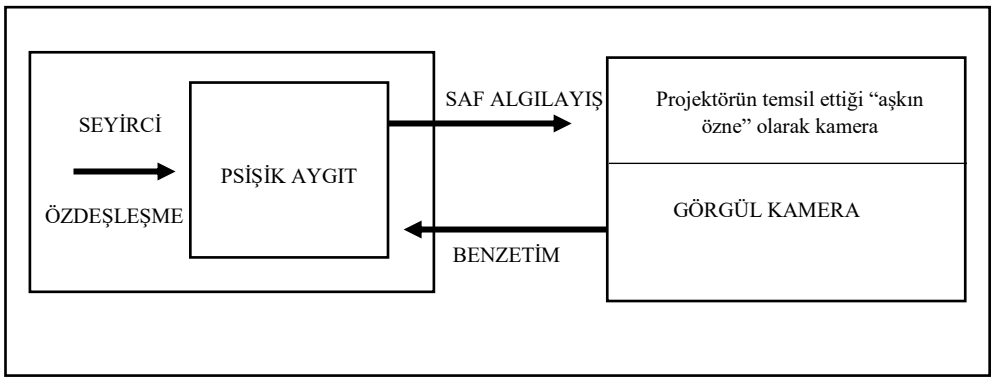
İzleyicinin sinema salonunda aldığı hazzın çocukluk döneminde yaşamış olduğu ilkel haz ile örtüştüğü ve sinematografinin psişik aygıtın uyku halindeki durumuna denk düştüğü yönünde bir düşünce mevcuttur. Fakat bu noktada sinema ve rüyalar gerçekliğin algılanması noktasında ayrılırlar. Sinemada seyir sürecinde bir algılama ve algı sürecinin varlığından söz edilebilirken, rüyalarda bir algının varlığından söz edilemez. Bu izleme sürecini ve algılama sürecini ayna evresinden sonraki dönemlerde çocuğun aynada kendinin temsil eden imge ile özdeşleşmeye başladığı noktadan alabiliriz. Fakat sinema perdesi aynadan farklı olarak bireyin (ayna evresindeki çocuğun) kendi imajını yansıtmak yerine başka öznelerin imajlarını yansıtmaktadır. Bu noktada birey perdedeki imaj ile doğrudan özdeşleşemeyeceği için özdeşleşecek yollar bulması gerekecektir. (Erdoğan, 1993, s. 32-33)

> *"O zaman seyirci ne ile özdeşleşecektir? Çünkü kesinlikle özdeşleşmesi lazımdır:özdeşleşme birinci biçimiyle artık onun için bir gereklilik olmaktan çıkmıştır. Ama sinemada buna devam eder; bu olmazsa film onun için en anlaşılmaz filmden daha anlaşılmaz olacaktır. Onsuz hiçbir toplumsal etkinliğin mümkün olmadığını süregiden bir özdeşleşme oyununa mahkumdur" (Metz, 1985, s. 46. akt. Erdoğan, 1993, s. 34).*

onun kendi bilgi ve eğitim anlayışını ifade ederken, zamanın eğitim anlayışını eleştirmek, insanlık halini ifade etmek üzere kullandığı ünlü eğretileme" (Felsefe Sözlüğü, 1999, s. 564).

[13] Psişik aygıt-psişik organ

Şekil 2.3: Seyircinin özdeşleşme süreci



Kaynak: (Erdoğan, 1993, s. 34)

Yukarıdaki şemada da görüleceği üzere seyircinin psişik aygıtı ile sinematografik aygıt arasında belirli bir benzetim durumuna girişilmektedir. Burada sinematografik aygıt aynı zamanda psişik aygıtın bir taklidi konumundadır ve benzer özellikler gösterirler. Özdeşleşme sadece ayna evresinin gerçekleştiği mekan ve sinema salonu arasında gerçekleşme ile kalmayıp, izleyici günlük hayatındaki eylemler ile örtüşen sinematografik hareketler ve teknikler ile de özdeşleşirler. Örneğin kamera hareketleri sahne içerisindeki herhangi bir karakterin eylemlerini temsil eden hareketlerde bulunduğunda izleyici bu hareketin karaktere ait hareketler olduğunu bilir. Bu açıdan kamera bir gerçeklik üretmek yerine insan algısını merkeze alarak sadece bir gerçeklik izlenimi sunmuş olur diyebiliriz. Eğer bir kamera yatay bir çekim yapıyorsa karakterin normal bir bakışına tanık oluruz. Dikey bir çekimde ise izleyici kafa sanki bir tarafa doğru yatıkmış algısına kapılacaktır. Fakat kimi noktada kamera örneğin zoom yaparak bir öznenin davranabileceğinden farklı davranışlar da sergiler. Bu noktada özne her ne kadar böyle bir eylemi gerçekleştiremeyecek olsa da, kamera bir noktaya zoom yaparak tıpkı öznenin dikkatini bir nesne üzerinde yoğunlaştırdığı anki algıyı yakalayabilecektir. Bu açıdan sinema salonundaki perdeden de önce izleyicinin ilk başta kamera aygıtıyla özdeşleştiğini söylememiz mümkün olacaktır. (Erdoğan, 1993, s. 34)

Sinema izleyicisi özdeşleşme sürecinde kamera aygıtının tıpkı bir özne gibi hareket etmesi bakımından bu aygıtı benimser ve bu aygıt ile özdeşleşme yoluna gider. Seyirci kameranın kendisiyle özdeşleştiği noktada artık kameranın gösterdiği evrene kameranın temsil ettiği öznenin perspektifinden bakmaya başlar. Nitekim bu süreçte özne kendi varlığından bağımsız filmsel evrene ait bir özneden öteye geçemez. Filmde

işlenecek olan öykü kamera tarafından ister bir karakterin öznelinden veriliyor olsun, ister nesnel bir bağımsızlıkla hikayeyi aktarıyor olsun, perdeye aktarılan her bir görüntü izleyicide kendi dışında bir özne konumunda konumlanmanın algısını yaratacaktır. Perdedeki kameraya ait hareketler ve devinimler bu noktada gerçek hayatı izleyicinin belleğine tıpkı bir rüya gibi aktarıyormuş izlenimi yaratmaktadır. İzleyici için bu süreç kopmadan, akışkan bir şekilde aktığı sürece öncelikle kameranın ve daha sonra filmde yer alan özdeşleşilmiş karakterin *"Öteki"* olarak adlandırılacağı bir an söz konusu olmayacaktır. Yani izleyici filme yabancılaşmayacak, kendi öz bilncinden uzak pasif ve pürüzsüz bir film izleme süreci gerçekleştirmiş olacaktır.

İzleyicinin psişik aygıtıyla örtüşen sinema aygıtı, bireyin kendini arama serüveninde onun uğrak yerlerinden biri konumundadır. Bu serüvenin devam edebilmesi öznenin kendi öznesini bırakıp bir başkasıyla yek pare olmasıyla, benimsemesiyle, arayışıyla, *"Özdeşleşmesiyle"* gerçekleşebilmektedir. Bu bakıma özelde özdeşleşme kavramına bakmış olduğumuz bu başlık genelde klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye dayalı prüzsüz anlatımını teorik olarak nasıl kurduğunu anlamaya ve anlatmaya yönelik gerçekleştirilmiştir. Nitekim klasik anlatı sinemasında yer alan anlatım dilinin gerek filmde yer alan karakterler açısından, gerek kamera cihazının kendisi açısından belirli bir hikayenin öznesi konumunda baskın bir şekilde oluşturuyor olması, izleyiciyi ikinci plana iterek onda duygulanıma dönük, pasif bir izleme süreci ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda temelinde özdeşleşme kavramı bulunan klasik anlatılı filmlerde izleyicinin öz kimliğinin ortada olmaması durumu, kameraya dönük bakışların da doğal olarak izleyicinin öz kimliğine yönelik olmamasına, anlatıda anlatıcı-yönetmen tarafından tasarlanmış olan kurgusal veya hayali özneye yönelik olmasına sebep olacaktır. Diğer taraftan her ne kadar yabancılaşma üzerine bir anlatım ortaya koysa da modern anlatı sinemasında da kayda alınan filmlerin belirli bir alıcı yani kamera tarafından kaydediliyor olması, izleyicinin izleme sürecini film karakterlerinden herhangi biriyle özdeşleşmese de, izleme sürecini gerçekleştirebilmesi adına kamera cihazıyla özdeşleşmesini zorunlu kılmaktadır. Yani klasik anlatı sinemasında yer alan özdeşleşme durumunun, modern anlatı sinemasında tamamen ortadan kalktığını düşünmek çok radikal ve yanlış bir yaklaşım olacaktır.

2.3.2. Sinemada Yabancılaşma ve Aktif İzleyici

Sinemada sık sık karşımıza çıkan yabancılaştırma kavramı **y**abancılaşma kavramından türetilmiştir. Yabancılaştırma modern sinema anlayışının temel prensiplerinden biri olmakla birlikte yabancılaşma kavramı ise özelde bireyi genelde ise toplumu kapsayan sosyal bir terim olma özelliği taşımaktadır. Modern toplumlarda hızla gelişen sanayi kültürü ve buna bağlı olarak bireyin giderek meta kültürü içersine çekilmesi, toplumsal ve bireysel bir takım bunalımlara sebep olmuştur. Bu bağlamda yabancılaşma kavramına ilk olarak ekonomik ve politik açıdan moden dünyanın hakim anlayışı olan kapitalist sisteme karşı bir noktada konumlanmış Karl Marks'ın *"Kapital"* adlı çalışması içerisinde rastlamaktayız. (Parkan, 2020, s. 44-45)

Modern ve modern çağ sonrası meydana gelen değişimler sadece iktisadi alanda meydana gelmemiş, sosyal yaşantı ve sanat alanında da etkili olmuştur. Bu noktada özellikle I. Dünya savaşı sonrası dönemden başlayarak toplumda meydana gelen kırılmalar ister istemez sanat alanına da yansıyacaktır. Temelini sosyalist düşünceden alan birçok yaklaşım gibi Brecht'in epik tiyatro yaklaşımı da bu yaklaşımlar arasında bulunmaktadır. Bu tür yaklaşımların çoğu bireyin içinde yaşadığı dünyaya olan yabancılaşması düşüncesinden hareketle meydana gelir. "Modern toplumlarda yabancılaşma, insancıl anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise, 'insancıl anlamları' bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir." (Nutku, 1976, s. 52). Yani Brecht insanı kendi öz doğasına yabancılaştıran sisteme yabancılaştırarak tersine bir yabancılaştırma ortaya koymuştur.

Özellikle 1960 sonrası modern sinema anlatısı Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramından fazlaca etkilenmiş, anlatı tarzını bu tiyatro anlatısına benzer şekilde şekillendirmiştir. Klasik dramatik yapıya dayalı Aristotelesci anlatı, izleyicinin karakter özdeşleşmesi üzerinden bir anlatı sunmuş, karakter ile özdeşleşen izleyici yapıntı olan filmi adeta gerçek gibi algılamıştır. Öte yandan modern anlatı sineması ise klasik anlatı sinemasının normları dışında bir tutum sergileyerek seyircinin film ile özdeşleşmesini önlemeye çalışmış, izleyiciyi filme yabancılaştırarak kurmaca olan film ile gerçek olan yaşam arasına mesafe koymuştur.. Buradaki amaç seyircinin yapıntı karşısında aktif kalmasını sağlayarak düşünsel sürecini devam ettimesini sağlamaktır.

"Yabancılaştırma, sergilenen olay örgüsünde izleyicinin kendine sahne üzerindeki akışa paralel olarak kolayca bir yer bulmasını engeller. Çünkü epik anlayış çerçevesinde izleyici, mantığa dayalı bir eleştirel bakış açısıyla, kendi yaşamıyla sahne üzerindeki yaşamın birbiriyle çelişen yönlerini görerek izlediklerinin bir oyun olduğu bilincinden kopmaz" (Aslan, 2009, s. 26).

Temelini Aristoteles'ci anlatım tarzından alan klasik sinema anlayışında izleyici kamerayı adeta bir özne gibi görmekte, kamera-izleyici özdeşleşmesi ile pürüzsüz bir hayal dünyası inşaa etmektedir. Bu bakıma bu tarz anlatılar adeta modern dönemdeki bireyin düşünceden uzak dinlenme alanları olmuştur. Gerek sinematografik açıdan, gerek filmde ele alınan olaylar bakımından klasik anlatı sineması bu bakıma izleyiciyi etken bir pozisyonda değil de edilgen bir pozisyona sürüklemiştir. Modern anlatılarda yabancılaştırma üzerinden varılmak istenen nokta ise izleyiciyi edilgen pozisyondan etken pozisyona çekmektir. İzleyici modern dönemin problemleri üzerine kafa yormalı, fikir üretmeli ve uyuşmamalıdır.

Brecht diyalektik ve yabancılaşma kavramlarını birbirine ilişkilendirerek bakar. Bu ilişkiyi ise şu şekilde maddeleştirir:

1. Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma (anlamak-anlamamak-anlamak), reddin reddi.

2. Anlaşılırlığa kadar anlaşmazlığın yığılması (niceliğin, niteliğe dönüşümü)

3. Genelin içinde özel (olayın kendine özgülüğü, bir seferliği, bunun yanı sıra tipikliği).

4. Gelişmenin anı (duyguların başka karşıt duyguların üzerine-içine geçişi, her birinde aynı anda eleştiri ve özdeşleşme).

5. Çelişki (bu ilişkiler içinde, bu insan; bu davranışlara, bu sonuç).

6. Bir şeyin, bir başkasıyla anlaşılması (başlangıçta kendi başına bağımsız anlamı olan bir sahne, öteki sahnelerle bağlantıları yoluyla ayrı bir anlamın da katılmasıyla yeniden keşfedilir).

7. Sıçrama (*saltus naturae*, sıçramalarla epik gelişim).

8. Zıtların birliği (bütünün içinde zıtlar aranır, ana ve oğul – *Ana*'da– dışarıdan bakılınca bir bütün iken, ücretten ötürü birbirine karşı mücadele verirler).

9. Bilmenin pratikleştirilebilirliği (teori ve *praksis* birliği). (Brecht, 1976, s. 360-361. akt. Parkan, 2020, s. 46)

Sinemada yabancılaştırma girişimlerine özellikle Fransız yeni dalga sinemasının önde gelen isimlerinden olan Godard, Truffaut, Resnais gibi yönetmenlerin eserlerinde rastlamaktayız. Tıpkı Brecht'in tiyatro anlayışında savunduğu gibi bu yönetmenler de, izlenenin hayatın gerçek bir yansıması olmadığını izleyiciye anlatmaya çalışmışlardır. Özellikle Brecht'in izleyicinin yapıta karşı mesafesinin korunumuna yönelik geliştirdiği maddelerden beslenen bu yeni sinema anlayışı köklerini yabancılaştırma zemini üzerine atmaktadır.

İzleyici-yapıt mesafesini kurmayı amaçlayan yabancılaştırma efektlerinin birden çok teknik ve metodla gerçekleştirildiğini görmemiz mümkündür. Bu bakıma modern anlatılı tarzıyla yaratılmış olunan bir filmde yüzlerce farklı teknikle izleyiciyi filme yabancılaştıracak teknik uygulanabilir. Bu tekniklerden birisi ise film karakterlerinden birinin kameraya dönerek izleyici ile göz teması kurması durumudur. Bu olay tıpkı Brecht tiyatrosunda olduğu gibi biricik, büyülü, hayali dünyayı kesintiye uğratarak izleyicinin kurmaca bir evren içerisinde olduğunu anlaması üzerinedir. Sinemada *"Dördüncü duvarı yıkmak"*[14] olarak tabir ettiğimiz bu eylem izleyicinin karakterle olan özdeşliğini yıkmakla beraber izleyici-karakter ayrımını da sağlamaktadır. Böylece izleyici artık karakterin bakış açısından koparak, olan olayların kendi gerçek dünyasına ait olmayan olaylar olduğunun farkındalığını edinir.

Tiyatro ve sinema eserlerinde olayların sergilendiği sahnenin üç tarafı kapalı, bir yanı açık duvarlarla çevrili olduğu varsayılır. Kapalı olan duvarlar dekorların ve oyuncuların evrenini temsil etmekle birlikte, açık olan yani izleyiciden sahneye doğru bakan dördüncü duvar, izleyicinin bu hayali evrene açılan penceresi gibidir. Klasik anlatılarda bu duvar gerçek olanın kurgusal olana, kurgusal olanın ise gerçek olana geçişini imkansız kılacak şekildedir. Klasik sinema anlatısının büyüsü de bu duvarın varlığının izleyici tarafından hissedilmemesinden gelir. Modern anlatılarda ise izleyici

[14] Sinemada dördüncü duvarı yıkma eylemi, farklı dönemlerde farklı film yönetmenleri tarafından kullanılan tekniklerden olmuştur. Öte yandan "İlk kez yazar ve filozof Denis Diderot tarafından dile getirilmiş bir kavram olan dördüncü duvar, 19. Yüzyıl tiyatrosunda öne çıkan gerçekçilik akımıyla gelişen ve izleyicilerin sahneyi gördükleri hayali, gerçekte var olmayan duvar anlamına gelmektedir. Dördüncü duvarı yıkmak kalıbı ise, oyuncuların bu görünmez duvarı kırıp seyirci ile iletişime geçmeleri, seyircinin orada olduğunu fark edip kendi evrenlerinin kurgusal olduğunu anlamaları manasına gelmektedir" (Filmloverss, 2019)

ile film arasında bu duvarın yıkılması, izleyicinin yapıta yabancılaşmasıyla sonuçlanır. İzleyici baktığı şeyin kurmaca bir dünya olduğunun farkına varır. Bu noktadan sonra dokunulmazlığını yitiren filme eleştirel bir tutum takınması da kaçınılmaz olacaktır.

Bir filmin hayal ürünü ve deyim yerindeyse yalan olduğunu bile bile izlemek, bir izleyici için öteki üzerinden inşaaa etmeye çalıştığı benlik ile ilişkilidir. Karakter üzerinden kurduğumuz bağ, bize ulaşamayacağımız hayatları dahi deneyimleme fırsatı verir. Klasik anlatının özdeşleşmeye dayalı anlatı dünyası da aynen bu şekilde işler. Öte yandan modern anlatı sineması ise yabancılaşma kavramı üzerine temellerini atar. Kimlik arayışı içerisinde olan özne klasik anlatılardaki gibi dışarı yönlendirilmez. Özdeşleşmesi istenmez. Aksine izleyiciden içe dönük bir tutum sergilemesini ister. İzleyiciyi filme yabancılaştıracak teknikler dener. Daha önce de bahsettiğimiz gibi film karakterinin kameraya dönerek izleyici ile göz teması kurması da bunlardan sadece birisidir. Karakter adeta anlatının büyüsünü yıkarak izleyiciye *"Orada olduğunu biliyorum"* mesajı yollar. Bu izleyici ile film arasındaki kurgusal olanın ortaya çıktığı, dördüncü duvarın yıkıldığı, izleyicinin filme yabancılaştırıldığı andır. Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlayışından başlayarak kullanılan, *"Göstermeci Oyunculuk"* veya Brecht'in *"Y-efekti"* olarak adlandırdığı tekniklerden biri olan dördüncü duvarın yıkılması durumu özellikle Fransız Yeni Dalga sinemasında kayda alınan filmlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır.

2.4. Sinema ve Felsefe

Sinema ve felsefe ilişkisi sinemanın bir sanat olarak kabul görülüp görülmemesi üzerine yapılan tartışmaların zemininde filizlenmiştir. Başlangıçta sadece bir eğlence aracı olarak görünen sinema düşünceye dönük eylemlerden veya derin ifade yeteneklerinden yoksun bir alan olarak görülmüştür. Yapılan tartışmalar arasında sinemanın sanat olarak kabul edilmesindeki en büyük payda ise yine onun ifadesel ve düşünsel bir yeteneğe sahip olmasının farkedilmesi olacaktır.

Sinema hareket-zaman bloklarına bağlı olarak işleyen bir ifade yeteneğine sahiptir. Ve bu ifade yeteneğini bunun sonucunda izleyicinin zihninde ortaya çıkan imajlar ile kurmaktadır. Öte yandan sanat olarak ele alındığı noktadan itibaren tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi onu ortaya koyan sanatçının sinemasal ifade yeteneğine, bakış açısına ve felsefi dünya görüşüne de bağlıdır. Bu bakıma sinemada

bakma eylemi üzerine yaptığımız çalışmada yönetmene ait sinemasal bakma eylemlerinin[15] sinemasına kazandırdığı bakış açısının yönetmene ait felsefi görüşle doğrudan ilişkili olduğu düşüncesi, sinema ve felsefe arasındaki ilişkiyi de üzerinde durulması gereken zorunlu bir nokta olarak kılmaktadır.

Ortaya çıktığı dönemden itibaren sinema üzerinde birçok düşünür, bu alan üzerine birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Ortaya çıkan ilk çalışmalar genel itibari ile sinemanın bir sanat olup olmadığı üzerine yapılan tartışmalardan ibarettir. Bu tartışmalarda çoğunluğun sahip olduğu hakim görüş, sinemanın bir sanat olmadığı yönündedir. Sinema onlara göre kayda aldığı nesneleri ve olayları olduğu gibi, tıpa tıp kaydettiği için sanatçı özgünlüğünden yoksun, sadece bir kopya makinesi konumundadır. Bu bakıma sinema sadece gerçekliğin mekanik anlamda kaydeddildiği bir eylem olarak değerlendirilmelidir. Sinema için bundan fazlası düşünülememektedir. Bu bağlamda Öztürk (2018, s. 25) imajlara yönelik saldırının tarihinin çok eski zamanlardan beri süregeldiğini ifade eder. Ona göre Platon bile mağara alegorisindeki imajları yazılı bir stile dönüştürerek bu imajları hakikatin gölgesi haline indirgemiştir. Bununla birlikte 20. Yüzyılda Adorno ve Horkheimer gibi isimler de sinematografik imajları sadece eğlence üreten, insanları gerçeklikten uzaklaştıran unsurlar olarak görmüştür. Bu düşüncenin günümüzde de hala kabul gördüğü mecralar söz konusudur.

Kitleleri farklı duygu hallerine sokan örneğin; mutlu eden, üzen, korkutan, merak ettiren, öfkelendiren veya sakinleştiren; fakat tüm bunları yaparken insanlar üzerinde hoş vakit geçirme duygusu yaratarak, eğlenmesini sağlayan kuşkusuz çok az şey vardır. Ve bunların en tepesinde ortaya çıktığı andan itibaren hiç kuşkusuz sinema yer almıştır. Sinemanın böylesine eğlenceye dönük bir araç olarak algı yaratması kitelelerin onu benimsemesindeki en etkili faktörlerden birisi olmuştur. Bu bakıma 100 yıl gibi kısa bir süre içerisinde hem toplum tarafından benimsenip bu denli popüler bir araç haline gelebilen, hem de üzerinde bilimsel tartışmaların yapıldığı çok az alanın varlığından söz edebiliriz.

Öte yandan sinemanın bu derece eğlendirici doğasının yanında felsefe ise tüm dönemlerde toplumun daha az bir kısmı tarafından ilgilenilen alanlar arasında yer almıştır. Düşünen bir varlık olarak insan; tüm dönemlerde varlığa ilişkin sorularının

[15] İster doğrudan konumlandırmış olduğu kameranın bakış açısı olsun, ister karakterlerden birinin bakış açısı olsun

tamamını bu alan üzerinden ürettiği fikirler ve tartışmalar ile gerçekleştirmiştir. Felsefe bu bakıma insanın varolanı düşünme üzerine geliştirmiş olduğu pratiklerin en eskisidir ve bu alandaki eylemlerin tamamını kapsamaktadır. Bu bakıma felsefenin yaşı, düşünen bir varlık olan insanlık yaşı kadar eskidir. Sorgulamaya dayalı doğası ve ele aldığı konuların derinliği, neden toplumun küçük bir azınlığı dışında ilgilenilmediğini kısmen de olsa açıklar niteliktedir. Çünkü felsefe doğası gereği varolanı varolonun ötesinde ararken yoğun ve sıkılmaya müsait bir eylem olan *"Düşünmeyi"* gerçekleştirir.

Toplum tarafından eğlence merkezli bir araç olarak görülen sinema; ve daha yoğun, düşünsel ve sıkıcı bir süreci gerektiren felsefe alanı arasında başlayan ilişki, sinemanın bir sanat olup olmadığı ile ilgili tartışmaların yapıldığı döneme dayandırılmalıdır. Medin & Kaymak'ın (2020, s. 58)'da vurguladığı üzere sinema üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar ve bu çalışmlar sonucu ortaya atılan argümanlar, sinemanın güçlü bir sanat alanı olduğunun kabul edilmesi ile neticelenir. Belirli bir dönemden sonra sinemanın eğlenceye dönük doğasının yanı sıra izleyicisi üzerinde belirli düşünceleri üretmeye dönük çabası ise, sinemayı felsefe alanı ile daha da yakınlaştıracaktır.

> *"Sinema dışında diğer sanat dalları da teorik olarak felsefe yapabilme potansiyeline sahiptir; fakat sinemanın kendine has zaman ve mekan yaratımı, imajlar oluşturabilmesi gibi özellikleri sinema ile felsefe arasında daha yakın bir ilişki doğurmuştur". (Medin & Kaymak, 2020, s. 58)*

Günümüzde sinema ve felsefe üzerine yapılan çalışmalar son derece kısıtlı olmakla beraber, sinema ve felsefe arasında doğan etkileşimi sadece bilimsel makalelerin ve kitapların içerisinde aramak; dar açılı bir perspektiften alana bakmamıza sebebiyet verecektir. Oysa günümüzde Hollywood sineması başta olmak üzere, gerek modern anlatılı sanat filmlerinde, gerek düşük bütçeli amatör yapımlarda, bir şekilde üreticisine ait belirli bir bakış ve bu bakışa bağlı olarak belirli bir felsefeye sahip çokça filmden söz edebilmekteyiz. Bu filmler yerleştirilen bakış açısına bağlı olarak izleyicisine belirli bir felsefenin sunumunu yaparlar.

> *"Oysa Amerikan sinemasının ürettiği çok sıradan ticari filmlerde bile insanın dünyaya bakışıyla ilgili, yani felsefi nitelikte pek çok mesaj vardır. Superman, SpiderMan'den, polisiye, serüven, kamyon şoförlerinin, vs öykülerini anlatanlara kadar pek çok sıradan filmde önemli felsefi diyaloglarla karşılaşılmaktadır. Başka*

bir deyişle belki de en sıradan filmler aracılığıyla izleyiciye belki en önemli felsefi mesajlar en basit haliyle aktarılabilir. Yeter ki bu filmleri yapanlar o yetenek ve birikime saip olsunlar" (Adanır, 2014, s. 5).

Yukarıda Adanır'ın da vurguladığı gibi sinema ve felsefe birlikteliğini aynı çatı altında buluşturan şey şüphesiz düşünce olmuştur. Felsefe düşünme eylemini ortaya attığı kavramlar üzerinden yarattığı tartışma ile gerçekleştirir. Sinemada ise düşünmeye dönük her bir eylem görsel alanda imajlar üzerinden gerçekleşir. Sinemada gerçek yaşam içindeki nesneler ve objeler izleyici üzerinde bir anlam dünyası yaratmak adına belirli bir amaç doğrultusunda kayda alınarak perdeye aktarılır. Kayda alınan görüntüler gerçekliğin basit bir kopyası olmaktan öte belirli bir görüş, düşünüş üzerinden şekillendiği için gerçeklikten bağımsız, gerçekliğin kurallarına bağımlı kalmayan, ayrı bir gerçeklik düzlemi oluşturur. Bu bağlamda Frampton (2013, s. 17) filmi gerçekliğe hapsetmenin filmin anlatım olanaklarını kısıtlayacağını ve filmin şiirsel yanına zarar vereceğini söylemiştir. Bu noktada bir filme gerçekliğin bir kopyası olarak bakılmaması, filme başlı başına bir dünya olarak yaklaşılması gerektiğini savunur.

Felsefe yapma biçimi tarihsel dönemler içerisinde sürekli bir değişim göstermiştir. Bu bağlamda Öztürk (2018, s. 7-8) felsefe yapma biçimleri ister sözlü, ister yazılı, ister görsele dönük olsun bu tarzların birbirleri arasında bir üstünlüğün çabası veya göstergesi olmadığını vurgular. Felsefe sadece dönem içerisinde kullanılan araçlara göre farklılıklar göstermiştir. Antik Yunan uygarlıklarında sözlü olarak başlayan felsefe, daha sonraları yazılı olan medya araçlarının yaygınlaşması ile birlikte yazılı medya araçları üzerinden de varlığını devam ettirmiştir. Öte yandan 19. Yüzyılın sonunda ortaya çıkan sinema ile birlikte ise varlığını sürdüreceği alanlar arasına, sözlü ve yazılı mecraların yanı sıra görsel imajlara dayalı sinema alanını da eklemiştir.

"Sözlü ya da yazılı felsefedeki bir fikrin sinemaya girmesi demek sinemanın onu illüstre ettiği anlamına gelmez; çünkü o fikir sinemaya girdiği anda sözlü ve yazılı felsefedeki fikir olmaktan çıkar sinematikleşir, sinematik felsefe haline gelir" (Öztürk S. , 2018, s. 8)

Sinemanın düşüncenin üretimine dönük yaptığı her bir eylem onu felsefenin alanına doğru yaklaştırmıştır. Sinema her ne kadar 20. Yüzyılın başı diyebileceğimiz bir dönemde ortaya çıksa da, ele aldığı ve ilgilendiği konular, felsefenin konularıyla konu ve tarih bakımından benzer bir parelellik gösterir. Bu bakıma sinema ve felsefe

arasındaki ilişkiyi Henri Bergson'un yapmış olduğu *"Madde ve Bellek"* isimli çalışmaya kadar dayandırabiliriz. Bergson *"Madde ve Bellek"* çalışmasında sinemaya dayalı bir evrenin tablosunu çizmiştir. Bunun yanı sıra aynı şekilde *"Yaratıcı Tekamül"* isimli çalışmasında da insan düşüncesinin alışkanlığa bağlı olarak algılamasında sinemayı örnek olarak gösterir. Ona göre insanın algılayış biçimi de tıpkı sinemadaki gibi hareketsiz parçaların yan yana getirilmesi şeklinde işlemektedir. (Öztürk S. , 2018, s. 25-26)

Felsefe ve sinema arasındaki düşünce çatısı altında kurulu olan birliktelik; düşüncenin sözlü veya yazılı alanlarda yapılabildiği gibi, kaydedilen ve perdeye yansıtılan görsel imajlar üzerinden de yapılabileceği üzerinedir. Hatta günlük hayatta üzerinde durulmayacak kadar basit veya olağan sayılan olaylar sinema sayesinde üzerinde düşünülecek imajlar haline gelmiştir. Öyleki insan kendi üzerinde düşünme eylemini dahi bu araç üzerinden gerçekleştirir olmuştur. Bu bağlamda Kabadayı (2015, s. 91) Lumiere kardeşlerin "*Trenin Gara Girişi*" filmine farklı bir açıdan yaklaşarak burada trenden inen insanların sadece sinematik bir figür olma niteliğini taşımadığını, bu filmde yer alan insanların bizler, yani izleyiciler için basit bir figürden öte, üzerinde düşünme eylemi gerçekleştirdiğimiz öteki yarılarımız olduğunu söylemiştir.

Sinema ve felsefe birlikteliğinin incelenebilmesi ve ortaya çıkacak olan kavramların değerlendirilebilmesi için sinema ve felsefe birlikteliğinin sınıflandırılması gerekir. Bu bağlamda *"Sinema ve felsefe birlikteliğinden hangi durumlarda söz edebiliriz?", "Bu birliktelikler kategorize edilebilir mi?"* gibi sorulara Herzogenrath; sinema ve felsefe arasında temel olarak 4 yaklaşım olduğunu ifade etmiştir. Bu yaklaşımlar şu şekilde sıralanmaktadır:

1) *Filozoflar hakkında filmler:* Filozoflar hakkındaki filmler filozofların hayatlarını veya görüşlerini ele alan filmlerdir. Bu filmler çoğunlukla belgesel olarak kayda alınır. Bu tür filmlerdeki amaç her zaman filozofun düşüncesinin ve yaşamının izleyiciye aktarılması olmuştur. Sinema burada aktarıcı bir araç rolü üstlenir.

2) *Felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler:* Bu tarz filmler felsefe alanında üzerinde tartışma yapılan görüşleri sinematik bir dille işleyen filmlerdir. Akademik camiadaki etik, adalet yaşamın anlamı gibi kavramlar film içerisinde felsefi bir çatıda incelenip tartışılmaya çalışılır.

3) *Film felsefesi:* Film ontolojisi üzerine düşüncelerin gerçekleştirildiği aklaşımdır. Sinemanın sanat olup olmadığı, filmlerin teknolojik ve estetik ve estetik boyutları gibi konular bu yaklaşımın ana başlıkları halindedir. Bu yaklaşım temelde Anglosakson ve Kıta Avrupası olarak iki ayrı koldan ilerler.

4) *Felsefe olarak film:* Bu yaklaşımda filmler herhangi bir ideolojinin veya görüşün somutlaşmış popüler imajları olarak ele alınmazlar. Filmler de tıpkı filozofar gibi kendi imkan ve olanakları doğrultusunda düşünce eylemi gerçekleştirirler. Bu yaklaşım filmleri görsel bir araç olmanın ötesine taşır. Filmler araç değil bir düşünce üretme ve fikir ortaya koyma ortamlarıdır. Bu bakıma bu yaklaşıma sahip olan isimlerin başında Cavell ve Deleuze gelmektedir. (Herzogenrath, 2017. akt. Öztürk, 2018, s. 33-35)

Sinema felsefe birlikteliğinde karşımıza sıkça çıkan isimlerin başında Gilles Deleuze gelmektedir. Deleuze felsefeyi kavramlar üreten veya icat eden bir disiplin olarak ele alır. Felsefedeki kavramlar (tıpkı diğer alanlarda örneğin resimde veya sinemada olduğu gibi) doğa içerisinde hazır bir biçimde bulunmazlar. Aksine bu kavramların sürekli olarak üretilmesi gerekmektedir. Ve bu üretim olayı ise filozofun gerçekleştireceği bir eylemdir. Filozof bunu bir zorunluluk, bir ihtiyaç olarak görmelidir. Bu bakıma felsefe başta olmak üzere tüm sanat dallarında kavram üretme çabası belirli bir zorunluluğun, ihtiyacın dahilinde ortaya çıkabilecektir. (Deleuze G. , 2003, s. 19-20) Bu durum aynı şekilde bir sanat olan sinema için de geçerlidir.

> *"Her şeyin bir hikayesi vardır. Felsefe de hikayeler anlatır. Kavramlarla anlatır hikayeleri. Sinema hareket-süre blokları kullanarak hikayeler anlatır. Resim ise çok farklı bloklar icat eder. Bunlar ne kavram bloklarıdır, ne de hareket-süre blokları, bunlar çizgi-renk bloklarıdır. " (Deleuze G. , 2003, s. 21).*

Gilles Deleuze sinema alanında sinemayı felsefi bir üretim alanı olarak ele alan ve film filozofu olarak anılan ilk kişi olma özelliğine sahiptir. Deleuze sinemanın estetik boyutu ile ilgilenmekten daha çok, onun kavram yaratabilme gücü üzerinde çalışmalar gerçekleştirmiştir. O sinemayı düşünceyi eyleme geçiren bir etkinlik olarak inceler. Ona göre sinema insanlığın düşünsel sürecini *"Hareket-imaj"* ve *"Zaman-imaj"* üzeriden işletir. Bu bakıma sinema ve felsefe ilişkisi en temelinde imajlar üzerinden bir düşünme edimi olmuştur. (Sütcü, 2005, s. 3)

Sinema ve felsefe ilişkisine dair gerçekleştirilen çalışmalar yoğun olarak 1970'li yıllardan itibaren kendini göstermiştir. Alanda filmler üzerine yapılan çalışmalar *"Sinemanın felsefesi"* ve *"Sinemada felsefi kavramların kullanımı"* olarak temelde iki ayrı ana hat üzerinden ilerlemiştir. Fakat bu ayrımı kesin hatlarla birbirinden ayırmak neredeyse imkansızdır. Çünkü sinemada biçim ve içerik birbirinden ayrı tutulamaz. Bir tarafta kameranın biçimsel açıdan sergilediği tekniki özellikler ile imgelere anlamlar yüklenirken, diğer taraftan içerik bağlamında savunulan düşüncenin biçimine göre film ile felsefi kavramlar arasında bir bağ inşa edilmeye çalışılır. Bu da sinemayı biçim ve içerik bağlamında yapısını bir bütün olarak iç içe geçirir. Bu noktada bir anlatı biçimi olan sinema ve bunun felsefe ile olan ilişkisi ele alınırken, gerek biçim gerek içerik anlamında, konusu insan olan anlatıların incelenmesi de söz konusu olmuştur. Sinema ve felsefe ilişkisi üzerinden yapılan film çalışmalarında filmler üzerinden insanın varolma amacının sorgulanması, yaşamın anlamının nedenselliği, etik olanın düşünülmesi veya inanış biçimleri üzerine yönelik insanın varoluşuna bağlı sorular ve kavramlar üretilmeye çalışılmıştır. (Kabadayı, 2020, s. 51-52)

Film ve felsefe arasındaki ilişki filmlerin sanat olup olmadığı düşüncesinin ortaya çıktığı döneme kadar dayanmaktadır. Tartışmaların sürdüğü dönem içerisinde sinemanın da tıpkı diğer sanatlarda da olduğu gibi, kendine özgü araç ve tekniklerle düşünce üretebildiği veya bir düşünceyi aktarabildiği sonucuna varılmıştır. Sinema ve felsefenin ilişkisi ise tam da bu noktada, sinemanın düşünce ile girdiği ilişkiden itibaren başlamıştır.

Sinemanın felsefe ile kurduğu ilişki kimi zaman sinemayı aktif rolde konumlandırırken kimi zaman pasif, araçsal posiyonda konumlandırmıştır. Sinemanın başlı başına düşünce üretip kavramlar yaratabileceği görüşüne sahip olan yaklaşımlarda sinema felsefenin ontolojik tarihinden bağımsız ele alınmalıdır. Sinema hiçbir zaman felsefenin veya sosyal bilimlere ait diğer bir alanın aracı pozisyonuna düşmemelidir. Her bir film temsil ettiği evrende başlı başına ayrı bir düşünce biçimidir. Bu bakıma filmlere ortaya fikirler ve kavramlar atan, onları üreten, bu fikir ve kavramlar üzerinde tartışan, kimi zaman onaylanmayı kimi zaman ise reddedilmeyi bekleyen, kendi gerçekliğine ve düşünce sistemine sahip varlıklar olarak yaklaşılması gerekmektedir

2.4.1. Düşünce Sineması

Sinemanın felsefe ile olan ilişkisi, sinemanın kendi saf dünyası içerisinde sahip olduğu imkanlar doğrultusunda sinematografik bir düşünce ortamı oluşturabilmesinde saklıdır. Öte yandan felsefenin kavramlara dayalı düşünme pratiği insan zihninde düşüncenin görselleştirilmesi veya eyleme dönüştürülmesi noktasında daha kısır kalır. Sinema görsele dayalı işleyiş biçimi ile düşünceyi doğrudan görsel imgeler üzerinden kurar. Yani görsele hareket-zaman ilişkisine bağlı bir olayı betimlemede sinema sözlü felsefeye oranla daha başarılı ve incelenebilir bir yapıya sahiptir. Felsefedeki kavramları sinematografik öğeler üzerinden görselleştirir ve adeta bir deney ortamı sunar. Bu bağlamda Gönen (2008, s. 107) sinemada sinemasal anlamda düşünmenin çerçeve, çekim, montaj gibi unsurların kendine özgü bir biçimde ilişkilendirilmesiyle gerçekleştirilen bir düşünce olduğunu ifade etmektedir. Yani filmde yer alan her bir unsur ve bu unsurların işleniş biçimi; yönetmenin düşüncesiyle doğrudan ilişkilidir.

Gerek düşüncesini kaydettiği imajlar üzerinden izleyicisine aktarmaya çalışan yönetmen olsun, gerek beyazperde de izlediği imajlar karşısında büyülenen izleyici olsun, filmler düşünsel bir sürecin ürünü olarak görsel imgelere hizmet ederler. En popüler dille kayda alınmış filmden, en ağır ve metoforik anlatımlı filmlere kadar tüm filmlerin kendi iç dinamiğinde, belirli bir düşünce etrafında yol aldığı bir durum söz konusudur. Bu bakıma filmler tıpkı düşünme eylemini gerçekleştiren insanlarla benzerlik gösterir. "Oluşu düşündüğümüzde ya da onu ifade ettiğimizde ve hatta algıladığımızda, içimizdeki bir çeşit sinematografı çalıştırmaktan başka bir şey yapıyor değiliz" (Bergson akt. Deleuze , 2004, s. 12). Fakat düşüncenin derinliği ve kavramsal açıdan yoğunluğu, tıpkı bizlerin değişen düşünce eylemlerimizde meydana gelen yoğunluk farklılıkları gibi her filmde farklılık gösterir. Bu bağlamda düşünce sineması da temel manada filmler üzerinden imajlara dayalı bir düşünmenin mümkünlüğünü savunurken, bu düşünmeyi farklı kategorilerde gerçekleştirmektedir. Her film düşünür; fakat bazı filmler diğerlerinden daha fazla düşünür.

" "Filmler düşünür" etrafında buluşan sinema felsefecileri genellikle, bütün filmlerin düşündüğünü ancak yine de bazılarının diğerlerine göre bu konuda daha yoğun düşünüş sergilediklerini kabul ederler" (Öztürk S. , 2016, s. 60)

Film ve felsefe ilişkisinden, filmlerin düşünebileceğinden veya felsefe yaparak kavramlar üretebileceğinden bahsettiğimiz noktada film ve felsefe arasındaki ilişkiye yönelik birçok yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımların bazılarında filmler felsefeye oranla daha etken bir rol çiziyorken, bir başka görüşte bu etkenlik yerini edilgenliğe bırakmıştır. Medin & Kaymak (2020, s. 61) 21. Yüzyılda çağdaş kuramcıların filmlere olan yaklaşımlarını iki başlık altında inceler. Bunlardan ilki olan felsefe olarak film yaklaşımında sinemanın kendine has araçlarla felsefe yapabileceğine, felsefi tartışmalar gerçekleştirebileceğine ve düşünce üretebileceğine inanılır. Bu sinema ve felsefe ilişkisinde sinemayı etken bir pozisyonda konumlandırmaktır. Diğer taraftan ikinci olarak film felsefesi yaklaşımında ise sinema filmleri herhangi bir felsefe üretme ve tartışma ortamı yaratma konusunda daima yetersiz olacağı görüşü hakimdir. Felsefi manada herhangi bir yetkinliğe sahip olamayan sinema; sadece bir araç görevi görebilecektir. Bu görüş sinemayı edilgen, felsefeyi ise etken pozisyonda konumlandırır.

Günümüz sinema kuramcıları ve bunlara ek olarak günümüz filozofları sinemayı modern düşünme biçimi olarak ele alır. Alain Badiou "Sinema, çağdaş dünyadaki hakikatin üreticisidir" der. Bu bağlamda Alain Bodio'ya göre filmlerin düşünebilen bir yapıları vardır. Örneğin herhangi bir coğrafyada hiç görmediğimiz bir medeniyete ait bilgilere sinema aracılığıyla ulaşma şansına sahip oluruz. Film izlemek bu bakıma evrensel bir öğrenme biçimi sunmaktadır. Eğer bir film iyi ve kaliteliyse insan hayatına katkıda bulunur ve insan varlığını görünür kılar. Fakat diğer yandan bir film eğer kötüyse insan hayatından harcanan bir süreç olarak değerlendirilmelidir. İyi filmler bizleri imgeler üzerinden bir yolculuğa çıkarır. Bu imgesel yolculukta imgeler aracılığıyla karşımızdakiler üzerine düşünmeye koyuluruz. (Bodio, 2013, s. 3-5;8. akt. Öztürk, 2016, s. 59)

Felsefe ürettiği kavramlarla düşünür. Sinema ise bu düşünme biçimini yarattığı imgeler üzerinden gerçekleştirir. Düşünce sineması temelde felsefenin imajlar üzerinden gerçekleştirilebilmesine dayandırılır. Yani filmlerin imajlar üzerinden düşünce eyleminin gerçekleştirebileceği özgür yapılar olduğuna inanılmaktadır. Temelde felsefenin imgeler üzerinden düşünme eylemini nasıl gerçekleştirdiğine dönük yapılan tartışmalar, sonraki dönemlerde filmin başlı başına kendi üzerine düşünce eylemini gerçekleştirebilecek yapıda olduğu kanaatine kadar taşınmıştır. Bu bağlamda sonraki

yıllarda filmler artık felsefeden bağımsız biçimde kendi düşünme biçimlerini yaratmış, deyim yerindeyse insanlığa üzerinde düşünme eyleminin gerçekleştirileceği yepyeni dünyalar sunmuştur.

> *"Öyle görünüyor ki film, elbette ki bazı biçimlerinde, hayat ile karşılaşmamızı yeniden düzenleyebilir, hatta belki de algılarımızı keskinleştirebilir. Sinema, algılarımızı keskinleştirip bize yeni bir gerçekliği göstererek, gerçekliğe başka bir gözle bakmamızı olanaklı kılar. Film, zihinlerimizin gerçekliği nasıl algıladığına dair fenomenolojik bir farkındalığı dayatır. Gerçeklik görüşümüze meydan okur". (Frampton, 2013, s. 13-14)*

Film ve felsefe alanında yapılan incelemelerde, filmin başlı başına bir düşünce mekanizması olduğunun düşüncesi Cavvel ve Deleuze'un çalışmalarında ön plana çıkar. Bunlara ek olarak Frampton'un yapmış olduğu *"Filmosophy"* isimli çalışması ise sonraki dönem çalışmalara örnek olarak verilebilir. Frampton yapmış olduğu çalışmada öncelikle filmlere analitik bir yaklaşımı reddederek sinemayı yeni bir biçimde ele almayı amaçlar. Frampton'un yapmış olduğu bu çalışma filmin; içerdiği karakterlere, mekanlara, eylemlere yönelik düşünce geliştirebileceğini ve bu düşünme biçimine izleyiciyi de dahil edebileceği üzerinde durur. Bu çalışmada Frampton *"Filmozofi"* ana başlığı altında *"film-zihin, film-düşünce, film-varlık, film-dünya"* gibi kavramlarla sinema üzerine bir düşünme süreci gerçekleştirir. (Güğümcü, 2014, s. 66)

İmgenin üretimi bağlamında Deleuze (2004, s. 35-36) sinamatografik bilincin ne seyircide, ne de film kahramanında olduğunu ifade etmiştir. Kamera ona göre kimi zaman bir insana, kimi zaman insanüstü bir şeye dönüşür. Bu bakıma sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren insanlık bu yeni araçla çevresini bambaşka gözlerle gözlemleme fırsatı bulmuştur. Çevresini ayrı bir göz üzerinden gözlemleme fırsatı bulan insanlık içinde yaşadığı birçok nesne ile doğrudan temas haline geçme şansına da dolaylı olarak sahip olmuş olur. İçinde bulunduğu gerçek dünyayı merkezi bir noktadan kayda alan kamera ve bununla özdeşleşen izleyici, varlıklara ait birçok yüz ve bu yüzlerin birçok farklı boyutu ile de karşı karşıya gelir. Bakma ve buna bağlı olarak görme düzlemi içerisinde ayrı ayrı kayda alınmış olunan nesneler her ne kadar parça parça birbirlerinden bağımsız olarak görülseler de, birbiri ile sinematik bir düzlem içerisinde anlam bulurlar. İnsanın görmeye yönelik işleyen mekanızması da aynen bu şekildedir. Birbirinden bağımsız görüntüler zihin aracılığıyla bütünsel imajlara ve bir

anın, durumun, kavramın imajlarına dönüşürler. Bu noktada sinema sadece basit bir eğlence aracı olmaktan sıyrılarak, tıpkı insan gibi imaj yaratan, düşünce üretebilen aktif bir mekanizma haline gelir.

Düşünce sineması felsefedeki düşünme eyleminden farklı olarak kavramsal bir dünyaya bağımlılık göstermez. Felsefede kavramsallaştırılamamış bir şey üzerine düşünmek imkansızdır. Fakat sinema kavramsal karşılığı olmayan durumları dahi sinematografik imgeler ile hapsederek izleyiciye onlar üzerinde düşünme imkanı sağlar. Tanımlanamayan duygular, kavramsallaştırılamayan durumlar ve kategorize edilememiş her bir yaklaşım; sinemadaki sınırsız imajlar ile izleyicinin zihnine yerleştirilebilir. Bu bakıma felsefenin kavramsal açıdan kısır kaldığı noktada sinemada imajlar daima aktif rol oynamaya devam etmiştir. Bu bağlamda Bela Balazs'ın şu sözleri bu yaklaşımı destekler niteliktedir:

> *"Söz insanın canını yakmış gibi görünüyor. Temsili kavramlar, bugün dahi kaybettiğimiz bir sürü şeyi göz ardı eder durumda ve bunları bize geri verebilmek için müzik ne yazık ki tek başına yetersiz kalıyor. Sözcüklerin kültürü, insan bedenini salt biyolojik bir organizmaya indirgeyen, maddesizleştirilmiş, soyut entelektüelleştirilmiş bir kültür. Oysa yaklaşmakta olan bu yeni jest dili, tepeden tırnağa kadar tüm bedenimizle kendimiz olmanın, insanın (sadece sözcüklerimizle değil) kendi vücudumuzu yabancı bir cisim gibi, pratik herhangi bir alet gibi taşımak zorunda kalmanın hasretinden doğuyor. Sağırlaşmış, unutulmuş, görünmez hale gelmiş, bedenleşmiş insanın özleminden kaynaklıdır" (Balazs, 2013, s. 26).*

Frampton (2013, s. 25) ilk dönemlerde filmler üzerine yazılan yazıların sadece belirli bir görüşü veya felsefeyi yansıttığı için gerçekleştirilirken, günümüzde ise filmler felsefe üretimine giriştikleri düşünüldüğü için filmler üzerinde yapılan tartışmaların bunun üzerine yoğunlaştığını vurgulamıştır. Bu bakıma filmler ona göre belirli bir düşüncenin ürünüdürler ve belirli bir düşüncenin ürünü olmakla kalmayıp, belirli bir düşünme eylemini de gerçekleştirirler.

"Bu bakıma *Ulysses'in Bakışı/Ulysses Gaze* manzara ve insanlık hakkında ne düşünür? *Dövüş Kulübü/Fight Clup* benlik ve psikoz hakkında ne düşünür? Yeşil Papayanın *Kokusu/The Scent of Green Papaya* aşk hakkında ne düşünür?" (Frampton, 2013, s. 25) veya düşünmektedir soruları ortaya çıkmaktadır.

Filmler düşünme eylemini kendi teknik araçları ve imkanları ile gerçekleştirirler. Odaklama, kurgu, kamera hareketi, ses, kadraj gibi unsurlar filmin öykü üzerindeki düşünme biçimini şekillendirmektedir. Teknik açıdan öyküye dönük bakış açısını şekillendiren bu unsurlar insan zihnine ve buna bağlı olarak insan bedenine ait eylemler ile benzerlik göstermektedirler. Kayıt altına almış olduğu nesnelere, öznelere belirli bir kadrajdan bakan filmlerin bir kişiliği olduğundan bahsetmemiz mümkündür. (Frampton, 2013, s. 25-100)

Frampton (2013, s. 18) günümüz sinemasının istediği her sahneyi istediği gibi karşımıza çıkarabilme özgürlüğüne sahip olduğunu ifade eder. Bu bakıma şeyler üzerinde düşünebilme yetisine sahip olan sinema dolaylı olarak kendi dünyasını yaratma konusunda da pekala yetkin olacaktır. Örneğin günümüz sinemasında kamera istediği her noktaya girip çıkabilen, istediği her şey üzerinde düşünebilen veya ona dönüşebilen bir tutum sergilemektedir. Bu bakıma insan sinema aracılığıyla içinde yaşamış olduğu dünyayı kontrol edebilme ve deneyimleyebilme gücüne de dolaylı olarak sahip olmuş olur. "Film-dünya düşünülüp tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dünyadır. Karakterler kavuşur, ayrılır, aşık olur, ölür kendilerini bulurlar ve bunların hepsi yaklaşık iki saate yayılır" (Frampton, 2013, s. 19).

"Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir" (2018, s. 129) der John Berger. Görsel kültür içerisinde görme ve görülmeye dayalı her şey, imge ile doğrudan ilişki içindedir. Yazılı kültürde sözcükler ne ifade ediyorsa, görsel kültürde de imgeler bu anlamı ifade ederler. İmgeler; yaratımına görsel manada katkısı olan nesnelerden, olaylardan daha zengin, daha derin ve daha kalıcıdırlar. Sinema ise imgesel anlatıma dayalı, görsel bir sanattır. İçinde yaşadığımız dünyayı görsel sinematografik imajlar ile betimleyebilmesi bu imgesel sanatı diğer sanatlardan ayrı bir yere konumlandırmıştır. (Güngör, 2017, s. 698)

Berger'e (2018, s. 10) göre imge herhangi bir nesnenin veya olayın yeniden yaratılan veya üretilen görünüşüdür. İmgeler ortaya çıktıkları andan itibaren belirli bir dönem boyunca, belirli görünme durumuna sahip olurlar. Bu bakıma her imge kendi dönemine ait belirli bir görme biçimini de açığa çıkarır. Bu durum tamamen mekanik olduğu varsayıldığı için eleştirilere maruz kalan fotoğraf adına da aynen geçerlidir. Çünkü fotoğraflar her ne kadar mekanik cihazlar olarak tahayül edilseler de,

fotoğrafçının bir fotoğrafı sınırsız noktadan çekebilme şansına sahip oluşu ve çekmiş olduğu fotoğrafı bir noktayı seçerek gerçekleştirmesi, fotoğrafa olan mekaniklik atfını ortadan kaldırmaya yeterlidir. Çünkü fotoğrafçının seçme ve görmeye dayalı yaptığı bu eylem, imgesel bir dünya inşaa etmesi bakımından herhangi bir ressamın fırçasıyla gerçekleştirmiş olduğu sanattan ayrı tutulamayacaktır. Bu bakıma görmeye dayalı sanatlarda sanatçı sanatını imgeler aracılığıyla insanlığa aktarmış, fotoğrafın ortaya çıktığı andan itibaren müjdelenen sinema sanatı da bunu aynen gerçekleştirmiştir. Bu bakıma izleyicisi ile buluşan her bir film, üzerinde yaratıcısına dair imgesel izleri, izleyicisine aktarmak adına yola koyulmuştur. Bunu destekler nitelikte Altaş (2018, s. 36)'da görmenin imge üretmek anlamına geldiğini ifade etmiştir. İmge ona göre sanatçının zihin duvarı üzerine attığı görsel bir astar görevi görür. Bu bakıma sanatçılar da kendi zihin duvarında bulunan bu astarları sanatları aracılığıyla, imgelerle insanlığa geri sunarlar. Bu anlamda görsel manada sanatsal bir icranın ürünü olan her bir imge yaratıcısına bağlı olarak biricik olma özelliği göstererek, sanatçısına veya sanatçısının zihinsel yapısına ait izler taşıyacaktır. Örneğin sinemada Hitchcoch'un çoğunlukla korku ve gerilim temalarına yönelmesi veya Bergman'ın filmlerinde sıkça insan yüzüne yer vermesi bu sanatçıların doğrudan imgesel dünyalarıyla ilgili olmuştur.

İmgeler filmin anlam üretme ve taşıma parçacıklarıdır. İmgeler sinemada her dönem farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin Alman Dışavurumcu sinemayı açıklarken Kolker "Alman Dışavurumcuları Amerikan sinemasında gelişen gerçekçiliğin geleneklerini reddederek imgeyi deliliğin sanatına dönüştürdüler" (Kolker, 2010, s. 2010) diyerek savaş sonrası Dışavurumcu Alman sinemasında üretilen filmlerin hakim atmosferine ve imajlarına göndermede bulunmuştur. Bu bağlamda, filmlerde yer alan imgelerin her dönemde, her türde ve hatta her yönetmende farklı anlamlar barındırdığını söylememiz mümkün olacaktır.

Sinema seyirciye aktarmak istediği sinematografik imgeleri, içinde barındırdığı karakterler üzerinden de izleyicisine aktarabilme şansına sahiptir. Bu durum sinemayı sinematografik imgeler kullanan dramatik bir sanat yapar. Karakter üzerinden gerçekleştirdiği imgesel aktarımı basit, gündelik eyleme dönük olaylar üzerinden gerçekleştirebileceği gibi, görmeye, hatırlamaya, rüyalara, hayal etmeye dönük bir bakıma daha soyut kavramlar üzerimden de gerçekleştirebilir. Bu bakıma üretmiş olduğu imgeleri film içerisinde yer alan kurmaca karaktere ait özellikler olarak

işleyebilir veya onlara atfedebilir. Bu yaklaşımla imgesel anlamın oluşmasında filmin bakış açısı, karakterin gözü, filmin işleyişini ise karakterin zihni ve imgeler üzerinden gerçekleştirilen bir düşünme biçimi olarak karşımıza çıkabilir. (Frampton, 2013, s. 39)

Ranciere (2016, s. 8) sinemanın ilkel dönemden günümüze kadar geçirdiği evrime atıfta bulunarak, sinemanın bu dönem içerisinde terk ettiği şeyin sadece mutlu sonla biten hikayelerin anlatımından vazgeçmek olmadığını ifade etmiştir. Sinemanın geçirdiği evrime böyle basit bir açıdan bakılmamalıdır. Aslında sinema klasik Aristotelesçi mantığı terk ederek, bir düğümün çözülmesi sonucu mutluluktan-mutsuzluğa, mutsuzluktan-mutluluğa geçmesi gerekli görülen eyleme dayalı mantığın fikrini de terketmiştir. Bu bakıma sinema bir film anlatısı içerisinde birbirini destekler nitelikte imgeler üretmek zorunda kalmamış, Aristoteles'çi geleneği kısmen veya tamamen reddederek yapısında imgesel bir zenginliğe de olanak sağlamıştır.

İmgeler nesnelerin bizdeki görsele dayalı anlamlarıdır. İmgelerin izleyici üzerinde anlam dünyaları oluşturmasında birden çok faktör rol oynamaktadır. Özaltun (2019, s. 71) sinema seyircisinin izlediği filmden çıkaracağı anlamın kendine ve filme yönelik birçok değişkene bağlı olduğunu ifade etmektedir. Sinema perdesinde ele alınan hikayelerin nasıl ele alındığı, izleyicinin izlemiş olduğu hikayeleri nasıl algıladığı, zamanın neresinde olduğu ve izleyicinin farkındalığı; filmin felsefi konuları ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda perde üzerine yansıtılan olaylar sadece perdeye düşmüş yansımalar olarak ele alınmamalı, izleyicinin soyut ve somut dünyayı aynı anda deneyimlemesi olarak bakılmalıdır.

Sinemayı felsefi açıdan imgesel boyutta inceleyen düşünürlerin başında Gilles Deleuze gelmiştir. *"Hareket İmge-(1983)", "Zaman İmge-(1985)"* çalışmaları ile sinemayı imgesel boyutta ele alarak onu iki dönem içerisinde incelemiştir. *"Hareket İmge-(1983)"* kitabının daha henüz başında yapmış olduğu bu çalışmada herhangi bir sinema üzerine tarihsel bir çalışma yapmaya çalışmadığını, sinemadaki imgeler üzerine düşünerek belirli bir imgesel sınıflandırma yapmaya çalıştığını ifade eder.(Deleuze , 2004, s. 9) Deleuze imgeleri berli bir sınıflandırmaya sokarak aslında yönetmenlerin onlar üzerinden nasıl düşünme eylemi gerçekleştirdiğini incelemiştir.

> *"Sinemanın büyük yönetmenlerinin yalnızca ressamlarla, mimarlarla, müzisyenlerle değil, düşünürlerle de karşılaştırılabileceğini düşünüyoruz. Büyük*

yönetmenler kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler. Sinema alanındaki içi boş üretim oranının bunca yüksek olması bunu çürütmez" (Deleuze , 2004, s. 10).

Sinema kurmuş olduğu imgesel dünyayı izleyicisine farklı biçimlerde deneyimletebilme, düşündürebilme ve çıkarım yaptırabilme yeteneğine sahiptir. Sinema perdesine düşen görüntülerin imgesel yaratımı teknik birtakım araçların kullanımıyla aktarılabileceği gibi, mizansene ve oyunculuğa dayalı unsurlar üzerinden de yaratılabilmektedir. Film içerisinde yer alan nesneler, mekanlar veya karakterler herhangi bir imgenin taşıyıcısı konumunda olabilirler. Örneğin Gilles Deleuze (2004, s. 120-164) *"Hareket-imge"*nin bir alt başlıklarından olan *"Duygulanım-imge"*yi *"Duygulanım-İmge: Nitelikler, Güçler, Herhangi Mekanlar"* başlığı altında sinemanın mekana dayalı imge üretimini incelemiştir. Öte yandan bir başka başlık olan *"Duygulanım-İmge: Yüz ve Yakın Plan"* üzerinden karakter ve karakterlere ait yüzlerin imge üretmediki rolü üzerine inceleme gerçekleştirir. Bu bağlamda kameraya dönük gerçekleştirilen bakma eyleminin ve dolaylı olarak insan yüzünün, düşünce sinemasında ele alınan başlıklar arasında önem atfeden bir konu olduğunu da söyleyebiliriz.

Deleuze'nin "Bir yüze koşullara bağlı olarak iki tür soru sormak mümkündür: Ne düşünüyorsun? Ya da: canını sıkan nedir, neyin var, ne hissediyorsun? Yüz bazen bir şey düşünür".(Deleuze, 2004, s. 122) ifadelerinden yola çıkarak sinemada kameraya dönük bakışları birçok başlık altında toplamamızı da mümkün hale getirir. Bu bakıma bakışlar film yönetmenin film dünyası içerisinde yaratmak istediği anlamlar doğrultusunda sınırsız sayıda çeşitlilik gösterebilir. Bu yönetmenin kurmak istediği imgesel dünyanın anlamına bağlı, paralel bir gelişme gösterecektir.

"Her imgenin bakışında farklı zihinlerden gelen farklılıklar vardır. İmgeyi ortaya çıkartan yaratıcının yaşama karşı olan bakışı, hayat deneyimi bir başkası ile aynı değildir. Bu nedenle imgenin bize dönük bakışında farklılıklar görünmektedir". (Altaş, 2018, s. 36)

Bakışlar yüzle doğrudan ilişkilidir. Bu bakıma bakışları yüzden soyutlamamız ve ayrı ayrı ele almamız imkansızdır. Deleuze (2004, s. 121-122) bir insan yüzünün vücudun geri kalanının hareketlerinin yansımış olduğu taşıyıcı bir levha gibi olduğunu ifade etmiştir. Bu noktada yüzün sahip olduğu anlam ve buna bağlı olarak bakış konusu düşünce sinemasında bazı araştırmacılar tarafından üzerinde durulan bir konu olmuştur.

Örneğin Öztürk (2017, s. 180-181) yapmış olduğu çalışmada sinemayı sesin, rengin, ışığın, hikayenin, senaryonun, kameranın, açıların bir araya gelmesi olarak ele almakla kalmayıp, sinemanın bunların yanı sıra bunlarla ile ifade edilemeyecek kadar kapsamlı bir sanat olduğunu da ifade etmiştir. Ranciere'in sinemayı "paradoksal bir sanat"[16] olarak gördüğü yaklaşımından yola çıkarak karakterin kameraya bakma eylemini Godard'ın *"Hayatını Yaşamak-(1962)"* filmi üzerinden şu şekilde anlamlandırmaya çalışır:

> *"Godard'ı izlemişseniz… Kameraya bakar oynayan kişi. Yani bir insan durup dururken kameraya bakar. Örneğin hayatını yaşamak filmini ele alalım. Filozof ile Nana bir kafede oturmakta ve on dakika kadar konuşmakta. Sinemanın konvansiyonlarına alışmış bizler, bu sohbetin içerisinde eriyebiliriz. Bekleriz ki bunlar normal bir konuşma sergileyecek… Fakat filozof Üç silahşörler'deki Porthos'un öyküsünü anlatırken şöyle der: 'Porthos mahzene bomba koyduktan sonra koşmaya başlar. Koşarken şunu düşünür: 'Benim bacaklarım neden bu kadar seri hareket ediyor?' Bunu söyledikten sonra koşamaz, bacaklarını hareket ettiremez çünkü düşünmeye başlamıştır. Düşünmeye başladığı an onun ölümü olur. O anda Godard, bize başka bir sanatsal performans sergiler. Ne yapar? Nana'yı bize baktırır. Yani, filozofun yaptığını, yani, filozofun kavramlarla yaptığı şeyi Godard sinemayla yapar. Nana bize bakar ve biz orada afallarız, biz de orada düşünmeye başlarız"* (Öztürk S. , 2017, s. 181)

Yukarıda Öztürk'ün vermiş olduğu örnekten de anlaşılacağı gibi kameraya dönük bakışlar sadece klasik anlatı sinemasında bir karakter ile özdeşleşme üzerinden, pasif olduğumuz bir konumda karşımıza çıkmazlar. Modern sinema anlatılarında bu olay doğrudan izleyicinin hedef olduğu noktalara da doğrudan gerçekleştirilir. Bu noktada klasik anlatıda karakter özdeşleşmesi üzerinden yaratılmaya çalışılan etki, modern anlatı sinemasında izleyicinin, izleyici olarak kabul edilerek yaratılmaya çalışılır. Öztürk (2018, s. 266) sinemada oyuncuların doğrudan kameraya baktığı örneklere çok az rastlandığını dile getirerek, bu bakışların izleyici üzerinde birden fazla anlam dünyası inşa edebileceğini vurgulamıştır. Örneğin yine Öztürk (2018, s. 266)

[16] "Sinema hem Epstein'in ve Godard'ın belirttiği gibi 'modern' ve 'otonom' (özerk) bir sanat olarak doğmuştur; hem de sinema aynı zamanda Bazin ve Deleuze'un irdelediği gibi Aristotelesçi 'klasik öykünme' niteliklerine sahiptir. Bu demektir ki, sinema aynı zamanda hem 'modern' bir sanat olarak duyulur plastik (ikonografik) bir güçtür; hem de Aristoteles'in Poetika'da belirttiği dramatik konular ve kişilik tiplemeleri ve olay ardışıklığıyla bir popüler hikaye anlatma makinesidir. İşte Böyle kompleks bir 'bağdaşık-ayrıksılık' yapısına sahip olduğu için sinema paradoksal bir sanattır" (Gönen, 2008, s. 38).

Stanley Kubrick'in *"Otomatik Portakal-(1996)"* filminin başında Alex'in kameraya karşı bakışlarını *"Meydan Okuyucu"* veya *"Tehdit Edici"* bakış olarak nitelendirir. Bu bakış doğrudan izleyiciye yöneliktir ve Öztürk tarafından Alex'in izleyiciye yönelik tutumundan ve film boyunca izleyici üzerinde yarattığı imajdan yola çıkılarak isimlendirilmiştir. Bu bağlamda kameraya bakma eyleminin gerçekleştiği herhangi bir filmde bakışın anlamlandırılabilmesi için öncelikle bu eylemin hangi anlatı türüne ait olduğu, filmde kime ve neye dönük olarak gerçekleştiği, öte yandan bakma eyleminin filmin imgesel dünyası içerisinde nasıl bir anlama karşılık geldiğini belirlememiz gerekir. Bu bakıma genelde klasik ve modern anlatı sineması başlıkları altında film incelemesi yapacağımız son bölüm içerisinde, gerek bakış, gerek mevcut ele alınan filme yönelik yaklaşım, düşünce sinemasındaki kavram ve çözümlemelerle de yeri geldiği sürece zenginleştirilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SİNEMADA BAKMA EYLEMİ ÜZERİNE ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sinema sanatının anlatım olanakları ortaya çıktığı ilk dönemden günümüze kadar süregelen zaman dilimi içerisinde sürekli olarak belirli bir değişim ve gelişim göstermiştir. Sinemanın değişen ve gelişen bu anlatı yapısı içerisinde tarih boyunca farklı teknik ve uygulamalara yer verilmiştir. Sinemada anlam yaratma bakımından kullanılan bu uygulamalardan birisi ise film karakterinin kameraya bakma eylemi olmuştur. Bu bağlamda yapılan bu çalışma; film karakterlerinin kameraya dönük bakışlarının izleyici üzerinde ne tür bir anlamsal dünya inşa ettiği, klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması ana başlıkları üzerinden araştırılması amacını taşımaktadır. Bu noktada kameraya dönük bakışların klasik anlatı sinemasındaki ilk dönem kullanımından başlayarak modern anlatı sinemasındaki daha komplike kullanımının çözülmeye çalışılması, sinemada anlam yaratma konusunda önem arz etmektedir. Bu noktadan hareketle çalışmanın amacı doğrultusunda belirlemiş olduğumuz şu hipotezler yapılan çalışma boyunca çalışmayı şekillendirme amacına sahiptir:

H.1. Sinemada film karakterlerinin kameraya doğru gerçekleştirdiği bakma eylemine klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması içerisinde de ayrı ayrı rastlanmaktadır.

H.2. Tüm anlatı türleri içerisinde karakterlerin gerçekleştirdiği radikal bir kameraya bakma eyleminden söz edilemez. Farklı anlatı türleri içerisinde farklı amaçlarla kullanılabilir.

H.3. Kameraya bakma eyleminin hem duygusal hem de entelektüel katılıma davet konusunda farklı etkileri olabilir.

H.4. Klasik anlatılı sinemada film karakterinin kameraya bakma eylemi genellikle izleyicide özdeşleşmeye dayalı duygusal katılıma dönük bir anlam dünyası inşa etmektedir.

H.5. Modern anlatılı sinemada film karakterinin kameraya bakma eylemi genellikle izleyicide yabancılaşmaya ve düşünsel katılıma dönük bir anlam dünyası inşa etmektedir.

Bu hipotezlerimiz doğrultusunda şekillenecek olan çalışmada; klasik anlatı sinemasında ve modern anlatı sinemasında film karakterinin kameraya dönük bakışının izleyici üzerinde ne tür etkilerinin olduğu ve izleyicide ne tür bir anlam dünyası yarattığı araştırılarak ortaya koyulması hedeflenmiştir. Yukarıda sıralanan bu hipotezler doğrultusunda şekillenen çalışmada çalışmanın amacına yönelik tasarlanan araştırma sorularına da çalışma boyunca cevap aranacaktır. Çalışmanın amacı doğrultusunda tasarlanan bu araştırma soruları ise şu şekilde sıralanmaktadır:

A.S.1. Film karakterlerinin kameraya bakma eyleminin sinemasal anlatı yapılarıyla olan ilişkisi nedir?

A.S.2. Film karakterlerinin kameraya bakma eylemi ve film evreni arasında nasıl bir ilişki vardır?

A.S.3. Film karakterlerinin kameraya bakma eylemi izleyici üzerinde nasıl bir anlamsal dünya inşa eder?

A.S.4. Bakma eylemi ile film karakterlerinin kameraya dönük bakma eylemi arasında nasıl bir ilişki kurulabilir?

A.S.5. Klasik anlatı sineması ve modern anlatı sinemasında film karakterlerinin kameraya dönük bakışları izleyici üzerinde aynı işlevi mi görür?

Film karakterlerinin kameraya dönük olarak gerçekleştirmiş olduğu bakışlar gerek klasik anlatı sinemasında, gerek modern anlatı sinemasında insan odaklı bir eylem olması ve doğrudan veya dolaylı yoldan izleyici karakter etkileşimine hizmet etmesi açısından apaçık bir şekilde önem teşkil eden bir konudur. Bu bakıma gerek teori, gerek pratik, gerek her ikisi üzerinde yapılan çalışmalara katkı sağlaması bakımından bu konu üzerine yapılan herhangi ölçekteki bir çalışmanın sinema literatüründe önemli bir yeri olacağı düşünülmektedir. Nitekim bu alana bir parça da olsa belirli bir yaklaşım ve katkı

sağlayacağı niyetiyle gerçekleştirilen bu çalışma; bu alanda gerek yerli, gerek yabancı kaynaklarda yapılan çalışmaların az olması nedeniyle, literatüre kazandırılan bu az sayıdaki kaynaklardan biri olması önemine de sahip olacağı düşünülmektedir.

3.2. Araştırmanın Sınırı ve Sınırlılıkları

Bu çalışma çalışmada belirlenen hipotezler ve araştırma soruları doğrultusunda klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması ana başlıkları altında ilerleyecektir. Çalışmada böyle bir yol izlenmesindeki temel sebep ise tarihsel süreç içerisinde kameraya dönük bakışların bariz bir şekilde değişime uğrayarak, özellikle auteur sinemasıyla başlayıp, modern sinema anlayışıyla birlikte farklı amaçlara hizmet ettiğine yönelik düşüncedir. Bu doğrultuda incelemek üzere olabildiğince geniş bir tarihi aralığı kapsayacak şekilde çalışmaya dahil edilen filmler, olabildiğince farklı tür, ülke sineması ve akım üzerinden de seçilmeye çalışılmış ve konuya geniş bir perspektiften bakılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda yapılan bu çalışmada kameraya dönük bakışlar klasik anlatı sinemasından seçilen; *Büyük Tren Soygunu*, *Bir Ulusun Doğuşu*, *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*, *Altına Hücum*, *Öldüren Hatıralar*, *Göldeki Kadın* ve modern anlatı sineması içerisinden seçilen; *Monika'yla Bir Yaz, Cabiria'nın Geceleri, 400 Darbe, Serseri Aşıklar, Ölümcül Oyunlar, 4 Ay 3 Hafta 2 Gün* filmleri üzerinden çözümlenecektir. Çalışmanın sınırlılığını oluşturan bu filmler; nitel araştırmalarda kullanılan örnekleme belirleme türünden amaca yönelik örnekleme türüyle seçilmiştir. Her ne kadar sinemada kameraya dönük bakışlar sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemlerde belge niteliğindeki filmlerde veya postmodern filmlerde de rastlanan bir durum olsa da, bu alanlar yapılan bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Yapılan bu çalışmada kapsam ve sınırlılık açısından böyle bir tercihe gidilmesinin sebebi; elde edilecek bulguların açık, net ve sağlıklı bir biçimde bu iki anlatı türü üzerinden ortaya koyulabileceğine yönelik düşünce olmuştur.

3.3. Araştırmanın Yöntemi

Temelde film karakterlerinden birinin kameraya, yani doğrudan izleyiciye bakma eyleminin izleyicide yaratmış olduğu anlamsal dünyanın araştırıldığı bu çalışmada, bakma eyleminin filmlerde yer alan birçok unsur ve değişken ile doğrudan ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Böyle bir noktadan hareketle yaptığımız çalışmada belirli bir bakış açısı doğrultusunda kayda alınan filmlerin tıpkı insani bir eylemi yerine

getirmesinden doğan sebeple öncelikle klasik yapısının incelenmesi zorunluluğu karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu klasik yapıdan farklı olarak modern anlatı sinemasının bakış açısının ne tür bir değişikliğe uğradığına, kameraya dönük bakışı ise bu doğrultudan elde ettiğimiz bilgiler neticesinde yorumlamamıza gerek duyulmuştur. Nitekim böyle bir çalışma her ne kadar karmaşık gibi görünse de Kırel'in de ifade ettiği gibi; "Olası karmaşayı en aza indirebilmek içim sinemasal dilin 'bakış' kavramı açısından düzenlenmesi ile ilgili temel tanımlara değinilerek başlanabilir" (Kırel, 2012, s. 168).

Görsele dayalı bir anlatım aracı olan sinema sanatının yaratılma biçiminde de tıpkı yazılı anlatılarda olduğu gibi, filmin belirli bir bakış açısı üzerinden tasarlanmasına ve yaratılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Yani bir filmin metinsel boyutunda da bir bakış açısından söz edilmesi kaçınılmaz bir durumdur. Bu konuyla ilgili olarak Branigan (1984, s. 1) bir metnin bir düşünce nesnesi olarak düşünüldüğünde, bu metni okuyucusuna sunan birinin (yazar), anlatan bir kişin (anlatıcı) ve bu metnin kurgusal dünyası içerisinde yaşayan bir kişinin (karakter) ve son olarak bu metni dinleyen bir öznenin (izleyici veya dinleyici) olması gerektiğini söylemektedir. Ancak böyle bir noktada belirli bir hikaye anlatımından söz edilebilecektir. Hikaye bu noktada; yani ancak izleyicisi veya dinleyicisi ile buluştuğu noktada amacını yerine getirmiş sayılabilmektedir. Bu bağlamda çekilen her görüntü de yazılan her hikaye gibi izleyiciye veya dinleyiciye belirli bir bakış açısıyla ve perspektifle iletilmekte, dinleyici veya izleyici üzerinde de ancak böyle bir noktada belirli bir bakış açısı yaratabilmektedir

> *"Sanatçının yapıtında dikkat etmesi gereken en önemli noktalardan biri 'bakış açısı'dır. Dünyaya, olaylara ve konuya bakış açısı. Çünkü seyirci ya da izleyici kendisine aktarılanları ancak bu bakış açısını kavrayabildikten sonra algılayabilecektir. Sanatçı bu bakış açısını özellikle senaryo, çerçeveleme, ışıklandırma, dekor, oyuncu yönetimi ve kurguda belli edecektir. Yüzyıllar boyunca başarılı ünlü ressamlar, şairler, yazarlar kısaca sanatçılar bu bakış açılarını ortaya koymuş olan kişilerdir. Sanatçının mantığı o bakış açısının içindedir. Yapıt ancak o bakış açısı biçimsel-içeriksel düzeyde yakalandıktan sonra kolaylıkla algılanmakta ve anlaşılmaktadır. Bakış açısında ise tüm bir dünya görüşü; ahlaki ve ideolojik saplantılarla bunların doğrultusunda gelişmiş bir estetik dışavurum*

düzeyi vardır. Dünyaya ve olaylara bakış açısının anlatım açısından çeşitli adları olabilir" (Adanır, 2003, s. 55-56).

Film karakterinin kameraya dönük bakışı gibi, sinemada bakış düzenlemesi üzerine Chandler; bakış kavramını sinema bağlamında farklı başlıklar altında belirli bir gruplandırmaya giderek bu bakışları ayrı ayrı inceleme altına almış ve sıralamıştır. Nitekim sinemada bakış kavramı film içerisinde farklı düzlem ve bağlamlarla karşımıza çıkmaktadır. Chandler; gruplandırmış olduğu bu başlıkları ise şu şekilde sıralamıştır:

1) İzleyicinin bakışı: Metindeki bir imgeye ya da bir kişiye bakan seyircinin bakışı (ya da bir hayvana, nesneye)

2) Metin içindeki bakış: Metin içindeki dünyada belirlenmiş bir kişinin diğerine bakışı (ya da bir hayvana ya da bir nesneye bakışı). Genellikle *"Bakış açısı-point of view"* olarak tanımlanır

3) Doğrudan (ya da extra-diegetic) izleyiciye yönelmiş bakış: Metnin içinde *"Çerçeve dışına"* sanki seyirciye bakıyor gibi olunmasıdır

4) Kameranın bakışı: Kameranın kendisinin insanlara (ya da hayvanlara ya da nesnelere) bakışı. Başka bir deyişle filmin ya da fotoğrafçının bakışı. (Akt. Kırel, 2012, s. 146)

Yapılan literatür taraması sonucunda izleyici ve sinematografi cihazı üzerinden yaratılan bakma eylemi üzerine yapılan çalışmalarla ilgili olarak Hayward (2012, s. 69-71) bu alan üzerinde 1970'li yıllara kadar herhangi bir çalışmanın gerçekleştirilmediğini, fakat 1970 li yıllardan sonraki tarihlerde Fransız, İngiliz ve Amerikalı araştırmacıların öncülüğünde birtakım çalışmaların gerçekleştirildiğini dile getirmiştir. Özellikle izleyicinin perde karşısında nasıl bir konumlandırmaya gidildiği üzerine yapılan bu çalışmalarda izleyici ve izleyicinin izleme süreci; Freud ve Lacan'ın ayna evresi kuramı üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır. Genel manada Hollywood sinemasının eleştirisinin yapıldığı bu çalışmalardan en çok öne çıkanı ise Laura Mulvey'in 1975 yılında yapmış olduğu *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* adlı çalışmasıdır. Yapılan çalışmada Hollywood sinemasının ataerkil temelli, erkek egemen bir bakış açısıyla inşa edildiği savı söz konusu olmuştur.

Öte yandan yapılan literatür taraması sonucunda film karakterlerinin kameraya dönük bakışın kimi noktalarda *"Geriye dönük bakış"* olarak adlandırıldığı gözlemlenmiştir. Fakat bu alanda çok az çalışma yapıldığı gözlemlenmekle birlikte, bu alana yönelik tam manasıyla geliştirilmiş bir yöntemin varlığı da söz konusu değildir. Bu durum bir taraftan bu çalışmanın önemini arttırdığı gibi, bir taraftan da çalışmayı zorlaştırmaktadır. Bu noktadan hareketle yapılan literatür taraması sonucunda doğrudan film karakterlerinin kameraya dönük bakışlarının çözümlenmeye çalışıldığı çalışmalar arasında Vernet'in 1989 yılında yapmış olduğu *"The Look at the Camera"* isimli çalışması göze çarpmaktadır. Çalışmasında kameraya bakan film karakteri ile izleyici arasında nasıl bir etkileşimin olduğu, kameranın konumuyla ve anlatı yapılarıyla bunun nasıl ilişkilendirilebileceği üzerinde duran Vernet; sonraki çalışmalara da kısmen esin kaynağı olmuştur. Örneğin Vernet'in çalışmasından etkilenen Dixon'un 1995 yılında yapmış olduğu *"It Looks At You-The Returned Gaze of Cinema"* adlı çalışması bu çalışmalara örnek olarak verilebilecek çalışmalar arasındadır. Dixon yapmış olduğu bu çalışmada film karakterlerinin kameraya dönük bakışlarını farklı dönem ve film türleri üzerinden ele almış, ele aldığı bu filmler üzerinden perde karşısında konumlandırılan izleyicide kameraya dönük bakışlar neticesinde ne tür bir etki ve anlam dünyasının yaratıldığına belirli bir yorum getirmeye çalışmıştır.

Öte taraftan Brown 2012 yılında yapmış olduğu *"Breaking the Fourth Wall-Direck Adress in the Cinema"* isimli çalışmasında diğer çalışmalarla benzer bir şekilde film karakterlerinin kameraya, yani izleyiciye baktığı noktada bunun izleyicide ne tür anlam dünyaları yarattığını, ele almış olduğu farklı film türleri üzerinden incelemiştir. Türkiye'de yapılan çalışmalara baktığımız noktada ise Kırel'in 2012 yılında *"Kültürel Çalışmalar ve Sinema"* isimli çalışmasında, kültürel çalışmalar doğrultusunda izleyicinin film izleme pratiği ve film karşısındaki konumlanışı incelenmiş, izleyiciye ait bakma üzerine yönelik yaklaşımlar tartışılarak, bunlar bazı teorisyenlerin kuramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Çalışmasının bir bölümünde ise kameraya dönük bakışın izleyici üzerinde ne tür bir anlam dünyası inşa ettiğine kısmen değinilmiştir.

Türkiye'de yapılan çalışmalar arasında Sözen'in 2008 yılında yapmış olduğu *"Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler"* isimli çalışması, sinemasal öykü anlatımında bakış açısı üzerinden izleyiciye ne tür bir anlatım sergilendiği üzerinde durulan ve konumuzla da kısmen ilişkili bir çalışma olarak

karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar film karakterlerinden birinin kameraya yani izleyiciye dönük bakışı üzerinde bir çalışma olmasa da, Sözen'in çalışması sinemada bakış açısı üzerinden optik manada nasıl bir anlam dünyasının kurulduğuna yönelik çalışmamızı zenginleştirecek bir çalışma konumundadır. Yapmış olduğu çalışmada Sözen; filmde bakış açısını kimin veya kimlerin temsil ettiği üzerinden yola çıkarak sinema sanatındaki önemini şöyle vurgulamıştır:

> *"Bakış Açısı'nı, kim ve kimlerin temsil ettiği; bu açı'dan kime, neyin, nasıl anlatıldığını belirlemek sanatsal tasarım sürecinin önemli bir parçasıdır. Hangi karakterin varlığı ve bakışı belirleyici olmalıdır? Karakter, sahnedeki pek çok kişi gibi nesnel olarak mı işlenmelidir? Kamera öznel mi, yarı-öznel mi, nesnel mi olmalıdır? Kamera seyirciye kendisini aksiyonun içinde olduğunu hissettirecek şekilde sahnenin tam ortasında mı olmalı, yoksa farklı bir bakış açısı elde etmek için uzaklaştırma etkisi yaratan görüntülerle mi anlatmalıdır gibi sorular bakış açısını belirlemekte kullanılan sorulardır" (Sözen, 2008, s. 577)*

Sözen'in yapmış olduğu çalışmada; filmde yer alan anlatıcının bakış açısı ve film karakterinin bakış açısı Chatman'ın 1990 yılında yapmış olduğu *"Coming to Terms"* adlı çalışmasından alınan *"Slant"* ve *"Filtre"* kavramlarıyla ayrı ayrı başlıklar altında inceleme altına alınmıştır. Yapmış olduğu bu çalışma içerisinde özellikle sinemada bakış açısının yönetmen ve film karakteri arasında ayrı ayrı başlıklar altında incelenmesi çalışmayı diğer çalışmalardan farklı kılmaktadır. Bu noktada Sözen'in yapmış olduğu bu çalışma; yaptığımız bu çalışmada da kısmen model olarak ele alınmıştır. Çalışmasında yer alan bakış açısına ait kavramlar, yapılan bu çalışma içerisinde de kullanılmış, özellikle film çözümlemelerinin yapıldığı başlıklar altında bu kavramlar üzerinden belirli bir tartışma ortamı yaratılmaya çalışılmıştır.

Film karaktelerinin birbirlerine veya herhangi bir nesneye olan bakışları film evreni içerisinde olan bir eylemdir. Film karakterlerinden biri film evreni içerisinde bir nesneye baktığı gibi bir karaktere de bakabilir. Böyle durumlarda yönetmen bakma eylemini gerçekleştiren karakteri bakılan karakterin öznel bakış açısından da verebilir. Bu tamamen diegetic evren içerisinde olan bir eylem olacaktır. Öte yandan film karakteri bakma eylemini diegetic evrenin dışında yer alan izleyiciye de yönlendirebilir. Böyle bir durumda ise karakterin diegetic olan evrenin dışına yaptığı eylem anlatıcının seçimine bağlı bir durum olacaktır. Bu durum modern anlatı sineması içerisinde

izleyiciyi filmin kurmaca yapısına yabancılaştıran bir durum olmakla beraber, yine aynı şekilde modern anlatı sinemasında anlam yaratma konusunda sık sık başvurulan bir uygulama olmuştur. Sinemada böyle bir durumu incelemek her ne kadar başlangıçta karmaşık gibi görünse de Sözen'in 2008 yılında yapmış olduğu çalışmasından da faydalanılarak bakma eylemini gerçekleştiren karakterin neye, hangi niyetle bakma eylemini gerçekleştirdiği, kameraya dönük bakışın bir sonucu olarak izleyici üzerinde yaratılan anlamsal dünyanın ne tür bir etkiye sahip olduğu, çözümlenip yorum getirilebilecek bir yapıya dönüşebilecektir.

Alana yönelik elde edilen bu bilgiler doğrultusunda yapılan bu çalışmada çalışma boyunca nitel bir araştırma süreci gerçekleştirilmiştir. Çalışmada nitel araştırmalarda kullanılan amaca yönelik örnekleme türüyle seçilen filmler temelde *"Mizansen eleştirisi"* yöntemi ile çözümlenecek, çözümlenen filmler ayrıca sinemada *"Bakış açısı"* kavramı üzerinden yapılacak kavramsal bir tartışmaya açılacaktır. Fakat çözümlemeyi zenginleştirmek adına, bu iki ana yönteme ek olarak filmler içinde bulundukları dönem, yönetmenin dahil olduğu akım, yönetmenin sinema anlayışı üzerinden de tartışılacak, ulaşılabilirse yönetmenin filminde yer alan kameraya dönük bakış üzerine verdiği röportaj veya metinlere de çözümlemelerde yer verilecektir. Çalışmada özellikle yöntem olarak *"Mizansen eleştirisi"* yönteminin seçilmiş olmasının sebebi; yönetmenin film içerisinde sinematografik unsurlar üzerinden neyi-nasıl anlattığı üzerine güçlü bilgiler verebilen bir yöntem olmasıdır. Nitekim film karakterinin kameraya dönük bakışı gerçekleştirdiği noktanın birçok diğer sahne elemanıyla da doğrudan ilişkili olması, *"Mizansen eleştirisi"* yöntemi üzerinden bu sahne elemanlarına ulaşılıp çözümlenebileceği için bu yöntemi uygun kılmaktadır. Bu noktada *"Mizansen eleştirisi"* yöntemine bakacak olursak Kabadayı film eleştirisi üzerine yaptığı çalışmasında bu yöntemi şöyle açıklamaktadır:

> *"Yönetmenin sekans içeriklerinde kullandığı çekim ölçeklerine yönelik tercihlerin, filmin müzik kullanımının örneğin popüler kültür içinde yer alıp almamasının, karakter seçimlerinin ve bunların hareketlerinin, sahne aydınlatmasının, kamerada optik hareketler kullanılıp kullanılmamasının ve kurgunun özelliklerinin, genel olarak filme yönelik tüm tercihlerin ortaya konmasıyla mizansen eleştirisi gerçekleştirilmesi olanaklı olmaktadır" (Kabadayı, 2020, s. 116).*

Görsel bir sanat olan sinemada film karakterlerinden birinin kameraya bakması en basit açıdan iki farklı bakış açısını ortaya koymaktadır. Birincisi filmi çeken yönetmenin sahneye doğru yöneltmiş olduğu kameranın optik bakış açısı, ikincisi ise kameraya bakma eylemini gösteren karakter ve karakterlerin kameraya doğru gerçekleştirmiş olduğu bakış açısıdır. Yönetmenin sahne içerisine kurmuş olduğu kameranın, film elemanlarına göre öznel mi nesnel mi kaldığıyla da ilişkili olan bu durum, aynı zamanda yönetmenin filme ve filmde geçen olaylara olan yaklaşımı ile filmde yaratmaya çalıştığı anlam dünyasıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu noktada yapılan çalışmada çözümlenecek olan filmleri sadece *"Mizansen eleştirisi"* yöntemi üzerinden çözümlemek kısmen yetersiz kalacağı için, filmler sinemada *"Bakış açısı"* kavramı üzerinden gerçekleştirilecek kavramsal bir tartışmayla da ayrıca ele alınacaktır. Çözümlenecek olan filmlerde *"Bakış açısı"* kavramı üzerinden kavramsal bir tartışmanın açılması; yönetmenin ve film karakterinin bakış açılarının, bakış açılarının ideolojik yanlarının, filmde geçen olaylara karşı tutumlarının incelenebilmesi noktasında çalışmaya büyük oranda katkı sağlayacaktır.

Yapılan bu çalışma henüz araştırma aşamasındayken gerek doğrudan gerek dolaylı olarak çalışmaya katkısı olacak pek çok çalışma, kaynak ve belge literatür taramasıyla araştırılmıştır. Özellikle doğrudan konuyla ilgili olan akademik çalışmalara ulaşılarak çalışmanın ana omurgası bu çalışmalardan elde edilen bilgilerle güçlendirilmeye çalışılmıştır. Fakat bu alanda yapılan çalışmaların kısıtlılığı sebebiyle alana yönelik tartışmalar, elektronik ortamdaki belgeler, yönetmenin vermiş olduğu demeçler ve röportajlar üzerinden yapılan bu çalışma olabildiğince zenginleştirilmeye çalışılacaktır. Çalışma içerisinde çözümlenecek filmlerde filmlerin özellikle remake versiyonu, kesilmiş sahne veya dublaj gibi unsurlara yer veren filmler olmamasına özen gösterilecek, filmlerin orijinal hallerinin çoğaltılmış kopyaları izlenecektir.

3.4. Klasik Anlatı Sinemasında Kameraya Dönük Bakışların Örnek Filmler Üzerinden Çözümlenmesi

3.4.1. Büyük Tren Soygunu-(1903)

3.4.1.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** The Great Train Robbery
Türkçe Adı	**:** Büyük Tren Soygunu
Yönetmen	**:** Edwin S. Porter
Yapımcı	**:** Edwin S. Porter
Yapım Yılı	**:** 1 Aralık 1903
Süresi	**:** 12’
Ülke	**:** ABD
Oyuncular/Kişiler	**:** Alfred C. Abadie, Broncho Billy Anderson, Justus D. Barnes, Walter Cameron

3.4.1.2. Filmin Konusu

Film, ikisi sonradan filme dahil olacak şekilde dört haydutun posta trenini soymak için gerçekleştirdikleri bir soygunu konu almaktadır. Filmin ilk sahnesi iki haydutun demiryolu istasyonuna girmesi ve görevliyi esir almasıyla başlar. Daha sonra trene kurulan pusu ile birlikte trene giriş sağlanır. Haydutlar önce tren kasasını, daha sonra ise treni durdurarak yolcuları soyarlar. Tren istasyonundaki esir alınan istasyon görevlisini gören kız kasabaya giderek kasabanın şerifine ve diğer kasabalı halka haber verir. Bunun sonucunda haydutların biri yolda kaçarken olmak üzere dördü vurularak öldürülür

3.4.1.3. Büyük Tren Soygunu Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.1: Büyük Tren Soygunu filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Büyük Tren Soygunu filmi, 1903)

Birçok ilk dönem film yönetmeninde olduğu gibi, Porter'ın da yapmış olduğu filmlerde tiyatroya ait izler görebiliriz. Fakat bu durumun Porter sineması sonrasında, yavaş yavaş kırılmaya başladığını söylememiz mümkündür. Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarda olaylar belirli bir mesafeden, tiyatral bir geleneğe bağlı kalınırak anlatılır, kamera ile olaylar arasına belirli bir mesafe koyulur, filme alınmak istenen aksiyon daha geniş bir çerçevede, sahneye genel kalacak şekilde kayda alınırdı. Bu tarz bir yaklaşımla çoğu ilk dönem sinema filmleri daha nesnel planlarda çekilirdi. Bu belki de sinemanın daha henüz tiyatronun ve sahne sanatlarının basit bir şekide kayda alındığı ve bu tarz bir anlatım biçiminden henüz kopulamadığı dönemlerin en büyük göstergeleri arasındadır. Bu tür nesnel ve geniş açıya sahip filmler sinemanın ilk yıllarında sıkça karşımıza çıkarlar. Herhangi bir öznel anlatımın veya öznel kamera açısı kullanımının olmadığı bu dönemlerde dönemin ilzeyicisi sahne karakterleri ile özdeşleşme konusunda filme karşı tıpkı tiyatro sahnesi gibi nesnel bir açıdan yaklaşarak, film ile belirli bir özdeşleşme yaşaması beklenmektedir. Şentürk'ün de ifade ettiği gibi: "Onlar ilk yıllarda, biyolojik bakışın merkezi bir açıdan toplu olarak algılamayı öngören bütünlük kurallarına aykırı düşerek görüneni ve dolayısıyla görüşü yakın ve geniş açı planlarıyla montajlayarak parçalamayı düşünememişlerdi" (Şentürk, 2008, s. 162).

Dixon (1995, s. 95) bu durumun filmlerin belirli bir dönemden sonra artık inandırıcı bir ilizyon olmaktan çıktığını, Lumiere'lerin yaptığı film gösterimlerindeki gibi, sinema salonundan kaçan insanların kalmadığını ifade etmiştir. Yani filmler ortaya çıktıkları andan çok kısa bir süre sonra izleyicisi tarafından alışılmış birer etkinliğe dönüşmeye başlamıştır. Bundaki en büyük sebep hiç kuşkusuz sahnelerin belirli açılarla parçalanmadan, belirli bir sinematografik anlatının kurulmadan izleyiciye aktarılması durumudur. Öte yandan sahnelerin belirli açılarla parçalanıp bir araya getirilmesi, farklı planların kullanılması beraberinde montajı da getirecektir.

Porter'ın çekmiş olduğu *"Büyük Tren Soygunu"* filmi hareket-zaman bloklarıyla imgelerin birbiri ardına sıralandığı klasik anlatı sinemasının ilk dönem örneklerindendir. Sahneler kendi içerisinde parçalanmadan nesnel, tek planlar halinde kayda alınmıştır. Kamera her ne kadar hareketlerinde tam manasıyla organik bir akış sergilemese de, bu film gerek kamera açıları gerek kurguda paralel montajın denenmeye çalışıldığı ilk dönem örnekler arasındadır.

"Porter'ın sinemaya katkısı, filmin bir öyküyü nasıl anlatacağı konusunda temel bir çıkış yolu göstermiş olmasından kaynaklanır. Sinema sanatının ve filmciliğin devamının tek bir 'çekim' e değil, çekimlerin devamlılığına dayandığını kanıtlayan Porter oldu" (Abisel, 2003, s. 66).

Özellikle filmin sonunda bize doğru silahını doğrultmuş olan haydutlardan birine yapılan öznel açılı plan seyirci-oyuncu etkileşiminin kurulmaya çalışıldığı ilk öznel planlar arasında yer almaktadır. Bunun yanı sıra hikayede ele alınan konudan da anlaşılacağı üzere *"Büyük Tren Soygunu*" tarihin ilk western filmlerinden biri olma özelliğine de sahiptir. Bu bağlamda yenilikçi girişimlerin gösterilmesiyle *"Büyük Tren Soygunu"* klasik anlatı sinemasının ortaya çıkmasına katkı sağlamış, klasik anlatı sinemasının ilkleri arasında yerini almıştır.

"Büyük Tren Soygunu" filminde yer alan kameraya dönük bakışı sinemada bakış açısı kavramı üzerinden incelediğimiz noktada öncelikli olarak filmde hangi bakış açısı tipolojisinin kullanıldığına bakmamız gerekmektedir. Bu noktada yönetmenin filmde dışsal odaklanmaya bağlı bir bakış açısıyla olayları kayda aldığını, izleyiciyi sahnedeki olaylardan dışarda bir noktada konumlandırdığını görmekteyiz. İzleyici olarak bizler bu filmi herhangi bir karakterin gözünden veya öznelliğinden tanık olmaktan farklı olarak film karakterlerinin dışında bir noktada, olaylara tanık olacağımız bir pozisyonda yer alırız. Böyle bir konum bizi sahne içerisinde yer alan aksiyondan uzaklaştırarak, film içerisindeki olaylarla aramıza belirli bir mesafe koymakta, ayrıca film karakterleri ile özdeşleşme ve ayrıntılı bilgi sahibi olmamızın da önüne geçmektedir.

Öte yandan film anlatı perspektifi bakımından incelendiği noktada kayda alınan filmde anlatıcı gerek sahne içerisinde ele aldığı mekan ve araçlarla, gerek karakter ve bu krakterlerin sergiledikleri eylemlerle göç sonrası Amerikada meydana gelen *"Vahşi Batı"* düşüncesinin bir sunumunu gerçekleştirmiştir. Bu düşüncede Amerika topraklarında sadece Amerikalı olanlar ve güçlü olanlar ayakta kalabilecektir. Anlatıcı izleyicide yaratmak istediği bu duyguyu film boyunca tasarlamış olduğu imgelerle de doğrudan desteklemektedir. Nitekim hünüz sinemasal dilin gelişmemiş olmasından kaynaklanan sebeplerle sahnelerin tutarlı bir şekilde farklı plan ve ölçeklerle kayda alınamamış olmasına ve izleyiciye olaylar belirli bir mesafeden anlatılıyor olmasına rağmen, Porter'ın filmin sonunda haydutlardan birini kameraya doğru ateş ettirerek,

yaratmaya çalıştığı bu dünyayı desteklemeye çalıştığı, izleyicide gergin ve korkuya dönük bir ruh hali oluşturmaya çalıştığı gözlemlenmektedir.

Film slant ve filtre bakımından slant bağlamında ele alındığında anlatıcının konuyu aksiyona, heyecana ve gerginliğe dayalı bir anlatımla gerçekleştirdiğini görebiliriz. Bu da "*Vahşi Batı"* imajını oluşturacak imgeler ve aksiyona dayalı çekim teknikleriyle zenginleştirilmiştir. Karakterin bakış açısına yani filtreye geldiğimizde ise bu filmde bakış açısına sahip tek bir karakterin olduğu, bu karakterin de filmin sonunda elindeki tabancayı doğrudan bize doğru çevirmiş olan haydut olduğunu gözlemlemekteyiz. Nitekim karakterin bakış açısı ile anlatıcının bakış açısı arasında da benzer bir tutum söz konusudur. Film boyunca nesnel bir bakış açısından olayları gözlemleyen bizler karakter hakkında ayrıntılı bir bilgi edinemesek de bu haydutu da diğer haydutlar gibi dönemin ve bölgenin istenmeyen kötü adamları arasına koyarız. Nitekim ard arda doğrudan izleyiciye ateşlemiş olduğu silah da bu durumu destekleyecek nitelikte hareket etmektedir.

Porter'ın kayda almış olduğu *"Büyük Tren Soygunu"* filmi klasik anlatı sinemasının ilk dönem örnekleri arasında yer almaktadır. Kayda alınan filmde olaylar belirli bir neden-sonuç ilkesi içerisinde, imajların belirli bir devinim kazanacağı şekilde izleyiciye aktarılmıştır. Fakat anlatı sineması içerisinde ilkel diyebileceğimiz bu filmde ilkel bir sinematografinin, henüz gelişmemiş bir anlatım dilinin olması söz konusudur. Bu noktada filmde yer alan kameraya dönük bakış da bu ilkel sinematografinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gunning'e göre (2013, s. 146-147) bahsettiğimiz erken dönem sinemayı yani 1910'lu yıllardan önce 1906 ve 1907 li yıllara değin geçen süreyi Griffith'in hikaye anlatıcılığı ile farklı yaklaşımlar sergilese de Griffith sineması ile taban tabana zıt bir durumda olması da söz konusu değildir. Aksine önceki dönemlerde harekete ve aksiyona dayalı anlatımların kaydedildiği filmler anlatı filmlerinin içerisine nufus ederek onların bir bileşeni haline gelmiştir.

"Büyük Tren Soygunu" filminin sonunda yer alan karakter silahını doğrudan izleyiciye yani bize doğru doğrultmuştur. Fakat böyle bir durum henüz sinemada sinematografik bir anlatım dilinin gelişmemiş olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu eylem doğrudan bize doğrudur çünkü filmde herhangi bir bakış açısıyla karşısına

dikilebileceğimiz başka karakter söz konusu değildir. Çünkü filmde aksiyon bunu karşılayacak şekilde farklı plan ve ölçeklerle kayda alınmamıştır. Yani haydutun yakın planı ile ilişkilendirilebilecek başkı bir karşı açının olmaması haydutun doğrudan bize bakmasına sebep olur. Yani böyle bir hedef yönetmen tarafından bizim yapıta yabancılaştıracak veya izleyiciyi düşünceye sevkedecek bir amaca hizmet etmez. Aksine yönetmen böyle bir tekniği izleyici ile kayda almış olduğu yapıt arasında bir bağ kurmak, izleyiciyi duygulandırmak, korkutmak adına gerçekleştirmiştir. Öte yandan filmde yer alan kameraya bakma eyleminin filmin bittiği noktadan sonra, filmin en sonunda gerçekleştirilmiş olması da ayrıca ilginçtir. Filmde yer alan kameraya dönük bakış bulunduğu bu nokta üzerinden değerlendirildiğinde dönemin *"Wanted"* yazılı haydut arama afişlerinden de hatırlayacağımız üzere, kameraya doğru gerçekleşitirilen bu bakma eylemiyle benzerlik göstermektedir. Bu bakıma izleyici üzerinde belirli bir gerginlik ve duygu hali yaratma amacı güden kameraya dönük bu bakış aynı zamanda yönetmenin filmin sonunda izleyici kitlesine yaptığı, filmin reklamı statüsünde de değerlendirilebilir. Hutchinson'un (2016, s. 112) da ifade ettiği gibi; karakter filmin içerisinde ölmüş dahi olsa, filmin sonunda ortaya çıkar ve bu bakıma film bitse dahi suç bitmeyecektir, silahının ucunda yer alan bizler kimsenin güvende olmayacağı gibi güvende değilizdir, film her zaman devam edecektir mesajını da verir. Karakterin izleyicisine doğru yönelttiği tabancayı tam altı kez ateşledikten sonra mermilerinin bitmesine rağmen silahını sıkmaya devam etmesi acımasızlığın boyutunu gözler önüne sermektedir. İzleyici dönük yapılan bu bakış; filmi ve filmdeki haydutu dehşetin ve acımasızlığın adeta portresi, reklamı haline getirmiştir. Bu durumu o dönemin sineması ile yeni tanışan izleyici kitlesi üzerinden düşünecek olursak, bu türden bir yakın plan kullanımının özellikle dehşet verici bir atmosfer yarattığı kuşkusuzdur.

3.4.2. Bir Ulusun Doğuşu-(1915)

3.4.2.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** The Birth of a Nation
Türkçe Adı	**:** Bir Ulusun Doğuşu
Yönetmen	**:** David Llewelyn WarkGriffith
Yapımcı	**:** David Llewelyn Wark Griffith, Thomas Dixon
Yapım Yılı	**:** 1915
Süresi	**:** 190’
Ülke	**:** Amerika Birleşik Devletleri
Oyuncular/Kişiler	**:** Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall,
Müzik	**:** Joseph Carl Breil

3.4.2.2 Filmin Konusu

19. yüzyılın sonunda Amerika Birleşik Devletleri’nin 16. Başkanı olan Abraham Lincoln Afrika’dan Amerika’ya getirilen siyahilere yönelik köleliğin kaldırılması kararını alır. Lincoln’nün aldığı bu kararın ardına ülkede liberaller ve milliyetçiler arasında çatışmalar başlar ve iç savaşa dönüşür. Bunun sonucu olarak her iki taraf büyük kayıplar verir. Kayıp veren bu taraflar arasında kuzeyli Stoneman ve güneyli Cameron aileleri de yer alır. Verilen kayıplar üzerine kuzeye göre daha milliyetçi olan güney bölgede Ku Klax Klan adında aşırı milliyetçi silahlı bir örgüt kurulur. Bu örgütün kurulmasındaki amaç siyahileri alt ederek, ülkeye kendi demokrasi anlayışını getirmek ve adaleti sağlamaktır.

3.4.2.3. Bir Ulusun Doğuşu Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.2: Bir Ulusun Doğuşu filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Bir Ulusun Doğuşu filmi, 1915)

Sinemada büyük bir dönüm noktası varsa orada hiç kuşkusuz David Wark Griffith'in izleri vardır. Bu yüzdendir ki sinema tarihinde adı sinemanın babası olarak anılmaktadır. Her ne kadar sinema Lumiere kardeşler ile başlamış olsa da günümüzdeki modern sinema anlatıcılığında kullanılan birçok teknik sinemaya Griffith'in yapmış olduğu çalışmaların bir sonucu olarak miras kalmıştır. Bu bakıma özellikle klasik anlatılı Hollywood sinemasını ve günümüz modern hikaye anlatım aracı olarak sinemayı ele aldığımız her noktada sinemayı Griffith öncesi ve Griffith sonrası sinema olarak iki ayrı dönemde incelememiz gerektiğini söyleyebiliriz.

Griffith öncesi sinema anlayışında sahne sanatlarının ve tiyatronun etkisi çok bariz şekilde gözlemlenebilmektedir. Fakat sinema tarihinde bu etkiyi kırmaya çalışan Griffith öncesi kimi yönetmenlere rastlamamız nadir de olsa söz konusudur. Özellikle Griffith öncesi dönemde Porter'ın yapmış olduğu filmler sinema'da tiyatro'nun etkisinden bir nebze de olsa uzaklaşıldığı örnekler arasına girer. Her şeyden önce bu dönemde belirli bir anlatım dilinin oluştuğu, filmlerin belirli bir sebep sonuç ilişkisi içerisinde kayda alındığı bir durum söz konusudur. Örneğin sahnelerin birbiri ardına montajlanması ve belirli bir sinemasal zamanın yaratılmış olması, hareketin devamlılığı olarak bir başka sahnede hareketin devamına yapılan kesmeler, Griffith öncesi sinemada Porter'ın yapmış olduğu en büyük gelişmeler arasında yer almıştır. Lakin Porter'dan farklı olarak Griffith, bir tiyatro sahnesi gibi kayda alınan filmdeki öyküyü farklı ölçeklerle parçalayarak kaydetmiş, aksiyonun sahne içerisindeki akışına göre şekillenen bir sinematografiyle öykü anlatıcılığının en çarpıcı ve yaratıcı adımını atmıştır. Bu bakıma özellikle önceki dönemlerde film hikayesinin geniş plan içerisinde kayıt altına alınıyor olması, Griffith sonrası sinemada değişerek yerini bolca yakın planların kullanıldığı sinematografik bir anlatıma bırakır. Bu bakıma sinemada özellikle yakın plan kullanımı, tiyatro anlatılarına bağlı olarak şekillenmiş olan geniş kamera açılı sahnelere oranla izleyiciyi hikaye içerisine dahil etme konusunda daha etkili teknikler arasına girmiştir. Sinemayı tiyatro geleneğinden giderek uzaklaştıran Griffith ile ilgili olarak Abisel şu sözleri söylemiştir:

> *"Griffith oyuncularından abartısız, tiyatrovari olmayan yeni bir oyunculuk geliştirmelerini istiyordu. Tiyatro sahnesinde, en arkadaki seyirciye ulaşabilmek, karakterin duygusal tepkilerini iletebilmek için gereken ve alışılmış toplu çekimlerde bir ölçüde işlevsel olan oyun tarzı, Griffith'in yakın çekim tekniğiyle*

bağdaşmıyordu. Bol makyajlı, abartılı hareketler yapan oyuncunun yakın çekimleri son derece rahatsız edici oluyordu, üstelik kameraya yakınlık, hareketleri daha da hızlandırarak bozuyordu. Halbuki sinema oyunculuğu, rahatlık, doğallık ve inandırıcılık gerektiriyordu; ancak bu yolla, seyirci karakterlerle bütünleşir ve onun yaşadıklarına katılabilirdi" (Abisel, 2003, s. 116)

Griffith sinemaya dahil olduğu ilk andan itibaren, sinemanın kitlelere ulaşmadaki rolünün ve ekonomik getirisinin farkında olan bir yönetmen olmuştur. Bu bakıma kayda almış olduğu filmlerle asıl olarak olabildiğince fazla insana ulaşmayı ve seyirciyi sinemaya yönelten filmler çekmeyi hedeflemiştir. Onun yapıtlarında meydana gelen teknik gelişmelerin birçoğu bu anlayışın bir sonucu olarak, yani insanları film dünyasının içine çekmeye ve filmsel öyküye katılımını arttırmaya yönelik şekillenmiştir. Özellikle kurmaca bir dil geliştirme aşamasında Griffith'in ilk yapıtlarından itibaren kaçma, kovalama, kurtarma sahnelerini bolca kullandığını görebiliriz. Örneğin " 'Griffith tarzı son' ya da 'son an kurtuluşu' diye adlandırılan" (Abisel, 2003, s. 102) sahneler izleyicinin filme katılımını arttıran son derece önemli sinemasal aksiyonlar olmuş ve bunun yanı sıra günümüz Hollywood Sineması'nın benimsemiş olduğu üslubun da temellerinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Griffith öncesi dönemdeki kurgu anlayışı neredeyse sadece filme alınan görüntülerin belirli bir akışa sahip olacak şekilde birbiri ardına dizilmesi üzerinedir. Fakat Griffith bu anlayışı çekmiş olduğu filmlerle başka bir boyuta taşır. Griffith'in geliştirmiş olduğu bu kurgusal anlayış, onun doğrudan yakın plan kullanımıyla ortaya çıkan bir ilişkinin ürünüdür. Daha önce de söylediğimiz üzere Griffith'in sinemada yakın plan kullanımı, herhangi bir karakterin veya eylemin izleyici üzerindeki duygulanımını arttırması, izleyicinin filme daha yoğun şekilde katılması içindir. Bunun bir sonucu olarak sahneleri farklı ölçeklerde kayda alacağı şekilde bölmüş ve bu farklı ölçekleri sahnenin eylemsel-zamansal bütünlüğünde tutarlı olacak şekilde birbiri ardına sıralamıştır. Bu aynı zamanda sahne içi devamlılığa uygun bir kurgu anlayışını da beraberinde getirir. Öte yandan bu kurgu anlayışı ile birlikte ekstradan şöyle bir etki de ortaya çıkar; Dramatik anlatım içerisinde olay geniş planda anlatılırken yakın plana geçildiği noktada yakın planı verilen karakter geniş planda verilen eylem veya atmosfer ile doğrudan ilişkilendirilmiş olunur. Yani izleyici geniş planda verilen eylemin yansımalarını doğrudan yakın planı verilen karakterin yüzüyle ilişkilendirme içerisine

girebilir ve sahnenin karakter üzerinde yaratmış olduğu etkiyi karakter üzerinden dolaylı olarak okuyabilir. Bu da yakın planda verilen kişinin sahnedeki olaylara karşı tutumunu izleyiciye daha güçlü şekilde aktarıldığı bir anlatımı doğurur. Buna bağlı olarak filmin farklı bölümlerinde yer alan herhangi bir sahne ve yakın planın filmin tamamında okunabilmesi imkanı da ortaya çıkar.

Griffith'in geliştirmiş olduğu sinemasal tekniklerin izlerini çekmiş olduğu birçok filmde görebiliriz. Fakat bu filmler arasında sinema tarihini kökünden etkileyen filmlerden biri olarak nitelendirebileceğimiz *"Bir Ulusun Doğuşu"* filmi Griffith sinemasında önemli bir yere sahiptir. Film o döneme kadar örneği görülmemiş şekilde 3 saatlik bir uzunluğa sahip bir yapıt olarak kayda alınmıştır. Bu tarz bir film Amerika'nın filmsel öykü anlatıcılığını da sonraki yıllarda derinden etkiler. Film dramatik olarak klasik anlatı kalıplarına uygun bir şekilde serim, düğüm ve çözüm şeklinde bölümleri olan bir öykü tasarımına sahiptir. Ayrıca film içerisinde Griffith'in ünlü son an kurtuluşuna ait sahneler de yer yer karşımıza çıkar. Örneğin üçüncü bölümün sonunda Ku Klax Klan üyelerinin beyaz insanları tam ölecekleri anda kurtarmaya gelmeleri, bu son an kurtuluşuna verilebilecek en büyük örnekler arasında yerini alır. Öte yandan film toplamda üç bölüm olmakla beraber ilk bölüm içerisinde siyahilere karşı özgürlükçü kararın alınması konusu üzerinde durulur. İkinci bölüm içerisinde güneyli eyaletlerin ayaklanması ve son olarak üçüncü bölüm içerisinde ise Ku Klux Klan'ın yapılanması ele alınmıştır. Film bu bakıma klasik dramatik yapılı filmlerin ilk dönem örneklerindendir.

"Bir Ulusun Doğuşu" filmi sinematografik manada ele alındığında; film sessiz bir film olmakla beraber filmde aksiyon betimlemelerinin sahneler arası yazıyla gerçekleştirildiğini görebiliriz. Öte yandan sahnedeki atmosfere göre değişen müzik; görüntü ve müziği ayrılmaz bir bütün haline getirmiştir. Bu açıdan özellikle savaş ve çatışma sahnelerinde aksiyonun arttığı noktalarda, müziğin de gerilimli bir hal aldığını rahatlıkla farkedebiliriz. Bunun yanı sıra filmde yer alan karakterlerin önceki dönem filmlerine oranla tiyatral oyunculuktan uzak olduğunu söylememiz de mümkündür. Özellikle karakterlere ait yakın çekimlerde karakterlerin bir tiyatro oyuncusuna oranla daha küçük oyunculuklar sergilediğini, değişen kamera açılarına ve ölçeklerine paralel olarak aksiyonlarını devam ettirdiklerini görebiliriz. Bunun yanı sıra kurgu tekniği olarak ise *"Bir Ulusun Doğuşu"* filmi kendinden önceki filmlere oranla kurgusal

müdahaleye bir hayli fazla sahiptir. Filmin oluşturulma aşamasında kurgu sadece sahne içi aksiyonun devam ettirilmesi noktasında kullanılmamış, anlam ve aksiyon bütünlüğü olan sahneler arasında geçişler yapılarak paralel kurgu tekniğine de başvurulmuştur. Bu bakıma hikaye anlatıcılığı bakımından *"Bir Ulusun Doğuşu"* filminde Griffith'in geliştirmiş olduğu kurgu tekniği büyük bir önem taşımaktadır. Genel manada sinematografik bir değerlendirme yaptığımız zaman *"Bir Ulusun Doğuşu"* filmi kendi zamanının ötesinde bir film olmakla birlikte, dönemin ve sonraki dönemin sinema anlayışını etkileyen filmler arasına girmiştir.

"Bir Ulusun Doğuşu" filminde söz konusu olan kameraya bakma eyleminin çözümlenmesi noktasında filmin sinematografik özelliklerinin incelenmesinin yanı sıra, yönetmenin hikayeyi hangi bakış açısıyla anlattığını bilmemiz, varacağımız sonucun doğruluğunu da destekleyecektir. Bu bakıma filmi ilk olarak bakış açısı tipolojisi olarak değerlendirdiğimizde filmin dışsal bir odaklanmaya sahip olduğunu görebilmekteyiz. Yönetmen sahneleri ve bu sahneler içerisinde geçen olayları her ne kadar izleyiciye ara yazılarla açıklama gereği duysa da, bu açıklamalar kaybolup sahne kameralarına düştüğümüz noktada sahnedeki eylemlerin kamera tarafından adeta bir tanıklık çerçevesinden ele alındığını görebiliriz. Kamera bu bakıma filmde yer alan birkaç sahne açısı dışında hiçbir karakterin bakış açısına yaklaşmaz. Olayları bir tanıklık edasıyla kayıt altına alarak izleyiciye aktarır. Fakat bu nesnellik daha çok tiyatrodan gelen geleneğin kırılamayan sinematografik bir ürünüdür.

Öte yandan *"Bir Ulusun Doğuşu"* filmi anlatı perspektifi açısından ele alındığında yani yönetmen bu öyküyü izleyiciye nasıl bir yaklaşımla anlatmış sorusunu sorduğumuzda filmin temel alamda Güney ve Kuzey Amerika'da siyahi ırka olan yaklaşımın tablosunu çizmiştir. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak ülkenin her iki tarafında meydana gelen ayaklanmalar ve iç kargaşa dramatik bir dille anlatılmaya çalışılmıştır. Bu hikaye biri Kuzey Amerika'da biri ise Güney Amerika'da olmak üzere iki ayrı aile üzerinden ayrıca bir aşk çerçevesinden de ele alınarak filmin dramatik etkisi de arttırılmaya çalışılmıştır. Özellikle sahne içerisindeki olayların belirli bir mesafeden nesnel bir açıyla kaydedilmiş olması, filmde tarafsız ve objektif bir göz tarafından izlenildiği duygusunu da yaratmış olsa da, sahne içerisinde siyahi ırkın gerçekleştirmiş olduğu eylemler izleyici üzerinde siyahi ırka karşı belirli bir antipatinin oluşumuna da sebebiyet verecek cinstendir.

Bunun yanı sıra film slant ve filtre bağlamında ele alındığında filmin slant açısından, yani anlatıcının bakış açısından ele aldığımızda her şeyden önce anlatıcının filmin ta en başından itibaren barış naraları atarak, barış yandaşı olduğunu ön plana çıkardığını görürüz. Nitekim bu anlatıcının hakim ideolojisini ve siyasal sistemdeki tarafını gizlemeye yetmeyecektir. Çünkü film içerisinde yer alan siyahi karakterlerin birçoğu insani birtakım davranışların dışında hareketler sergilerler. Özellikle siyahi vatandaşların özgürlüklerini ellerini aldıkları noktada, meclis içerisinde sergilemiş oldukları davranışlar, örneğin siyahi bir karakterin ayaklarını çıkarıp masanın üstüne koyması, bir diğer karakterin elinde yemiş olduğu eti görgü kurallarına yakışmayacak şekilde yiyor olması, izleyici üzerinde siyahi vatandaşlara yönelik birtakım önyargıların oluşmasına sebebiyet verecek cinstendir. Bunun yanı sıra filmin son bölümünde yer alan Amerika'nın aşırı milliyetçi örgütü olan Ku Klax Klan'ın filmde adeta kurtarıcı bir birlik olarak gösterilmesi, öyküdeki çatışmanın bu birlik tarafından dengelenip çözüme kavuşturulması, filmde anlatıcı yani yönetmenin yoğun şekilde milliyetçi hatta ırkçı ideolojiye sahip olduğunun somut işaretleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Bir Ulusun Doğuşu" filminde gerçekleştirilen kameraya dönük bakışı incelediğimiz noktada bu bakışın daha filmin en başında karşımıza çıktığını görebiliriz. Film başlar başlamaz ara yazı olarak tüm sorunların siyahilerin Amerika'ya getirilmesiyle başladığını söyleyerek Griffith; siyahilere yönelik hakim bakış açısını gözler önüne serer. Nitekim Abisel'in de vurguladığı şu sözler kameraya dönük bakışı gerçekleştiren çocuk karakterin filmdeki konumunu tanımlayabileceğimiz cinstendir:

> *"Griffith, Güney'in varoluşunda siyah işgücünün ne denli büyük bir destek olduğunun farkına varmıştı; ama değişmeye ve ayaklanmaya yönelik korkusu her şeyden ağır basıyordu. Üstelik, Griffith'e göre siyahlar çocuk gibiydi; onlara şefkat gösterilmeli, ama kendi başlarına bırakılmamalıydılar. Çünkü tahriklere kapılabilir, yanlış yönlere sapabilirlerdi" (2003, s. 104-105).*

Bu bağlamda siyahi bir çocuğun kameraya dönük bakışı tam olarak siyahi halka karşılık köleliğin kaldırılmasını destekleyen bir grup insanın toplandığı görüşmede karşımıza çıkar. Kamera geniş plandayken yakın plana geçer ve siyahi çocuğun doğrudan kameraya bakacağı şekilde kadraj kurar. Kameraya dönük bakışın olduğu bu planda çocuk doğrudan kameraya bakar ve çocuğun bakış yönüne ait olan perspektifte sahne içi aksiyona ait olan herhangi bir başka karakter söz konusu değildir. Fakat

burada söz konusu olan bakışta izleyiciyi hedef alan veya izleyiciyi filme yabancılaştıran bir bakış söz konusu olmamıştır. Aksine Griffith yapmış olduğu bu eylemle yakın plan bir yüz üzerinden filmin dramatik çatışmasını oluşturarak izleyiciyi filmin içerisine dahil etmeyi hedefler. Abisel'in de vurguladığı gibi (2003, s. 109-110) Griffith'in yapmış olduğu bu türden ayrıntı çekimlerde seyircinin duygularını yönlendirmeye çalışmış ve seyirci böyle bir anlatımla film anlatısına dahil olması beklenmiştir. Öte yandan Dixon'a (1995, s. 52) göre ise aynı şekilde Griffith'in karakterler üzerinden kameraya dönük bakışı gerçekeştirdiği bu gibi noktalarda izleyiciye filmde bir yer verme amacı güdülmüştür. Bu bağlamda *"Bir Ulusun Doğuşu"* gibi sinemanın pek de erken dönemine ait olmayan, hatta sinemasal öykü anlatımına yönelik birçok tekniğin geliştirildiği bu dönüm noktası filmde, izleyici bu türden karakterin doğrudan kameraya baktırıldığı sahnelere önceki dönem sinema anlayışından dolayı alışıktır. Evet Griffith'le birlikte sinema dilinde bir dönüm noktası yaşanır. Fakat bu dil henüz eski geleneğe ait birtakım izleri de üzerinde taşımaya devam etmiştir.

3.4.3. Doktor Caligari'nin Muayenehanesi-(1920)

3.4.3.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı **:** Das Cabinet des Dr. Caligari
Türkçe Adı **:** Doktor Caligari'nin Muayenehanesi
Yönetmen **:** Robert Wiene
Yapımcı **:** Rudolf Meinert, Erich Pommerr
Yapım Yılı **:** 1920
Süresi **:** 71'
Ülke **:** Almanya
Oyuncular/Kişiler **:** Wener Kraus, Conrad Veidt, Friedrich Feher
Ses **: -**
Müzik **:** Alfredo Antonini, Giuseppe Becce, Timothy Brock

3.4.3.2. Filmin Konusu

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filmi iki adamın parkta oturup etrafı izledikleri kurucu bir plan ile başlar. Diğerine göre daha genç olan Francis yanında oturan yaşlı adama nişanlısı ile Holstenwall'da yaşadığı korkunç bir hikayeden bahseder. Hikayeye göre bir gün Holstenwall şehrine Dr. Caligari adında gösteri yapan yaşlı bir adam gelir. Bu adamın gösterisi ise Casare adını verdiği uyurgezer bir adamı halka sergilemektir. Francis ve arkadaşı Alan'da günlerden bir gün Dr. Caligarinin bu meşhur uyurgezer gösterisini izlemeye giderler. Fakat uyurgezer Casare, Dr. Caligari tarafından uyandırıldıktan bir süre sonra Francis'in arkadaşı Alan Casare'ye yaklaşır ve ne zaman öleceğini sorar. Casare ise ona şafak vaktinden önce öleceğini söyler. Alan Casare'in de söylediği gibi o gün şafak vaktinden önce ölür. Alan'ın ölümü sonrası Francis ise bu cinayeti işleyen olarak Casare'den şüphelenir. Francis bu durum karşısında Casare ve onun sahibi Dr. Caligari'yi takip etmeye başlar. Sonraki bir gün Casare bu sefer de hem Alan'ın hem de Francis'in aşık olduğu Jane isimli kadını öldürmek için gece yarısı Jane'in odasına girer. Fakat Jane'den duygusal anlamda etkilenen uyurgezer Casare Jane'i öldüremez ve öldürmek yerine onu kaçırmaya karar verir. Jane'i belirli bir süre taşıdıktan sonra daha fazla direnemeyen uyurgezer Casare onu yere bırakır ve kaçmaya devam eder. Ertesi gün Francis yanına aldığı birkaç polis ile birlikte Dr. Caligari'nin gösteri alanındaki karavanını inceler fakat doktor Casare ile çoktan kaçmıştır. Dr. Caligari'i tımarhaneye kadar takip eden Francis Dr. Caligari'nin suçlu olduğunu ispatlayamadığı noktadan sonra çıldırır ve tımarhaneye düşer. Francis'in

tımarhaneye yatırıldığı son sahnede Dr. Caligari ona doğru yaklaşarak adeta Francis karşısında onun korkulu rüyasına dönüşür.

3.4.3.3. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.3: Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filmi, 1920)

Konu sinema üzerinden izleyiciyi korkutmaksa Abisel (1995)*"Trenin Gara Girişi"* ve *"Büyük Tren Soygunu*" gibi filmlerin hiç kuşkusuz sinema tarihinin en eski korku filmlerinin olduğunu ifade etmiştir. *"Trenin Gara Girişi"* filminde henüz sinemaya yabancı olan izleyici kitlesi, gördükleri karşısında fena halde heyecanlanmış ve trenin onların üzerinden geçeceğini düşünmüştür. Öte yandan sonraki dönem örneklerinden olan Porter'ın çekmiş olduğu *"Büyük Tren Soygunu"* filminde kovboyların gerçekleştirmiş olduğu çatışmalar ve filmin sonunda bir kovboy'un kameraya doğru ateş etmesi izleyiciyi o dönem içerisinde dehşete düşüren ve korkmalarını sağlayan unsurlar arasına girmiştir. Bu bağlamda tarihin ilk fantastik filmleri ve bu fantastik filmlerin türlerinden olan korku filmleri gelişimini büyük oranda Melies'in sinema aygıtı üzerinde gerçekleştirdiği denemelere borçlu olmuşlardır. Aslında bir ilizyonist olan Melies' kimi zaman kamerada meydana gelen bir tutukluk sonucu rastlantıyla, kimi zaman ise bilinçli denemeleriyle filme aldığı görüntülerde herhangi bir nesneyi ortadan yokadebilmiş veya başka bir nesneye dönüştürmüştür. Bu türden tekniklere dayalı gelişmeler sinema tarihinde Lumiere kardeşlerin doğalcı geleneklerine karşın, sinemada hortlakların, vampirlerin, canavarların, zombilerin,

gulyabanilerin veya cinlerin yer aldığı gerçeküstücü, fantastik bir sinema anlayışının ve beraberinde buna bağlı bir izleyici kitlesini, izleme kültürünü de ortaya çıkaracaktır.

I. dünya savaşı sonrası dönemde savaşın bireyler üzerinde yarattığı ağır yaralar, psikolojik ve ekonomik buhrana ait izler, Dışavurumcu akım ile birlikte 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında Avrupa coğrafyasında kendini gösterir. Özellikle Avrupa ile birlikte Almanya'nın da sanat anlayışını etkileyen bu akım resim, tiyatro ve bununla beraber sinema alanında verilen sanat eserlerini de köklü biçimde etkilemiştir. Görsel sanatlarda Dışavurumculuğu Balazs şöyle ifade eder:

> *"Şey'lerin içinde saklı fizyonomiyi dışarı çıkartmaya, vurgulamaya ve herkese görünür kılmaya resimde ve görsel sanatların diğer dallarında 'Dışavurumculuk' denir. Çünkü Şey'ler genellikle utangaç kadınlar gibi yüzlerini bir peçeyle örterler. Bizim Geleneksel ve soyut bakışımızın örtüsüdür bu. Bu örtüyü dışavurumcu sanatçılar kaldırır. Ve pek tabii ki bundan sonra gözümüze farklı görünürler. " (Balazs, 2013, s. 77-78).*

Dışavurumcu akım insanın ruhsal dünyasına ait ikilemleri, korkuyu ve tekinsizliği işlerken o döneme değin varolagelen sinematografik anlayışın da biçimsel anlamda değişimine sebebiyet verecektir. Özellikle bu dönemde kayda alınan filmlere bakıldığı noktada üretilen bu filmlerin sahne, dekor ve oyunculuk anlamında sert ve keskin bir usluba sahip olduğunu görebiliriz. Bu sert ve keskin üslup, koyu gölgelerin yer aldığı aydınlatmalar, fantastik mekanlar ve abartılı ve yapay oyunculuklar şeklinde karşımıza çıkarlar. (Demir, 2009, s. 12) Bu bağlamda 1920 yılında Robert Wiene tarafından çekilen Dışavurumcu Alman Sineması'nda önemli bir yere sahip olan *"Dr. Caligari'nin Muayenehanesi"* filmi de Dışavurumcu bir sinema anlayışının sinematografik izlerini keskin bir şekilde üzerinde barındıran filmler arasına girer.

> *"Dr. Caligari'nin Muayenehanesi Dışavurumcu Alman Sinemasının hem ilk hem de en yetkin örneği olarak kabul edilmektedir. Sinemanın gerçekleri de saptırabileceğini gösteren film çerçeve düzeninde, dekorlarda, yoğun ışık ve gölgelerle elde edilen tedirgin gizemli atmosferdeki yenilikçi tavrı ve başarısı ile kendisinden sonra gelen birçok filmi de etkilemiştir. Filmin yönetmenliğini yapan Rober Wiene daha sonra yaptığı ve açık olarak da Dışavurumculuğun en belirgin izlerini taşıyan yönetmen olarak Alman sinema tarihi içindeki yerini almıştır. Robert Wiene bu filmiyle, tedirgin bir dünyanın dışsallaştırılması açısından çok*

güzel bir örnek sergilemiş, kişilerin karanlık yönlerinin irdelenmesinde sinemanın çarpıcı olanaklarının kullanılması yönünde de bir eğilimi başlatmıştır". (Kafalı, 1996, s. 86).

"*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi"* filminin yönetmen tarafından yaratımında, bu filmde bakış açısı tipolojisi olarak sıfır odaklanma ve dışsal bir odaklanmanın aynı anda kullanıldığını görebiliriz. Film başlangıçta Bay Francis'in başından geçenleri onun hafızasından tanık olacağımız şekilde anlatmaya başlar. Burada film sıfır odaklanmaya sahiptir. Öte yandan Dr. Caligari'nin Holstenwall şehrine gelmesiyle başlayan ve daha sonra birbiri ardına işlenen cinayetler filmin ana karakteri olan Bay Francis'in çevresinde gerçekleşir ve bu süreç anlatıcı tarafından bizlere dışsal bir odaklanmaya bağlı olarak sunulur. Böyle bir anlatımda izleyici olaylara bir tanık edasıyla yaklaşır ve olup bitenlere böyle bir perspektiften gözlemci olarak bakar.

Öte yandan film anlatı perspektifi bakımından yani anlatıcının öyküyü sunma tarzından ele alındığında, film karakterleri üzerinden de yola çıkarak anlayabileceğimiz gibi filmin anlatıcı tarafından 20. yüzyılın başlarındaki bir dönemi gergin ve korkutucu bir atmosferle ele aldığını görmekteyiz. Filmde Dr. Caligari'nin insanların eğlenmek için gittikleri panayır alanına gelmesi ve gösterisinin eğlenceden çok insanları dehşete sürükleyen bir eyleme dönüşmesi, eğlenceden çok korku dolu olduğu için film bir yandan da ironik bir anlatıma da sahiptir. Yönetmen ironik yapıda olan bu hikayeyi dönemin hakim sanat anlayışından olan Alman Dışavurumcu akımın sinematografisiyle de desteklemiştir. Bu sinematografik öğeleri abartılı, geometrik ve kimi noktada diyagonel dekor tasarımlarında ve karakterlerin sahip olduğu saç, makyaj ve kostüm tasarımlarında da apaçık görebiliriz. Bu tasarımlar dönemin Dışavurumcu sinema anlayışıyla hakim psikolojinin aktarıldığı asli öğeler olmuştur.

Film slant ve filtre bağlamında ele alındığında slant; yani anlatıcının bakış açısıyla film gerçek olmaktan uzak, neredeyse gerçek dışı diyebileceğimiz bir mekana ve yine aynı şekilde gerçek olamayacak kadar korkunç Casare gibi bir karakterin varlığına sahiptir. Filmde eğlence adı altında korkunç bir olayın ele alınması filmin anlatıcısının ironik bir dil kullanmasının da göstergesidir. Yönetmen böyle bir dünyayı bizlere dışsal bir odaklanmayla, olaylara tanık olacağımız şekilde aktarmıştır. Öte yandan film karakterinin bakış açısını karşılamak için kullanılan filtre kavramından yola çıkacak olursak bu kavramı filmde kameraya dönük bakışı gerçekleştiren Casare

üzerinden değerlendirmemiz gerekecektir. Casare film boyunca Dr. Caligari'nin bireysel fantazilerine ve korku saçan dünyasına ait kilit noktası karakterdir. Nitekim filmdeki korku unsurunun imgesi de Dr Caligari yerine asıl olarak Casare karakteri olmuştur.

Filmde izleyicisi karşısında gösterisini gerçekleştiren Dr. Caligari'nin uyurgezer Casare'i uyandırmasıyla birlikte Bay Francis'in eğlenceye dönük serüveninin kabusa dönüşeceğinin en büyük ve en güçlü sinyali de Casare'nin kameranın içine baktığı planda verilir. Uyurgezer Casare sadece yüzünün görüleceği bir yakın planda yavaş yavaş gözlerini açarken, bir anda, gözlerini tam manasıyla doğrudan kameranın içerisine dikerek korkunç bir bakış atar. Casare'nin kocaman gözleri, yüzündeki korkunç makyajla bütünleşerek adeta onu korkunun ve dehşetin yüzü, bakışı haline getirir. Yönetmen bu planla Casare'yi kameranın tam da içerisine baktırarak izleyici üzerinde gergin bir atmosfer kurmayı planlamıştır. Bu bakışlar Griffith'in *"Bir Ulusun Doğuşu"* filmine oranla kıyasladığımızda bakış açısı olarak kameranın; gösteriyi izlemeye gelen izleyicilerin perspektifinden Casare'a doğru bir noktada konumlandığını görmekteyiz. Bunun yanı sıra Casare'nin bakışı filmin serim bölümünü düğüm bölümüne taşıyan en belirgin geçiş anına denk gelmesi bakımından stratejik bağlamda önemli bir noktada kullanımı da söz konusu olmuştur. Bu noktada Casare'in gerçek bir insana ait olamayacak kadar korkunç ve karanlık bakışları, klasik anlatı sinemasının kodlarını da doğrudan besleyerek sonraki dönem korku sinemasına miras kalacak, birtakım özelliklere de sahiptir. Bu durum Dışavurumcu Alman Sineması çerçevesinde değerlendirildiğinde, akıllara Balazs'ın şu sözlerini getirir:

"Nasıl ki bir duygu, yüzün hatlarıyla oynanıp normal biçimi değiştirerek dışa vuruluyorsa, Şey'lerin çehresi de bu şekilde normal biçimini değiştirir. İfade ne kadar tutkuluysa, insanların-ve Şey'lerin çehresi de o derece bozulur" (Balazs, 2013, s. 78).

3.4.4. Altına Hücum-(1925)

3.4.4.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** The Gold Rush
Türkçe Adı	**:** Altına Hücum
Yönetmen	**:** Charlie Chaplin
Yapımcı	**:** Charlie Chaplin
Yapım Yılı	**:** 1925
Süresi	**:** 95’
Ülke	**:** Amerika Birleşik Devletleri
Oyuncular/Kişiler	**:** Charlie Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain
Müzik	**:** Charlie Chaplin

3.4.4.2. Filmin Konusu

19. yüzyılın sonunda, dünyanın farklı köşelerinden Alaska’ya altın aramak için yüzbinlerce insan göç eder. Bu insanlar arasında filmin de ana karakteri olan Küçük Serseri yani şarlo (Charlie Chaplin)’ de yer alır. Tıpkı diğerleri gibi zengin olma hayaliyle uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkan Küçük Serseri vahşi doğada dondurucu soğuk, açlık, vahşi yaşam ve kötü adamlara karşı zorlu mücadeleler verecektir. Nitekim vermiş olduğu bu mücadeleler her ne kadar onu hayal ettiği şekilde zenginliğe taşımasa da vahşi doğadan kurtulmasını sağlayacaktır. Altın arama serüveninde beklediğini alamayan Küçük Serseri pes ederek şehre, insanların arasına döner.

3.4.4.3. Altına Hücum Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.4: Altına Hücum filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Altına Hücum filmi, 1925)

Kökeni Antik Yunan Medeniyetlerine kadar dayanmakla birlikte sinemanın ortaya çıktığı ilk dönemde halkın eğlence ihtiyacını karşılayan en önemli sahne sanatlarından birisi de pandomim sanatı olmuştur. Pandomim sanatı sahne sanatı olması bakımından her ne kadar tiyatro sanatı ile benzerlik gösterse de, tiyatro ile arasında sergileniş bakımından büyük farklılıklar bulunur. Bu farklılıklarda en belirgini ise sahnelenen gösteride iletilmek istenen mesajın, pandomim sanatçısı tarafından sadece el-kol hareketleri ve mimikler üzerinden izleyicisine iletilmesidir. Bu tür gösterilerde pandomim sanatçısı herhangi bir sese veya söze yer vermeyerek izleyicisine adeta sessiz bir tiyatro gösterisi sunmuştur.

Öte yandan sinemanın ortaya çıktığı dönemden ortalama 20 yıl sonrasına kadar geçen süre zarfında sinemanın henüz herhangi bir anlatı dili geliştirememiş olması, pandomim sanatçılarını da tıpkı diğer sahne sanatçıları gibi sinemaya yönlendirmiş, bu sanatçıların sergilemiş oldukları gösterileri kayıt altına alınarak halka küçük çaplı sinematografik gösterimleri yapmalarıyla sonuçlanmıştır. Gösterimi yapılan bu ilkel filmler içerisinde özellikle komedi temalı yapımlar daha ilk andan itibaren halkın büyük beğenisini kazanarak sinemada daha sonraları ticari manada önemli bir yere sahip olacaktır. Bu doğrultuda sinema başlangıçta her ne kadar sadece sahnede sergilenmekte olan performansı yalın bir dille kaydetmekle yükümlü basit bir dile sahip araç olarak ele alınsa da, daha sonraları aşama aşama kendini geliştirerek komedi türüne ait kalıpları ve sinematografik bir anlatım dilini de ortaya çıkaracaktır. Abisel ise sinemanın özellikle sessiz dönemini kapsayan bu süreci şöyle izah eder:

> *"Önceleri, sirk, vodvil ve müzikhol gösterilerinde yer alan pek çok güldürü kalıbı filmlere aktarıldı; ama bunlar zamanla sinemanın olanaklarıyla zenginleşip özgün bir nitelik kazandı. Burada seyircinin niteliğinin, özellikle bu dönemde, komedinin sinemada saltanat kurmasında çok önemli bir rol oynadığını belirtmek gerekiyor. İşsizlere, çocuklara, alt tabakadan insanlara seslendiği ilk günlerden başlayarak sinemanın, güldürüye kucak açması kaçınılmazdı. Seyirci ödediği para karşılığında hoşça vakit geçirmek, gülüp eğlenmek istiyordu. Yapımcılığın örgütlenmesi, karın arttırılması gündeme geldiğinde komediler, en çok seyirci çeken tür olarak Amerikan sinemasında çok sayıda üretilmeye başladı" (Abisel, 2003, s. 125).*

Sessiz sinema dönemine ait bu güldürüleri ele aldığımız noktada, komedi temasını barındıran ilkel filmlerin geliştirilip belirli bir üslup kazandırılmasında ve

bunun sonucunda komedinin daha da ileriye giderek türleştirilmesinde Charlie Chaplin ismi karşımıza çıkmaktadır. Aslen Yahudi bir ailenin soyundan gelen Charlie Chaplin 1889'da Londra'da doğar. Eğlence mekanlarında şarkı ve dans gösterileri ile geçimini sağlayan ebeveynleri Chaplin'in sahne sanatları ile bir araya gelmesindeki en büyük faktör olmuştur.

Chaplin'in sinemasında her şeyden önce küresel bir mizah anlayışının olduğunu söyleyebiliriz. Kayda almış olduğu sayısız filmdeki sessiz, hareketlerin ve mimiklerin sadece müzikle desteklendiği fimsel biçimi, onun sinemasını dil ve coğrafya ötesi, küresel bir sinemaya dönüştürmüştür. Bu bakıma Chaplin sinemadaki ilk filmlerini her ne kadar sessiz dönem içerisinde kayda almış olsa da, bu tutumunu hemen hemen tüm filmlerinde sürdürmeye devam eder. Sinemasını kendi asıl mesleği olan pandomim sanatı üzerine kuran sanatçı; filmlerinde dönem dönem sinematografik anlatımın gelişen anlatım olanaklarından faydalansa da, bu dilin sahnedeki asıl anlatıcı olan kendisinin önüne geçmesine izin vermez. Bu açıdan onun sinemasında sinemanın anlatısal olanakları, ancak onun sahne performansını destekleyecek miktarda kullanılmıştır. Chaplin'in sinemada sesin kullanımına yönelik tavrını belki de en keskin biçimde şu sözleri açıklamaktadır

> *" <<Sesli>>ler mi? Seslilerden nefret ettiğimi söyleyebilirsiniz. Dünyanın en eski sanatını, pandomim sanatını harcıyorlar. Suskunluğun yüceliğini yok ediyorlar (...) Sesli film, edindiğimiz, geliştirdiğimiz tüm tekniği yıkıyor. Öykü ve Hareket, seslerin seyircinin imgelemine ulaşabilecek biçimde yeniden üretilmesini sağlamak için, konuşmanın boyunduruğu altına giriyor. Oyuncağımız yavaş yavaş, hissettirmeden kabul edilen bir sanat biçimi oldu çıktı. Oyuncular merceğin sözcükleri değil düşünceleri kaydettiğini biliyorlardı, düşünceleri ve duyguları. Hareketin alfabesini, jestteki şiiri öğrenmişlerdi. Şimdi, sözün bittiği yerde başlayacaktır jest. (...) Filmlerimde asla konuşmam. Ses'in komedilerimden birine bir şey ekleyebileceğine inanmıyorum. Tersine, ses, yaratmak istediğim imgeyi yıkacaktır. Tuhaflığın küçük simgesel görüntüsünü, el çabukluğu görüntüsünü, gerçek bir kahramandan çok bir mizahi fikri, komik bir soyutlamayı vermek isteyen imgeyi silivereceketir" (Martin, 1972, s. 189-193).*

Chaplin'in sinema anlayışının her ne kadar sahne sanatlarından olan pandomim sanatının temelleri üzerine kurulu olduğunu bilsek de, sinamatografik açıdan dönemin

sinema anlayışındaki gelişmeleri takip ederek filmlerinde uyguladığını görebiliriz. Bu bakıma onun sinema anlayışı gelişen sinema dünyası içerisinde hiçbir zaman kaba güldürülerin basit bir şekide kayda alınması olarak kalmamış, sürekli olarak kendini yenilemiştir. Nitekim sinemanın kendine has anlatım dili oluşturmasında büyük katkıları olan Griffith'de Chaplin'in sinema kariyerinde adı duyulan kişiler arasına girer. Hatta durum öyle ki Chaplin; D. W. Griffith'le yapmış olduğu işbirliği ile 1919 yılında *"United Artist"* (Birleşmiş Sanatçılar) adında bağımsız bir stüdyo şirketini dahi kurmuştur. (Brown, 1996, s. 41)

Chaplin'in güldürü filmleri mizansen açısından değerlendirildiğinde dönemin diğer güldürü filmlerindeki abartılı ve kaba hareketlerden daha uzak olduğu gözlemlenmektedir. Sinemasında benimsemiş olduğu bu tarz bir yaklaşım onun kayda almış olduğu filmlerde dönemin diğer güldürü filmlerinden farklı olarak izleyicide gündelik bir gerçekliğe izin verir. Bu konuda Abisel'in (2003, s. 135-136) de vurguladığı gibi; dönemin diğer güldürü filmlerinden farklı olarak Chaplin'in çekmiş olduğu filmler hem karakter hem hikaye açısından gerçekliğe daha yakın insan modelleri çizerek, seyirci ve film arasındaki etkileşimin artmasının da önünü açmıştır. Daha önceleri komedi filmlerini sadece anlık kahkahalarla karşılayan izleyici; Chaplin'in sinemaya dahil olmasıyla birlikte sinemada komedinin adeta anlatısal bir araç olduğuna tanık olmuşlardır.

Chaplin'in kayda almış olduğu filmler her ne kadar komedi temasını yansıtsa da, filmlerinde ele aldığı konular genellikle dönemin toplumsal ve siyasal sistemindeki açıklıklara ağır eleştiriler yöneltmiştir. Nitekim bundandır ki filmlerdeki hikayeler toplumun özellikle alt ve orta kesmine hitap eder. Bu bakıma kendisinin de baş rol aldığı filmlerde canlandırdığı şarlo karakteri; çoğunlukla sistemin dişlileri arasında ezilen, sisteme ayak uyduramayan, tamamıyla sisteme yabancı bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Charlie Chaplin'in komedi teması üzerinden sistemsel bir eleştiri yaptığı filmlerden biri ise *"Altına Hücum"* filmidir. *"Altına Hücum"* filminin konusu Charlie Chaplin tarafından kaleme alınmakla birlikte film her ne kadar ilk bakışta bir komedi filmi izlenimi verse de, film eleştirel manada ele alındığında filmin asıl temasının yaşam mücadelesi olduğunu da görebiliriz. Filmde başrol oyuncusu olan Charlie Chaplin

Küçük Serseri rolüyle olaylar karşısında kendisini sürekli olarak gülünç durumlara düşürerek izleyicisini eğlendirirken, öte yandan bu gülünç olaylar içerisinde yaratmış olduğu birtakım olaylar arası ironilerle izleyicisine bir problemi yansıtmayı veya bir problem üzerinde düşündürmeyi amaçlamıştır. Chaplin'e ait filmlerin toplumsal problemlere yönelik bir eleştiri olduğu gerçeği ve bu tarz filmlerin Chaplin tarafından ustalıkla ortaya konulması, Brown'un *"Altına Hücum"* filmi üzerinden yapmış olduğu şu açıklamayı akıllara getirir:

> *"Bir kez daha, hiç akla gelmeyecek bir konuyu seçerek, önemli bir toplumsal adaletsizliğe parmak bastı. Klondike'daki, maden arayıcılarının sorunlarıyla ilgili çok şey okumuştu ve Altına Hücum adlı bir film yapmaya karar vermişti. Daha sonraları bu film, en ünlü filmi olacaktı. Film, komik buluşlarla doluydu ama yer yer dokunaklı sahneler de vardı. Zavallı Charlie, sevdiği kız ve arkadaşları için bir akşam yemeği hazırlama zahmetine giriyor ama kimse yemeğe gelmiyordu. Sonunda Charlie, hem kızın aşkını kazanıyor hem de altın buluyordu" (Brown , 1996, s. 45-46).*

"Altına Hücum" filminde Charlie Chaplin'in kameraya dönük bakışına yapacağımız yorumdan önce yönetmenin filmini nasıl oluşturduğunu bilmek, yani neyi nasıl anlattığını kavrayabilmek, yönetmenin sinematografisi hakkında bize bilgi vererek kameraya dönük bakışı yorumlamamız noktasında da bize katkı sağlayacaktır. Bu bakıma *"Altına Hücum"* filmini mizansen eleştirisi yöntemiyle ele aldığımızda, ilk olarak filmde kullanılan ses ve müziklere bakmamız gerekecektir. Filmin her ne kadar 1942 yılında yeniden düzenlenmiş olan versiyonunda dış seslerin de yönetmen tarafından filme eklendiğini bilsek de, orijinali olan 1925 yılındaki versiyonunda dış seslerin ve diyalogların olmadığı, filmde sadece yönetmenin sahnedeki olayları destekleyecek biçimde müzik kulanımına başvurduğunu gözlemleyebilmekteyiz. Bu bağlamda filmde ses kullanımı taraftarı olmayan Chaplin'in her ne kadar sessiz filmler kayda alsa da kimi filmlerinde ufak çaplı doğal ses denemeleri de yaptığını göstermektedir. Nitekim orijinal kayıt olan 1925 yapımı filmde Chaplin'in sahne performansı o denli kalitelidir ki 1945 yılında doğal ses veya diyalogların eklenmesinden sonra bile filmin anlaşılırlığından hiç bir şey değişmediğini bize kanıtlar. Sahnelerin, sahnenin genelinin izleyicinin de göreceği şekilde kayda alınması, filmde ağırlıklı olarak orta ve geniş ölçekli çekim ölçeklerinin kullanıldığını gösterir. Bu tarz

bir çekim ölçeğinin kullanılması Chaplin'in sahnede yer alan diğer karakterler ve dekor ile etkileşimini bir bütün olarak gösterme niyetinden kaynaklanır. Nitekim Chaplin'in olmadığı kimi sahnelere baktığımızda, örneğin Big Jim ve Black Larsen'in kavgaya tutuştuğu sahnede kameranın daha dar açılı ölçeklerle aksiyonu parçalaması bu karakterlerin sahne kullanımı açısından Chaplin gibi bir usta ile karşılaştırılamayacaklarını gösterir. Bu bakıma Martin'in de ifade ettiği gibi:

> *" Chaplin uzayı kesitlere bölmez, çünkü orada bir dansör gibi sürekli hareket halindedir; çünkü sahnedeki varlığının kuvveti hareketlerinin tüm olarak algısına dayanır- ve yüz hareketleri tüm hareket ve işareter içinde sadece bir öğedir ve özellikle öne çıkarılması gerekli değildir-. Chaplin bu konuda R. Florey'e şöyle demiştir: <<Ben olağan'ın dışındayım, olağan dışı alıcı açısı vb. için çabaya ihtiyacım yok benim.>> Çok doğru. Onun için, sinema bir dil, bir söylev değildir; bu araç, bu olanak, bu anlatım kendisidir" (Martin, 1972, s. 53).*

Öte yandan Chaplin'in filmde uygulamış olduğu kurguya baktığımız noktada filmde ağırlıklı olarak kurgu olay akışını devam ettirmek adına kullanılmıştır. Genellikle sahneyi geniş açıdan gören kamerada çok ihtiyaç duyulmadıkça yakın plana kesmelerin yapılmaması sahnelerin çoğunun tek planda verilmesinin önünü açmıştır. Öte yandan filmde belirli bir olay örgüsünün kullanılmasından doğan sebeplerle yönetmen kimi noktada iki ayrı mekanda geçen iki ayrı olayı aynı anda ilerletebilmek adına paralel kurgu tekniğine başvurduğunu da gözlemlemekteyiz. Bu da bizlere Chaplin'in dönemin kurgu tekniklerine hakim olan bir yönetmen olduğunu da göstermektedir. Yani onun filmlerinde hikayenin farklı kurgu teknikleriyle kurgulanmaması Chaplin'in kurgu açısından yetersizliğinden değil kişisel seçiminden doğmuştur. Bunun yanı sıra filmin çoğu Chaplin filminde olduğu belirli bir olay örgüsüne sahip olması; yani filmin belirli bir çatışmayı yaratacak biçimde giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle işlenmesi filmi izleyicilerin sadece anlık olarak güleceği bir yapıt olmaktan çıkartıp, filmdeki olayların izleyici tarafından takip edilerek izlenmesini gerektirir. Bu bakıma filmde böyle bir yapının kurulması filmde sadece izleyiciyi güldüren durumların kayda alınmasıyla sınırlı bırakmamış, filmde bir hikayenin işlenmesine, bir ideoojinin eleştirilmesine, izleyici tarafından filmden bir çıkarım yapılmasına olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Chaplin her ne kadar oyunculuğuyla ön

plana çıktığı bir anlatım ortaya koysa da bunu sinema diline ait olan birtakım teknikler üzerinden gerçekleştirerek kendi sanatını sinematikleştirmiştir.

Filmde yer alan oyuncular ve bu oyuncuların örneğin; kostümlerini ele aldığımız noktada filmdeki karakterlerin hepsinin filmde işlenen konuya uygun olacak şekilde tasarlanan tipler olduğunu görebiliriz. Özellikle karakterlerin dış görünüşünü yansıtan kostümleri tamamen filmde ele alınan konuyla birbirlerini destekleyecek biçimde tasarlanmışken, filmdeki *"Küçük Serseri"* yani Chaplin her zaman akıllarımızda kalan dış görünüşüyle, yani klasik kostümleriyle ve tavırlarıyla izleyicinin zihnindeki profilin dışına çıkmaz. Bu da izleyici üzerinde Chaplin'in her ne kadar hikayeler değişse de; değişen bu hikayeler arasında hep aynı kalan, biricik bir karakterinin olduğu imajını çizer. Bu bağlamda Abisel Charlie Chaplin'i şiirsel bir betimlemeyle okuyucularına şu şekilde anlatır:

> *" 'Küçük adam' ya da Fransızların taktığı ve ülkemizde de kabul görmüş olan adıyla Şarlo, çocuksu bir kıskançlıkla bu yaşama katılmak, uyum sağlamak konusunda büyük çaba sergiler. Üst sınıflara özenen bu karakter, onlardan 'araklanmış' giyisileri içinde, yoksulluğun ve küçümsenmenin acı gerçeğini cesurca reddetmeye çalışır. Davranışları da bu durumuna uygundur. Örneğin Yumurcak'ta Şarlo, parmakları olmayan eldivenini zarif bir edayla çıkarır ve yarı içilmiş izmariti, sigara tabakası olarak kullandığı konserve kutusundan aynı incelikle alır. Zenginlerin arasında kibar olmaya çabalar; ama hep boğazına bir şeyler kaçar ve güç durumda kalır, bastonu sağa sola takılır, bin bir kargaşaya neden olur. Ne denli berbat bir duruma düşerse düşsün, en büyük kaygısı bastonunu arayıp bulmak, melon şapkasını başına geçirip kravatını düzeltmektir. Tüm çabaları ve iyi niyetli girişimleri sonuç getirmez: Hep özendiği çevrenin dışında kalmaya mahkumdur. Kovalanıp küçük düşürüldüğünde yaltaklanır, bazen çocuk gibi sızlanır ve ilk fırsatta gizlice intikam alır. Uğradığı düş kırıklığını içindeki güçle aşarak yeni maceralara koşar" (Abisel, 2003, s. 142-143).*

"Altına Hücum" filminde yer alan kameraya dönük bakışın çözümlenmesinde yönetmenin filmde uyguladığı hakim sinematografik tekniğin belirlenmesinin yanı sıra, yönetmenin filmi hangi bakış açısı ve hangi karakter üzerinden anlattığının da belirlenmesi filmde gerçekleşen bakışı çözümlememiz noktasında tutarlı sonuçlar elde etmemize katkı sağlayacaktır. Bu açıdan öncelikle filmde yönetmenin bakış açısı olarak sıfır odaklanma ve dışsal odaklanmanın aynı anda kullanıldığını görebiliriz. Sıfır

odaklanmada anlatıcı filme konu olan olayı herhangi bir karakter veya oyuncu üzerinden anlatmamış, olayları her şeyi bilen bir anlatıcı olarak doğrudan izleyiciye sunmuştur. Bu tarz bir anlatım ayrıca anlatıcının izleyicisine göre gerçekleştirmiş olduğu mesafe bakımından da izleyiciye olayları göstererek değil de yazılı olarak aktardığı bir durumu ortaya çıkarır. Öte yandan filme *"Küçük Serseri"* yani Şarlo'nun girmesiyle birlikte kamera onun yaşadığı olayları onun dışından bir yerden ona tanık olacak şekilde kaydederek tanıklığa dayalı bakış ortaya koymuştur. Bu bakış açısıyla bir tiyatro sahnesindeki oyuncunun performansına tanık olan bakış açısı arasında doğal olarak benzerlik vardır.

Film anlatı perspektifi, yani anlatıcı olan yönetmenin hikayeyi izleyiciye sunuş biçimi olarak ele alındığında, her şeyden önce bunu Şarlo'nun komik ve ironik davranışları üzerinden aktarmayı seçtiğini görebiliriz. Öyle ki Şarlo içine girdiği her ortamda olayları bir şekilde komedi unsuruna çevirerek izleyiciyi güldürmeyi başarabilen bir karakterken, öte yandan komik davranışları sistemdeki bir problemin eleştirisini yapmaya da devam eder. Örneğin Big Jim ve Şarlo'nun Black Larsen'i yemek araması için gönderdikleri sahnede açlıktan ölmek üzere olan Şarlo ayakkabısının birini kaynatıp Big Jim ile kendisine yemek yapar. Bu sahnede Şarlo'nun yemekleri tabağa koyduktan sonra ayakkabılarının bağıcını adeta bir spagetti gibi görgü kurallarına uygun bir şekilde çatalına dolaması, Şarlo'nun hem içinde bulunduğu durumu mizahi bir dille izleyiciye aktarması, hem de altın arama umuduyla çektikleri sefaleti izleyiciye aktararak sistemsel ve sınıfsal bir eleştiri yapmasıyla sonuçlanır.

"Altına Hücum" filmini slant ve filtre yönünden değerlendirdiğimizde; film slant yani anlatıcının bakış açısı yönünden ele alındığında; anlatıcının doğrudan olayları dışardan bir gözlemci olarak izleyiciye aktarmaya çalıştığını görebiliriz. Çünkü filmde anlatılmaya çalışılan öykü içerisinde Şarlo kurmaca bir karakter; yani *"Küçük Serseri"* dir. Öte yandan filmi filtre kavramı yani karakterin bakış açısıyla ele aldığımızda film sesli bir film olmadığı için filmdeki karakterin bakış açısını filmde yer alan ara yazılar dışında karakterlerin sahnedeki davranışları, jest, mimik ve hareketleri üzerinden yola çıkarak değerlendirebiliriz. Bu karakterler arasında ise bakış açısını en belirgin şekilde izleyicisine aktaran karakter ve kameraya dönük bakışın da sahibi olan *"Küçük Serseri"* yani Şarlo dur. İlk bakışta *"Küçük Serseri"*nin bakış açısının altın arama umuduyla başka coğrafyalara giden diğer insanlardan pek farklı olmadığını düşünsek de onun

düşünceleri olaylara karşı verdiği tepkilerin altında gizlidir. Yüzeysel bir izlemede izleyici olarak her ne kadar Şarlo'nun davranışlarını sadece komik bulacak olsak da, bu hareketler aynı zamanda Şarlo'nun içinde bulunduğu olaylara yönelik bakış açısını ve duruşunu da ortaya koyar. Özellikle Şarlo'nun sağ ayakkabısını haşlayıp Big Jim ile yediği sahnede sergilemiş olduğu oyunculuk, ayakkabı bağıcığını adeta bir spagetti, ayakkabısnın tabanını da adeta bir balık yer gibi yemesi; ve tüm bunları yaparken oldukça soylu bir tavır takınması, fakat bir taraftan da açlıktan neredeyse ölmek üzere olacak olması, onun başından geçen olaylara karşı tepkisini net biçimde ortaya koyduğu anlardır. Nitekim bu tutum her ne kadar izleyici tarafından belirli bir komedi unsuru olarak ele alınsa da; eleştirel bir boyutu da vardır.

Chaplin'in sinemasını açıklama getiren Elie Faure Chaplin'in sadece bir sinemim[17] veya sadece kendi rolünü oynayan bir kişi olmadığını ifade eder ve ekler:

> *"Sadece kendi rolünü oynamakla yetinmiyor. Daha iyisi. Bir rolü oynamıyor. Bir birliktelik evreni oluşturuyor ve onu sinema aracılığıyla tercüme ediyor. Dramı görüyor. Onu düzenliyor. Sahneliyor. Yani mükemmellik noktasına getiriyor. Kendisininkini ve bütün ikincil rolleri ayrı olarak oynuyor; çevresinde dolaşıp değişik açılardan gördükten sonra, bunlara bütüncül bir dramda son şeklini veriyor: üzüntüsünün, sevinçlerinin, şaşırmalarının, hayal kırıklıklarının ifadesini çok sesli bir hazinenin sonsuz değişimlerinden alan büyük bir orkestraya sahip müzisyen gibi; global bir özdeksellikten çıkardığı, kontrastların, çıkmaların, girintilerin seçimi, kombinezonu ve tipleştirmeleriyle çalışan büyük bir ressam gibi" (Faure, 2006, s. 51).*

Burada Faure'nin de bahsettiği gibi Chaplin sıradan bir sahne oyuncusu veya sıradan bir sinema yönetmeni olmamıştır. Aksine o sahip olduğu düşünceyi kendi vücudu üzerinden izleyicisine aktarmayı iyi bilen, başarılı bir sahne sanatçısı ve aynı zamanda izleyicisine vermek istediği mesajı sinema aygıtı üzerinden aktarabilen ve sinemanın dil ve dramaturjisini çözümlemeyi başarmış, en az oyunculukta olduğu kadar yönetmenlikte de başarılı olan bir isim olmuştur.

"Altına Hücum" filmi kameraya dönük bakış yönünden değerlendirildiği noktada, bu filmde de birçok Chaplin filminde olduğu gibi Şarlo'nun kameraya

[17] Elie Faure (2006, s. 51) bu terimi metinde önemsiz ve soytarılık içindeki bir kişi anlamında kullanmıştır.

doğrudan baktığı birden çok sahne gözümüze çarpmaktadır. Bu bakışlar arasında filmindeki en net şekilde bakma eyleminin gerçekleştirildiği sahne ise *"Küçük Serseri"* yani Şarlo'nun ayakkabısını adeta bir balık gibi yediği sahnedir. Şarlo ayakkabısının tabanını yediği bu sahnede bir yandan ayakkabısındaki çivileri ağzından ayıklarken, bir yandan da kameraya yani biz izleyicilere doğru bakar. Burada Şarlo bakışlarını film içerisindeki karakterlerden birine yönelik gerçekleştirmek yerine, aksine doğrudan izleyicilerin açık adres olduğu bir noktaya yöneltmiştir. Yani karakter filmde bakma eylemini doğrudan kameraya yönelterek varlığını da doğrudan ortaya koymuş, izleyici ile doğrudan temasa geçmiştir. Bu noktada bir pandomim sanatçısı olan Chaplin'in filmlerinde öykü anlatma sürecinde her ne kadar klasik dramatik bir yapıya dayanan, giriş gelişme ve sonuç bölümlerini barındıran filmler kayda alsa da, bu filmlerin onun öz sanatı olan pandomim sanatının dışında yer almadığı söylenebilir. Nitekim klasik anlatılı filmlerdeki alıcının ve karakterlerin gizlenmeye çalışılması durumu, veya izleyicinin varlığının yok sayılması bu filmde de çoğu Chaplin filminde olduğu gibi kimi noktalarda göz ardı edilmiştir. Bu konuda Abisel (2003, s. 144) izleyicisine dönerek onlara bakan, izleyicisinin tepkilerini ölçüp aynı şekilde kendi duygularını da izleyicilerle paylaşan Chaplin'in, sessiz filmlerinde böyle bir eylemi gerçekleştirmesinin filmlerine *"insani bir derinlik"* ve *"dokunaklı bir hüzün"* kattığını ifade etmiştir. Abisel aynı zamanda Chaplin'e ait bu tür bir eylemin sinemada sirkin ve vodvil geleneğinin bir uzantısı olduğunu belirtir. Nitekim bir pandomim sanatçısı olan Chaplin'in bir sinema sanatçısından farklı olarak hikaye anlatıcılığındaki en büyük yeteneği, öykü anlatımının sahnelemesinde kullandığı jestleri ve mimikleri olmuştur. Bu noktada filmlerinde özellikle kendinin bulunduğu sahnelerde sahne bütünlüğünü kamera açıları ve kurguyla bozmayarak; olaylar karşısında şekillenen düşüncesini, bakışlarındaki yüz ifadesi üzerinden kimi zaman mizahi, kimi zaman ifadesiz bir biçimde izleyiciye aktarmayı başarır.

Chaplin'in *"Altına Hücum"* filmi her ne kadar klasik dramatik yapıya dayalı bir anlatımın çoğu özelliğini barındırsa da, Chaplin'in bu filminin de diğer filmleri gibi klasik anlatı sinemasında farklı bir biçime sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü onun hikaye anlatıcılığındaki başarısı belirli bir olay örgüsü içerisinde olayları ele almanın yanı sıra, canlı bir oyunculuk performansıyla da bu olayları harmanlaması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Balazs (2013, s. 140) Chaplin'in başı ve sonu tamamen belli,

dökme kalıp hikayeler ile izleyicisinin karşısına çıkmaması ve elindeki hikayenin büyüyüp gelişmesine izin vermesinden dolayı onu *"Öz Sinema'nın Ustası"* olarak nitelendirir. Ona göre Chaplin "Ölü malzemenin heykeltraşı değil, canlı hayatın bahçıvanıdır". Bu bakıma Chaplin'in kameraya dönük ifadesiz bakışları ise bunu destekleyen unsurlar arasına girmekle beraber, klasik sahne sanatlarından olan pandomim sanatının, çoğunlukla klasik anlatım kodlarına bağlı kalarak, izleyici ile arasında bir bağ kurmaya yöneliktir. Bunu ise filmlerinde dönemin problemleri içine konumlandırdığı naif karakteristik yapısı üzerinden izleyici ile kurmuş olduğu ilişki dahilinde gerçekleştirmektedir. Yani Chaplin'in kameraya doğru gerçekleştirmiş olduğu bu bakışlar onun pandomim sanatından sinemaya da yansımış olan bir tekniğin ürünüdür. Ve bu bakışlar filmde sergilemiş olduğu performasıyla izleyici arasında belirli bir özdeşleşmenin kurulması üzerine olmuştur. İzleyici onun için görünmez bir noktada değildir. Böyle birşeye de ihtiyacı yoktur. O sinemayı daha çok bir araç olarak kullanmaktadır.

3.4.5. Öldüren Hatıralar-(1945)

3.4.5.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** Spellbound
Türkçe Adı	**:** Öldüren Hatıralar
Yönetmen	**:** Alfred Hitchcock
Yapımcı	**:** David O. Selznick
Yapım Yılı	**:** 1945
Süresi	**:** 111’
Ülke	**:** Amerika Birleşik Devletleri
Oyuncular/Kişiler	**:** Ingrid Bergman, Gregory Peck
Ses	**:** Richard DeWeese, Arthur Johns
Müzik	**:** Aundrey Granville, Samuel Hoffman

3.4.5.2. Filmin Konusu

Dr. Constance alanında başarılı, gelecek vadeden, genç ve güzel bir psikiyatri uzmanıdır. Çalıştığı kliniğe görev almak üzere Dr. Edwards adında yeni bir başhekim atanır. Fakat gelen yeni başhekim, görev aldığı pozisyona kıyasla oldukça genç olduğundan klinikteki diğer doktorlar tarafından şaşkınlık ve şüphe ile karşılanır. Öte yandan kendini kariyerine adayan Dr. Constance ise yeni gelen bu kişiden ilk andan itibaren hoşlanmaya başlar. Nitekim aralarında kısa süre içerisinde ilişki başlar. Fakat çok süre geçmeden kendini Dr. Edwards olarak tanıtan bu başhekimin gerçekte Dr. Edwards olmadığı, Dr. Edwards’ın gizemli bir şekilde ortadan kaybolduğu gerçeği patlak verir. Bunun sonucunda ortadan kaybolmaya çalışan sahte kimlikli Dr. Edwards Dr. Constance’ın ısrarları tavırları üzerine olayın iç yüzünü araştırmaya başlar. Aslında Kendini Dr. Edwards olarak tanıtan gizemli adam kendinin Dr. Edwards olmadığını, kendinin kim olduğunu ise hatırlamadığını itiraf eder. Öte yandan hafızasını kaybetmiş olmasına bağlı olarak Dr. Edwards’ın ortadan kaybolmasında kendinin de bir bağlantısının olabileceği şüphesi içerisindedir. Fakat Dr. Constance bu kişinin suç işleyebileceğine inanmak istemez ve onun bir takım psikanalitik seanslarla olayları hatırlamasını sağlamayı amaçlar. Bunun neticesinde Dr. Constance hafızasını kaybetmiş olan bu kişinin asıl adının Jhon Ballentine olduğu ve Dr. Edwards’ın ölümünden sorumlu olmadığı sonucunu ortaya çıkarır. Öte yandan Jhon Ballentine’in suçsuz olduğunu yapmış olduğu psikanalitik tahkikler sonucunda kanıtlayan Dr. Constance, Dr. Edwards’ın ölümünden sorumlu olan kişi olarak, film boyunca hiçbir şüpheli davranışta bulunmayan eski klinik başhekimi Dr. Murchison olduğu kanaatine varır.

3.4.5.3. Öldüren Hatıralar Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.5: Öldüren Hatıralar filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Öldüren Hatıralar filmi, 1945)

Sinemada korku ve gerilim temalarını tüm zamanlarda en başarılı şekilde işleyen yönetmen hiç kuşkusuz Alfred Hitchcock olmuştur. Hitchcock kayda almış olduğu tüm filmlerinde izleyicinin karanlıkta kalmış duygularına hitap edebilmeyi bilmiş, hatta bundan da öteye giderek izleyicilerin duygularıyla adeta bir oyuncak gibi oynamayı başarabilmiştir. Nitekim François Truffaut ile yapmış olduğu röportajda sinemada gerilim yaratmanın izleyici açısından ne denli önemli olduğunu masanın altındaki bomba metaforu üzerinden şu şekide açıklar:

> *"Şu anda ikimiz son derece masum bir sohbet yapıyoruz. Şimdi aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ansızın <<booom!>>> ve bir patlama… İzleyici şaşırıyor. Biz bu şaşırtmacanın öncesinde, izleyiciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi bir gerilim durumunu oluşturalım. Masanın altına bir bomba konmuş ve izleyici bunu biliyor. Belki de anarşistin onu yerleştirdiğini gördü. İzleyici, bombanın saat 1'de patlayacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var- dekorda bir duvar saati yeralıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuları uyarma özlemindedirler: <<Böyle önemsiz konuları tartışmayı bırakın. Altınızda bomba var. Patlamak üzere!>>"* (Akt. Truffaut, 1987, s. 68).

Alfred Hitchcock sinemanın sesli ve sessiz dönemine tanıklık eden en önemli yönetmenler arasında yer alır. Her ne kadar sesli sinema döneminde kayda almış olduğu filmler onun filmografisinin en popüler filmlerini oluşturtsa da, sessiz sinema döneminde yapmış olduğu çalışmalar onun sesli sinema döneminde kayda almış olduğu filmlere sinematografik manada yön vermiştir. Bu bakıma Hitchcock sessiz döneme ait filmleri *"Sinemanın en saf biçimi"*[18] olarak nitelendirir. Ona göre sinemanın sessiz döneminde yapılan filmler izleyiciye görüntü üzerinden öyküyü başarılı bir şekilde anlatmayı başarabilmişken, sinemaya sesin gelmesiyle filmler nitelik açısından değer kaybetmiş, tiyatral bir anlatıma dönüşmüşlerdir. Bunun asıl sebebi ise sinemada diyalog kullanımının artması ve sinematografik anlatımın pasif kalması olmuştur. O sinemada ancak başvurulacak herhangi bir yol kalmadığında diyalog kullanımına başvurulmalıdır der. Yoksa onun için sinemanın konuşan fotoğraflardan farkı kalmayacaktır. Bu bakıma Hitchcock sinemanın sesli döneminde kayda alınmış birçok filmin bu türden filmler olduğunu, bu tür anlatımlardan uzak çok az nitelikli filmin olduğunu vurgulamaktadır. (Truffaut, Hitchcock, 1987, s. 57)

Alfred Hitchcock'un kayda almış olduğu filmler incelendiği noktada filmlerinin yönetmene ait belli birtakım izler taşıdığını rahatlıkla görebiliriz. Yönetmen özellikle günümüz korku-gerilim-polisiye türüne ait birçok filmde kullanılan tekniği deneme yanılma yöntemiyle geliştirmiştir. Bu bakıma Hitchcock her ne kadar ana akım sinema içerisinde klasik dramatik yapıya dayalı diyebileceğimiz filmler kayda almış olsa da, onun sineması dönemin diğer yönetmenleriyle belirgin bir şekilde farklı özellikler göstermektedir. Hatta durum öyle bir hal alır ki Hitchcock her ne kadar Hollywood çatısı altında yapımlar ortaya koyuyor olsa da, onun sineması daha sonraları ortaya çıkan modern anlatı sinemasına ait yönetmenlerle ile birlikte anılarak, yönetmen sineması başlığı altında değerlendirilecektir. Nitekim yönetmen sinemasının bağımsızlığını destekleyecek şekilde sadece Hollywood yapımcılığına bağlı yapımlar üretmekle kalmayan Hitchcock, yapımcılığını kendisinin üstlendiği filmler de kayda alır. Bu bağlamda sergilediği bu tutum onun sinemasını yeri geldiği noktada kitlesel sinema normarından koparak bağımsız-deneysel bir sinema anlayışına yaklaştırır. Nitekim yapımcılar tarafından desteklenmediği için yapımını kendinin üstlendiği

[18] (Truffaut, Hitchcock, 1987, s. 57)

"Sapık-(1960)" filmi Hitchcock sinemasının bağımsız olarak yola çıktığı ve Hitchcock sinemasının en prestijli filmleri arasına girmiştir. Öte yandan kayda almış olduğu birçok filmde sahnelerden birine kendini yerleştiriyor olması yönetmenin bir bakıma filme attığı imza niteliğindedir. Bu türden bir gelenek başlarda sadece Hitchcock'un sahneyi doldurmak amacıyla gerçekleştirdiği bir eylemken daha sonraları Hitchcock sinemasına ait bir geleneğe dönüşür. Hitchcock'un yapmış olduğu bu eyleme *"Cameo"*[19] adı verilir.

Hitchcock film yapım öncesi süreçte planlamaya önem veren yönetmenler arasında yer almıştır. Bunun en büyük sebebi sinemanın bir endüstri haline gelecek şekilde büyümesi ve ekonomik anlamda risk teşkil eden bir alan olmasından kaynaklıdır. Bu bakıma "Alfred Hitchcock film sürecinin bu dönemine olağanüstü önem vermiştir. Filmi zaten kafasında tasarlamış olduğundan, filmin çekim sürecini biraz sıkıcı bulduğunu söylemiştir" (Monaco, 2006, s. 127).

Bir senaryo kayda alınacak bir film için her ne kadar hayati bir öneme sahip olsa da, Hitchcock kimi zaman film çekim esnasında senaryoda hesaplayamadığı birtakım gelişmelerden dolayı senaryoyu değiştirdiği durumların da olduğunu ifade eder: "Kuşların görünmeden dışarıdan eve saldırdıkları sahne tümüyle o an aklımıza geldiği gibi çekilmiştir. Annenin ve küçük kızın, sığınacak bir yer bulmak için koşuşmalarına karar verdim" (Akt. Truffaut, 1987, s. 287).

Hitchcock sinemasına baktığımız noktada yönetmenin görsel manada çağın ötesinde bir yönetmen olduğunu rahatlıkla görebiliriz. Gerek kamera kulanımı, gerek ışık, gerek dekor tasarımıyla konusunda kullanmış olduğu sinematografik dille izleyici üzerinde gerilim ve korkuya ait imgeleri başarılı bir şekide tasarlamıştır. Kayda almış olduğu görüntülerin izleyici üzerinde nasıl bir anlama karşılık geleceğini, bu görüntülerin izleyici de nasıl bir duygu dünyası yaratacağını çok iyi şekilde kavrayan Hitchcock, Truffaut ile yapmış olduğu röportajda görüntünün dilinden çok iyi anlayan bir yönetmen olduğuna yönelik görüşümüzü destekleyecek bir örnek verir:

[19] Truffaut Hitchcock filmlerinde uyguladığı bu tekniğe neredeyse tüm filmlerinden örnekler vererek bu durumu şöyle ifade eder: "Perdeyi doldurmak>> için ufak bir rolde oynadığı "*Kiracı*'dan beri Alfred Hitchcock, tüm filmlerinde perdede görünmüştür. *Kiracı*'da, iki kez görünür. İlkinde haber odasındaki bir masada otururken, ikincisinde ise bir tutuklamayı izleyen kalabalığın arasında… *Şüphenin Gölgesi*'nde trendeki briç oyuncularından biri, *Öldüren Hatıralar*'da kalabalık asansörden çıkan bir adam…" (Truffaut, Hitchcock, 1987, s. 151-152).

"Sabotaj'da çocuk otobüsün içinde yanında bombayla otururken bombayı her gösterişimde farklı açılardan kesme yaptım. Bombayı canlandırmak, hareketlendirmek amacıyla bu çekimleri yaptım. Eğer sürekli olarak aynı açıdan gösterseydim, izleyici pakete alışacak ve <<tamam işte, eninde sonunda bir paket>> diyebilecekti. Oysa ben, böyle yapmakla : <<Dikkatli olun! İyi bakın!>> diyordum" (Truffaut, 1987, s. 267).

Alfred Hitchcock sinemasına baktığımız noktada yönetmenin sineması İngiltere ve Amerika'da Hollywood olmak üzere iki ayrı döneme ayrılmıştır. Hitchcock'un "Hollywood dönemindeki filmlerini saymaya hem kronolojik olarak hem de giderek ustalaşması nedeniyle Selznick için yaptığı üç filmden başlanabilir. *Rebecca*, *Öldüren Hatırala*r ve *Celse Açılıyor*" (Wood, 2004, s. 111). Öne çıkan filmlerinden biri olan 1945 yapımlı *"Öldüren Hatıralar"* filmi ise yönetmen sinematografisini gerek konu, gerek biçim bakımından tam manasıyla yansıtan filmler arasında yer almaktadır.

"Öldüren hatıralar" filmi sinematografik açıdan mizansen eleştirisiyle ele alındığında filmin belki de en gerçekdışı ve çarpıcı sahnelerinin rüya sahneleri olduğunu gözlemlemekteyiz. Başlangıçta filmde kendisini Dr. Edwards olarak tanıtan ve daha sonraları izleyici tarafından hafızasını kaybetmiş şüpheli bir karakter olarak değerlendirilen Jhon Ballentine'in görmüş olduğu bir rüyaya ait olan bu sahneler, gerçeklikten oldukça uzak tasarımıyla, bireyin bilinçaltının rüyalara yansımasını çok başarılı şekilde yansıtmaktadır. Gerçeğe oranla oldukça büyük cisimler, boyut ve tasarım açısından gerçeklikten uzak mekanlar ve bu mekanların oluşturduğu devasa gölgeler, şüpheli ve hafızasını kaybetmiş bir kişinin bilinçaltına ait imgeleri izleyiciye aktarma konusunda oldukça başarılıdır. Nitekim filme ait bu sahnelerin tasarımı dönemin önde gelen sürrealist sanatçılardan ressam Salvador Dali tarafından yapılmıştır.

"Öldüren Hatıralar" filmine ait karakterleri dönemin sinema anlayışı üzerinden ele aldığımız noktada özellikle hafızasını kaybetmiş olan Jhon Ballentine ve onu aklamaya çalışan aşığı Dr. Constance'ın, belirgin bir çizgiyle dönemin standart Hollywood karakterlerinden ayrıldığını söyleyebiliriz. Bu bakıma:

"Alfred Hitchcock, gerilim oluşturmada en büyük sorumluluğu kahramanlarına yüklemiştir. Öncelikle filmlerinde kahramanları ile seyircinin özdeşleşmesini sağlayarak, kahramanın içinde bulunduğu gerilimi, seyircilerine de yaşatmak

istemiştir. Zor durumda kalan kahramanı gözetlemek durumunda kalan seyirci, bazen filmde ortaya çıkan zor duruma filmin kahramanı ile birlikte çözüm aramaktadır. Kimi zaman da kahramanın başına geleceklerden, Hitchcock tarafından önceden bilgilendirilerek, film kahramanının başına gelebilecek kötü olaylardan dolayı onu uyarmak istemektedir. Beklenen kötü olayların gerçekleşmesini ise, sadece edilgen bir gözlemci olarak, gözetlemekle ve endişe ile sonucu beklemekle yetinmek zorunda bırakılır" (Özer, 2006, s. 69)

Filmde karakterlerin iç dünyasını filmle birlikte izleyiciye taşıyan en önemli unsurlardan birisi ise ışık ve kamera kullanımı olmuştur. Özellikle film geneline yayılmış olarak gözlemlediğimiz gölgeli ışık kullanımı; kişilerin iç dünyalarının karanlıkta kalan yanlarını başarılı bir şekilde temsil ederken, öte yandan karakterlerin kayda alındığı yakın planlar izleyici karakter özdeşleşmesine katkı sağlayacak unsurlar arasına girmiştir. Bunun yanı sıra sahnelerde gerilimi oluşturmak adına yapmış olduğu kesmeler yerini kimi zaman neredeyse tek plan olarak kaydedilen sahnelere bırakmıştır. Örneğin hafızasını kaybetmiş olan Jhon Ballentine'in elindeki ustura ile birlikte Dr. Alexander Brulov'un yanına gittiği sahne neredeyse tek plan olacak şekilde kameranın pan ve tilt hareketleriyle kayda alınmıştır. İzleyici Alexander Brulov'un mutfağa geçtiği noktada Jhon Ballentine tarafından öldürüleceği anı heyecanla bekler. Fakat kamera Ballentine'in elindeki usturada yakın planda kalır. Bu gibi sahnelerde Hitchcock mekan içerisinde başka bir kameraya kesme yapmadan zaman-mekan bütünlüğünü koruyarak izleyici üzerinde eş zamanlı bir gerilim yaratma amacı gütmüştür. Bu bakıma Hitchcock kayda almış olduğu *"Öldüren Hatıralar"* filminde gerilimi oluşturmak adına sinematografik manada tüm olanakların yönetmen tarafından detaylı bir şekilde kullanıldığını gözlemleyebiliriz.

Alfred Hitchcock filmlerinde sinematografik üslubunu film karakterleri ile harmanlayarak korku ve gerilimi başarılı şekilde izleyiciye aktarmıştır. Kullandığı bu sinematografik tekniklerin en önemlilerinden birisi ise hiç şüphesiz karakterlere ait bakış açısını temsil eden öznel kamera açıları olmuştur.

"Alfred Hitchcock filmlerinde kamera genellikle seyircinin gözüymüşçesine hareket eder. Oyuncuların tüm hareketi sanki onların farkında olmayan biri tarafından izleniyormuş gibi sunulur. Bu bakımdan görüntülerin kaydedilmesi nesnel değil özneldir. Bazen de oyuncular başkalarını izlerler. Bu durumda kamera

yine özneldir. Bu kez oyuncu ve seyirci özdeşleşmiş birlikte film içinde gerçekleşen hareketleri izlemektedir" (Özer, 2006, s. 50).

Öznel kamera açılarına filmlerinde sık sık yer veren Hitchcock *"Öldüren Hatıralar"* filminde de izleyicinin film karakterleri ile güçlü bir özdeşleşme yaşaması adına yer vermiştir. Oyunculara ait öznel planlarla filmi görüntülediği bu sahnelerden birisi ise filmin son sahneleri arasında yer alan Dr. Murchison'un Dr. Constance tarafından suçlu olduğunun ortaya çıkarıldığı sahnedir. Sahne bir noktaya kadar açı karşı açı olarak çekilmesine rağmen, Dr. Constance'ın masadan kalkma anından itibaren gerilimin anlık olarak izleyiciye aktarılması için, Dr. Murchison'un öznel açısından tek plan olacak şekilde verilmiştir. Dr. Constance bu sahnede doğrudan kameranın içine; Dr. Murchison'a, yani izleyiciye bakar.

"Öldüren Hatıralar" filminde Dr. Constance'ın kameraya dönük bakışını çözümlemeye çalıştığımız noktada yönetmenin sinematografik dilinin yanı sıra hikayeyi hangi bakış açısıyla anlatmış olduğunu da bilmemiz, filmde yer alan bakışın sinematografik açıdan nasıl kurulduğunu anlamamıza katkı sağlayacaktır. Bu bakıma *"Öldüren Hatıralar"* filmini bakış açısı tipolojisi olarak ele aldığımız noktada filmde dışsal ve içsel odaklanmanın bir arada kullanıldığını görebilmekteyiz. Özellikle filmde Jhon Ballentine'in hafızasını kaybetmiş bir karakter olduğu anlaşıldığı noktaya kadar film dışsal bir odaklanmaya sahiptir. Filmin bu kısımları izleyicinin olaylara tanık olacağı biçimde işlenmiştir. İzleyici bu sahnelerde olayları bir gözlemci olarak izleyerek olaylara nesnel bir bakış açısından tarafsız bir gözle bakar. Öte yandan filmde yer alan içsel odaklanmanın ise Dr. Constance'ın Jhon Ballentine ve duygusal olarak yakınlık gösterdiği sahnelerin yanı sıra, yoğun olarak Jhon Ballentine'in hafızasını yokladığı sahnelerden itibaren karşımıza çıktığını görmekteyiz. Hikayenin Jhon Ballentine'in gözünden anlatıldığı özellikle rüya sahnelerinde izleyici olarak bizler, filmin temel çatışma konusu olan bu olaylar hakkında onun anlattığı oranda bilgi sahibi oluruz. Fakat hafızasını yitirmiş bir şüphelinin bakış açısından aktarılan bu bilgiler biz izleyicileri tatmin etmeyerek film boyunca belirli bir ikilemde kalmamızı da sağlar. Bu da filmde yer alan gerilimin filmin son anına kadar varlığını korumasına sebep olur.

Filmi anlatı perspektifi yani yönetmenin öyküyü sunuşu bakımından ele aldığımız noktada filmdeki olayların basit bir aşk teması etrafında şekilleneceğini

düşünürüz. Fakat hafızası yitik karakterin Dr. Edwards olmadığı anlaşıldığı andan itibaren, film bir anda suç-gerilim temalarını yansıtmaya başlar. Bu bakıma filmin gelişme bölümünden önceki sahnelerin daha dingin ve duygusal dekorlara, sinematografiye ve oyunculuğa sahip olduğunu gözlemlerken, gelişme bölümünden itibaren bu unsurların korku ve gerilim temasını destekleyecek şekilde değiştiğine de şahit olmaktayız. Bu bağlamda anlatıcı filmin bir kısmında aşkın ve duygusallığın imgelerini biz izleyicilere çizerken, bir başka kısmında ise korkunun ve gerilimin imgelerini çizer.

Öte yandan film slant ve filtre bakımından ele alındığında slant yani anlatıcının bakış açısında olayların kimi zaman dıştan bir bakış açısıyla aktarıldığını, kimi zaman ise anlatımın olayların ve karakterlerin arasına girerek ele alındığını ve onların bakış açısından olaylara tanık olduğumuzu görebiliriz. Anlatıcının sergilemiş olduğu bu tutum doğrudan filmin gerilimini arttıracak şekilde değişiklik göstermiştir. Bu noktada anlatıcının film boyunca asıl amaçladığı şeyin korku ve gerilim olduğu söylenebilmektedir. Öte yandan filtre yani karakterlerin bakış açısından filmi ele aldığımız bunu kameraya dönük bakışın sahibi olan Dr. Constance'ın üzerinden ele almamız gerekmektedir. Bu noktada filmin ana karakterlerinden olan Dr. Constance'ın bilimin ışığında hareket eden ve alanında başarılı bir kadın olmasının yanı sıra yeri geldiğinde duygularıyla hareket edebilen ve duygularından yaptığı çıkarımlarda yanılmayan bir kadın olabileceğini de bizlere gösterir. Nitekim Jhon Ballentine'a yöneltilen suçlamalara daha filmin en başından itibaren katılmayarak onun suçsuz olduğunu kanıtlar ve bakış açısını somut bir biçimde ortaya koyar.

Alfred Hitchcock'un Hollywood'a geçiş yaptığı dönemde kayda aldığı *"Öldüren Hatıralar"* filminin teması, hemen hemen tüm Hitchcock filmlerinin ana teması olan korku ve gerilim temaları üzerine kuruludur. Filmin sondan bir önceki sahnesinde Dr. Constance'ın Dr. Murchison'un suçlu olduğunu ispatladığı sahnede kamera Dr. Murchison'un öznel bakış açısına düşer. Yani anlatıcı burada Dr. Murchison un içsel odaklanmasına bağlı olarak olayları izleyiciye aktarmayı seçer. İzleyici olarak bizler sahneye Dr. Murchison'un bakış açısından tanık oluruz. Silahın yöneltildiği bayan Dr. Constance ise doğrudan kameranın içerisine yani Dr. Murchison'a bakarken dolaylı olarak öznel bakış açısıyla filmi izliyor olan biz izleyicilere de bakmış olur. Burada gerçekleşen kameraya bakma eylemi karakterin doğrudan izleyiciye yönelik bir bakma

eylemi değildir. Aksine öznel bakış açısıyla Dr. Murchison ile özdeşleştirilmeye çalışılan izleyiciye yöneliktir. Fakat burada ilginç bir şekilde izleyici olarak bizler her ne kadar Dr. Murchison'un öznel bakış açısıyla sahneyi görüyor olsak da Dr. Murchison ile özdeşleşmek yerine, silahı doğrulttuğumuz Dr. Constance'a yakınlık duyarız. Bu da her ne kadar bakış açısı çekimlerinin karakter izleyici özdeşleşmesine katkı sağlayan önemli bir teknik olsa da, bunun tek başına yeterli olamayacağının, izleyici-karakter özdeşleşmesinin bir çok unsura bağlı olduğunun göstergesi niteliğindedir.

> *"Katilin sonunda bulunması rastlantısal ama izleyiciye dönük ateş etme çekimi ve kırmızı parlama nedeniyle (kamera katilin konumundadır, elde tutulan silah kapıya doğru Bergman'ı izler, sonra silah bize doğru döner ve Bang! Hepimiz ölürüz) çok ilginç değildir. Bu örnekte Hitchcock'un özdeşleşme tekniğini amaçsız kullandığını düşünebilirim, çünkü hiçbirimiz Bergman'ı vurmayı istemeyiz ve katile hiçbir yakınlık duymayız" (Wood, 2004, s. 112).*

Yukarıdaki yaklaşımla ilişkilendirilebilecek şekilde Balazs (2013, s. 73) bir yerin, bir ortamın ruhunun kendini her yerde aynı şekilde ortaya koymadığını söylemiştir. Bu bir insana ait olan gözlerin diğer birçok uzuvdan daha fazla anlam taşıması gibi düşünülebilir. Bu bakıma bir ortamın atmosferini en iyi şekilde yansıtacak yeri, yani ortama ait gözleri, mekanın atmosferini yansıtacak bakış açısını bulmak yönetmenin en büyük sorumlulukları arasında yer almıştır. Bu bakıma Alfred Hitchcock *"Öldüren Hatıralar"* filminde ilginç bir tekniğe başvurarak sahneyi filmin iyi karakterlerinden olan Dr. Constance'ın öznel bakış açısıyla vermek yerine, filmin kötü karakteri Dr. Murchison'un öznel bakış açısından verir. Nitekim kameraya dönük bakışlar da bu gerilime hizmet eden bir anlatım dilinin sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu türden bir sinematografik yaklaşımın örneği çok az olmakla birlikte, günümüz korku ve gerilim sinemasına miras kalması bakımından Hitchcock'un katkısı büyük olmuştur. Burada yönetmen biz izleyicilere savunmasız bir kadını bir katilin gözlerinden göstererek sahnedeki gerilimi en üst düzeye çıkarmayı amaçlar. Nitekim Dr. Murchison Dr. Constance'a yöneltmiş olduğu silahı Dr. Constance'ın odadan çıkmasıyla yavaş yavaş kendine, yani onun öznel açısıyla Dr. Constance'a bakıyor olan biz izleyicilere çevirerek ateşler. Burada ilginç olan şudur, film boyunca olaylara yalnız bu sahnede kötü bir karakterin bakış açısından tanık oluruz. Fakat bu durum da fazla sürmez. Dr. Constance'ın masum bakışları karşısında Dr. Murchison ile özdeşleştilmeye çalışılan

bizler ne tetiği çekebilir ne de kötü karakter olarak filmdeki varlığımızı devam ettirebiliriz. Burada Hitchcock'un izleyicilerin masum insanlara yönelik tutumuna dair Truffaut'a vermiş olduğu demeçteki şu yaklaşımı akıllara gelmektedir:

" Onlar için, böyle bir kişiyle özdeşleşmek, suçlu bir insanla özdeşleşmekten daha kolaydır. Ben izleyiciyi daima hesaba katarım" (Truffaut, Hitchcock, 1987, s. 47).

Bu doğrultuda izleyicinin varlığını filmin ta en başından beri başarılı bir şekilde hesaba katan Hitchcock; izleyicinin Dr. Murchison'dan en ufak şekilde şüphelenmeyeceği şekilde anlatısını kurmuştur. Nitekim onun sinemasında asıl olan izleyiciyi germek ve korkutmak olduğu için alışılmışın dışında bir yaklaşımla Dr. Murchison'la birlikte biz izleyicileri de cezalandırarak filme kendi imzasını atar.

3.4.6. Göldeki Kadın-(1946)

3.4.6.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** Lady in the Lake
Türkçe Adı	**:** Göldeki Kadın
Yönetmen	**:** Robert Montogomery
Yapımcı	**:** George Haight
Yapım Yılı	**:** 1946
Süresi	**:** 105’
Ülke	**:** Amerika Birleşik Devletleri
Oyuncular/Kişiler	**:** Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan
Müzik	**:** David Snell, Maurice Goldman

3.4.6.2. Filmin Konusu

Film, düşük maaşından şikayet eden dedektif Phillip Marlowe’un kameraya yönelik yaptığı bir konuşma ile başlar. Dedektif ek iş olarak Marlowe Kingsby Publications şirketine kendinin yazmış olduğu bir cinayet hikayesini yollar. Hikayesi beğenilir ve Kingsby Publications şirketine davet edilir. Fakat davet edilmesinin sebebi yazmış olduğu hikayenin beğenilmiş olması değil, Kingsby şirketi patronu olan Bay Kingsby’nin kaybolan karısının bulunması içindir. Dedektif bunun üzerine şirket yetkilisi bayan Fromsett ile anlaşarak gizemli bir şekilde ortadan kaybolan kadının izini sürmeye başlar.

3.4.6.3. Göldeki Kadın Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.6: Göldeki Kadın filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Göldeki Kadın filmi,1946)

Bir sinema filminde izleyici öyküyü her zaman belirli bir bakış açısından izler. Bu bakış açısı yönetmenin hikayeyi anlatırken seçmiş olduğu, kameranın olayları nerden veya kimin üzerinden göreceği ile ilişkili bir durumdur. Filmde ele alınan bir hikaye herhangi bir film karakterine yakınlaştırılarak karakterin öznel bakış açısından anlatılabileceği gibi, karakterlerden uzaklaştırarak bağımsız, nesnel bir bakış açısından da anlatılabilir. Tercih edilen bu sinematografik anlatım, seyircinin film ve film karakterleri ile özdeşleşmesi konusunda son derece belirleyici bir öneme sahiptir. Öte yandan öznel ve nesnel kamera açılarını değerlendirdiğimiz noktada öznel kamera açıları; nesnel kamera açılarına göre izleyici-karakter özdeşleşmesi konusunda çok daha etkili açılar olmuştur. Sinemada öznel açıların önemini vurgulayan Brown öznel bakış açıları hakkında şunları söyler:

> *"Kamera, karakterlerden birinin yerini aldığı zaman plan öznel olur. Konuşan kahramanlarımıza gelelim. Öznel planda kamera karakterlerden birinin yerini alır. Karşıdaki oyuncu konuşuyorsa, karşısında konuştuğu kişinin gözüne bakıyormuş gibi doğrudan objektife bakar" (Brown B. , 2011, s. 8).*

Öznel bakış açıları, filmlerde karakter ve onun baktığı olaylar veya nesneler arasındaki ilişkiyi güçlendiren çekim açılarıdır. Herhangi bir karakterin bakış açısının merkezinden onun baktığı yöne doğru gerçekleştirilen bir çekimde, izleyici karakterin dünyasını çevrelemiş olan olayları ve varlıkları karakterin bağlamından izler.

> *"Öznel oyuncunun kendisi artık görülmese de bir aynada, pencerede ya da bir su birikintisinde yansıması görülebilir. Oyuncu hareket ettikçe kameranın oyuncunun hareketlerini taklit edecek biçimde hareket etmesi gerekir. Oyuncu (yani kamera) bir odaya girebilir, çevresine bakınabilir, oturabilir, diğer bir oyuncu ile konuşabilir, kendi elinin sigarayı yakışına bakabilir, daha aşağıda duran bir kül tablasına bakabilir, çalan bir telefona bakmak için kafasını çevirebilir, kalkıp dışarı çıkabilir, o sahnedeki oyuncu –ya da oyuncular- karşılıklı kanuşma ya da benzeri faliyetler esnasında bu oyuncuya bakarlarken doğrudan kameranın merceğine bakmalıdırlar" (Mascelli, 2007, s. 20).*

Bu bakıma öznel bakış açıları filmlerde izleyicinin karakter ile daha sıkı bir özdeşleşme yaşamasına yönelik kullanılır. Bu tür öznel çekim açılarına genellikle bir film içerisinde sadece belirli birkaç sahnede rastlarız. Öte yandan tamamen öznel bakış açısıyla çekilmiş filmler de zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Sinemada bu tarz

sinamatografik bir anlatıma sahip çok az film olmakla birlikte *"Göldeki Kadın-(1947)"* filmini de bu filmlere örnek olarak verebiliriz.

"Göldeki Kadın" filmi bakış açısı tipolojisi olarak doğrudan birinci şahısa ait içsel odaklanmaya bağlı bir bakış açısıyla tasarlanmıştır. Yani yönetmen burada ana karakter olan Marlowe üzerinden bir anlatım kurarak, bütün filmi Marlowe'un olaylara olan yaklaşımıyla izleyiciye aktarır. Bakış açısı çekimiyle kayda alınan filmde yönetmen Montogomery, çekim ölçeği olarak insan gözüne yakın bir lens kullanarak olaylara dedektif Marlowe'un gözünden şahit oluyormuşuz hissini güçlendirmeyi amaçlar. Bu bakıma çekim ölçeği öznel bakış açısını doğrudan etkileyen unsurlar arasına girmektedir diyebiliriz. Bunun yanı sıra kimi yerlerde dedektif Marlowe'un yumruk yediği, bayıldığı veya uyandığı sahnelerde kameranın odağının bozuma uğraması, kameranın yan yatması veya kameranın serbest bir şekilde yere düşmesi, Marlowe'u doğrudan görmesek de onun fizyolojik durumu hakkında biz izleyicilere güçlü bilgiler vermektedir. Yani kamera kullanımı da aynı şekilde öznel bakış açılarını destekleyen, güçlendiren faktörler arasındadır. Fakat bunun yanı sıra filmin tamamen öznel bakış açısı üzerinden kurulmasının dezavantajları da söz konusu olmuştur. Örneğin Marlowe'un olaylar karşısında ne türden tepkiler verdiği, kişilere karşı tutumlarının nasıl olduğu, sözlü manada Marlowe tarafından ifade edilmediği sürece neredeyse anlaşılamaz. Çünkü Marlowe'un yüzünü filmde sadece birkaç yerde aynadan dolaylı olarak görmek dışında göremeyiz. Öte yandan Marlowe'un sahne içerisindeki tutumunu ve hareketlerini sahne ve karakterler ile birlikte ele almamız neredeyse imkansızdır. Bu bakıma olaylara her ne kadar Marlowe'un gözlerinden şahit oluyor olsak da Marlow'un dışarı yansıttığı kişiliği hakkında yetersiz bilgiye sahibizdir. Marlowe'un özellikle ikili diyaloglardaki tutumunu, mimiklerini, yüz ifadelerini ancak ona (yani kameraya) bakan karakterlerin hareketlerinden ve mimiklerinden yola çıkarak tahmin edebiliriz.

Bu türden bir anlatımın yetersizliğinden doğan bir başka probleme değinecek olursak, kamera hiçbir zaman bakış açısının sahibi olan karakterin yüz ifadesini, mimiklerini bize gösteremediği gibi, karaktere ait hareketleri de organik ve homojen bir şekilde taklit de edemez. Bu türden problemleri özellikle bu film içerisinde dedektif Marlowe'un yürüdüğü, kafasını sağa sola çevirdiği noktalarda, görüntünün asla bir insana ait olamayacak kadar mekanik olduğu anlardan farkedebiliriz. Bununla birlikte

Mascelli (2007, s. 20-21) ise kesintisiz olarak filmin çekildiği öznel bakış açılı filmlerde, film üzerinde gereğinden fazla boş anın meydana geldiğini vurgulayarak bir başka problem noktası üzerinde durmuştur. Bu boş anlar kugu yöntemiyle kesilemez. Çünkü doğrudan karakterin bakışını refere eden bu görüntüye müdahale edildiği noktada karakterin akışkan hayatına da müdahale edilmiş olunur. Ve bu müdahale filmin anlatımını zedeleyerek filme zarar verir.

Film anlatı perspektifi bakımından yani anlatıcının öyküyü sunuş biçimi noktası ele alındığında film bize bir kadının kaybolma hikayesini tüm karanlık yüzüyle anlatmaya çalışmaktadır. Örneğin emniyet teşkilatında yer alan DeGarmot'un filmde işlenen cinayetlerle doğrudan ilişkisinin olması emniyet teşkilatının içerisinde bile kötü adamların var olabileceğinin somut göstergesidir. Nitekim Dedektif Marlowe bu durumdan daha en başından beri şüphelenerek bir dedektife ait tutarlı davranışlar sergiler. Öte yandan filmin her ne kadar başından beri sinyalleri veriliyor olsa da, tüm bu suç ve cinayet olayları arasında bir de dedektif Marlowe ve Fromsett arasında meydana gelen aşk hikayesi de ele alınarak filme gerilim-korku temalarının yanı sıra aşk teması da eklenerek anlatıcı tarafından filmin atmosferi de kimi noktalarda yumuşatılmıştır.

Film slant ve filtre bakımından ele alındığında slant; yani anlatıcının bakış açısında olaylar doğrudan ana karakterin yani Marlow'un üzerinden kurgulandığını görebiliriz. Marlowe doğrudan bize anlatılan olayların içerisindedir ve birebir olaylara tanık olandır. Bu da dedektif Marlowe ile birlikte izleyiciyi de doğrudan olayların içerisine dahil etmektedir. Bu bağlamda anlatıcı olayları Marlowe'un bakış açısına çekerek onun bakış açısından yorumlamamızı talep etmiştir. Öte yandan karakterin bakış açısına denk gelen filtre kavramıyla filme yaklaştığımız noktada dedektif Marlowe'un çevresinde olup biten olaylara tamamen şüpheci bir tavırla yaklaştığını da rahatlıkla görebiliriz. Bu da onun öznel bakış açısıyla filmi izleyen izleyiciler tarafından filmde yer alan herhangi bir karaktere şüpheyle yaklaşılması durumunu doğurmaktadır.

Göldeki kadın filminde kameraya dönük bakışlar yönetmenin hikayeyi doğrudan belirli bir karakterin öznel bakış açısından çekmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Ve filmin ta en başında da anlayacağımız üzere, filmde yer alan karakterlerin kameraya doğru bakması ve konuşması, filmi bir insanın gözünden izlediğimiz gerçeğini açığa

çıkarmaktadır. Nitekim filmde karakterlerin doğrudan kameraya yönelik gerçekleştirdikleri bu bakışlar, biz izleyicileri doğrudan hedef almak yerine, klasik anlatı formuna uygun olacak şekilde dedektif Marlowe üzerinden dolaylı bir özdeşleşmenin kurulmasıyla, izleme sürecine dahil olmamıza yönelik gerçekleştirilmiştir.

Karakterlerin kameraya yani Marlowe'a dönük bakışları, karakterleri biz izleyiciler tarafından üzerinde düşünülecek ve şüphelenilecek nesnelere dönüştürür. Bu karakterlerle Marlowe üzerinden kurmuş olduğumuz özdeşleşme ilişkisi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yani bizler izleyici olarak Marlowe adına Marlowe'un yürüttüğü soruşturmayı yürütür, onunla birlikte film boyunca ipucu toplarız. Bu bağlamda yönetmenin böyle bir çekim tekniği kullanmasındaki asıl amacı izleyicinin öykü içerisindeki dedektif karakteriyle tam manada özdeşleşme yaşaması içindir. İzleyicinin karakter ile özdeşleşmesi beklenen oranda gerçekleştiği noktada, izleyici filmi adeta hipnotize olmuş şekilde izleyecektir. Filmin öznel bir bakış açısıyla çekilmiş olması, soruşturma sürecinde olan bir dedektifin çevresinde olup bitenleri çözmeye çalıştığı bir hikayede, izleyicinin de eş zamanlı olarak olayları gözlemleyebilmesi ve çözmeye çalışması noktasında yaratıcı bir fikirdir. Fakat dedektif Marlowe'un girmiş olduğu ikili diyaloglardan da anlaşılabileceği gibi dedektif Marlowe herkesin uyum sağlayıp, anlaşabileceği bir karakter değildir. Bu bakıma her ne kadar film boyunca izleyici dedektifle onun öznel bakış açısı üzerinden özdeşleştirilmeye çalışılsa da bu özdeşleşme bu ve bunun gibi sebeplerle tam manasıyla gerçekleşemez.

> *"Bütün bir dramatik filmde kullanılan öznel oyuncu tekniği genellikle yavan bir etki ile sonuçlanır, çünkü oyuncunun suratını elemekte ve diğer oyuncuların konuşma ya da eylemlerine bu oyuncunun tepkilerini göstermemektedir. Seyirciler kandırılmaktadır. Çünkü oyuncular arasındaki normal etkileşimin yanlızca yarısı seyirciler tarafından görülebilmektedir. Öznel uygulama ik bakışta cazip gibi görünebilse de eğer uzatılacak olursa sıkıcılaşır" (Mascelli, 2007, s. 20).*

"Göldeki Kadın" filminde yer alan kameraya dönük bakışlar bakış açısı çekimine bağlı bir anlatımın sonucu olarak ortaya çıkar. Bu tür anlatıma sahip filmlere film tarihi boyunca çok az rastlarız. Tamamı 105 dakika olan filmin her sahnesi karakterlerin kameraya bakışlarıyla doludur. Bu bakıma filmdeki ana karakter ve diğerleri arasında net bir ayrım ortaya çıkar. Film her ne kadar başarılı sayılabilecek bir

tekniği fikirsel anlamda uygulamaya geçirse de izleyici-karakter özdeşleşmesinden doğan birtakım problemlerle başarısız filmler arasına girmiştir. Bu durum Dixon'ın şu sözlerini akıllara getirir: "Bir yumruk asla somutlaştırılamaz, bir öpücük asla taklit edilemez" (Dixon, 1995, s. 16).

3.5. Modern Anlatı Sinemasında Kameraya Dönük Bakışların Örnek Filmler Üzerinden Çözümlenmesi

3.5.1 Monika'yla Bir Yaz-(1953)

3.5.1.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** Summer Wıth Monıka
Türkçe Adı	**:** Monika'yla Bir Yaz
Yönetmen	**:** Ingmar Bergman
Yapımcı	**:** Allan Ekelund
Yapım Yılı	**:** 1953
Süresi	**:** 96'
Ülke	**:** İsveç
Oyuncular/Kişiler	**:** Harriet Anderson, Lars Ekborg
Müzik	**:** Erik Nordgren, Les Baxter

3.5.1.2. Filmin Konusu

Bir manavda çalışan monika henüz 17 yaşında, reşit olmamış, düşük gelirli ve kalabalık bir ailenin en büyük kızıdır. Harry ise bir bardak atölyesinde çalışan, Monika'dan birkaç yaş büyük, orta gelirli bir ailenin tek çocuğudur. Monika ve Harry tanıştıktan kısa süre sonra sevgili olurlar. Monika bir süre sonra sıkıldığı aile ve iş hayatından koparak Harry'nin aile evine yerleşmek ister. Fakat ikili çözümü Harry'nin de işi bırakmasıyla tatile gitmelerinde bulur. Monika ve Harry bir yaz kadar süren bir süreçte evlerinden ve işlerinden uzakta, sorumluluktan uzak bir tatil geçirirler. Monika henüz tatildeyken Harry'e hamile olduğunu söyler ve tatil dönüşü evlenirler. Fakat Monika'nın bir süre sonra Harry'i bir başka adamla aldatmasıyla bu evlilik son bulur.

3.5.1.3. Monika'yla Bir Yaz Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.7: Monika'yla Bir Yaz filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Monika'yla Bir Yaz filmi, 1953)

"En büyük hayalim tek bir yakın çekimden meydana gelen uzun metrajlı bir film yapmaktır" ***-Ingmar Bergman-***

Sinemada anlam yaratmanın en ilkel ve en etkileyici tekniklerinden biri yakın plan kullanımı olmuştur. Yakın planın tarihi sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllara, 1900'lü yılların başına kadar dayanmaktadır. Filminde farklı plan ve ölçekler kullanıp birbirinin ardına montajlanarak bir anlam bütünlüğü ortaya çıkarmaya çalışan Edwin S. Porter'ın 1903 yılında çekmiş olduğu *"Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı"* filmi, sinemada yakın plan kullanımının bir sonucu olarak anlam inşasının oluşturulduğu ilk dönem örnek filmler arasına girer. Nitekim sinemanın anlam oluşturmadaki imkanları üzerine düşünen Balazs (2013, s. 64-65) sinemadaki yakın çekimleri sinema sanatının *"Yeni ülkeleri"* veya *"Küçük hayatlar"*ı olarak nitelendirmiştir. Kameranın merceğinin yardımıyla izleyici; bir film içinden kullanılan bu yakın planlarla birbirinden farklı birçok hayata yakından tanık olma, birçok kişiyi yakından tanıma şansı bulur. Nitekim filmde yer alan bu küçük yakın çekimler bir noktadan sonra bir araya gelerek izleyiciye çok sesli bir senfoninin yazılı olduğu defteri okumayı, hayatın seslerini ayrı ayrı fark etmeyi öğretecektir. Bu doğrultuda Balazs şu sözleri ifade eder:

"Sinemada yakın çekim, vurgunun sanatıdır. Canlandırılan hayatı aynı zamanda yorumlayan, bizi önem ve anlam taşıyan Şey'lere doğru yönlendirilen sessiz bir

işarettir. Aynı konuya, oyunculuğa ve geniş açı çekimlere sahip olup farklı yakın çekimler barındıran iki film, iki farklı hayat anlayışını dile getirecektir" (Balazs, 2013, s. 65).

"En büyük hayalim tek bir yakın çekimden meydana gelen uzun metrajlı bir film yapmaktır" (Bergman, 2008, s. 259) ifadesinde bulunan İsveçli yönetmen Ingmar Bergman; filmlerinde yakın plan ve buna bağlı olarak yüz planları kullanan modern sinema hareketine ilham vermiş, modern dönem sanat sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer almaktadır. Sinemada klasik dönemden modern döneme geçişi araştıran Kovacs; Bergman'ın da içinde bulunduğu bu dönemde sinemadaki klasik, eğlenceye dayalı anlayışın yerini yavaş yavaş içinde sanatsal unsurların bulunduğu modern sinema anlayışına doğru bıraktığını ifade etmiştir. Bu dönem içerisinde kayda alınan filmlerin anlatı yapılarında gözlemlenen en belirgin özelliğin; ilk adımda klasik anlatıya dayalı türlerde yer alan birçok özelliğin belirgin bir şekilde gözlemlenemiyor olmasıdır. Filmlerdeki gereksiz olmayan olay örgüsü, epizodik yapı, zamansal anlamda sınırların ortadan kaldırılması, karakterlerin farklı ruh hali üzerine yoğunlaşma durumu, filmlerde düş, anı ve fantezi gibi unsurların yer alması, lineer bir zaman içerisinde oluşturulan anlamın yerini zamandizimindeki yarıklara bırakması, neden-sonuca bağlı öykü anlatıcılığının gevşemesi, belirli bir sona bağlanan anlatımın açık uçlu bırakılması, klasik dönem sinemasından modern sinema dönemine geçiş sürecinde modernist filmlerin en belirgin özellikleri olarak karşımıza çıkar. Bu özellikler temelde soyutlama, kendini yansıtma ve öznellik etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda modern sanat-filmleri filme belirli bir yorumsuzluk getirerek, filmdeki anlamın inşaasında izleyiciyi bilinçli bir tutumda olmasını amaçlamıştır. Bu noktada modern sanat-filmlerinde olaylar arasında doğrudan kurulamayan ilişki; izleyicinin filme zihinsel açıdan katılımıyla gerçekleşecektir. Bu durumda film lineer bir zaman içerisinde olay ve eylemlere dayalı kısıtlı bir anlatım yerine çok katmanlı, yoğun bir anlatıma sahip olacaktır. (Kovacs, 2010, s. 64-66)

Bergman'ın kayda almış olduğu filmler; sinemadaki klasik ve modern sinemanın ele aldığı konuların ayrımı bakımından önemli bir konumda yer alır. Bu filmler; klasik sinema anlatıcılığının en büyük sorumluluklarından olan eğlendirme amacıyla üretilen filmlere benzemiyor olması; Bergman sinemasını modern sanat sinemasına büyük oranda yakınlaştırır.

"Onun ilk filmlerinin çoğu aksiyonla çok az ilgili olan, insan ilişkilerine odaklanan psikolojik oda dramlarıdır. Bergman kendi modernist evresinde bir sanat sineması biçiminin bu tipini neredeyse asla bırakmadı. Bergman'ın 1960'ların başında yaptığı, bu biçimi modernizmin stilistik ve anlatı özelliklerine ekleyerek modernleştirmekti" (Kovacs, 2010, s. 66).

Gerek filmlerinde ele aldığı hikayeler bakımından, gerek kendine özgü stilistik bir sinematografiye sahip olması bakımından Ingmar Bergman; Avrupa sanat sinemasının ve modern sinema anlayışının auteur yönetmenleri arasında yer almaktadır. Nitekim Bergman auteur kuramı henüz ortaya çıkmadan önce de kayda almış olduğu filmlerle de kuramın sonradan temsilcileri olacak kişiler tarafından incelenen yönetmenler arasında da yer almıştır. Bu bağlamda Bergman savaş sonrası Avrupa'da ortaya çıkan modern sinema hareketlerinde genç yönetmenlere örnek gösterilen özgün yönetmenler arasındadır. Bergman;

"Genellikle kadın-erkek ya da kadın-kadın ilişkilerini, dinle ilgili sorunlarını, Tanrı'yla hesaplaşmasını, intikam, yalnızlık, ihanet, yabancılaşma, ölüm gibi evrensel temaları tüm incelikleriyle işleyen Bergman, ailesinin etkilerini ve aldığı din eğitiminin izlerini de beyazperdeye taşır" (Öztürk, 2000, s. 177).

Öte yandan "*Kriz*"-(1945), "*Gece Benim Geleceğimdir*"-(1947)", "*Uğrak Liman*"-(1948)", "Cezaevi"-(1949), "*Üç Garip Aşk*"-(1949), "*Zevke Doğru*"-(1949), "*Yedinci Mühür*"-(1957), "*Yüksek Gerilim*"-(1959), "*Monika'yla Bir Yaz*"-(1950), "*Yaban Çilekleri*"-(1957), "*Aynadaki Gibi*"-(1961), "*Persona*"-(1966), "*Yüz Yüze*"-(1976) gibi filmler yönetmenin filmografisini oluşturan en önemli filmler arasındadır.

1953 yapımı *"Monika'yla Bir Yaz"* filmi Bergman'ın kadın-erkek ilişkilerini ihanet teması üzerinden ele aldığı önemli filmler arasındadır. Henüz ergenlik çağında sayılabilecek iki gencin hayatın tüm sorumluluklarını terk ederek kaçmış oldukları tatil, modern yaşamın insanda uyandırdığı kaçma hissinin filme alınmış ikonik bir yansıması niteliğindedir. Henüz 17 yaşında olan Monika; fakir ve kalabalık bir aileyle birlikte sarhoş bir babaya sahip, içinde yaşamış olduğu bu hayattan son derece mutsuz olan ve gelecekle ilgi sürekli bir arayış içerisinde olan genç bir kızdır. Monika aradığı bu hayatı sadece izlediği filmlerde ve kurduğu hayallerde bulur. Öte yandan Harry ise Monika'ya oranla daha realist bir kişidir. Belirli bir düzeni ve Monika'ya oranla daha tutarlı bir hayatı vardır. Fakat Monika'nın hayatına girmesiyle bu düzenden giderek uzaklaşır.

Nitekim bir yerden sonra da eski kimliğinden tamamen soyutlanmış olur. Bu bağlamda film ilk bakışta klasik bir aşk hikayesini konu alıyor gibi görünse de karakterlerin tasarımı, olay örgüsü ve eleştirdiği kavramlar bakımından klasik, eğlenceye ve mutlu sona dayalı film anlayışından uzaktır. Bu da filmi klasik film kategorisinden alarak, modern sanat-filmi kategorisine koyar. Bu noktada filmin daha derinlemesine incelenmesi, yönetmenin filmdeki hikayeyi izleyiciye nasıl aktarıldığının incelenmesi ve filmde yer alan bakışın çözümlenmesi noktasında fayda sağlayacaktır. Bu bağlamda filmde yönetmenin neyi nasıl anlattığını, yani filmi oluşturan unsurları mizansen eleştirisi üzerinden incelememiz gerekmektedir.

Filmi sinematografik bağlamda incelediğimizde filmde yer alan sahnelerde çekiminde genellikle dış, gerçek mekanlar tercih edildiğini görmekteyiz. Bu da filmi yaygın olan stüdyo ve dekor anlayışından uzaklaştırarak, filmin gerçek mekanlarda, gerçekçi bir yaklaşımla kayda alınmasının önünü açmıştır. Buna bağlı olarak dış mekanlarda kullanılan doğal ışık kaynakları yerini iç mekanlarda yapay ışık kaynaklarına bırakır. Özellikle iç mekanlarda kullanılan ışık kaynakları karakterle bir bütünlük oluşturarak karakterin ruh halini ön plana çıkaran unsurlar arasındadır. Örneğin Harry'nin Monika'yı bir adamla yatarken yakaladığı sahnede Harry'nin yüzüne yapılan aydınlatma Harry'nin olayların iç yüzü hakkında aydınlanmasının güçlü, metaforik bir imgesi niteliğindedir. Bunun yanı sıra kamera kullanımında, özellikle kamerada kullanılan yüksek diyafram, filmdeki mekanlarda alan derinliğini arttırarak kompozisyonun gerçekçi bir tutumla kurulmasının önünü açmıştır. Bunun yanı sıra filmde kameranın konumlandırıldığı nokta filmdeki anlam yaratımının belki de en önemli unsurları arasındadır. Kameranın çoğu sahnede özellikle sahneyi tek bir parçada, bir bütün olarak kaydedecek şekilde konumlandırılması, sahnedeki olay-eylem bütünlüğünün kesintisiz bir şekilde izleyiciye aktarılmasına hizmet etmiştir. Öte yandan kısmen de olsa kameranın konumlandırıldığı noktayla ilişkilendirilebilecek olan alan dışının kullanımı filmde bariz bir şekilde gözlemlenebilen başarılı teknikler arasındadır. Bu sahnelerden öne çıkanları sayacak olursak; Harry ve Monika'nın iskelede dans ettikleri sahneden dönerken Lelle karakteri ile karşılaştıkları sahne, ikincisi Harry'nin şehir dışından iş dönşü sırasında trendeki pencereye bakıp arkadaşlarıyla konuştukları sahne ve son olarak Harry'nin Monika'yı Lelle ile yatakta yakaladığı sahnelerdir. Bu sahneler yönetmen tarafından özellikle izleyiciye gösterilmeyerek filmde alandışı

kullanımının güzel örnekleri arasına girerler. Yönetmen bu sahnelerde karakterlerin baktığı noktayı izleyiciye özellikle göstermeyerek, izleyicinin sahnedeki olay hakkında fikir yürütmesini beklemiştir. Öte yandan filmde anlamın inşasında kullanılan bir diğer unsur olan karakterlere baktığımız noktada, filmde yer alan karakterlerin her şeyden önce gündelik yaşamda, herhangi bir şehrin banliyösünde karşımıza çıkabilecek türden karakterler olduğunu söyleyebiliriz. Kimi zaman ucuz bir barda oturup kara kara düşünen, kimi zaman varoş bir sitenin avlusunda aşkına çaresizce şarkı söyleyen bu karakterler; hayata tutunma konusunda pek de başarılı oldukları imajını sergilemezler. Nitekim filmin de ana karakterleri olan Monika ve Harry'de bu yaşantının içinden, bu türden karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde kullanılan sinematografik öğelerin yanı sıra filmin yönetmen tarafından hangi bakış açısıyla, hangi karakter üzerinden aktarıldığını incelemek; filmde yer alan bakışın çözümlenmesi noktasında bize fayda sağlayacaktır. Bu bakıma öncelikle *"Monika'yla bir Yaz"* filmini bakış açısı tipolojisi üzerinden sınıflandıracak olursak, bu filmde yönetmenin ağırlıklı olarak dışsal bir bakış açısıyla, olayları gözlemci bir figür gibi izleyiciye aktardığını gözlemlemekteyiz. Anlatıcı filmde yer alan olayların ve karakterlerin dışında bir noktada olaylara sadece tanık olacak şekilde anlatımı sunar. Özellikle film de ana karakterleri olan Monika ve Harry'in davranış, tutum ve duyguları anlatıcının ancak dışardan bir gözle gözlemleyeceği şekilde kurulmuştur. Anlatıcının gözlemci bir noktada konumlanması izleyiciye nesnel bir bakış açısından olaylar ve karakterlerin bir bütün olarak analizinin yapılabilmesine de olanak sağlamıştır.

Filmi anlatının bir diğer unsur olan anlatı perspektifi yani; anlatıcının öyküyü sunuş biçimi olarak ele aldığımız noktada, filmde kadın-erkek ilişkilerinin yönetmen tarafından adeta psikolojik açıdan haritasının çıkarılmaya çalışıldığını gözlemlemekteyiz. Anlatıcı filmi her ne kadar başlangıçta bir aşk filmi gibi izleyiciye aktarsa da, filmde özellikle karakterler ve karakterlerin içinde bulundukları duruma göre değişen tepkileri, filmin aslında bir aşk filmi olmadığı, kadın-erkek ilişkilerinde yer alan sevgi,sadakat ve cinsellik gibi konuların eleştirildiği, klasik anlayışın dışında bir film olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Özellikle filmin bir aşk filmi olmadığının mesajı; filmdeki iki ana karakter Harry ve Monika'nın bir aşk filmine gitmesiyle izleyiciye verilmeye çalışılmıştır. Nitekim filmlerdeki gibi bir hayat hayal eden Monika; film boyunca asla gerçek aşkı bulamayacak, bulsa da bunun için emek vermeyecektir.

Bu noktada eleştirel manada anlatıcı tarafından ele alınan bu kavramlar, filmin genelinde kullanılan mekanlar, yardımcı karakterler ve yaratılan olaylarla da sürekli olarak tutarlı bir şekilde de ilişkilendirilmiştir.

Film slant ve filtre bağlamında slant; yani anlatıcının bakış açısıyla ele alındığında, anlatıcının kadın-erkek arasındaki sadakat ve aşk gibi kavramlara karşı eleştirel bir tutumda olduğunu görmekteyiz. Anlatıcı için aşk tutarsız bir kavramdır ve asla tek başına bir anlam ifade etmez. Filmde de bunu apaçık bir şekilde ortaya koymaya çalışan anlatıcı; aşk kavramını sürekli başka kavramlarla ilişkilendirecek atmosferler yaratmanın uğraşındadır. Örneğin aşk-yokluk, aşk-cinsellik, aşk-evlilik, aşk-ihanet bu atmosferlerden bazılarıdır. Öte yandan filmi film karakterinin bakış açısını karşılayan filtre kavramı üzerinden değerlendirdiğimiz noktada hem hikayenin baskın karakteri, hem de kameraya dönük bakışın sahibi olması noktasında; Monika karakteri üzerinden inceleme yapılması gerekmektedir. Bu noktada Monika; henüz yetişkin sayılamayacak bir yaşta, yaşam koşulları kolay olmayan, düşük yaşam standardına sahip bir karakter olması, karakterin bakış açısını etkileyen en büyük unsurdur. Film boyunca aşkı arıyan Monika'nın kendisi bunun farkında olmasa da arzusu doğrudan aşk değildir. Aşkla şekillenecek olan hayat standardı ve yaşam koşullarıdır. Monika'yı Harry ile yaşamış olduğu ilişkide asalak bir role sokan çoğu durum da başlıca sebebi de Monika'nın sahip olduğu bu bakış açısıdır. Örneğin evde babasıyla yaşadığı tartışma sonrası evden kaçıp Harry'nin evine yerleşmeye çalışması, Harry ile evlendikten sonra istediği yaşam standardına erişemediği için; bu evi de terk edip başka bir hayata yönelmesi, Monika'nın bakış açısını eylemsel olarak doğrudan ortaya koyar. Nitekim film içerisinde farklı noktalarda yer alan Monika'ya ait şu sözler Monika'nın bakış açısından izleyiciye sızan somut unsurlardır:

"*Bazılarının her şeyi var. Güzel evleri var. Herkes onlara kibar davranıyor. Son model arabalara binip her gece dansa gidiyorlar"(...) "Harry neden bazıları bu kadar şanslıyken neden diğerleri bu kadar zavallı oluyor?"(...) "Beni sen hamile bıraktın, yapmasaydın her şey çok farklı olurdu"(...) "Henüz gençken eğlenmek istiyorum"*

Monika ve Harry geçirmiş oldukları bir yazın ardından evlenirler ve bir kızları olur. Harry yoğun bir iş hayatı ve okulu aynı anda yürütmeye çalışırken Monika ise giderek Harry'e karşı duyarsız ve yabancı bir karaktere dönüşür. Nitekim başlarda

kurdukları hayaller, Monika'nın da ifade ettiği gibi çocuğun olmasıyla birlikte tamamen yok olur. Monika'nın Harry'nin yanı sıra yeni doğan kızına karşı da ilgisiz oluşu onu evlilikte ideal bir eş kategorisinden çıkararak filmin sonuna doğru artık tahammülsüz ve hovarda bir karaktere dönüştürür. Harry'nin iş için şehir dışına çıkacağı seyahatin sabahında evde yaşamış oldukları tartışma Monika'nın tatminsiz ruh halini açık bir şekilde göstermektedir. Nitekim filmde kameraya dönük bakış da bunun hemen ardında Harry'nin şehir dışına çıktığı sahnede gerçekleşir. Bir müzik kutusuna para atan el ile şarkı çalmaya başlar ve kamera sağa doğru döndüğünde Monika masada Lelle ile birlikte oturmaktadır. Lelle Monika'ya doğru eğilerek ağzındaki sigarayla onun sigarasını yakar. Kamera gittikçe yaklaşır ve Monika sigarasından içerek doğrudan kameraya yani izleyiciye doğru bakar. Bergman ise kaleme almış olduğu *"İmgeler"* isimli kitabında Monika yani Harriet Andersson'un oyunculuğunu övdüğü kısımdan sonra sahneyi şöyle betimler:

> *"İşte onun yeteneğinden bir örnek: Yaz bitmiş. Harry evde değil. Monika, Lelle adlı adamla buluşur. Adam kafede jukebox'a madeni para atar ve hareketli bir müzik kafede yankılanırken kamera Harriet'e döner. Harriet, bakışlarını partnerinden dosdoğru objektifin içine kaydırır. Birdenbire, sinema tarihinde ilk kez oyuncunun bakışıyla izleyici arasında utançsız ve dosdoğru bir ilişki kurulur" (Bergman, 1999, s. 198).*

Bergman'ın tasarlamış olduğu bu sahnede Monika karakterini apaçık bir şekilde izleyici ile göz göze getirir. Bu o döneme kadar uygulanmayan bir tekniktir ve uygulamış olduğu bu tekniğe karşılık almış olduğu tepkiyi Samuels ile yapmış olduğu söyleşide şöyle açıklamıştır:

"Bu bir hata. O sırada, İsveç dışında filimlerimle ilgili karışık bir durum vardı. Ben bu sahneyi sona doğru gidişi göstermek için çektim. Bunu yaptığımda herkes bana deli dedi; kadın birdenbire doğrudan bize bakıyor" (Akt. Samuels, 1992, s. 155).

Fakat Bergman'ın hata diye nitelendirdiği bu uygulamayı daha sonraki filmlerinde de defalarca kez uyguladığını gözlemleriz. Örneğin benzer bir şekilde Monika'nın susan bakışlarına karşılık 1968 yılında yönetmiş olduğu *"Kurtların Saati"* filminin açılış sahnesinde Alma Borg (Liv Ullmann) kulübeden çıkar ve kameranın karşısına geçip doğrudan kameranın içerisine, yani izleyiciye bakarak *"Neden burada*

kaldığımı merak ediyor musunuz?" diye konuşur. Bu sorunun ardından ise başından geçenleri izleyiciye anlatmaya başlar.

Bergman sinema anlayışını şu şekilde tanımlar:

> *"Benim oyunum, bir oyuncunun sahneden inerek izleyicilerin arasındaki bir eleştirmenin boğazını sıkmasıyla başlar. Oyuncu, küçük kara deftere not ettiği tüm aşağılamaları okuduktan sonra, izleyicilerin üzerine kusarak dışarı çıkar ve beynine bir kurşun sıkar" (Bergman, 1999, s. 5)*

Yukarıda da gördüğümüz üzere bu durum onun filminin açık yapısına bir işarettir ve apaçık bir şekilde onun klasik normlara uymayan sinemasına olan bakış açısını da ortaya koyar. Çekmiş olduğu filmlerin birçoğunda izleyiciye izlemiş olduğu filmin apaçık bir kurmacadan ibaret olduğu mesajını vermeye çalışan Bergman; sinamasında bariz bir şekilde Brecht'in epik tiyatro anlayışına dair izler yansıtmıştır. Brecht'in epik tiyatrosunda yer alan yabancılaştırma kavramı onun sinemasında sık sık kullandığı bir tekniktir. Nitekim Bergman'ın özellikle yakın planlara ve insan yüzüne olan tutkusu bu yabancılaştırma tekniklerinden olan oyuncunun izleyici ile göz göze gelmesi tekniğine sıkça başvurmasını sağlayacaktır. Nitekim Monika'yla bir yaz filminde de yer alan bakış Bergman sinemasında izleyiciyi filme yabancılaştıran Brechtyen bir yaklaşımdır.

> *"İlk gösterildiği sırada filmin erotik özgürlüklerine aptalca karşı çıkanlar oldu. Yeni bir çığır açan bir filme, daha doğrusu özellikle Harriet Anderson'ın gözlerini kameraya diktiği ve her seyirciye direkt olarak sorular yönelttiği o ünlü plana, layık olduğu saygıyı dile getirecek en uygun ifadeleri bulup çıkartan Jean Luc Godard oldu. Bu işlem, görüntünün büyüsünü kırabilmek için, özellikle fransız yeni dalga filmlerinde, sık sık tekrarlanacaktır" (Lefevre, 1986, s. 52-53).*

Monika'nın doğrudan kameraya yani izleyiciye ifadesiz bir şekilde bakışı; film boyunca o ana kadarki hareketli ve tezcanlı Monika karakterinin tutumlarından farklıdır. Filmde belkide ilk defa Monika sessiz ve ifadesiz şekilde bu sahnede karşımıza çıkmaktadır. Monika'nın Harry'i bir noktadan sonra aldatacağına karşı film boyunca hazırlıklıyızdır. Nitekim Harry'nin seyahate çıktığı sahnenin hemen ardından Monika'nın Lelle ile buluştuğu bu sahnede izleyici olarak bizlerin tahminleri de doğru çıkar. Nitekim biz Monika'ya pek de yabancı olmadığımız bir perspektiften bakarken

onun bize karşı dönüp bakışlarımıza karşılık vermesi *"Bunu başından beri beklediğinizi biliyordum"* mesajıdır. Bu noktada Baker'in "Bergman sinemasında, yüzün ifade ettiklerinden çok ifade etmedikleriyle, sakladıklarıyla ilgileniyor gibi" (Baker, 2015, s. 239) sözleri Monika'nın bize dönük ifadesiz bakışlarının özeti niteliğindedir.

> *"Bergman, alan derinliğini ortadan kaldırarak, yakın planı (yüzü) genel plan gibi, yüzün arazisini bir harita gibi kullanan, sonsuz küçük uzaklıklardan oluşmuş bir güzergah icat etmiştir. Yüz, sonsuz bir aile kavgası içinde, kelimelerin sadizmi tarafından oyulan, yarılan, yer sarsıntısına uğratılan bir yüzey gibi bozulmaktadır" (Bonitzer, 2011, s. 66-67).*

Bu bakıma Monika'yı izleyiciye baktıran Bergman bunu büyük bir ustalıkla yapar. İzleyici sadece Monika'nın ifadesiz yüzü üzerinden Monika'nın film boyunca sergilemiş olduğu davranışların eleştirel bir okumasını yapar ve filme kaldığı yerden devam eder. Nitekim Monika'nın böyle biri olmasında her şeyden önce içinde bulunduğu yaşam şartlarının sorumlu olduğu mesajı verilmiş olur.

"Monika'yla Bir Yaz" filmi; Bergman'ın başarılı modern sanat-filmleri arasında yer alır. Özellikle 1950 sonrası modern sinema hareketlerinde birçok yönetmene esin kaynağı olan film, 1960'larda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga sinemasını büyük çapta etkiler. İlk filmlerinden son filmlerine kadar insan yüzünü sinematografisinde ayrı bir yere konumlandıran Bergman; özellikle *"Monika'yla Bir Yaz"* filminden itibaren yüzleri izleyici-karakter özdeşleşmesine dayalı kapalı anlatımla izleyiciye sunmakla kalmamış, izleyicinin de yapıt karşısında adeta görünür olduğu filmlerle yüzleştirmeyi başarmıştır. Nitekim Bergman'ın ortaya koyduğu bu uygulama izleyiciyi özdeşleşmeye dayalı pasif bir izleme sürecinden kurtararak, olayları eleştirel bir gözle izleyeceği noktaya konumlandırmıştır. Monika'nın doğrudan izleyiciye bakmış olduğu bu sahne ise "Benim için sözcükler tatmin edici değildir" (Akt. Samuels, 1992, s. 118) diyen Bergman sinemasında Monika üzerine durup düşünülmesi için etkili bir teknik olmuştur.

3.5.2. Cabiria'nın Geceleri-(1957)

3.5.2.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** Le Notti Di Cabiria
Türkçe Adı	**:** Cabiria'nın Geceleri
Yönetmen	**:** Federico Fellini
Yapımcı	**:** Dino De Laurentiis
Yapım Yılı	**:** 1957
Süresi	**:** 117'
Ülke	**:** İtalya-Fransa
Oyuncular/Kişiler	**:** Giulietta Masina, François Perier
Müzik	**:** Nino Rota

3.5.2.2. Filmin Konusu

Cabiria Roma'da yaşayan orta yaşlı, saf kalpli, mutluluğa özlem duyan, cesur ve bir o kadar da kırılgan bir hayat kadınıdır. Bir gün Giorgio adındaki erkek arkadaşıyla bir nehrin kenarında yürüyen Cabiria; erkek arkadaşı tarafından suya itilip çantası çalınır. Bu Cabiria için çok da yabancı olmadığı bir durumdur ve Giorgio'dan sonra hayatına giren erkeklerle de arası bu durumdan pek de farklı olmayacaktır. Mutlu ve düzgün bir hayat özlemi çeken Cabiria'nın hayalleri adeta ona kilometrelerce uzaktır. Başına gelen tüm bu talihsiz olayların ardından Cabiria; günahlarından arınmak için Tanrı'ya sığınsa da bu konuda da pek başarılı olamayacaktır. Manevi anlamda büyük bir yıkım ve buhran içinde olan kadın nitekim bir yerden sonra tek mutlu olduğu yer olan evini de kaybedecektir.

3.5.2.3. Cabiria'nın Geceleri Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.8: Cabiria'nın Geceleri filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Cabiria'nın Geceleri filmi, 1957)

"Bir şeyin, iki yüzünü de göstermeyi her zaman sevdim"

-Federico Fellini-

1940 ve 1950 li yıllar arasında II. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica gibi usta yönetmenlerin gerçekleştirmiş olduğu, modern sinema anlayışının oluşumundaki en büyük sinema hareketlerinden biridir. Akımın oluşmasındaki en büyük etkiler arasında dönemin faşist yöneticisi olan Mussolini'nin üretmiş olduğu propoganda filmleri yer alır. Üretilen bu filmler içerisinde yer alan toplumun genel durumundan uzak, kurgusal, içi boş olaylar; Yeni Gerçekçilik akımının yönetmenlerinin kameralarını gerçek olaylara yöneltmesine sebep olan en büyük etkenler arasındadır. Nitekim faşist yönetimin sona ermesinin ardından sinemaya olan baskının ortadan kalkmasıyla birlikte hayatın içindeki gerçek olaylara yönelen yönetmenler, o döneme kadar süregelen sinemanın temel kodlarından kendilerini soyutlayarak kırsalda yaşayan yoksul insanların ve şehirdeki işçi sınıfının gerçek yaşamlarını ve problemlerini konu alan hikayelere yönelirler. Bu yönelimdeki temel amaç sinemayı halkın kendi gerçekleriyle yüzleştiren bir araca dönüşmesini sağlamaktır. Bu noktadan hareketle ortaya çıkan akımın daha önceki klasik sinema anlayışından hem biçim, hem de içerik anlamında farklı özellikler göstermesi, akımın benimsediği birtakım kurallara bağlı olarak şekillenmiştir. Her şeyden önce gerçek hayattan bir kesiti sunma zorunluluğu getirilen bu filmler; edebi uyarlamalardan faydalanmak yerine konusunu gerçek hayatın içinden seçmeli, yoksulluğu ve işsizliği ön plana çıkarmalı, ağdalı dil kullanımı yerine bölgesel lehçelere ve konuşmalara yer vermeli, filmde yer alan oyuncular profesyonel star sistemine dayalı anlayışın yerine amatör ve gerçek insanlara dayandırmalıdır. Öte yandan özellikle Hollywood'un öne çıkan stüdyo sistemine dayalı dekor anlayışı da ortadan kaldırılarak, gerçek mekanlarda geçen, belgesel bir üslup tercih edilmelidir. Nitekim birçok film akımından daha uzun süren bu akım ortalama 10 yıl kadar varlığını sürdürdükten sonra yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Fakat İtalyan Yeni Gerçekçiliği başta Fransız Yeni Dalgası olamak üzere Avrupa'nın, Amerika'nın ve Hindistan'ın sonraki dönem film anlayışını büyük ölçüde etkiler. Bunun yanı sıra İtalya'da sonraki dönemde ortaya çıkan Olmi, Antonioni ve Fellini gibi yeni kuşak İtalyan yönetmenlerin sinemaları ise deyim yerindeyse İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının izleriyle biçimlenmiştir. (Hayward, 2012, s. 226-229)

20 Ocak 1920 Doğumlu Federico Fellini henüz küçük yaşlarda görsel dünyanın büyüsüne kapılan yönetmenler arasındadır. Henüz çocuk yaşta evden kaçıp sirkte çalışma kararı alan Fellini daha sonraları resim ve karikatür sanatıyla tanışmasının ardından bu alanda ürünler üretmeye başlar. İçinde bulunduğu dönemde hakim olan faşist yönetimin onda uyandırdığı nefret Floransa'ya gitmesine ve bu dönemde Zavattini ile birtakım komedi filmleri çekmesine ve dolaylı olarak sinemaya dahil olmasına sebep olmuştur. (Federico Fellini, 1967, s. 3) 1950 yılında yönetmiş olduğu *"Varyete Işıkları"* yönetmenin kayda almış olduğu ilk film olma özelliğine sahiptir. Öte yandan yönetmenin en bilinen filmleri arasında *"Sonsuz Sokaklar"*, *"Cabiria'nın Geceleri"* *"Tatlı Hayat"*, "8½" isimli filmler yer almaktadır. Federico Fellini'nin filmleri her ne kadar İtalyan Yeni Gerçekçiliği sinemasının biçimsel özelliklerini taşısa da, yönetmenin sineması incelendiği noktada bu yönetmenin sinemasının İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımıyla, yönetmenin kişisel sinema anlayışının bir karışımı olduğu gözlemlenmektedir. (Gülçur, 2020, s. 730) Nitekim Fellini'nin kayda almış olduğu filmlerde Yeni Gerçekçilik akımının biçimsel yansımaları bariz bir şekilde gözlemlenmektedir fakat, bu akımdan farklı olarak bireyin iç çatışması üzerinde kurduğu olay örgüsü; onun filmlerinde açık uçlu, çözümü olmayan, çözümü seyirciye bırakan bir anlatıma dönüşür. Bu noktada filmlerini İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin film anlayışı bağlamında değerlendiren Fellini'nin ifade ettiği şu sözler; kayda almış olduğu hikayelerin kişisel bir özgünlüğe sahip olmasını net bir şekilde özetler:

> *"Zavattini'nin ve De Sica'nın karakterleri senaryolarının ya da filmlerin sonunda benimkine göre daha fazla tatmin sağlarlar. Bu nedenle kendime belki de bu beyler haklıdır dedim. Kahramanlarıma filmin sonunda 'Anladınız mı, şu ya da bu gazeteyi almak zorundasınız, evlenmeniz ya da kiliseye gitmeniz gerekiyor' diyemiyorum. Onlara bu tip şeyler söyleyemiyorum. Bu, kahramanlarınızla hiç de insani olmayan bir şekilde ilgilenmektir, değil mi? (...) Bu nedenle mutsuz ve umutsuz olan kahramanlarıma sunabileceğim tek şey dayanışmadır. Onlara anlatabildiğim örnek şu: 'Dinleyin, size neyin yanlış gittiğini açıklayamıyorum, ancak ne olursa olsun sizi seviyorum ve size seranat yapacağım' " (Akt. Kovacs, 2010, s. 336).*

Bazin'in (2011, s. 215) *"Yeni Gerçekçiliğin Sonu"* diye bahsettiği, başrolünü eşi Giulietta Masina'nın oynadığı, Fellini'nin *"Cabiria'nın Geceleri"* filmi; Roma'da yaşayan Cabiria isimli bir hayat kadınının trajik öyküsünü konu alır.

Klasik anlatı tarzına bağlı, geçişli anlatımın tersine olayların epizotlar şeklinde ele alındığı filmde; Cabiria'nın öyküsü 5 ayrı epizota bölünerek izleyiciye sunulmuştur. Bu sahnelerin her biri kendi içerisinde anlam bütünlüğüne sahipken, bir diğer sahneye etkisi deyim yerindeyse yoktur. Filmde yer alan bu parçaların birinci bölümünde Cabiria Giorgio isimli sevgilisiyle gezintiye çıkmışdır. Bu filmin ayrıca açılış sahnesidir. Çift bir süre yürüdükten sonra Giorgio yüzme bilmeyen sevgilisi Cabiria'nın çantasını çalmak için onu suya iteler ve çantayı alıp kaçar. Cabiria suda sürüklenirken çevredeki insanlar tarafından farkedilip zor da olsa kurtarılır. Nitekim bunun sonunda Cabiria Giorgio adındaki sevgilisini zorlansa da hayatından çıkarmak zorunda kalacaktır. Filmin ikinci kısmında Cabiria henüz üzüntüsünü atlatamamışken çalışmak için yol kenarında beklediği bir gün ünlü film yıldızı Alberto Lazzari'nin, sevgilisi Jessy ile kavga ettiği ana tanık olur. Bu kavganın üzerine Jessy Alberto'yu terk eder. Alberto kızgın bir şekilde arabasına bindiği sırada tam hareket edecekken yolun kenarında bekleyen Cabiria'yı görür ve geceyi birlikte geçirmek için arabasına çağırır. Alberto'nun evine giden Cabiria bu durum karşısında heyecanlanır ve yaşadığı ana inanamaz. Nitekim Cabiria Alberto'nun büyüsüne kapılarak ona karşı duygusal bir yakınlaşma hisseder. Fakat çok geçmeden Alberto'nun sevgilisi Jessy tekrar Alberto'nun evine gelir ve Cabiria Alberto'nun evinde sabaha kadar saklanıp, sabah evden kaçmak zorunda kalır. Bu ise filmin ikinci bölümünü oluşturur. Üçüncü bölümde Cabiria ve iş arkadaşları hac görevini yerine getirmek için ünlü Divino Amore kilisesine giderler. Cabiria bu bölümde Hz. Meryem'e onun günahlarını bağışlaması için yalvarır. Nitekim aradan geçen birkaç saatin ardından Cabiria inancından tekrar uzaklaşarak çevresindekilere saldırmaya başlar. Bu filmin üçüncü bölümüdür. Dördüncü bölümde ise bir sihirbazlık gösterisine giden Cabiria; sihirbazın onu sahneye davet etmesiyle sahneye çıkar. Sihirbazın onu etkisi altına almasıyla sahnede hipnoz olan Cabiria; yaşadığı duygusal eksikliği, özlemlerini ve üzüntülerini oradaki seyircilere istemsizce sergiler. Nitekim kendisine geldiğinde ise sahneden kaçar. Beşinci ve son bölümde ise Cabiria Oscar adındaki tanıştığı adamla evlenme kararı alır. Aldıkları kararın ardından evini ve eşyalarını satıp adamın yanına giden Cabiria; tıpkı filmin başında olduğu gibi

bu adam tarafından da dolandırılıp parası elinden alınarak terkedilir. Filmin final sahnesinde ise dolandırıldığı ormanlık alandan yürüyerek bir yola çıkan Cabiria bir grup genç tarafından karşılanarak müzikler eşliğinde yürür. Nitekim film Cabiria'nın kameraya, yani izleyiciye bakmasıyla da sona erer.

Fellini'nin kayda almış olduğu film; gerek kameranın kullanımı, gerek tercih edilen mekanlar ve gerekse filmde yer alan karakterlerin yaşama tarzı bakımından İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımına ait izler taşımaktadır. Fakat bunun yanı sıra filmde mizanseni ve kompozisyonu oluşturan birçok unsur yönetmenin bireysel sinema anlayışının bir ürünü olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bakıma filmde yer alan kameraya dönük bakışı çözümlememiz noktasında yönetmenin filminde neyi/nasıl anlattığına bakmamız, bize fayda sağlayacaktır. Bu bakıma ilk olarak çocukluk yıllarında da varyete gösterilerine yönelik ilgisi olan Fellini'nin filmde bu gösterilere ait unsurlara çokça yer verdiğini gözlemlemekteyiz. Özellikle Cabiria'nın evinin karşısında akrobatlar için kurulmuş olan düzenek, Cabiria'nın gitmiş olduğu bir varyete gösterisi ve filmin bazı sahnelerinde Cabiria'nın sergilemiş olduğu dans bunun en büyük göstergesidir. Bu gibi unsurlar Fellini filmlerinde kendini tekrarlayan unsurlardır ve filmde adeta bir karnaval havası yaratmaktadır. Bunun yanı sıra neredeyse film boyunca devam eden yönetmenin filmde kullanmış olduğu müzikler; bu karnaval havasını destekleyen önemli bir ayrıntıdır.

Filme sinematografik bağlamda baktığımız noktada yönetmenin filmin çoğu sahnesinde tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımında da olduğu gibi geniş ve yüksek diyaframlı kamera açıları kullandığı rahatlıkla görülebilmektedir. Bu da filmde yer alan olaylara izleyicinin nesnel bir noktadan bakmasına ve olayları karakter-mekan bütünlüğü içerisinde ele almasına olanak sağlamıştır. Öte yandan filmde yer alan bir diğer önemli unsur olan film karakterleri ise gündelik yaşamın içerisindeki sıradan karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Daha filmin ilk anından itibaren kimi zaman bir ırmakta yüzdükten sonra bir teknenin üstünde güneşlenen çocuklar olarak karşımıza çıkan bu karakterler, kimi zaman ise bir mağara oyuğunda yaşam mücadelesi veren kişiler olarak filmde yer alırlar. Tüm bu karakterler kuşkusuz filmde dönemin sosyo-ekonomik durumunu gösteren ve aynı zamanda filmin dramatik yapısını oluşturan en büyük unsurlar arasındadır. Yönetmen filminde karakter kullanımı açısından her ne kadar İtalyan Yeni Gerçekçiliğine benzer bir karakter kullanımı yoluna gitse de, bu

karakterleri öznel bir bakış açısı üzerinden ele alarak bu akımın izlerini zaman zaman gevşetir. Bu bağlamda Kolker:

> *"Cabiria Geceleri'nin kökleri, harap olmuş yerlerde dolaşan yoksul ve sıradan insanları gözlediği için Yeni-Gerçekçiliktedir. Ama bu yerler, dikkatler oluşturulmuş karakterler çok iyi bir biçimde kurulmuş melodramatik anlatılar içinde ilerlerler ve duygusal tepki talep ederken geri çekilirler" (Kolker, 2010, s. 77)*

ifadelerini kullanarak *"Cabiria'nın Geceleri"* filmde yer alan karakterlerin, klasik sinemada yer alan karakterlerden farklı özellikler gösterdiğinin altını çizmiştir.

Filmde yer alan kameraya dönük bakışın çözümlenmesi noktasında, yönetmenin filmi oluştururken kullanmış olduğu sinamatografik özelliklerin yanı sıra, filmde yer alan öyküyü izleyiciye hangi bakış açısı üzerinden sunduğunu belirlemek filmde yer alan bakışın yorumlanmasında bize katkı sağlayacaktır. Bu bakıma ilk olarak filmde yer alan hakim bakış açısı tipolojisine bakıldığında yönetmen tarafından filmde dışsal odaklanmaya bağlı bir anlatım gözlemlenmektedir. Film boyunca hakim olan dışsal odaklanmaya bağlı olarak kayda alınan olayların belirli bir nesnellik içerisinde izleyiciye aktarılması; izleyicinin gözlemci olacağı, tanıklığa dayalı bir anlatımı da ortaya koymuştur.

Öte yandan film anlatı perspektifi üzerinden; yani anlatıcının öyküyü izleyiciye sunuş tarzı olarak ele alındığında; filmdeki olaylar anlatıcı tarafından gündelik bir yalınlığa bağlı olarak, trajikomik bir uslupla aktarılmaya çalışıldığı ortaya çıkar. Filmde her ne kadar çoğu yerde eğlence ve komedi öğelerini barındıran olaylara tanık olsak da film asıl olarak Cabiria'nın bu ortam içindeki trajedisine odaklanmıştır. Film boyunca Cabiria'nın adeta ruhsal yolculuğu adına tasarlanmış olan olaylar ve mekanlar, izleyiciyi Cabiria ile güçlü bir duygusal ortaklığa yönlendirir.

Bunun yanı sıra film daha detaylı olarak slant ve filtre kavramları üzerinden ele alındığında slant yani anlatıcının bakış açısından; anlatıcının Cabiria üzerinden dönemin sosyo-ekonomik eleştirisini yaptığını görmekteyiz. Özellikle savaş sonrası Avrupa'da meydana gelen buhran, toplumsal değerlerden uzaklaşma ve insanın yaşadığı dünyaya olan yabancılaşması, film boyunca yaratılan imgeler üzerinden ironik bir şekilde izleyiciye sunulmuştur. Bu dönem adeta bireyin yaşama yabancılaştığı, hayatın acımasız

akışı karşısında sürüklendiği bir dönemdir. Filmin daha henüz başında Cabiria'nın ırmakta boğularak sürüklendiği sahnede onu kurtarmaya çalışan çocukların: *"Kanalizasyona giderse daha çıkamaz"* sözleri anlatıcının bakış açısını da net bir şekilde ortaya koyarak Cabiria'nın yaşamış ve yaşayacak olduğu hayatı doğrudan izleyiciye özetlemektedir.

Bunun yanı sıra filtre; yani karakterin bakış açısından filmi ele aldığımız noktada, filmin hem ana karakteri, hem de kameraya dönük bakışı gerçekleştiren karakter olarak Cabiria'nın bakış açısını değerlendirmemiz gerekecektir. Bu bakıma özellikle toplumsal bir çözülmenin meydana geldiği, bireyler arası ilişkinin metalaştığı bu dönemde; Cabiria kırılgan, naif ve saf bir bakış açısından olaylara yaklaşır. Zorlu yaşam koşullarının hakim olduğu bu dönemde onun hayatta kalabilmesi için çalışması gerekir. Fakat bir taraftan da yapmış olduğu iş; onun iç dünyasında meydana gelen çatışmaların da ana sebebidir. Bu bakıma Cabiria'nın bakış açısı aslında film boyunca mutluluğu arayan, mücadeleci bir kadının bakış açısıdır. İş arkadaşlarıyla gittiği kilisede dua ederken elindeki mumun sönmesinin ardından mumu yakıp tekrardan dua etmeye devam etmesi, Hz. Meryem karşısında yeri öpüp farklı bir hayat dileyerek yalvarması, Cabiria'nın mutluluğu arayışında verdiği mücadelenin en bariz şekilde ortaya çıktığı sahnelerdir. Cabiria yaşadığı her bir olumsuzluğa rağmen umut doludur. Fakat yaşadığı kötü tecrübeler onun umut dolu bakışının yanında her daim bir miktar hüznü de barındırır.

Hem biçim hem de içerik anlamında sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin izlerini bariz bir şekilde taşıyan Fellini, bu akımdan almış olduğu parçaları, kendi iç dünyasına ait imgelerle birleştirerek, daha öznel bir sinema anlayışı ortaya koymuştur. *"Cabiria'nın Geceleri"* filmi de bunun en güzel örneklerinden biridir. Film üzerinden toplumsal ve dönemsel bir eleştiri amacı güden Fellini; filme yapılan eleştiriler arasında filmde yer alan Cabiria karakterinin eleştirmenler tarafından Charlie Cahplin'in kadın versiyonuna benzetildiğini de ifade eder. Nitekim yönetmen Cahplin'in 1931 yapımlı *"City Lights"* filminden etkilendiğini de açık biçimde ifade etmiştir[20]. Bu bağlamda Fellini filmin sonunda tüm mal varlığı olan evini de kaybetmiş olan Cabiria'nın kameraya dönerek yapmış olduğu bakma eylemi hakkında şu ifadelerde bulunmaktadır:

[20] Bkz. (Chandler, Ben Fellini, 1995, s. 146).

“Filmin sonunda Cabiria’yı Cahiplin’in *City Lights*’daki serserisine benzer bir biçimde terk ediyorum: yeni bir umut pırıltsıyla kameraya bakarken” (Chandler, 1995, s. 146).

Yukarıdaki metin doğrultusunda Chaplin’in filmlerinde yer alan kameraya doğru bakışlarından da hatırlayacağımız üzere bu bakışlar; doğrudan izleyiciye yönelik gerçekleştirilir ve sahne sanatları olan sirk, vodvil ve palyaço eğlencelerine ait bir anlayışın bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu bakışlar hakkında Abisel’in de ifadelerini hatırlayacak olursak: “Kısacası, sıklıkla başını çevirip seyirciyle göz göze gelerek tepkilerini ve duygularını onlarla paylaşan ‘küçük adam’, sessiz güldürüye insani bir derinlik, dokunaklı bir hüzün getirecek denli zengin bir kişiliktir” (Abisel, 2003, s. 144). Cabiria filminde yer alan bakışları da bir noktaya kadar anlamlandırma açısından bize fayda sağlayabilir fakat; Fellini filmlerinde sirk ve sahne sanatlarına ait öğelere her ne kadar sıkça rastlanıyor olsa da *“Cabiria’nın Geceleri”* filminde yer alan kameraya dönük bakış sadece bu geleneğin saf bir uzantısı şeklinde değerlendirilmemelidir. Herşeyden önce belirli bir olay akışı olsa da filmlerinde çoğunlukla bir vodvil sanatçısı olarak olaylar karşısında doğaçlama bir oyunculuk sergileyen Chaplin’e karşılık Fellini; filmleri için doğaçlamayı tercih etmez. Hatta “ ‘Doğaçlama’, bir sanatçı için yakışıksız bir terimdir. Doğaçlama yapmam ben” (Fellini, akt. Samuels, 1992, s. 100) ifadesini kullanır. Bunun yanı sıra *“Cabiria’nın Geceleri”* filminde ele alınan hikayenin neden-sonuca bağlı klasik bir hikaye olma özelliği göstermiyor olması, epizotik anlatıma yakın bir anlatıma başvurulması, olayların birbirinden neredeyse bağımsız bir şekilde şekillenmesi ve filmin açık uçlu bir şekilde bırakılması, filmi klasik anlatım modelinden ayıran, üzerinde iyi düşünülmüş sanatsal bir film kategorisine sokar. Bunun yanı sıra bu özellikler filmi klasik sinema anlatıcılığı modelinden koparark modern sinema anlatıcılığı anlayışına doğru da yakınlaştırır. Yönetmen basit bir melodram ortaya koymak yerine izleyicinin izleme süresi boyunca filmde yer alan olayların çatışmasından meydana gelen kavramların üzerine düşünmesini ister. Nitekim filmin sonunun açık bırakılması bunun en büyük göstergesidir. Fellini’nin (1968, s. 471) de bahsettiği gibi filmlerinin belirli bir sona bağlanmıyor olması onun düşüncesinin kasti bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Kayda almış olduğu filmlerle belirli bir topluluğa hitap etme amacı gütmeyen Fellini; toplumun içerisinde yer alan her bir bireyin kendine ait bir gerçekliğe ve buna bağlı olarak her bir bireyin farklı çözüm yolları olduğu

düşüncesine sahip bir yönetmendir. Bu bakıma kayda almış olduğu herhangi bir filmin de basit bir çözümü olmayacaktır.

Sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ait imgeler barındıran Fellini; Bazin'in (2011, s. 218) ifadeleriyle gerçekliğin sınırına ulaştığı zaman bu sınır ile yetinmeyen; bu sınırların daha da ötesine geçmek için çaba gösteren bir yönetmendir. "Yeni Gerçekçiliğin Sonu" olarak nitelendirdiği *"Cabiria'nın Geceleri"* filminin final sahnesi için aşağıdaki şu ifadelerde bulunur:

> *" 'Le Notti di Cabiria' (Cabiria Geceleri) filmi, izleyicileri etkileyici özelliklere sahiptir. Beni derinden etkileyen bu filmin final çekimi, Fellini'nin tüm çalışmaları içinde en güçlü anlatıma sahip çekim olarak kabul edilebilir. Cabiria, her şeyini kaybetmektedir. – parasını, aşkını, inancını. Umutsuz bir şekilde yola çıkar. Kızlı erkekli bir grup onun etrafını saracak ve şarkı söyleyip dans edeceklerdir. Cabiria'nın hiçliğinin derinliği yavaş yavaş yaşama geri dönmektedir; yeniden gülmeye başlar; hemen sonra dans da edecektir. Bu sona erişin ne denli yüzeysel ve sembolik olduğunu tasarlamak kolaydır. Bütün gerçeğe benzeyiş itirazlarına karşın, Fellini yönetim aşamasında, en küçük ayrıntıları dahi, daha yüksek bir düzleme taşımayı başarmıştır. Onun dehası, bizim kahramanla kendimizi özdeşleştirmemize neden olacaktır. 'La Strada' ile bağlantılı olarak Chaplin'in ismi anılabilmektedir. Ancak ben hiçbir zaman Gelsomina ve Charlie arasında karşılaştırma yapıldığını duymadım. İlk çekimlerde böylesine bir benzerlik bulunmamasına karşın 'Le Notti di Cabiria' filminin final çekimleri Chaplin'in seviyesini anımsatmaktadır. Kızın son çekimdeki gülümsemesi içimize işleyecektir. Chaplin Sinema tarihi içinde mimik ve jestlerin sistematik kullanımında en başarılı olmuş kişidir. Cabiria'nın gözlerine baktığınızda, sonsuz bir gerçeklik ile karşı karşıya gelirsiniz. Cabiria'nın gülümsemesi birkaç kez kameranın üzerine düşer ve daha sonra ışıklar bu belirsizlik mucizesi üzerinde yükselir. Kuşkusuz Cabria, hala önümüzde yaşamış olduğu maceraların kahramanıdır. Ve ekranın arkasında bir yerlerde bulunmaktadır, fakat şimdi artık bizi davet etmektedir. Gülümsemesi onun döneceğine işaret eder. Bu dürüst ve namuslu olma davetidir. Cabiria, izleyicilerden böyle bir role sahip olmalarını istemektedir"* (Bazin, 2011, s. 221-222)

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin gücünü yavaş yavaş yitirdiği bir dönemde, sinemasına ait ilk yapıtlarını vermeye başlayan Fellini; ilk bakışta tıpkı bu akımda

hakim olan anlayış gibi gündelik mekanlara, gündelik olaylara ve gündelik karakterlere odaklanmıştır. Fakat onun sineması biçim açısından her ne kadar bu akıma ait özellikleri yansıtsa da içerik bakımından bu filmler incelendiğinde filmlerinin öznel bir sinema anlayışının ürünleri olduğu karşımıza çıkar. Filmlerinde izleyicisine mutlu sonlar sunmayarak bir çeşit düşünmeye dayalı eylem oluşturmayı amaçlayan Fellini; *"Cabiria'nın Geceleri*" filminde de tıpkı bu tür bir anlatım biçimiyle filmi Cabiria'nın kameraya bakmasıyla açık uçlu bir şekilde noktalamıştır. Filmin sonunda doğrudan izleyiciye bakan Cabiria; bir taraftan Fellini'nin öznel sinemasını süsleyen sahne sanatlarının bir geleneğini yani selamlamayı yerine getirirken, bir taraftan da modern sinema'nın oluşmakta olan ruhuna hizmet ederek izleyiciyi aktif bir sürece dahil etmiştir. Her iki durumda da film ve izleyici ayrımının yapıldığı sahnede Fellini izleyiciden düşünsel bir eylemi yerine getirmesini beklemektedir. Cabiria'nın bir yandan ağlarken bir yandan da belli belirsiz gülerek kameranın içine yöneltmiş olduğu bakışları; gerçek ile sahtenin, başlangıç ile bitişin, iyi ile kötünün, bireysel ile toplumsal olanın arasındaki ilişkilendirmeyi izleyiciye bırakır. Nitekim bu "Bir şeyin, iki yüzünü de göstermeyi her zaman sevdim" (Akt. Samuels, 1992, s. 80) diyen Fellini'nin sinemasını da destekleyen bir uygulama olmuştur.

3.5.3. 400 Darbe-(1959)

3.5.3.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** Les Quatre Cent Coups
Türkçe Adı	**:** 400 Darbe
Yönetmen	**:** François Truffaut
Yapımcı	**:** François Truffaut
Yapım Yılı	**:** 1959
Süresi	**:** 99’
Ülke	**:** Fransa-ABD
Oyuncular/Kişiler	**:** Jean-Pierre Leaud, Claire Maurier, Albert Remy, Guy Decomble

3.5.3.2. Filmin Konusu

Antoine Doinel okula ilgisiz bir çocuktur. Bununla birlikte aile hayatında da ebeveynleri tarafından da pek ilgi görmeyen Atoine arkadaşı Rene ile sık sık okulu asıp Paris sokaklarında gezerler. Yine bir gün arkadaşı Rene ile birlikte okuldan kaçıp gezdikleri sırada annesini başka bir adamı öperken görür. Görmüş olduğu manzaranın şokunu üstünden atlatamayan Antoine öğretmeninin vermiş olduğu ödevi yapmamasına karşılık annesinin öldüğü yalanını söyler. Nitekim bir süre sonra söylemiş olduğu bu yalan ortaya çıkar ve Antoine ailesi tarafından cezalandırılır. Yaşadığı tüm bu olaylar arasında sadece denizi görebilme gibi bir hayali olan Antoine çareyi evden kaçmakta bulur. Fakat kaçtıktan kısa süre sonra yaptığı bir hırsızlık sonucu ıslah evine götürülür.

3.5.3.3. 400 Darbe Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.9: 400 Darbe filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (400 Darbe filmi, 1959)

Filmlerin yönetmenlerin entelektüel birikimine göre şekillenip şekillenmediği tartışmaları özellikle ticari, avangard, sanat-filmi ayımının yapılmaya çalışıldığı 1920'li yıllardan itibaren ortaya çıkan bir durumdur. Fakat bu tartışmaları belirli bir nihayete erdirecek somut ürünler ağırlıklı olarak 1940 ve 1950'li dönemlerde Orson Welles, Alfred Hitchcock, İngmar Bergman gibi isimlerin çekmiş olduğu filmlerle birlikte ortaya çıkar. Alexandre Astruc'un 1948 yılında yazmış olduğu *"Naissance d'une nouvelle anat-garde: la Camera-stylo"*[21]makalesiyle yüksek ve düşük sanat ayrımının ve sinemada auteur tartışmalarının yapılmaya başlanması, ardından sonraki dönemlerde Bazin tarafından yönetilen "*Cahiers du Cinema"* dergisi altında Truffaut tarafından yayınlanan 1954 yılında zaılan *"Une certaine tendance du cinema"* (Sinemada Belli Bir Eğilim) adlı yazı; modern sinema anlayışının ve özellikle Fransız Yeni Dalgası'nın kurulmasında önemli dönüm noktaları arasında yer alır. (Hayward, 2012, s. 49-50) Truffaut tarafından kaleme alınmış olan bu yazının sadece auteur kuramının tatışıldığı bir yazı olmakla kalmaması ve Fransız Yeni Dalgası'nın adeta kuruluş manifestosu olma gibi son derece önemli bir işleve de sahiptir. Özellikle "*Cahiers du Cinema"* dergisi etrafında birleşen ve çoğu Fransız Yeni Dalga temsilcileri olacak olan yönetmenler tarafından desteklenen makalede; sanatçı anlamın birinci dereceden yaratıcısı olarak kabul görecektir. Sinemada auteur ve metteur en scene ayrımına giden dergi yazarları; filmin hem yazarı hem de yaratıcısı olan yönetmenle, sadece filmi çekme konusunda teknik bilgiye sahip olan yönetmen arasındaki ayrıma gitmiş, bu türden bir yaklaşım; dönemin Fransa'sında hakim olan sinema anlayışının eleştirilmesinin de önünü açıp, sinema tarihininde bir dönüm noktası olan "*Yaratıcı Yönetmenler Politikası*"'nı geliştirmiştir. (Kablamacı, 2011, s. 66)

Klasik sinema anlayışının modern sinema anlayışana evrildiği dönemde meydana gelen en büyük kırılma diyebileceğimiz Fransız Yeni Dalgası; 1958 yılında ortaya çıkar. Ana akım sinemanın kodlarının karşısında İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden ve Özgür Sinema'dan fazlasıyla etkilenmiş olan Fransız Yeni Dalgası üyeleri büyük bütçeli yapımların yerine daha küçük bütçeli, sokaktan çevrilen oyunculardan oluşan, ufak ve taşınabilir kameraların kullanıldığı filmler üretmeyi tercih etmiştir. Her ne kadar bu yeni akım İtalyan Yeni Gerçekçiliği'yle bazı noktalarda benzer özellikler gösterse de toplumsal sorunlar yerine bireyin iç dünyasının merkez olduğu konulara yönelmesi

[21] Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem

bakımından farklı çizgiler çizmiştir. Kamera alıcısının adeta bir yazarın kalemi gibi özgürce hareket etmesi gerektiğini savunan Fransız Yeni Dalgası filmde yazar, yapımcı ve oyunculardan farklı olarak filmin tek yaratıcısı olan yönetmenin ön plana çıkması gerektiğini savunmaktadırlar. Özellikle bu akıma göre üretilecek olan yeni filmler; kökleri antik dönemden günümüze dek uzanıp gelen klasik anlatım modelinde olduğu gibi insan eliyle belirli bir düzmecelik ve sıralılıkla oluşturulmuş öykülerden oluşmamalıdır. Bunun yerine yönetmen böyle bir anlatım modelinden uzak durarak günlük yaşamda meydana gelen beklenmedik olayların da anlatlabileceği yeni bir yapı inşaa etmelidir. Bu bakıma bireyin iç dünyasına yönelen bu akımda bireyin iç dünyasında meydana gelen tutarsızlık ve mantıksızlık ancak geleneksel dramatik yapının dışında kalarak izleyiciye aktarılabileceği düşüncesi hakimdir. Özellikle akımda buna hizmet edecek şekilde biçimlenmiş olan sinematografik biçim; kurgunun kullanımıyla da son halini alan, kesik kesik çarpıcı görüntülerden oluşmaktadır. (Özön, 1984, s. 165-166)

Monaco "*Cahiers du Cinema"* etrafında toplanmış olan Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi Yeni Dalga sinemasının temsilcileri olan yönetmenlerin, sinemanın belirli bir kültürel birikimine sahip entelektüel yönetmenlerden oluştuğunu ifade eder. Nitekim bu durum akıma üye olan yönetmenlerin kayda almış olduğu filmlerden de açık şekilde gözlemlenebilmektedir. Özellikle Truffaut'un yönetmiş olduğu *"400 Darbe"*, *"Piyanisti Vurun", "Jules ve Jim"* gibi filmler akıma öncülük eden filmler olmakla birlikte; akımda kişisel konulara yönelimin olduğunu da açıkça gösteren filmler olmuştur. (Monaco, 2006, s. 297)

Truffaut;

> *"Filmlerin içine girmeye çok ihtiyacım vardı ve bunu da sinema salonunu yok sayabilmek için beyaz perdeye git gide daha yakın oturarak yapabiliyordum; yaşıtım olan küçük seyircilerin aksine kahraman karakterleriyle değil, sakat olanlarla ve daha ziyade hata yapan karakterlerle eşleştiriyordum" (Truffaut, 2015, s. 22)*

ifadesinde bulunarak daha küçük yaşlardan itibaren filmlerde klasik olan çizginin dışında kalmayı tercih eder ve profesyonel hayatında da Fransız Yeni Dalgası'nın

benimsemiş olduğu yönde bireysel bir konuya yönelerek 1959 yılında *"400 Darbe"* filmiyle çocukluk dönemini kısmen temsil eden otobiyografik bir öyküyü kayda alır. Her ne kadar Samuels'e de ifade ettiği gibi "Onlara, ne kişisel bir yaşam görüşleri, ne de bir sinema görüşleri olmamaları nedeniyle hücum ettim" (Akt. Samuels, 1992, s. 46) ifadelerinde bulunan yönetmen özellikle Fransa'nın hakim sinema anlayışına yönelik eleştirel bir tutum sergilemesinden dolayı; 1958 yılında düzenlenen 11. Cannes Film Festivali'ne davet edilmese de, 1959 yılında 12. si düzenlenen festivalde *"400 Darbe"* filmiyle en iyi yönetmen ödülünü alacaktır. Truffaut'un genç yaşta başarı kazandığı film açık bir şekilde Fransız Yeni Dalgasının da başlangıcını müjdeler. (Kemp, 2014, s. 249-253) Nitekim *"400 Darbe"* filmi Cannes Film Festivali'nde Fransa'yı temsil edeceği andan itibaren akımın diğer önemli yönetmenlerinden olan Jean-Luc Godard; özelde Fransa genelde ise Avrupa'da yer alan yönetmenlere yönelik sert bir dille şu ifadeleri kullanmıştır.

> *"Beş yıldır bu sütunlarda (...) yanlış tekniklerine saldırırken söylemek istediğimiz şuydu: kamera hareketleriniz çirkin, çünkü konularınız kötü: oyuncularınız berbat oynuyor, çünkü diyaloglarınız beş para etmez; sinemayı nasıl yaratacağınızı bilmiyorsunuz çünkü daha sinemanın ne olduğunu bilmiyorsunuz. Örneğin Hitchcock'un bir filminin Aragorn'un bir kitabı kadar önemli olduğu ilkesini kabul ettiğimiz için biz kazandık. Sinemanın auteur'leri, bize şükretsinler ki, sonunda sanat tarihine girmişlerdir. Ama bizim saldırıda bulunduklarımız otomatik olarak bu başarıdan yararlandılar. Ve ihanetiniz nedeniyle size saldırıyoruz, çünkü biz sizin gözlerinizi açtık ama siz hala gözlerinizi kapatmayı sürdürüyorsunuz. Filmlerinizi her seyrettiğimizde bu filmleri estetik ve ahlaki olarak umduğumuzdan o kadar uzak ve kötü buluyoruz ki, sinemaya olan sevgimizden neredeyse utanç duyuyoruz. Genç kızları sevdiğimiz haliyle, genç erkekleri her gün gördüğümüz haliyle, anne-babaları nefret ya da takdir ettiğimiz haliyle, çocukları bizi şaşırtan ya da lakayt bıraktıran halleriyle, başka bir değişle şeyleri olduğu gibi asla filme almadığınız için sizleri bağışlayamayız. Bugün zafer bizimdir. Gelecek yıl yine aynısı olacak, bundan emin olabilirsiniz. On beş yeni, cesur, içten, açık, güzel film bir kez daha geleneksel yapımlara giden yolu kapayacak. Mücadeleyi kazansak da savaş henüz bitmedi"* (Akt. Kolker, 2010, s. 146-147)

Godard'ın yukarıda da vurgulamış olduğu gibi Fransız Yeni Dalgası'nın resmen habercisi olan *"400 Darbe"* filmi klasik kodlara bağlı anaakım sinemasından bağımsız olarak Truffaut'un çekmiş olduğu ilk uzun metraj film olma özelliğine sahiptir. Özellikle filmde kendi çocukluğunu temsil eden Antoine (Jean Pierre Leaud) karakteri

üzerine kurulu olan hikaye, gerek sinemasal anlatı biçimi, gerek kayda alınan hikaye açısından klasik sinemanın anlatım kodlarından uzaktır.

Orijinal ismi *"Les Quatre Cent Coups"* olan filmin adı Fransızca'da okulu kırmak anlamına gelmektedir. Filmde henüz 10'lu yaşlarda olan Antoine sınıfında yer alan diğer birçok çocuk gibi eğitim hayatında hocaları tarafından başarısız sayılan bir çocuktur. Eğitim hayatının yanı sıra aile hayatında problemler yaşayan Antoine annesi tarafından da pek ilgi görmez. Ödevini yapmadığı günlerden birinde okuldan kaçarak arkadaşı Rene ile birlikte eğlenmeye gider ve eve döndüğü sırada Paris'in işlek bir caddesinde Annesini başka bir adamı öperken görür. Aynı şekilde annesi de bunu gören Antoine'i farkeder. Gördüğü şeyin şokunu atlatamayan Antoine ertesi gün okula gittiğinde öğretmeni ödevini neden yapmadığını sorar. Antoine buna karşılık annesinin öldüğü cevabını verir. Fakat çok geçmeden bu durum anlaşılır ve Antoine babası tarafından sınıf arkadaşlarının yanında cezalandırılır. Bunun üzerine ailesiyle bir arada yaşayamayacağı kararını alan Antoine; ailesine çalışacağını ve birgün eve büyümüş bir erkek olarak döneceğini ve herşeyin sebebini anlatacağını ifade eden bir mektup bırakarak evden kaçar. O gece arkadaşı Rene'nin amcasına ait olan eski bir matbaa da sabahlayan Antoine ertesi gün okula gittiğinde ise okul müdürle konuşmaya gelen annesi tarafından alınarak eve götürülür. Annesi artık ona karşı daha ilgilidir. Fakat ilgili olmasının sebebi Antoine'in mektuba birgün herşeyin sebebini açıklayacağına dair not düşmüş olduğu ibaredir. Nitekim annesi bunu doğrudan Antoine sorar ve Antoine ise bu ibareyi sadece kötü davranışlarının ve derslerinde neden başarısız olduğunun nedenlerini açıklamak için yazdığını ifade edecektir. Daha sonraki birkaç gün ailesiyle ilişkileri daha normale dönen Antoine; okuldaki öğretmenin vermiş olduğu kompozisyon ödevinde Balzac'tan fazlasıyla esinlenmesi sebebiyle öğretmeni tarafından azarlanarak müdürün odasına yollanır. Fakat Antoine müdürün odasına doğru giderken bu durum karşısında okuldan tekrardan kaçar. Bu noktadan sonra Antoine'in hayatı geriye dönülmeyecek bir şekilde seyretmeye başlayacaktır. Arkadaşı Rene'nin evinin deposunda yaşamaya başlayan Antoine sık sık arkadaşı Rene ile birlikte deniz kenarına gidip gemicilik yapma hayali kurarlar. Bu hayali yerine getirmek için ise Antoine babasının bürosundaki daktiloyu çalmaya karar verir ve babasının çalıştığı bürodan daktiloyu gizlice yürütür. Fakat Antoine ve Rene gün boyu daktiloyu satmak için uğraşsalar da bunu başaramazlar ve daktiloyu tekrardan Antoine'nin babasının

bürosuna götürmeye karar verirler. Bunun sonucunda büroya dönen Antoine daktiloyu masaya bırakacağı sırada babasının iş arkadaşı tarafından yakalanır ve babası tarafından polise teslim edilir. Antoine'nin babası polis karakolundaki komisere her yolu denediklerini, sevgi gösterdiklerini, cezalandırdıklarını fakat Antoine'nin bir türlü düzelmediği ifade eder. Buna çözüm olarak komiser ise Antoine'in bir ıslah evine gönderilmesinin onun için iyi olacağını fikrini babasına sunar. Bunun üzerine Antoine'nin babası Antoine'i ıslah evine gönderilmesi için karakolda bırakır. Polis karakolundan alınarak ıslah evine götürülen Antoine; annesinin onu ziyaret ettiği bir gün artık birlikte yaşayamayacakları gerçeğini öğrenir. Bunun üzerine ıslah evinin sıkı kuralları doğrultusunda yaşamaya başlayan Antoine bir gün futbol maçı yaptıkları sırada okulun bahçesini çevreleyen tellerin altından kaçarak koşmaya başlar. Uzun bir koşunun ardından hayalindeki denize kavuşan Antoine sahilde attığı birkaç adımın ardından geriye doğru dönerek kameraya doğru yürür. Kameraya doğru yaklaşan Antoine kafasını kaldırıp doğrudan kameranın içerisine yani izleyiciye doğru bakar. Antoine'in bu bakışının ardından film bir anda dondurulur ve bir fotoğraf karesine dönüştürülür ve giderek bu fotoğraf karesine yapılan zoom hareketinden bir süre sonra film son bulur.

Truffaut'un çekmiş olduğu *"400 Darbe"* filmi yukardan da anlaşılacağı üzere konu bakımından klasik dramatik öykü tasarımının dışında olan bir yapıya sahiptir. Nitekim film ele alınan öykünün yanı sıra bu öykünün tasarlanışı bakımından da klasik çizginin dışındadır. Özellikle filmde giriş-gelişme ve sonuç bölümlerinin olmaması filmdeki olayların da çözülmeden ve herhangi bir öneri getirilmeden açık uçlu şekilde seyirciye bırakılmasıyla sonuçlanmıştır. Fakat yönetmenin filmde neyi/nasıl anlattığını sinematografik açıdan daha detaylı incelememiz filmin sonunda bulunan bakışın filme nasıl bir anlam kattığını yorumlamamızda bize katkı sağlayacaktır. Bu bakıma filmi mizanseni oluşturan unsurlar üzerinden değerlendirdiğimizde bu unsurlar şu şekilde sıralanabilir;

İlk olarak filmde yönetmenin geniş açılı planlar ve yüksek diyaframın kullanımına bağlı olarak net alan derinliğinin olabildiğince fazla olduğu kompozisyonlar yarattığını görmekteyiz. Bu açıdan filmde her ne kadar bireyi merkeze alan bir konu ele alınsa da filmin sinematografik açıdan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne benzeyen bir estetiğe sahiptir. Nitekim bu durum Truffaut'un sinemada gerçekçiliği

savunan ve manevi babası olarak kabul ettiği Bazin'in "Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşır. Görüntünün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır" (Bazin, 2011, s. 50) anlayışıyla da benzer özellikler gösterir. Bu doğrultuda olabildiğince doğal ortama uygun bir aydınlatma da söz konusu olmuştur. Öte yandan yönetmenin kullanmış olduğu kurgu tekniğine baktığımız zaman bu kurgu anlayışının gerçekçi bir biçimde çekilen görüntülerin birbiri ardına sıralanması için kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının da benimsemiş olduğu türden bir kurgu kullanımıdır. Fakat bu durumun dışında istisnai bir durum olarak filmin sonlarına doğru Antoine'in ıslah evinde psikolog kadın ile yapmış olduğu görüşmede yönetmenin farklı bir kurgu tekniğine başvurduğunu da görürüz. Sabit duran kameraya karşı Antoine'in konuşmasına kurguyla zamansal müdahale yapıldığı bu planda kamera aynı zamanda karşısındaki psikolog kadına da dönmeyerek kadını kadraj dışında bırakır. Truffaut (Akt. Samuels, 1992, s. 55) sahnenin böyle çekilmesinin sebebinin ise Antoine karakterini canlandıran Jean Pierre Leaud'un deneme çekimlerinde vermiş olduğu cevapların gerçek çekimlerde verdiği cevaplara oranla daha gerçekçi olmasından kaynaklandığını ifade etmiştir. Bu doğrultuda sahneyi psikolog kadın olmadan kendi sorular sorarak tekrardan çekmiştir. Filmde yer alan psikolog kadına ait sesler ise filme daha sonradan eklenir. Bu bakıma film boyunca kurguya dayalı şekillenmiş olan böyle bir anlatım filmde istisna bir olaydır.

Filmdeki mizanseni oluşturan bir başka unsurlardan olan karakterler ve bu karakterlerin içinde bulunduğu mekanlar filmde gündelik bir gerçekliğe dayalı olarak karşımıza çıkarlar. Film boyunca kamerasıyla sık sık Paris sokaklarında dolaşan yönetmen Paris'e ait güzel manzaraları gündelik bir gerçekliğe dayandırarak izleyiciye aktarır. Öte yandan bu güzel manzaralar filmde kullanılan iç mekanlara gelindiğinde aynı şey söz konusu değildir. Yönetmenin iç mekanlarda kullanmış olduğu dar, karanlık, rutubetli ve dağınık mekanlar filmin atmosferine doğrudan sıkıcı ve bunaltıcı bir doku katar. Bu da filmde yer alan karakterleri iç mekanlarda daha problem odaklı karakterler yaparken, dış mekanlarda ise daha pozitif karakterlere dönüştürmüştür. Özellikle Antoine karakterinin iç mekandaki durağan imajı dış mekanlarda adeta ortadan yok olur ve hareketlenir.

"400 Darbe" filmini oluşturan sinematografik öğeler incelendiğinde filmi oluşturan bu öğelerin klasik film kodlarından farklı şekilde şekillendiğini görmekteyiz. Gerek kamera kullanımı, gerek filmde yer alan mekanlar ve gerekse bu mekanlarla doğrudan ilişkili olan karakterler, klasik film anlayışına ait somut olanın anlatılmasından daha çok soyut olayların ve kavramların üzerinde durulmasına hizmet eder. Bu filmde tıpkı modern sinema anlayışında olduğu gibi çözülmesi gereken bir problemden çok üzerinde düşünülmesi gereken kavramlar vardır.

"400 Darbe" filminde Antoine karakterine ait bakışı yorumlayabilmemiz adına filmin sadece sinematografik açıdan incelenmesi yetersiz kalacaktır. Bu bakıma filmdeki mizanseni oluşturan sinematografik öğelerin yanı sıra yönetmenin filmi hangi bakış açısıyla izleyiciye aktardığını incelememiz filmde yer alan bakışı çözümlememiz noktasında bize katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda ilk olarak filmin bakış açısı tipolojisini incelediğimizde filmde hem dışsal hem de içsel odaklanmaya bağlı bir anlatımın kullanıldığını gözlemlemekteyiz. İlk olarak filmin neredeyse tamamına yayılmış olan dışsal odaklanmayla anlatıcı izleyiciyi olaylara tanık olacağı bir pozisyonda konumlandırmıştır. Bu konumda izleyici olayları tarafsız bir nesnellik içerisinde izleme şansı bulur ve filmde yer alan karakterlerden dışarıda tutularak olayları objektif bir gözle izlemesi istenir. Öte yandan filmde çok az da olsa yer yer karşımıza çıkan içsel odaklanmada ise olayları doğrudan Antoine'in gözünden görürüz. Bu sahnelerde hikaye Antoine'in sınırlı bakış açısıyla izleyiciye aktarılmıştır ve filmde sadece Antoine'in ruh hali ve duygularının izleyiciye aktarılması için kullanılmıştır. Yönetmenin filmde tercih etmiş olduğu bu iki bakış açısının aynı anda kullanılması filmde anlam oluşturulmasında son derece önemli bir konuma sahiptir çünkü; film her ne kadar Antoine'in öyküsünü ele alsa da yönetmen bu öyküyü sürekli bir subjektiflik yani; olayları sürekli Antoine'in öznel perspektifinden vermek istemez. Bunun yerine izleyicinin olaylara objektif ve bağımsız bir perspektiften bakmasını ister. Bu türden bir bakış açısı değişimi filmde ağırlıklı olarak genel plan ve yakın plan kullanımından doğan biçimsel bir durumun sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda izleyici özellikle Antoine ile ilişkili olan yakın planlarda olaylara Antoine karakterinin gözünden tanık olurken, geniş planlarda ise olaylara daha bağımsız perspektiften bakmış olur.

İkinci olarak filmi anlatı perspektifi; yani anlatıcının öyküyü sunuş tarzına ve tutumuna baktığımız noktada film ilk anda sanki herhangi bir çocuğun gündelik yaşamındaki haylazlıklarını ve maceralarını anlatan bir filmmiş gibi karşımıza çıkar. Fakat filme daha detaylı bakıldığında aslında film boyunca eğitim kurumlarının, sosyal hayatın ve aile kurumunun üzerinden yoğun bir eleştirinin yapıldığı görülmektedir. Anlatıcının bu doğrultuda kurmuş olduğu kompozisyonun içinde yer alan kötü öğretmenler, dolandırıcılar, karakollar, ıslahaneler, vasatın altındaki evler ve ucuz eğlence mekanları gibi unsurlar; anlatıcının bu tutumuna hizmet eder. Örneğin öğretmenlerden birinin daha filmin en başında *"Bu iş bana zor geliyor, kafam kaldırmıyor"* sözleri anlatıcının eğitim sistemine olan eleştirel yaklaşımını da doğrudan ortaya koyar.

Öte yandan film slant ve filtre açısından anlatıcının ve karakterin bakış açıları üzerinden daha detaylı bir şekilde ele aldığında slant; yani anlatıcının bakış açısı üzerinden olaylar değerlendirildiği noktada anlatıcı özellikle bireyin yaşantısında önemli iki kurum olan aile ve eğitim kurumlarını yoğun bir eleştiriye tabi tutar. Bunun yanı sıra filmdeki karakterin bakış açısını temsil eden filtre kavramına baktığımız noktada; bu bakış açısının filmde kameraya dönük bakışı da gerçekleştiren Antoine karakteri üzerinden değerlendirilmesi gerekmektedir. Antoine okul hayatını sevmeyen bir çocuktur. Böyle bir bakış açısının şekillenmesinin altında yatan temel sebep ise özellikle annesinin ona karşı ilgisiz olmasıdır. Antoine'in yaşadığı olaylar karşısında okuldan veya evden sürekli dış dünyaya kaçmak istemesi, hayatında hiç denizi görmediği için denizi görme hayali kurması; onun olaylara karşı bakış açısını somut bir şekilde ortaya koyar. Öte yandan Antoine'nin ıslah evinde psikoloğun ona karşı yöneltmiş olduğu şu sorulara karşı vermiş olduğu şu cevaplar onun bakış açısının oluşmasındaki temel nedenlere fazlaca ışık tutar:

Psikolog: *Annen ve baban sürekli yalan söylediğini söylüyorlar./* ***Antoine:*** *Şey... Evet ara sıra yalan söylüyorum. Bazen doğru söylediğimde de bana inanmıyorlar zaten. Ben de yalan söylüyorum ne yapim. /****Psikolog:*** *Anneni neden sevmiyorsun?/* ***Antoine:*** *Çünkü ben önce bir süt anneye verilmiştim. Sonra paraları bitince büyük anneme gönderdiler. Büyük annem yaşlanınca bana bakamaz oldu. O zaman da bizimkilerle yaşamaya başladım ama sekiz yaşıma girmiştim. Annemin beni pek sevmediğini farkettim. Önemsiz küçük şeyler için azarlayıp duruyordu; bana kızıyordu. Ve sonra…*

Evet. Evde kavgalar başladı ve duydum ki şey… Ben doğduğumda Annem… Ben doğduğumda annem bekarmış. Sonra da bir seferinde büyükannemle tartışmıştı. Ve sonradan öğrendim ki annem beni aldırmak istemiş. Ben büyükannem sayesinde dünyaya gelmişim. Anneme beni aldırmamasını söylemiş

"400 Darbe" filminde yer alan Antoine'nin kameraya dönük bakışını ele aldığımız noktada bu bakış filmin son sahnesinde karşımıza çıkar. İzleyicinin yönetmen tarafından bakışın gerçekleştiği noktaya taşınması ise birbiri ardına sıralanan, uzun planların kullanımından gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Islahanede arkadaşları ile top oynayan Antoine; topu almak için tel örgülerin yanına gider ve topu arkadaşlarına attıktan son örgülerin altından kaçarak koşmaya başlar. Filmde bu noktadan itibaren filmin son anına; yani Antoine'ın bakışı gerçekleştirdiği ana kadar 5 ayrı kesme mevcuttur. Fakat bu kesmeler plan sekan şeklinde çekilmiş olan sahnelerin devamlılığını bozmayacak şekilde gerçekleştirilir. Buradaki kesmeler Büker'in (2010, s. 113) de ifade ettiği gibi gerçekliğin bozulmasına yönelik değil, aksine gerçekliğin daha nesnel bir şekilde verilmesi üzerine kurulmuştur. Filmde çekimler kesmelerle birbirinin ardına sıralanarak izleyicide eylemin devam ettiği izlenimi yaratılmaktadır. Bu türden kesmeler Bazin'in de savunmuş olduğu gerçeği yeniden kuran kesmelerdir. Buradaki asıl amaç uzun çekimlerin birbiri ardına bağlanmasıdır yani gerçekliği manipüle etmek yerine gerçekliğin devamlılığının sağlanması olmuştur. Bunun yanı sıra filmde plan sekans olarak çekilmiş olan bu sahnenin filmin genelinde olduğu gibi belirli bir genişlikte; izleyicide nesnellik, tarafsızlık algısı yaratacak şekilde olması ve alan derinliğinin fazla olması da Truffaut'un Bazin'in gerçeklik anlayışından fazlaca etkilendiğini gösterir. Bu bakıma Truffaut'un özellikle son sahnesini Bazin'ci bir geçeklik anlayışıyla ele alması; filmin ana karakteri olan Antoine karakterinin izleyici tarafından nesnel ve tarafsız bir bakış açısıyla, tanıklığa dayalı bir anlam dünyası inşaa etmesi bakımından katkı sağlamıştır. Bu bağlamda Monaco'nun ifade ettiği şu sözler Truffaut'un Bazin'ci bir gerçeklik yaklaşımıyla Antoine karakteri üzerinde yaratmak istediği etkiyi doğrudan özetlemektedir.

> *"Bazinci derin odak kuramlarına ve bunun akla getirdiği insancıl yoruma bağlanmaya dayanan Truffaut incelikli bir sabit kamera efekti geliştirdi. Kamerasının yorum yapmasını, üstelik bunu sürekli, ama sakin bir şekilde yapmasını istedi. Truffaut için derin odak, bizim "yorumlayıcı pan"*

diyebileceğimiz hareketin kaynağıdır. "400 Darb"'nin son çekimi diğer birçok çekim kadar iyi bir örnektir. Antoine geniş sahilde denize doğru umutsuzca koşarken Truffaut kamerası onun yanında kayar, sadece yol gösterir. Denize vardığında kamera hızlı bir biçimde belirsiz engeli göstermek için pan yapar. Daha sonra görüntü donar, tabi Antoine'in alternatifleri de" (Monaco, 2006, s. 40).

Filmin finalinde uzunca bir süre sahilde koşan Antoine film boyunca yaşamış olduğu olaylar karşısında bir kaçış olarak hep hayalini kurduğu denize ulaşır. Birkaç adım atar ve ayaklarının altında kıyıya vuran dalgaları inceler. Daha sonra hep hayalini kurmuş olduğu denizin aslında arkasında onu arayanlara karşın önündeki bir engel olduğunu farkeder ve kameraya doğru adımlar. Birkaç adım attıktan sonra kameraya yani doğrudan izleyiciye doğru bakar. Film burada Antoine'nin bakışları karşısında bir fotoğraf karesine dönüşecek şekilde donmuştur. Burası filmin sonudur. Antoine hayalini kurduğu şeye ulaşır fakat neden geri döner? Mutlu olması gerekirken neden mutlu değildir? Aksine yüzünden de anlaşılacağı gibi endişeli ve şaşkındır. Truffaut bu durumu herşeyden önce donan kare üzerinden şöyle açıklar:

"Böyle bir planım yoktu. Dahası, polis merkezindeki gibi bir donma, yalnızca, fotoğraf çekilmesini göstermenin bir sonucudur. Filmin sonundaki donma ise bir kazaydı. Leaud'ya kameraya bakmasını söyledim; öyle yaptı, ama gözlerini hemen kaçırdı. Bana vermesini istediğim kısa bakış, gözlerini kaçırmadan verdiği bakış olduğu için, seçim şansım yoktu ama o bakışı korudum; dolayısıyla görüntü dondu" (Truffaut, akt. Samuels, 1992, s. 56)

Antoine'nin kameraya dönük bakışı gerçekleştirdiği ve görüntüsünün ekranda dondurulduğu sahnede kullanılan tekniğe sinemada dondurulmuş kare adı verilir. Dondurulmuş kareler hareket-zaman bloklarına bağlı olarak işleyen sinemada hareketin dondurulması ve askıya alınmasıdır. Sinemada böyle bir teknik daha çok izleyiciyi varolan görüntü üzerine daha yoğun düşündürmeye sevketmek amacıyla gerçekleştirilir. Bu durumla ilgili olarak Boggs & Petrie (2008, s. 212-213) birbiri ardına aynı karelerin sıralanmasından elde edilen dondurulmuş karelerin hareketli bir yapıya sahip olan sinemadaki görüntünün hareketsiz bir şekilde karşımıza çıkmasından dolayı çarpıcı bir etki yarattığını ifade etmektedir. Genellikle filmlerin sonunda kullanılan bu teknik izleyici üzerinde tıpkı hayatın donduğunun algısı gibi bir algı yaratmaktadır. Bu türden dondurulmuş görüntüler hareketli görüntülere oranla daha akılda kalıcıdır ve izleyicinin

ekranda gösterilen üzerinde düşünmesi için izleyiciye ekstradan zaman tanımaktadır. Bu düşünceyi destekler nitelikte Öztürk (2016, s. 101) filmde yer alan Antoine'e ait bakışların dondurularak izleyicinin zihnine ve kalbine kazınmaya çalışıldığını ifade eder.

Truffaut her ne kadar filmin finalinde yer alan Antoine'e ait donmuş bakışların bir hata sonucu ortaya çıtığını söylese de; Antoine'in filmin final sahnesinde temel olarak kameraya bakmasını istemiştir. Bu ister görüntü akışı devam etsin, ister fotoğraf şeklinde izleyiciye aktarılsın, izleyiciyi filme karşı yabancılaştıran bir durumdur. İzleyici karakter ile herhangi bir özdeşleşme yaşamaması adına yönetmen tarafından film anlatısının dışına itilmiştir. Buradaki temel amaç herşeyden önce izleyiciyi Antoine hakkında düşündürmektir. Nitekim modern anlatı sinemasının en karakteristik özelliği olan izleyiciyi aktif bir izleme sürdürerek düşünceye sevketme durumu, filmin sonunun bir noktaya, bir çözüme bağlanmamasıyla da daha da güçlendirilir. Filmin son adeta izleyicinin Antoine üzerinde düşünmesidir. "Olay örgüsü onun yakalanıp, geri götürüldüğünü göstermez, bize de Antoine'ın geleceğinde neler olabileceği konusunda tahminde bulunmak düşer" (Bordwell & Thompson, 2012, s. 84).

Barthes "Her fotoğraf orada bulunmanın bir sertifikasıdır" (Barthes, 1996, s. 83) der. *"400 Darbe"* nin son sahnesinde Antoine'nin kameraya dönük bakışı da yaşadığı tüm problere karşı arayışının, orada oluşunun, bir kanıtı ve sertifikası niteliğindedir. Fakat bu durum herşeyin nihayete erdiği, filmin bittiği veya yaşamın sona erdiği türden bir bakışla karşımıza çıkmaz. Aksine yaşam boyunca yeni arayışlara kapı aralayacak, yeni bakış açılarını gerektirecek sorgulayıcı bir bakışla karşımıza çıkmaktadır. Antoine adeta kameraya; yani bizlere doğru bakarak biten fakat bir yandan da bitmemiş bir filmde *"ya sonra?"* sorusunu sorar. Antoine'nin bu sorusuna karşılık Öztürk'ün şu sözleri doğrudan cevap niteliğindedir:

> *"Umut, yine de vardır; yeter ki, görmesini ve bakış açısını değiştirmesini bilelim. Yeter ki yeni bakış açılarıyla yeni yaratıcı eylemler gerçekleştirelim. İşte bu noktada çocuğa düşen, gerçekten çocuk olma aşamasıdır; büyüdükçe çocuk olan, risk alan, yaratan ve üreten çocuk" (Öztürk S. , 2016, s. 102).*

3.5.4. Serseri Aşıklar-(1960)

3.5.4.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** A Bout De Souffle
Türkçe Adı	**:** Serseri Aşıklar
Yönetmen	**:** Jean-Luc Godard
Yapımcı	**:** Georges de Beauregard
Yapım Yılı	**:** 1960
Süresi	**:** 87’
Ülke	**:** Fransa
Oyuncular/Kişiler	**:** Jean-Paul Belmando, Jean Seberg, Daniel Boulanger,

3.5.4.2. Filmin Konusu

Michel Poiccard Marsilya’da bir polis memuruna ait aracı çalar. Araçla Paris’e doğru yolculuk yaptığı sırada yol üzerinde bekleyen trafik polisleri Michel’in peşine takılırlar ve Michel’i kovalarlar. Polislerden kurtulmak için arabasıyla ormanlık bir yola giren Michel kendini takip eden polislerden birini öldürmek zorunda kalır. Öte yandan Paris’te yaşayan Patricia ise New York Herald Tribune gazetesinde çalışan, Michel ile birkaç kez birliktelik yaşamış bir kadındır. Michel memurunu öldürdükten sonra Paris’e gelerek hem alacaklı olduğu parayı beklerken hem de Patricia’yı onunla Roma’ya gelmesi için ikna etmeye çalışır. Nitekim bir süre Patricia ile birlikte Paris’te vakit geçiren Michel; Patricia’nın onu polislere ihbar etmesi üzerine sokak ortasında vurularak öldürülür.

3.5.4.3. Serseri Aşıklar Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.10: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Serseri Aşıklar filmi, 1960)

"Bende her zaman, karşıtları arama eğilimi olmuştur…"

-Jean-Luc Godard-

II. Dünya savaşı sonrası dönemde dünyanın farklı coğrafyalarında örneğin; Japonya, Kanada, İngiltere, İtalya, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde sinemanın hakim anlatı kodlarından farklı kodların arayışına giren, birçoğu sinema alanında eğitim almış genç bireylerden oluşan yönetmenler ortaya çıkmıştır. (Bordwell & Thompson, 2012, s. 475) Fakat bu yeni tip sinema anlayışının içerisinde en uzun ömürlü olanı ve ana akım sinemaya karşı konumlanışı bakımından, biçim ve içerik anlamında en radikal değişim göstereni hiç şüphesiz Fransız Yeni Dalga'sı dır. Özellikle Bazin'in kurmuş olduğu "*Cahiers du Cinema"* etrafında toplanmış olan bu yönetmenlerin hakim sinema anlayışına karşı yazmış oldukları eleştirel yazılar, Truffaut'un 1959 yılında *"400 Darbe"* filmiyle Cannes Film Festivalin'de yarışmak üzere seçilmesi ve bunun üzerine en iyi yönetmen ödülünü almış olması bu yeni akımın daha ilk anda sinema tarihinde kalıcı izler bırakacağının habercisi olmuştur. Nitekim bir önceki *"400 Darbe"* başlığı altında Truffaut'un filminin Cannes Film Festivalinde Fransa'yı temsil edeceğinin açıklanmasının ardından Godard'ın kaleme almış olduğu yazıyla geleneksel sinema anlayışına açık bir şekilde savaş açması; daha sonraki yıl resmen Fransız Yeni Dalgası'nın biçimini yansıtacak olan *"Serseri Aşıklar"* filminin kayda alınmasıyla Godard tarafından somutlaştırılır.

Fransız Yeni Dalgası'nın bütün yönetmenleri gibi Jean-Luc Godard'da akımın diğer yönetmenlerinden gerek dünya görüşü gerek sinema estetiği bakımından farklılıklar gösterir. (Parkan, 1993, s. 7) Öte yandan "*Cahiers Du Cinema"* etrafında toplanan birçok yönetmen gibi Godard'da entelektüel manada büyük bir birikime sahiptir. Özellikle Truffaut'un *"400 Darbe"* 'sinden sonra çekilmiş olan *"Serseri Aşıklar"* filmi Godard'ın çekmiş olduğu ilk uzun metrajlı film olmanın yanı sıra, yönetmenin de sinema alanında sahip olmuş olduğu birikimin bir yansıması, bir ürünü olarak ortaya çıkar. Sahip olduğu film anlayışında yeniliklere açık olan Godard *"Serseri Aşıklar"* filminden başlayarak neredeyse bütün filmografisinde sinemada alışılmışın, kurallaştırılmışın dışına çıkmış, genel olarak benimsenmiş sinema anlayışını filmlerinde ele aldığı konular ve kullandığı teknikler bakımından değişime uğratmıştır. (Godard, 2014, s. 45-46)

Sinema tarihinde bir devrim olarak nitelendirilen *"Serseri Aşıklar"* filmi Truffaut tarafından kaleme alınır. Fakat film Godard'ın alışılmışın dışında olan sinema anlayışı ve estetiğiyle Godard tarafından kayda alınmıştır. Nitekim kendisine *"İconclast*" yani ikon kırıcı adını veren Godard; henüz ilk filmiyle birlikte geleneksel film anlatısının dışında kalarak sonraki dönemde bazıları için anlaşılmaz filmler yapmann ilk adımını atar. (Monaco, 2006, s. 99)

Wollen (2004, s. 154) *"Modern akımların"* sinemaya etki etmeye başlamasıyla birlikte Godard'ın sinema anlayışının da bu etkilenme sürecinden ortaya çıkan ikinci dalgayı temsil ettiğini söyler. Godard'dan önceki dönemde modern akımların etkisiyle sinemada 1920 li yıllarda Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenler ortaya çıkmış, bu yönetmenler sinemada Godard'dan da önce modern hareketlerin ilk dalgası olmuştur. Godard'ın Hollywood'da örneğin Hitchcock vb. birçok yönetmenin auteur olduğuna yönelik yaptığı çalışmalarla, Eisenstein'ın Griffith'in çalışmalarını yakından takip etmesi büyük oranda sinemanın çıkarı adına birbirine benzer davranışlardır. Fakat Vertov gibi bir yönetmenin Griffith'in çalışmalarını eleştirerek, gerek görüntü gerek montaj anlamında sinemanın neredeyse tamamen dışına çıkan yeni estetik anlayışı Godard ve Vertov'un sinemada kalıcılığı konusunda ironik bir sentez olarak tarihe geçer.

Godard'ın sinema anlayışı ve estetiği doğrudan Hollywood'un klasik hikaye anlatıcılığının karşısında yer almaktadır. Fakat bu karşı duruş temeli hatırlayacağımız üzere özellikle Rusya'da Ekim Devrimi sonrası "Drama halkın afyonudur" diyerek ortaya çıkan Vertov'dan itibaren sinemada süregelen bir durumdur. Hakim ana akım sinemanın karşısında durma bakımından temelde Marksist Sosyalist ideoloji gibi ortak bir noktada buluşan bu iki yaklaşım sinema estetiği açısından birtakım farklılıklara sahiptir. Bu farklılıklar temelde Vertov'un kamerasını daha kitlesel, Godard'ın ise daha bireysel ve deneysel bir yöne çevirmesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda Parkan'da (1993, s. 8) Godard ve Vertov'un ilk bakışta klasik ana akım sinemanın karşısında yer almış olsalar da bu iki yönetmenin filmlerinin temelinde farklı estetik anlayışların yer aldığına dikkat çeker. Örneğin Vertov klasik ana akım sinemanın karşısında yer alan filmlerini film atmosferini, izleyici-film özdeşleşmesini ve filmde yer alan gerilimi denetim altına almak için sinemaya ait birçok unsurdan vazgeçip bunun yerine montaja yönelmesi; Vertov'un sinemaya olan yaklaşımını daha belgeselvari bir sinemaya

yaklaştırmış, bunun sonucunda binlerce yıllık bir geleneğe ve buna bağlı olarak belirli bir izleme pratiğine sahip olan izleyicinin izleme deneyimine hitap etme konusunda yetersiz kalmıştır. Öte yandan Godard ise böyle bir şey yapmamış, filmi film yapan yani senaryo, oyunculuk, dekor, kostüm gibi hemen hemen tüm unsurları sinemasında kullanmaya devam etmiştir. Yani Godard Vertov'dan farklı olarak sinemanın geleneksel çizgisini ve kodlarını tümden ortadan kaldırmak ve onu belgeselvari bir çizgiye yakınlaştırmak yerine, bu kodların dizilimi yapıbozumuna uğratarak başka bir çizgi üzerinde sıralamıştır. Bu da izleyicinin yapıtla özdeşleşmesinin önüne geçmiş, Godard'ın filmlerinde özdeşleşmeyi istediği gibi, istediği anda doğrudan kontrol altına alabilmesine olanak sağlamıştır.

Godard'ın klasik dramatik yapıya dayalı film anlatısının karşısında geliştirmiş olduğu yeni sinema anlayışı ve estetiği, kökenleri antik çağa dayanan ve binlerce yıldır kutsal olarak görülen anlatıların kutsallığını ortadan kaldırmaya yöneliktir ve sinema dünyasında klasik olarak süregelenin sorgulanabilirliğine de doğrudan kapı aralamaktadır. Yönetmen bu sorgulamayı özellikle sinemanın Hollywood ile bir araya geldiği noktadan itibaren gerçekleştirerek Hollywood'a karşı bir duruş gerçekleştirmiştir.

Godard sinemanın başlangıçtan beri estetik bir güce sahip olduğunu, fakat bu estetik gücün Hollywood'un Aristoteles'ci anlatım tarzıyla belirli kalıplara sokularak belirli kurallar dahilinde yeniden kısıtlayıcı bir biçimde şekillendiği düşüncesine sahiptir. Yani Hollywood sineması sinemanın doğduğu andan itibaren sahip olduğu imajların dolaysız varoluşunu reddetmiş, sinemanın imajlara bağlı gücünü belirli bir edebi düzenlemeye sokarak hikaye anlatıcılığına dönüştürmüştür. Bu da Hollywood'un toplumun idealleri doğrultusunda şekillenebilecek olan sinemaya ettiği en büyük ihanettir. Bu noktada artık başlangıçta salt bir yapısı olan sinema Hollywood'un gerçekleştirmiş olduğu bu ihanet sonucunda yeni bir fikir üretememesi ve sadece Hollywood'un hikayelerine hizmet etmesiyle tarihe geçecektir. (Gönen, 2008, s. 33-35)

Godard Hollywood'un klasik sebep-sonuç ilişkisine bağlı, belirli bir hikayeyi belirli bir andan başlatıp, belirli bir sona taşıyan anlayışı, yani imajların birbirini destekleyecek şekilde akan pürüzsüz birleşimini parçalara ayırmıştır. Bunu yapmasındaki asıl amaç imajların birleşerek sadece tek bir imaj ortaya çıkmasının, yani

bütün filmin tek bir imaja *"mesaja"* bağlanmasının önüne geçmektir. Onun sinema anlayışında filmi oluşturan her bir unsur yalın halde kendi anlam dünyasına sahip olmalıdır. Yani bir filmde birbirinden bağımsız, birbirini kimi zaman desteklemeyen birçok imaj her biri kendi temsil ettiği biricik anlamla varolmalı ve sorgulanmalıdır. Hollywood'un yaptığı ise bu imajları deyim yerindeyse belirli bir kişinin veya herhangi bir olayın öyküsünü anlatmak için törpülemektir. Nitekim Hollywood bunu belirli bir kazanç sağlamak adına yapmakta ve süregelen tarih boyunca farklı hikayelerle yinelemektedir. Godard ise bu durumu en net şekilde birkaç söz ile şöyle özetler: "Hollywood'daki filmler, yirmi-otuz yıldır asıl olarak avukatlar ve acentalar tarafından yapılmaktadır" (Godard, akt. Sterritt, 2014, s. 240)

> *"Sinemanın bir iletişim ve ifade aracı olarak barındırdığı olağanüstü olanakları herkesten çok Godard farkına varmıştır. Onun ellerinde sinema, Pierce'ün görüntüsel gösterge, simge ve belirtili türü göstergelere eşit ağırlık verilerek oluşturulan o kusursuz gösterge alaşımına dönüşmüştür. Filmlerin kavramsal anlamı, resimsel güzelliği ve belgesel doğruluğu vardır. Godard'ın etkisinin bugün dünyanın her yerindeki yönetmenlerde görülmesi şaşırtıcı değildir. Sinemacılar iletişim araçlarının göstergebilimsel açıdan en karmaşığı, estetik olarak en zengin türü olan sinemada çalıştıkları için şanslıdırlar. Bugün Abel Gance'ın kırk yıl önce söylediği sözcükleri tekrarlayabiliriz: 'Artık imge çağı gelmiştir' " (Wollen, 2004, s. 138).*

Godard geleneksel dramatik yapıda atmosfer, özdeşleşme ve gerilim unsurlarına dayalı pasif ve duygulanıma yönelik Hollywood izleyicisine karşı kayda almış olduğu filmlerde aktif bir izleyici kitlesi yaratmaya çalışır. Bu aktiflik temel manada klasik olan sinemanın dayatmış olduğu gerçeklik anlayışının yeniden kavranması ve sorgulanması üzerinedir. Yani onun filmleri karşısında izleyici; gerçek diye adlandırılan ile arasına bir mesafe koymalı, gerçek olanı kendisi yaratmalı ve *"düşünmeli"*dir. Bu noktada Parkan (1993, s. 11) Godard sinemasında üçlü bir sorgulama pratiği yer aldığını ifade etmiştir. Bu sorgulanma pratiğinde ilk olarak realite yani içinde bulunulan yaşama ait gerçeklik sorgulanmaktadır. Bu adımdan sonra ikinci olarak mimetik bir sanat olan geleneksel kodlara sahip olan sinema anlayışı sorgulanmalı, üçüncü ve son olarak seyircinin sorgulamasına izin veren estetik anlayış her ne ise bu anlayışın kendisi sorgulanmalıdır.

Monaco (2006, s. 103) Godard'ın filmlerinin değerlendirilebilmesi için filmlerin Godard'a benzer bir yaklaşımla anlamlandırılması ve analiz edilmeye çalışılması gerektiğini vurgulamıştır. Nitekim onun kayda almış olduğu bu filmlerin anlaşılabilmesi için; izleyicinin herşeyden önce filme yoğun bir şekilde odaklanması gerekmektedir. Bu filmler hiç şüphesiz düşüncelerin filmleridir ve film eğer zor bir konuyu ele alırsa ister istemez filmde de zor bir dil kullanımı söz konusu olacaktır. Bu bakıma zor bir dile sahip olan Godard'ın filmleri; anlamlarını izleyicisine ilk seferde vermeyerek izleyicinin film üzerinde uğraşmasını ve düşünmesini isteyecek, böylece izleyici film izleme sürecinde diyalektik bir süreç yaşamış olacaktır. Bu diyalektik süreç ise adeta kurmaca ile gerçekik arasındaki yeni bir ilişkiden meydana gelecektir.

Godar'ın gerçeklik anlayışı konvansiyonel sinemanın klasik gerçeklik anlayışından tamamen farklıdır. Özellikle onun sinemaya dahil olduğu andan itibaren gerçekliğe olan yaklaşımı sinema tarihini Godard'dan önce ve Godard'dan sonra diye iki ayrı döneme ayırmıştır. Klasik konvansiyonel sinemanın yaratıcı ustası Griffith ile başlayıp, Godard'a kadar uzanan dönem; sinemada gerçeklikiğin klasik estetiğe sahip olduğu dönemi temsil ederken, Godard'dan günümüze kadar süregelen dönem ise Godard'ın sinemaya kazandırdığı yeni bir estetik dönemi kapsamaktadır. Bu bakıma Godard'ın ortaya koyduğu estetik anlayışa bağlı olan sinema anlayışı, klasik konvansiyonel sinemanın direttiği gerçeklik anlayışının dışında kalır. Bu estetik anlayış izleyiciyi yaşama ait gerçekliğe daha da yakınlaştıracağı düşüncesi temelinde şekillenir ve en belirgin özelliği filmlerde lineer bir akışın değil de epizotik bi akışın benimsenmesi ve izleyici'nin karakterle özdeşleşmesini kontrol altına alacak Brechtyen bir anlatıma başvurulması durumudur. Yani Godard'ın filmlerinin sahip olduğu estetik izleyiciyi sürekli yapıta yabancılaştırmak adına şekillendirilmiş bir yapıya sahiptir. Godard'a göre böyle bir anlatımla izleyici filme karşı eleştirel bir tutum sergileyecek, yaşam gerçeğinin arkasında saklı olan ve çıplak gözle görülemeyen şeyler; zihinsel bir perspektifle kavramaya çalışılarak ve nihayetinde izleyici diyalektik bir sürece girişecektir. Bunun sonucunda ise metacı bir yaklaşımla kurulmuş olan klasik öykülemeciliğin dışında kalınarak, hayatın içinde anlatmakta yetersiz kalınan veya kimi zaman bilerek manipüle edilen şeyler gün yüzüne çıkartılarak, bu noktalar üzerinde izleyici düşünme ve analiz etme fırsatı bulacaktır. (Parkan, 1993, s. 33-37)

Godard'ın klasik estetik yargıların dışında kalarak izleyiciyi düşündürme merkezli geliştirmiş olduğu estetik anlayış doğrultusunda Armes (2011, s. 247) Godard'ın tıpkı bir pop-art sanatçısı gibi hareket ettiğini, içinde yaşadığımız dünyaya ait imgelere farklı bir açıdan yaklaştığını ifade eder. Filmlerinde yer alan posterler, reklamlar, neon ışıkları, dergi sayfaları ve kitap başlıkları onun sinemasında sıkça izleyicinin karşısına çıkan unsurlar olmuştur. Godard bu unsurlarla filmlerinde tıpkı kelimelerle oynar gibi oynamaktadır. Bu noktada Godard'ın temelde izleyiciyi alışılmışın dışına iterek yabancılaştırdığı, izleyicinin gerçek olan üzerine düşünebilmesi açısından onu aktif olacağı farklı bir perspektifte yerleştirmeye çalıştığı bir sinema diline sahip olduğu söz konusudur. Nitekim onun filmlerinde sadece sahnelenen olay yabancı bir gözle eleştirel manada ele alınmakla kalınmayarak, sahnede yer alan ister somut ister soyut her bir unsur, bu unsurların yalın ve öz anlamları, kültürel manada çağırışmları ve taşıdıkları anlamları; tek tek yabancı bir gözle incelenme ve sorgulama altına alınmaktadır. Şüphesiz klasik olan geleneğin dışında sinemanın böylesine çarpıcı bir şekilde sorgulama sürecine dahil olması; izleyicilere klasik, duygulanıma dönük, homojen bir atmosferin yerine; heterojen, etkileyici ve düşünmeye elverişli bir zemin imkanı sağlar. Godard'ın temelinde imgelerin sorgulanmasına yönelik sahip olduğu bu estetik anlayışı Monaco yalın bir dille şu şekilde özetler:

> *"Godard'ın filmleriyle ilgili olarak bizi etkileyen şey kültürel verilerin ve yapay olayların kolajlarıdır. Godard'ın karakterleri –Michel Poiccard ile Patricia'dan Her Şey Yolunda'ki (Tout va Bien, 1972) kadın (she) ile erkeğe (he) kadar karakterlern tümü- görüntüler ile seslerin, metaforlar ile mantıksal kıyasların, politik yarı gerçekler ile kültürel klişelerin öfkeli denizinde yüzerler. Eğer farklı filmleri ilişkilendiren ve birleştiren bir ana aksiyonun olduğu söylenebilirse, o da yaşamı soyutlamadan kurtarma, somut olanın rahatlığına geri dönme mücadelesidir. Eğer bu dünya görüşüne bir isim vermemiz gerekseydi, buna 'varoluşçu göstergebilim' derdik, çünkü bu dünya görüşünün (daha sonraki politik filmlerde bile) ana hedefi benliğin yeniden onaylanmasıdır ve bu işi de kafamızı karıştıran çok sayıda dille yüzleşerek ve onları analiz etmeye çalışarak yapar. Sartre ve Camus'de olduğu gibi bu, kavramlarla ve kuramlarla bir mücadele değil, daha çok bunların içinde ifade edildikleri dillerde –yazı, film, popüler sanat, reklam panosu, reklam vd- bir karşı karşıya gelmedir" (Monaco, 2006, s. 109).*

Fransız Yeni Dalgası'nın ilk filminin hangisi olduğu sorusu sinema tarihinde sıkça üzerinde tartışmaların meydana geldiği bir konudur. Akımın iki ayrı yönetmeni olan Truffaut ve Godard tarafından birbiri ardına kayda alınan iki film; Truffaut'un *"400 Darbe*" ve Godard'ın "*Serseri Aşıklar"* filmi ana akım sinemanın kodlarının karşısında yer almaları bakımından aynı cephede bulunurlar. Fakat bu filmler gerek biçim gerek öykü anlamında birbirinden farklı, iki ayrı estetik anlayışa sahiptirler. Örneğin "*400 Darbe"* filminde Truffaut geleneksel hikaye anlatıcılığının dışına çıkmıştır fakat, Godard'ın *"Serseri Aşıklar"* filminde yaptığı gibi klasik sinemanın biçimini ve ele aldığı öyküyü paramparça etmeye çalışmamıştır. *"400 Darbe"* filmi *"Serseri Aşıklar"*a oranla akım içerisinde sadece modern bir hikayeyi ele alması bakımından temsilci konumundadır. Öte yandan *"Serseri Aşıklar"* filminde ise bu durum öykünün ve biçimin tümden farklı bir yönelime saptığı gerçeğine sahiptir. Yani bu iki film arasında yer alan soru işareti Truffaut'un geleneksel kodlardan Godard'a oranla daha fazla yararlanması ve Godar'ın ise akım içerisinde yeni, kişisel bir sinema estetiği geliştirmesi doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Yani *"400 Darbe"* Fransız Yeni Dalgası'nın ilk filmidir fakat "*Serseri Aşıklar"* Fransız Yeni Dalgası'nın estetik açıdan ortaya koyduğu en yenilikçi ilk filmidir.

"Serseri Aşıklar" filmi takma adı Laszlo Kovacs olan Michel Poiccard'ın Marsilya'da bir polis memuruna ait arabayı çalıp Paris'e doğru yola koyulmasıyla başlar. Michel Paris'e giden yolda bir süre ilerledikten sorna yolun kenarında bekleyen iki motosikletli polis onun peşine takılır ve bir süre sonra aracın bozulması üzerine Michel aracı ormanlık bir yola çekerek gizlenmeye çalışır. Motosikletli polislerden biri Michel'i farketmeden yola devam etse de diğeri Michel'i farkeder ve bunun üzerine Michel kendini farkeden polisi öldürerek Paris'e doğru kaçmaya devam eder. Paris'e ulaşan Michel alacaklı olduğu parayı beklerken bir taraftan da birkaç gece beraber olduğu Patricia isimli kızla görüşmeye gider. Patricia New York Herald Tribune gazetesinde çalışan, Paris'e Sorbon Üniversitesi'nde eğitim almak için gelen Amerikalı bir kızdır. Michel Patricia ile görüştüğü andan filmin sonuna kadar sürekli olarak onunla Roma'ya gelmesi için ısrar eder. Daha sonra Michel parasını almak üzere bir organizasyon şirketinde çalışan Bay Tolmachov'un yanına gider. Alacağı paranın çek olarak gönderilidiğini görür ve bu duruma canı sıkılır. Çeki bozduracak birilerini bulmak için oradan ayrılır. Michel'in ajanstan ayrılmasının ardına iki dedektif ajansa

gelirler ve Michel'i sorarlar. Tolmachov her ne kadar Michel'i görmediğini söylese de yanındaki kadın Michel'in az önce oraya geldiğini söyleyerek dedektifleri Michel'in peşine takar. Michel ve Patricia bir süre dışarıda vakit geçirdikten sonra Patricia Şanzelize'de bir muhabir ile randevusu olduğunu söyler. Bunun üzerine Michel Patricia'a adamla görüşmesini istemediğini dile getirse de muhabirle buluşacağı noktaya bırakır fakat bir taraftan'da Patricia'dan gizli onu takip eder. Adamla bir süre geçiren Patricia bir süre sonra buluştukları yerden ayrılırlar. Arabaya bindikleri yerde ise Michel Patricia'nın adamla öpüştüğüne tanık olur. Patricia ve öpüştüğü adam arabayla oradan uzaklaşır, Michel ise caddede gizlendiği yerden Patricia ve adamın arkasından bakakalır. Patricia ertesi gün adamla görüşmesi bitip kalmış olduğu otele geldiğinde Michel'in otelde kendi odasında yatakta yatarken bulur. Michel Patricia'ya onları takip ettiğini, ve önceki gece aslında adamla değil de kendisiyle vakit geçirmesinin gerektiğini söyler. Patricia ise makale yazmak için bu adama ihtiyacı olacağından bunu yapamayacağını ifade eder. Fakat Michel bunun önemli olmadığını, asıl önemli olanın onunla Roma'ya gelmesi olduğunu ifade eder. Bunun üzerine ikili filmin neredeyse yarısını kaplayacak şekilde odada amaçsızca oradan buradan konuşarak zaman geçirirler. Bu geçen süre içerisinde Michel sürekli olarak Patricia'a onunla yatmak istediğini söyler. Patricia ise bir şekilde Michel'in bu söylediğini duymamazlıktan gelerek umursamaz. İkili daha sonra Patricia'ı büroya bırakmak için dışarı çıkarlar ve Michel bu arada Ford marka bir araba daha çalar. Daha sonra Patricia'ı önce büroya oradan da basın toplantısını yapacağı yere bırakarak çaldığı arabayı satmak üzere hurdalığa geçer. Fakat Michel alıcı adamla anlaşamaz ve telefonla konuştuğu sırada arabanın deposunu boşaltan adamı döverek üzerindeki parayı alır ve arabayı orada bırakarak oradan uzaklaşır. Daha sonra Patricia ile buluşup Şanzelize'ye giderler ve ikili taksinin parasını ödemeden kaçarlar. Daha sonra Patricia tekrardan büroya gitmek üzere Şanzelize'de Michel ile ayrılır. Fakat gazeteye geldiğinde iki dedektif Patricia ile görüşmek için büroya gelir. Dedektiflerden biri Patricia'a Michel'i tanıyıp tanımadığını sorar. Patricia başta tanımıyorum cevabını verse de daha sonra dedektifin baskısı üzerine resimdeki kişiyi tanıdığını, bu kişinin Michel olduğunu söyler. Dedektif Michel ile irtibata geçtiğinde Patricia'nın onları aramasını; aksi takdirde çalışma izni ve pasaportunda bir takım sıkıntılar yaşayacağına yönelik tehditlerde bulunur ve ardından büroyu terkederler; fakat Patricia'ı binanın önüde takibe alırlar. Michel bu durumu

farkeder ve Patricia'nın dedektifi kısa bir oyalamanın ardından atlatmasının sonucu bir araya gelerek ile sinemaya giderler. Bu noktadan sonra Patricia artık Michel'in bir hırsız ve aynı zamanda katil olduğunu öğrenmiştir. İkili bu sefer birlikte bir araç çalarak çeki bozdurmak için Michel'in arkadaşı Antonio Berutti'nin yanına geçerler. Michel çeki Antonio'a verir ve oradan Patricia ile birlikte Antonio'nun arkadaşının evine geçer ve o gece orada kalırlar. Sabah Michel Antonio'nun parasını getirmesini beklerken Patricia ise gazete ve süt almak için dışarı çıkar. Burada ilginç bir şekilde Patricia çıkarken Michel'e kendine iyi bak der. Bunun üzerine Patricia gittiği bir kafenin telefonundan kendini ziyaret eden dedektife telefon açarak Michel'in 11, Premiere Campagne'de kaldığını ihbar eder. Fakat bu ihbarın ardından pişman olurcasına bir tavırla eve geri döner. Eve döndüğünde Patricia'a Michel Antonio'nun aradığını, 15 dakika içinde uğrayıp parayı vereceğini ve ardından İtalya'ya gidebileceklerini söyler. Fakat Patricia gelemeyeceğini, dedektiflere telefon ettiğini ve onun yerini ihbar ettiğini itiraf eder. Bunun üzerine Michel Patricia'nın neden böyle yaptığını sorgular ve hemen ardından Antonio'nun getirmiş olduğu parayı almak için dışarıya çıkar. Parayı alırken Antonio'a yerinin tespit edildiğini fakat kaçmayacağını, çünkü çok yorulduğunu söyler. Bunun üzerine Antonio ona tabancasını vermeye çalışır fakat Michel bunu da kabul etmez. Bunun üzerine adrese gelen polisler Michel'i sokak ortasında görürler ve Michel'i belinden vurular. Michel bir süre sendeleyerek cadde boyunca yürüdükten sonra yere düşer. Michel'in düşer düşmez dedektifler ve Patricia onun yanına gelir. Michel can çekişirken başında bekleyen Patricia'a bakarak *"Gerçekten çok iğrenç"* diyip gözlerini kendi elleriyle kapatarak ölür. Bunun üzerine Patricia Michel'in ne dediğini anlamaz ve dektiflere Michel'in ne dediğini sorar. Dedektifler Patricia'a *"Çok iğrenç olduğunu söyledi"* cevabını verirler. Bunun üzerine Patricia doğrudan kameraya yani izleyiciye dönerek filmin başından beri Michel'in Bogat'tan esinlendiği dudak silme jestini klasik yapar ve izleyiciye *"İğrenç ne demek"* diye sorar. Bu sorunun üzerine kameraya bir süre daha bakmaya devam eder ve arkasını dönmesiyle film son bulur.

Yukarıda genel hatlarıyla anlatmaya çalıştığımız 1960 yılında çekilen *"Serseri Aşıklar"* filmi ilk bakışta suç, gerilim ve aşk temaları üzerine kurulu, klasik bir Hollywood filmine ait, klişe diyebileceğimiz imajların yer aldığı bir film olma özelliği sergilemektedir. Fakat film Godard'ın ortaya koyduğu estetik yaklaşımla klasik bir tür filmi olmaktan ötede, modern sinema anlayışının sahip olduğu birçok uygulamayı

bünyesinde barındırır. Bu doğrultuda Bordwell & Thompson (2012, s. 408) *"Serseri Aşıklar"* filminde yer alan dedektifler, suçlular, gansterler, insanı baştan çıkaran femme fatale kadınlar; filmi tıpkı 1940'ların başında ortaya çıkan kara film türünden bir filmmiş gibi gösterdiğini ifade etmiştir. Fakat film Godard'ın benimsemiş olduğu anlatım tarzıyla bir kara film olmaktan öte kara filmi taklit eden bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hiç şüphesiz Godard'ın geliştirmiş olduğu estetik anlayışa bağlı bir anlatımın ürünü olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda filmde yer alan kameraya dönük bakışı çözümlememiz adına öncelikle filmi sinematografik unsurlarını mizansen eleştirisi üzerinden ele almamız, yani yönetmenin neyi/nasıl anlattığını incelememiz gerekmektedir. Bu bakıma film sinematografik açıdan ele alındığında göze çarpan ilk şey temel sinematografik kalıpların dışında hareket eden kamera kullanımıdır. Hemen her sahnede aktüel bir şekilde kullanılan ve herhangi bir tirpod veya ray üzerinde kurulu olmayan kamera, sahne içerisinde serbestçe hareket ederek Hollywood'un stüdyo estetiğinin dışında, filme ağdasız, gündelik, ve amatör bir estetik kazandırmıştır. Filmde kullanılan kamera; kimi zaman netlemesi gereken yeri netlemezken, kimi zaman ise Hollywood'un en temel kurallarından olan planlar arası %30 fark oranını koruyamamakta, başka bir sahnede ise 180° aks ihlalini yapacak şekilde hareket etmektedir. Bu da filmi izleyen izeyicide prüzsüz akıcı bir izleme süreci yaratmanın aksine; izleyicinin yer yön duygusunu karıştıracağı, filmden sıksık kopacağı ve filme sürekli yabancılaşacağı bir atmosfer yaratmaktadır. Öte yandan filmdeki olayların doğal mekanlar içerisinde geçmesi ve bu mekanlarda yapay ışık kaynaklarının yerine doğal ışık kullanımının tercih edilmesi, filmin atmosferini kurmaca bir film atmosferinden uzaklaştırarak; belgesel film atmosferine yakınlaştırmıştır. Nitekim bu durum gündelik, doğal bir gerçekliğe sahip olan evrende, yönetmen tarafından yaratılmış olan kurmaca, yapay karakterler ve olaylar arasındaki kontürü arttırarak, bu unsurların incelenmesini ve üzerinde düşünülmesini doğrudan kolaylaştırmaktadır. Bu doğrudan Godard'ın izleyiciden filmin bir film olduğunu gizlemediği estetik anlayışa da dolaylı olarak hizmet eden bir yaklaşımdır. Bu düşünceyi destekleyecek şekilde karakterlerin dış mekan sahnelerinde oyunculuklarını sergilerken kenardan köşeden oyunculara ve kameraya bakan gerçek yaşamın içerisinde yer alan insanlar, Godard'ın kurmuş olduğu kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki gerilimi arttırmış, kurmaca olanı daha kurmaca, gerçek olanı daha gerçeğe dönüştürmüştür. Nitekim Godard'ın

yapmak istediği de bu iki nokta arasındaki düzlemde izleyiciyi filme yabancılaştırarak, izleyicide diyalektiğe dayalı bir eylem gerçekleştirmeye çalışmaktır. Yani kısaca yönetmenin sinematografisinde yer alan bu unsurlar özdeşleşmeye dayalı anlatımın önüne geçecek, izleyici-film mesafesini koruyan bilinçli kullanımın estetik unsurlardır.

"Serseri Aşıklar" filmini klasik Hollywood sinemasından ayıran özelliklerden bir diğeri ise filmde benimsenen kurgu biçimidir. Filmde özellikle herhangi bir aksiyonun yaşandığı veya yaşanacağı sahnelerde; örneğin Michel'in kendini farkeden polisi vurduğu ve çalılıkların içine attığı sahnede olayın aksiyonunun nasıl geliştiği tam olarak izleyiciye aktarılmaz. Veya aynı şekilde Paris'de Michel'in araba çalmak için bir binanın önündeki arabaya yanaştığı sahnede binadan çıkan ve arabanın sahibi olduğu izlenimi vererek Michel'e doğru yaklaşan adamın aksiyonu yarıda bırakılarak bir sonraki sahneye geçilmiştir. Bu gibi kurguya bağlı olaylar bir yandan izleyicinin aklında sahnede geçen olaylar ile ilgili soru işareti bırakırken bir taraftan da filmi klasik aksiyon filmi algısından uzaklaştırarak bu bölümlerin gereksiz, klişe olaylar olduğu, fakat bu filmde bunlara yer olmadığı mesajını verir. Öte yandan filmde birkaç sahnede karşımıza çıkan sıçramalı kurguyla; örneğin Michel'in eski sevgilisinin yanına gidip ondan borç para istediği veya Patricia ile arabada gittikleri sahnelerde, bir yandan filmdeki ölü zamanlar törpülenmiş, bir yandan da filmde sıçrama etkisi yaratılarak izleyici doğal izleme süreci içerisinde rahatsız edilerek filme karşı yabancılaştırılmıştır. Bununla ilişkili olarak Bordwell & Thompson (2012, s. 412) filmde kullanılan böyle kesmelerin bazen de filmde önemli olan sahnelerin ön plana çıkarılması gibi bir duruma da hizmet ettiğini ifade ederler. Örneğin Michel'in Patricia'nın evine gidip ortalama filmin 25 dakikasını kapsayacak şekilde olan sahneleri filmdeki aksiyon, kovalamaca ve cinayet sahnelerinden daha çok ön plana çıkan bir sahne olmasından böyle bir duruma örnek olarak verilebilecek sahnelerdendir.

"Serseri Aşıklar" filminde kameraya dönük bakışın anlamlandırılması adına filmdeki anlamı yaratan ve klasik sinema estetiğinin dışındaki bir diğer önemli unsur ise filmde yer alan karakterler olmuştur. Bu karakterler ilk bakışta herhangi bir kara film türünde yer alan klasik roller atfedilmiş karakterler gibi görünürler. Örneğin takma adı Laszlo Kovacs olan Michel Poiccard yapmış olduğu hırsızlık ve ardından işlemiş olduğu cinayetle kanun karşıtı bir tavır sergileyerek izleyicide bir gangsteri, Patricia ise erkekleri istediği doğrultuda yönlendirebilen ve onların başına bela açıp ölmesine sebep

olan femme fatale bir kadını çağırıştırmaktadır. Fakat bu karakterleri filmin genel bağlamında incelediğimiz noktada karakterlerin kara filmin temsili karakterlerinin birer taklidi olmaktan öteye gidemediğini gözlemlemekteyiz. Örneğin filmin baş karakteri olan Michel Poiccard'ın filmin ilk anından öleceği ana kadar yapmış olduğu dudak silme jesti kara film türünün ünlü oyuncusu Humpry Boggart'a olan hayranlığını ve özentiliğini açık şekilde ele verir. Bunu yanı sıra yine aynı şekilde Michel'in filmin neredeyse bütün sahneleri boyunca sigara içiyor oluşu; kara film türündeki klasik karakterlere ve sigarası neredeyse elinden hiç düşmeyen Boggart'a yapılan bir göndermeden ve taklitten öte değildir. Aynı şekilde Paris'e eğitim almak için gelmiş olan Patricia'da tıpkı Michel gibi herhangi bir karakteristik özelliği olmayan, rol arayışında olan bir karakterdir. Nitekim Bogart'ın ucuz bir taklidi olan Michel dahi Patricia'a ile yaptığı konuşmalarda kimi zaman onu aşağılayarak dalga geçer. "Tıpkı Michel'in sıkı herif olmaya uymaması gibi, Patricia da fazlasıyla saftır ve klasik femme fatale rolünü oynamak için aşırı kararsızdır" (Bordwell & Thompson, 2012, s. 411).

Bu bağlamda Parkan'ın (1993, s. 91) Godard filmlerindeki oyunculuk anlayışı üzerine Godard sinemasındaki oyunculuğun klasik sinemadan farklı olduğunu onun sinemasındaki oyunculuk anlayışının *"Canlandırmaya"* dayalı olmaktan çok "göstermeye" dayalı bir oyunculuğu benimsediğini ifade etmiştir. Bu bakıma bu filmdeki oyuncular kimi zaman kendileri olarak da izleyici ile iletişim kurma şansına sahip olmuş olurlar.

"Serseri Aşıklar" filmi ile ilgili olarak Godard; Parkan'a (1993, s. 91) göre ortaya koymuş olduğu bu sinema anlayışıyla sinemada iki önemli olayı gerçekleştirerek bir dönüm noktası yaratmıştır. Bunlardan birincisi sinemada taklide dayalı bir anlatımla gerçekliği savunan bir anlayışın yerine bu anlayışı parçalayarak; sorgulamaya ve eleştiriye dönük bir anlatım anlayışı getirmiştir. İkinci olarak ise klasik anlatıyı oluşturan estetik öğeleri ortadan kaldırarak yeni bir sinema estetiği oluşturmuştur. Örneğin filmlerin birçoğunda filme ait öyküler kesintiye uğratılarak anlatıldığı gibi kimi zaman filme ait herhangi bir öykü de söz konusu değildir. Öyküsü olan*"Serseri Aşıklar*" gibi filmler ise bir başka türe ait olan filmlerin neredeyse paradosi şeklinde ortaya çıkmıştır.

"Serseri Aşıklar" filminde yer alan kameraya dönük bakışı çözümlememizde filmi sinematografik açıdan incelemenin yanı sıra filmin yönetmen tarafından hangi bakış açısıyla oluşturulduğunu belirlememiz; filmde söz konusu olan bakışı anlamlandırmamız adına bize katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda ilk olarak filmde anlatıcının benimsemiş olduğu bakış açısı tipolojisine bakacak olursak film her ne kadar bazı sahnelerde içsel odaklanmayla olaylara karakterlerin bakış açısından yaklaşıyor olsa da (örneğin Michel'in Patricia, Patricia'nın da Michel ile ilgili düşünceleri) filmde ağırlıklı olarak dışsal odaklanmaya bağlı bir anlatım söz konusu olmuştur. Yani izleyici olarak bizler olaylara olayların dışında bir yerden, tarafsız bir noktadan tanık olmaktayızdır. Karakterlere ve olaylara olan yaklaşımımız ancak karakterler düşüncelerini söyleme ve eyleme geçirdiği sürece gerçekleşebilmektedir. Bu bakış açısı özellikle filmin iki ana karakteri olan Michel'in Patricia'a, Patricia'nın da Michel'e olan tutum ve davranışlarını objektif bakış açısıyla değerlendirmemiz noktasında bize katkı sağlamaktadır.

Film anlatı perspektifi yani film anlatıcısının olayları sunuş tarzının niteliği olarak ele alındığında; film anlatıcı tarafından sanki izleyiciye basit bir kara film türü gibi suç, gerilim, aşk temaları üzeriden aktarılıyormuş algısı yaratmaktadır. Fakat özellikle filmdeki karakterlerin film ilerledikçe üstlenmiş oldukları rolleri sergileme açısından göstermiş oldukları tutarsızlıklar ve iç dünyalarına yapmış oldukları tutarsız yolculuklar, veya olaylara karşı kayıtsız kalışları, filmdeki aksiyon ve gerilim sahnelerinin azlığı veya bu sahnelerin yarıda-eksiltilerek anlatılması, giriş gelişme ve sonuç bölümleri arasındaki bağın gevşekliği ve bir kara film türünün veya herhangi bir klasik Hollywood filminin özelliklerini sergilememesi gibi durumların söz konusu olması, bu filmi klasik bir suç-gerilim-aşk teması etrafında şekillenen kara film türünden bir film olmanın dışında bırakmaktadır. Bu bakıma anlatıcı Hollywood'un klasik klişe olayları ve imajları üzerinden kurmuş olduğu filminde, yine bu olayların ve imajların eleştirisini yapmaktadır.

Öte yandan film anlatıcı ve filmdeki karakterlerin bakış açıları üzerinden daha detaylı olarak değerlendirilmesi için filmi slant ve filtre üzerinden ele almamız gerekmektedir. Bu bakıma film anlatıcının bakış açısını temsil eden slant kavramı üzerinden değerlendirildiğinde anlatıcı Hollywood'un bir türü olan kara filmi ve Hollywood'a ait klasik imajları; geleneksel film anlatısının kodlarının dışında kendinin

geliştirmiş olduğu yeni bir film estetiğiyle ortaya koymaya çalışır. Öte yandan film filtre kavramı yani filmdeki karakterlerin bakış açısı üzerinden değerlendirildiğinde; filmdeki ana karakter Michel olarak ön plana çıksa da filmde kameraya dönük bakışı gerçekleşiren Patricia'da en az Michel kadar filmin ana karakteri konumundadır. Bu bakıma filmdeki her iki karakterin de bakış açısını değerlendirmemiz filmin sonunda Patricia'nın gerçekleştirdiği kameraya dönük bakışı çözümlememiz noktasında bize katkı sağlayacaktır. Bu bakıma ilk olarak filtre kavramı üzerinden Michel'in bakış açısını değerlendirdiğimizde Michel; hayatı filmlerdeki gibi yaşamaya çalışan, film boyunca Patricia'a ve etrafında meydana gelen olaylara da bu şekilde, yüzeysel bir tutumla yaklaşmasına sebep olacak bir bakış açısına sahiptir. Michel çevresinde meydana gelen olaylar üzerinde derinlemesine düşünmez. Herhangi bir insanın ölümü onu etkilemez, Patricia'ı sever fakat bu sevgi ortalamanın üstünde olan yatabileceği herhangi bir kadına sunabileceği türden bir sevgidir. Nitekim film boyunca Patricia ile yatmak istediğini dile getirir ve herhangi bir olay onun Patricia ile yatmak istemesindeki sebep olabilir. Örneğin Patricia ile aralarında geçen diyalogda;

-Şaşırdığında ya da korktuğunda ya da ikisi bir aradayken gözlerinde garip bir pırıltı oluyor. O pırıltı yüzünden seninle tekrar yatmak istiyorum

Sözü Patricia'a olan duygularının ve bakış açısının özetiyken; Patricia ile arabada yolculuk yapmış oldukları sırada aralarında geçen şu diyalog da; Michel'in doğrudan içinde yaşadığı dünyadaki olaylara yaklaşımını ve bakış açısını özetlemektedir:

Patricia: *Senden gerçekten hoşlanıyorum Michel./* ***Michel:*** *Çalıntı bir arabayla gezmek nasıl bir duygu?/* ***Patricia:*** *Peki ya polis öldürmek?/* ***Michel:*** *Korkmuştum./* ***Patricia:*** *Seni tanıdığımı nerden biliyorlar?/* ***Michel:*** *Birileri bizi birlikte görüp ele vermiş olmalı./* ***Patricia:*** *Bu çok kötü./* ***Michel:*** *Ne kötü?/* ***Patricia:*** *İnsanları ele vermek./* ***Michel:*** *Hayır bu normal. İhbarcılar ihbar eder, soyguncular soyar, katiller öldürür, sevgililer sever.*

Öte yandan filmin diğer baş karakterlerinden ve filmin sonundaki kameraya dönük bakışın da sahibi olan Patricia'nın bakış açısını çözümlemek için filtre kavramı üzerinden Patricia'ı ele aldığımızda; Patricia herşeyden önce Paris'de bir yabancı olarak

yer alması[22] yaşadığı bu yabancı şehirde sık sık Michel ile girmiş olduğu diyaloglarda anlamını bilmediği kelimeleri Michel'e sorması, Patricia'nın herşeyden önce kelimeleri, kavramları, duyguları, öğrenmeye yönelik meraklı bir bakış açısına sahip olduğunu gösterir. Yani Patricia'nın bakış açısı Michel in bakış açısına kıyasla olayları daha derinlemesine analiz etme yönündedir. Örneğin Michel'in onu sevdiğini söylemesine karşın Patricia Michel'i sevip sevmediğinde kararsızdır. Bu tutumda o kadar öteye gider ki kimi zaman kendi duygularını analiz etmek adına dahi kendine yabancı bir perspektiften, eleştirel bir bakış açısından bakar. Fakat bir yandan da Patricia Michel'in de deyimiyle ortalamanın üstünde bir kadın olduğunun farkında olduğundan yer yer bunun bilinciyle hareket eder. Bazı olaylara olan yaklaşımı; örneğin kariyerinde ilerlemek için görüşme yaptığı kişilere olan bakış açısı; bu düşünce üzerinde şekillenir ve kadınlığını kullanır. Fakat Patricia'nın Michel ile arasındaki şu diyalog ise Patricia'nın çevresinde yaşanan olaylara ve özellikle Michel'e karşı bakış açısını doğrudan özetler:

Michel: *Seni seviyorum ama düşündüğün şekilde değil./* ***Patricia:*** *Nasıl öyleyse?/* ***Michel:*** *Düşündüğün şekilde değil./* ***Patricia:*** *Ama benim ne düşündüğümü bilmiyorsun. Yüzünün ardında ne olduğunu bilmek istiyorum. On dakikadır bakıyorum ve hala hiçbir şey bilmiyorum. Hiçbir şey./* ***Michel:*** (Bogart'a ait jesti yaparak Patricia'a bakış atar).

> *"Serseri Aşıklar her şeyin denenebileceği bir filmdi; bu, filmin doğasında vardı. Yapacağımız her şey filmle bütünleşebilirdi. Hatta, benim hareket noktam da bu olmuştu. Kendi kendime, 'İşte Bresson orada, Hiroşima orada, belli türdeki sinema artık kapandı, belki de bitti; öyleyse son noktayı koyalım, her şeyin mümkün olduğunu gösterelim,' diyordum. İstediğim şey, alışılmış bir öyküden yola çıkarak, daha önce yapılmış her şeyi yeniden, ama başka türlü yapmaktı. Ayrıca, sinemanın kendine özgü yöntemlerinin daha yeni bulunduğu ya da yeni algılandığı izlenimini vermek istiyordum. İlk sınamalar, sinemanın kaynaklarına dönülebileceğini gösteriyor, gerisi de kendiliğinden geliyordu; sanki her şey yeniden keşfediliyormuş gibi" (Godard, 2014, s. 46)*

[22] Bu yönetmenin ironik bir seçimidir ve Patricia'nın bakış açısını ve Patricia'ı özetleyen bir seçim olmuştur

Godard'ın yukarı da da belirttiği gibi ilk uzun metrajlı filmi olan *"Serseri Aşıklar"* filmi klasik Hollywood sinemasının estetiğinden ayıran ve ona yeni bir biçim kazandıran birçok unsur gibi; filmin sonunda yer alan Patricia'nın kameraya dönük bakışı da herşeyden önce Godard'ın ana akım Hollywood sinemasına karşı sergilemiş olduğu duruşun somut bir örneği niteliğindedir. Alışılmışın dışında estetik bir tavırla dönemin hakim sinema estetiğine karşı deneysel bir çalışma ortaya koymuş olan yönetmen yaratmış olduğu filmde filmi oluşturan her bir unsuru yeniden yaratmak yerine klasik anlatılı Hollywood'un kalıplaşmış imgelerini parçalayarak onları yepyeni bir uslupla adeta bi kolaj şeklinde ele almıştır. Film bu bakıma Hollywood'un klişe imajları ile doludur fakat kayda almış olduğu bu yeni filmde klasik film anlatısının anlatı kalıplarının dışına çıkarak, izleyiciyi yapıta yabancılaştıracak birçok unsura yer verir ve anlatısını temelde bu klişelerin eleştirilmesine yönelik kurar. İzleyiciyi filme yabancılaştırmaya dayalı anlatımıyla filmin hikayesinde yer alan birçok klişe imaj; örneğin güzel bir kadın, gangsterler, bir çift arasında geçen aşk hikayesi gibi unsurlar, izleyicinin üzerinde düşünmesi gereken imajlara ve nesnelere dönüşür. Yani Monaco'nun da deyimiyle:

> *"Serseri Aşıklar bir kara film'dir. Ama aydınlık bir kentte, yaz ortasında geçer. Daha kesin bir şekilde söylersek bu kara filmler üzerine bir filmdir. Bu türün kurallarını tersine çevirerek bu tür hakkında bir şeyleri açıklamayı umar. Filmin odak noktası kovalayan ile kovalanan arasındaki mücadele değil, durumun görüntüsü üzerinedir" (Monaco, 2006, s. 110).*

Godard'ın kayda almış olduğu bu filmde birden çok sahnede kameraya dönük bakış gerçekleştiğini gözlemlemekteyiz. Ayrıca bu bakışlar sadece Patricia'nın bakışlarıyla sınırlı kalmayıp, Michel'in bakışlarını da kapsamaktadır. Her ne kadar özelde Patricia'nın filmin sonunda gerçekleştirmiş olduğu kameraya dönük bakışı inceleyecek olsak da ikilinin bakışları gerçekleştridiği anları incelememiz bakışlardaki anlam farklılıklarını anlamamıza da katkı sağlayacaktır. Henüz filmin en başında Michel'in aracı çalıp Paris'e doğru yol aldığı sahnede doğrudan kameraya doğru dönerek *"Sahili sevmiyorsanız, Dağları sevmiyorsanız, şehri sevmiyorsanız, o zaman doldurun"* dediği sahneyle başlayan kameraya dönük bakışları şu şekilde sıralayabiliriz:

Bakış 1: Michel'in aracı çalıp Paris'e doğru ilerlediği sahnede gerçekleşir. Tek başına araçta ilerleyen Michel sağ tarafında duran kameraya dalgacı bir tavırla bakarak:

"Sahili sevmiyorsanız, Dağları sevmiyorsanız, şehri sevmiyorsanız, o zaman doldurun" der.

Resim 3.11: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-1



Kaynak: (Serseri Aşıklar filmi, 1960)

Bakış 2: Patricia'nın basın toplantısında Bay Parvulesco'ya sorduğu: *"En büyük isteğiniz nedir?"* sorusuna karşılık Parvulesco'nun vermiş olduğu: *"Ölümsüz olmak, sonra da ölmek"* cevabını aldıktan hemen sonra Patricia doğrudan kafasını kameraya çevirerek kameranın içerisine bakar ve düşünmeye başlar.

Resim 3.12: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-2



Kaynak: (Serseri Aşıklar filmi, 1960)

Bakış 3: Patricia ve Michel'in Antonio'nun arkadaşının evinde Patrricia'nın görüşmüş olduğu gazeteci adamla ilgili olarak konuştukları sırada Patricia'nın artık gazeteci adamdan hoşlanmadığını ifade etmesinden sonra Michel kameraya doğru döner ve dalgacı bir tavırla izleyiciye bakar.

Resim 3.13: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-3



Kaynak: (Serseri Aşıklar filmi, 1960)

Bakış 4: Patricia ve Michel'in Antonio'nun arkadaşının evinde uyumadan önceki sahnede Patricia *"Uyuyalım mı? Uyumak kötü bir şey. Ayrılmak zorunda kalıyoruz. Beraber uyuyorz denir ama doğru değil"* ifadelerinden sonra kameraya doğru bakar.

Resim 3.14: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-4



Kaynak: (Serseri Aşıklar filmi, 1960)

Bakış 5: Michel dedektiflerin geldiği sahnede Antonio'dan parayı almak için dışarı çıkar ve Antonio'a Patricia'nın onu ele verdiğini söyler. Bunu üzerine Antonio onunla gelmesini ister ve Michel bunu reddederek doğrudan kameraya bakarak: *"Hayır kalıyorum bu kadarı yeter. Yorgunum. Uyumak istiyorum"* der.

Resim 3.15: Serseri Aşıklar filmi kameraya dönük bakış-5



Kaynak: (Serseri Aşıklar filmi, 1960)

Bakış 6: Patricia'nın Michel'i ihbar etmesinin ardından Michel polis tarafından vurulduğu ve yerde yatarken Patricia'a doğru bakarak: *"Gerçekten çok iğrenç"* dediği sahnede Patricia Michel'in Bogart'a özendiği jestini yaparak kameranın içine bakar ve *"İğrenç ne demek"* diye sorar. (Resim 3.13)

Yukarıda sıralamış olduğumuz bakışlar dikkat edecek olursak karakterlerin kameraya dönük bakışlarında yaratmış oldukları anlam; Chatman'ın yapmış olduğu çalışmada karakterin bakış açısını temsil eden filtre kavramı üzerinden yapılan inceleme sonucu ortaya çıkan anlamlarla uyumlu özellikler göstermektedir. Yani Michel'in bakışları onun olayları hafife alan ve yüzeysel bakış açısı ve karakteristik özelliğiyle doğrudan örtüşürken, Patricia'nın kameraya dönük bakışları da doğrudan Patricia'nın sorgulayan ve olaylar hakkında derinlemesine düşünen karakteristik özelliğiyle birebir örtüşmektedir. Fakat Patricia'nın bakışları gerek sahnede ele alınan kavramlar, gerek gerçekleşen olaylar bakımından Michel'in bakışlarının yer aldığı sahnelere göre daha derin anlamların tartışıldığı sahneler olmuştur. Bu da düşünmeye dayalı bir sinemada Patricia'nın bakışlarını Michel'in bakışlarına oranla daha üzerinde durulası bir pozisyonda konumlandırır. Fakat her iki durumda da karakterlerin kameraya dönük gerçekleştirmiş olduğu bakışlar filmde izleyicinin doğrudan hedef olduğu, Brecht'in tiyatro anlayışından da hatırlayacağımız üzere göstermeci oyunculuğa dayalı, izleyicinin yapıt karşısında görünür olduğu, modern anlatı sinemasında izleyiciyi filme yabancılaştırmaya yönelik sergilenen oyunculuğa bağlı olarak ortaya çıkan bakışlardır. Yani bakışların gerçekleştiği sahneler oyuncuların klasik Hollywood anlatılarındaki karakterlerin çizgisinden koparak modern anlatıya dayalı bir oyunculuk sergilediği ve izleyici ile film arasına belirli bir mesafe koyduğu anlardır. Fakat, Michel'in kameraya

doğru gerçekleştirmiş olduğu bakışların olduğu sahnede izleyicinin üzerinde düşünmesi gereken Öztürk'ün (2017, s. 189) terimiyle "*düşün-yoğun"* bir durum yoktur. Onun bakışları izleyiciyi filme yabancılaştırır fakat filme yabancılaştıktan sonra izleyiciye üzerinde düşüneceği herhangi bir kavram veya olay sunmaz. Aksine bu sahnelerde Michel bizi yapıta karşı yabancılaştırır fakat bu yabancılaştırma en fazla Dima'nın (2016, s. 6) da bahsettiği gibi Michel'in bizim varlığımızı kabul ettiği fakat bizi de onunla birlikte suç ortağı olmaya sürüklediği türden bir bakış olarak değerlendirilmelidir.

Öte yandan ana akım sinemanın klişeleşmiş imajlarından yola çıkan ve bu klişe imajları eleştirerek yepyeni bir anlatım ortaya koyan Godard; filmin henüz en başında Patricia karakterini klasik bir femme fatale veya Hollywood'un deyim yerindeyse genç ve güzel çıtır kızı olarak inşaa eder. Film bir süre Patricia'nın bu imajını destekleyecek şekilde ilerler fakat Patricia'nın otel odasında Michel ile ettiği sohbet esnasında söylediği şu sözler; kendine atfedilen klişe kimlikten sıyrılıp yeni bir imaj çizmesine doğru attığı ilk adım olacaktır:

Michel: *Sorun ne?/* ***Patricia:*** *Beni rahat bırak. Düşünüyorum./* ***Michel:*** *Ne hakkında?/* ***Patricia:*** *Doğrusu bilmiyorum.* ***Michel:*** *Ben biliyorum./* ***Patricia:*** *Hayır, kimse bilemez.* ***Michel:*** *Sen dün geceyi düşünüyorsun. Evet, öyle./* ***Patricia:*** *Dün gece öfkeliydim, ama şimdi umurumda bile değil. Hiçbir şey hakkında düşünmüyorum. Bir şey hakkında düşünmek istiyorum ama öyle görünemiyorum*

Yukarıdaki diyalogdan da göreceğimiz üzere Patricia'nın sıradan bir Hollywood femme fatale'inden farklı olarak *"Bir şey hakkında düşünmek istiyorum ama öyle görünemiyorum"* ifadesinde bulunması; onun klişe imajının yırtıldığı ilk anıdır. Nitekim daha sonraları Patricia'nın düşündüğü her noktada Patricia ile Patricia'nın kameraya dönük bakışları yönetmen tarafından filmde ikonik bir duruma dönüştürülür. Yani Patricia'nın kameraya baktığı her sahne Patricia'nın klişe kimliğinden soyutlandığı ve düşündüğü sahneler ve anlar olarak karşımıza çıkacaktır. Örneğin filmde Patricia kameraya doğrudan baktığı ilk sahne olan Bay Parvulesco'nun basın toplantısında Bay Parvulesco'a 2 kez soru sorar. Fakat onu düşündüren ikinci cevapta kameraya bakar. Bu sorular şöyledir:

Soru 1: ***Patricia:*** *Modern toplumda kadının bir rolü var mı?/* ***Parvulesco:*** *Eğer çekiciyse, güzel bir elbise ve siyah bir gözlük takıyorsa…* (Patricia burada Parvulesco'nun kendini ima ettiğini anlar ve kalemi ağzına götürerek Bay Parvulesco'ya güler.)

Soru 2: ***Patricia:*** *En büyük isteğiniz nedir?/* ***Parvulesco:*** *Ölümsüz olmak, sonra da ölmek.* (Patricia kameraya doğru bakarak Parvulesco'nun ne demek istediği üstüne düşünür.)

Bu durum Patricia'nın bir sonraki kameraya dönük bakışında da mevcuttur. Patricia düşündüğü bir olay üzerinden Michel'i etkilemek ister ve Michel ile arasında geçen şu diyalogtan sonra kameraya dönük bakışı gerçekleştirir:

Patricia: *"Uyuyalım m?/* ***Michel:*** *Hadi./* ***Patricia:*** *Uyumak kötü bir şey. Ayrılmak zorunda kalıyoruz./* ***Michel:*** *Ayrılmak mı?/* ***Patricia****: Ayrılmak… Beraber uyuyoruz denir ama doğru değil.*(Patricia kameraya doğru bakarak söylediği şey üzerine düşünür.)

Yukarıdaki örneklerden de göreceğimiz üzere Patricia'nın kameraya dönük bakışları filmde düşünsel bir eylemin devreye girdiği, filmde klasik kodlara bağlı bir akışın ortadan kalktığı sahnelerde karşımıza çıkar. Patricia'nın herhangi bir olay üzerinde düşündüğü sahne; Patricia'nın doğrudan kameraya baktığı ve dolaylı olarak bizim de filme karşı yabancılaşıp Patricia ile düşünmeye sevkedildiğimiz sahnelerdir. Nitekim ele almış olduğumuz filmin sonunda yer alan Patricia'a ait olan bu bakış filmdeki diğer bakışlar gibi Patricia'nın düşündüğü ve bizim de düşünmemizin istendiği sahneler arasına girecektir. Fakat buradaki temel fark izleyicinin bu bakışla sadece bir durum veya bir kavram üzerinde değil filmin tamamı üzerinde, filmde yer alan kavramlar ve kavramlar arasındaki kollektif ilişkiyi bütüncül bir düşünmeyle ele almamız üzerine olmalıdır.

Patricia dedektiflere haber verdikten kısa bir süre sonra Michel sokak ortasında dedektifler tarafından belinden vurulur. Uzun bir süre sendeleyerek kaçmaya çalışan Michel sokağın bittiği yerde yere yıkılır ve elinden hiç düşmeyen sigarasının dumanını son kez üfler. Bu sırada yanına onu vuran dedektifler ve Patricia'da gelir. Patricia'eliyli ağzını kapatarak şaşkın bir şekilde yerde yatan Michel'e doğru bakar. Michel Patricia'a

surat astığı anlamına gelen hareketi yapar[23]. Nitekim burada Michel Patricia'nın yaptığı şey karşısında ona surat astığını ifade etmiştir fakat Patricia bu hareketin ve dolaylı olarak surat asmanın ne demek olduğunu bilmediği için Michel'in yaptığı bu hareketi çözümleyemez. Daha sonra Michel Patricia'a doğru "*Gerçekten çok iğrenç*" der ve sol eliyle kendi gözlerini kapatarak ölür. Bunun üzerine Patricia Michel'in ne dediğini anlamadığı için yanındaki dedektiflere *"Ne dedi?"* diye sorar. Yanındaki dedektif ise Patricia'a *"İğrenç olduğunu söyledi"* der. Bunun üzerine Patricia kameraya doğru dönerek Michel'in yapmış olduğu Bogart jestini yapar ve *"İğrenç ne demek?"* diye sorar.

Filmin finalinde yer alan Patricia'nın kameraya dönük bakışın da filmde yer alan diğer bakışlar gibi Brecht'in epik tiyatro estetiğinde yer alan göstermeci oyunculuğun bir sonucu olarak yer aldığı açık bir şekilde görülmektedir. Yani buradaki ilk amaç izleyicinin sahneyle özdeşleşmesinin önüne geçmek ve izleyiciyi duygulanımdan kopartıp düşünmeye sevketmektir. Başından beri yönetmen tarafından herhangi bir kara filmde bir femme fatal karakterin klişeliğine sahip olan Patricia aslında bu bakışıyla filmde sadece oynadığını, bu karakterin gerçekte yaşamadığı gerçeğini gösterir. Bu bağlamda Patricia'nın filmin sonunda Bogart'a ait olan ve film boyunca Michel tarafından kullanılan jesti yaparak kameraya bakması herşeyden önce Patricia'nın Michel üzerine düşündüğünün de ayrıca bir göstergesi niteliğindedir. Bu durum filmin herhangi bir uca bağlanmayan, mutlu sonla bitmeyen hikayesinde olası bir sondur fakat öte yandan Godard'ın başından Hollywood'un klişe imajlarını hedef alan çok katmanlı estetik anlayışında Patricia'nın *"İğrenç ne demek?"* sorusu da Patricia üzerinden bize doğru da yöneltilir. Nitekim açık uçlu bir biçimde biten filmle birlikte; iğrenç olanın ne olduğu üzerine düşündürmek; anlatıcının yani Godard'ın bizim yapmamızı istediği olası asıl durumdur. Bunu açık bir biçimde Godard tarafından Hollywood'un klişe kadın imajı olan Patricia'nın film boyunca adım adım bu imajından uzaklaştırılarak adeta bizi düşündürmeye yönelik bir ikona dönüştürmesinden anlamaktayız. Nitekim Godard filmin başından beri adım adım Patricia'nın bakışlarını kullanarak bizi düşünmeye şartlamıştır.

[23] Michel Patricia'nın oteline gizlice girdikten sonra Patricia; Michel'in yaptığı bu şeye karşılık sinirlenir ve lavaboya doğru gider. Michel ise arkasından giderek ona; *"Surat asma. Surat asmak sana hiç yakışmıyor"* der. Patricia ise *"Surat asmak ne demek?"* diye sorar. Michel ise böyle yapmak diyerek önce ağzını sonuna kadar açar, sonra dişlerini sıkar ve sonra dudaklarını büzer. Patricia da aynada aynısını aynaya karşı yapar ve bunun kendine çok yakıştığını söyler.

Bu noktada *"İğrenç ne demek"* sorusuna vereceğimiz cevabı hem filmin içerisinde kurmaca olarak tasarlanan olaylar ve ilişkiler üzerinde arayacağımız gibi, hem de yönetmenin bakış açısından eleştirel manada karşı durduğu Hollywood'un klişe imajları üstünde aramamız mümkün hale gelir.

İğrenç olan nedir?

- Michel'in ölüm anında ölüme karşı hissetiği mi?
- Patricia'nın Michel'i ihbar etmesi mi?
- Hikayenin bu şekilde sona ermesi mi?
- Patricia'nın kendisi mi?

Ya da;

- Sinemanın anlam yaratmada eşsiz olan dünyasını; klişeleştiren, kısıtlayan ve bayağılaştıran Hollywood estetiği mi?

Bunun cevabı Dima'nın (2016, s. 11-12) da ifade ettiği gibi belirsiz ve yoruma açık şekilde izleyiciye bırakılmıştır. Bu bağlamda Godard:

"Aldığım eğitim dolayısıyla, bende her zaman, karşıtları arama eğilimi olmuştur. Kendi kendime şunu söylüyordum: 'Onlar yeşil diyorlar, acaba tersi de söylenemez mi'?" (Godard, 2014, s. 10)

ifadeleriyle aslında onun sinema anlayışını ve klasik sinema estetiğinin karşısında geliştirmiş olduğu estetiği doğrudan özetler. Film boyunca klasik Hollywood anlatısının estetik anlayışına bağlı olarak ortaya çıkan imajları yine o imajların parçalanmasıyla oluşturduğu zıt imajlarla iki ayrı uçta kutuplaştırmış, ve başlangıçtaki imajları üzerinde düşünülecek nesneler haline getirmiştir. Fakat bu zıtlık sadece karakterlerin, mekanların, olayların plastik manada yansımalarının dolaysız bir şekilde sahneye konulmalarıyla gerçekleşmemiştir. Öztürk'ün (2018, s. 30) de ifade ettiği türden; bu imajlar irrasyonel kesmelerle, motor-duyu mekanizmasını afallatacak şekilde bir anlatım tekniğiyle ele alınmıştır. Bu noktada Patricia'nın kameraya dönük bakışları çıkış noktası olarak filmde karakterin tasarımına bağlı olarak giderek artan bir zıtlığa sahipken, anlatımda meydana getirdiği zıtlıkla da filmi gerek biçim gerek içerik anlamında izleyicinin üstünde düşüneceği paradoksal bir ortama dönüştüren bir bakıştır. Bu noktada tekrar edecek olursak "*İğrenç ne demek?"*

3.5.5. Ölümcül Oyunlar-(1997)

3.5.5.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı : Funny Games
Türkçe Adı : Ölümcül Oyunlar
Yönetmen : Michael Haneke
Yapımcı : Veit Heiduschka
Yapım Yılı : 1997
Süresi : 103'
Ülke : Avusturya
Oyuncular/Kişiler : Ulrich Mühe, Susanne Lothar, Arno Frish, Frank Giering, Stefan Clapczynski

3.5.5.2. Filmin Konusu

Anne baba ve bir erkek çocuktan oluşan üç kişilik bir çekirdek aile tatil için şehrin kırsal alanında yer alan göl evlerine giderler. Tatili geçirecekleri eve henüz yeni gelen ve eve yerleşmeye çalışan aile yan komşularına gelmiş olan iki genç tarafından yumurta isteme bahanesiyle bilinçli olarak belirli bir tartışma ortamına sürüklenirler. Bunun üzerine ailenin babası olan Georg çıkan tartışma ortamında evlerine gelen bu iki gençten biri olan Paul'a tokat atar ve bunun sonucunda gençler bu bahaneyle Georg'un dizini golf sopasıyla kırarak ailenin bütün üyelerini esir alırlar. Gençler esir almış oldukları aile üzerinde gerek fiziksel gerek psikolojik anlamda aile bireylerine zarar verecek çeşitli oyunlar oynarlar. Nitekim bu iki yabancı gencin aile üzerinde oynadıkları bu oyunlar bir noktadan sonra aile üyelerinin hepsinin ölmesiyle sonuçlanacaktır.

3.6.5.3. Ölümcül Oyunlar Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.16: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (Ölümcül Oyunlar filmi, 1997)

"Aptallık ve sorgulamamak da manipüle eder"

-Michael Haneke-

Klasik dramatik yapıya dayalı sinemanın biçim ve içerik anlayışına karşı zıt bir kutupta yavaş yavaş şekillenen modern sinema anlayışı özellikle Fransız Yeni Dalgası öncülüğünde yoğun bir ivme kazanarak sonraki tarihlerde alternatif sinema hareketlerinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Dünyanın farklı coğrafyalarında farklı sinema hareketleri ve akımları tarafından benimsenen modern sinema anlayışı özellikle Avrupa coğrafyasında yer alan auteur yönetmenlerin bağımsız olarak kayda almış oldukları sinema filmlerinde; gerek anlatılmak istenen mesele, gerek anlatılmak istenen meselenin estetik açıdan sergilenişi bakımından, farklı yönelimler sergilenmesinin en büyük etkenidir. Godar'ın *"Serseri Aşıklar"* filminden de hatırlayacağımız üzere Fransız Yeni Dalgası'ndan itibaren günümüze dek süregelen zaman diliminde, ana akım sinemanın klişeleşmiş hikayelerine ve bu hikayelerin izleyiciye aktarılma biçiminde benimsenen klasik estetik anlayışa karşı deyim yerindeyse savaş açan birçok yönetmen sadece ana akım sinemaya karşı alternatif hikayeler veya biçimsel bir arayışa girmekle kalmamış; buna ek olarak klasik manada süregelen klasik yapı üzerinden belirli bir izleme alışkanlığı kazanmış olan sinema izleyicisini de hedef alan birçok film ortaya koymuştur. Bu bağlamda modern sinema anlayışında meydana gelen en radikal eleştirinin sadece öykünün ve öykülemeciliğin eleştirel manada ele alınması olmadığını, bu tür filmler üzerinden izleyicilerinin ve izleme pratiklerinin de eleştirel açıdan irdelenmeye çalışıldığı bir durumun söz konusu olduğunu söylememiz mümkündür. Bu noktada kayda almış olduğu filmlerde hem klasik öykülemeciliğin dışına çıkarak özelde bireyin iç dünyası, genelde ise toplumsal problemlere yönelik gösterdiği yönelimle, modern sinema anlayışına paralel çalışmalar ortaya koyan Michael Haneke; bir taraftan filmlerinde ana akım sinemanın klasik öykülerini ve öykü anlatıcılığını eleştirel manada ele alıyor olması mevzubahisken, bir taraftan da bu tür filmlere paralel olarak belirli bir izleme kültürü edinmiş olan sinema izleyicisinin de eleştirel irdelenmesini yapıyor olması söz konusudur. Bu bağlamda Haneke; kayda almış olduğu filmlerde tasarlamış olduğu eleştiri oklarını sadece ana akım sinemanın klişeleşmiş yapısına ve imajlarına doğrultmakla kalmamış, aynı zamanda bu okları sık sık filmleri karşısında yer alan izleyicilere doğru da yönelterek izleyicinin hem film üzerine, hem de kendi izleme

eylemi üzerine düşüneceği, düşünceye dayalı bir sinema atmosferi yaratmayı amaçlamıştır.

1942 yılında Almanya'da dünyaya gelen ve gençliğinin büyük bir kısmını Avusturya'da geçiren Michael Haneke'nin; sinemaya olan tutkusu öğrencilik yıllarına dek uzanmaktadır. Öğrenim hayatında çok da başarılı bir öğrenci olmadığını ifade eden Haneke; tiyatro, felsefe psikoloji gibi farklı alanlarda eğitim alır. Tiyatro eğitimi aldığı yıllarda Fransız Enstitüsü'nün düzenlemiş olduğu film seminerinde Modern sinemanın Resnais ve Godard gibi öncü isimlerinin de içinde bulunduğu, Fransız Yeni Dalgası'nın örnek filmlerini izleme fırsatı bulur. Yönetmen, bu döneme dek pek çok klasik film izleme şansı bulmuş olduğunu ifade etse de, bu dönemde sinemayla olan ilişkisinin bir sinemaseverden ve film tüketicisinden öteye gitmediğini vurgulamaktadır. Sinemaya olan profesyonel yönelimi ancak bu dönemden sonra, izlemiş olduğu bu türden; yani Resnais ve Godard gibi yönetmenlerin filmlerinden itibaren başlamıştır. (Assheuer, 2013, s. 5-6)

Profesyonel hayatının büyük bir kısmında televizyona yönelik filmler kayda alan Haneke; sinemaya yönelik ilk çalışmasını 1989 yılında kayda almış olduğu *"Yedinci Kıta"* filmiyle ortaya koyar. Yönetmenin filmografisini oluşturan diğer filmler ise şu şekilde sıralanabilir: "*Benny'nin Videosu*", "*Tesadüf Bir Kronolojinin 71 Parçası*", "*Ölümcül Oyunlar*", "*Bilinmeyen Kod-(2000)*", "*Piyano Öğretmeni*", "*Kurdun Günü*", "*Saklı*", "*Beyaz Bant*", "*Aşk*", "*Mutlu Son*".

Çekmiş olduğu filmlerle modern topumdaki bireyin psikolojik yapısını ve toplumun sosyolojik problemlerini eleştirel manada ele alan Haneke; benimsemiş olduğu sinema anlayışıyla Cıeutat & Rouyer'ın (2014, s. 11) da ifade ettiği gibi hayatın can acıtıcı ve can sıkıcı taraflarını didikleyerek, izleyicisinin huzurunu kaçıran ve izleyicisini rahatsız eden konulara yönelmektedir. Haneke benimsemiş olduğu bu türden bir sinema anlayışıyla, izleyicisini adeta bildiği konular üzerinde tekrardan düşündürerek, eleştirel bir izleme sürecine davet eder. Haneke'nin kayda almış olduğu bu türden filmlerde yönelim bakımından birbirini takip eden benzer bir tema bütünlüğü olduğu konusuna dikkat çeken Chevıron (2014, s. 11) yönetmenin filmlerinde ağırlıklı olarak mantık dışı nedensiz şiddet, medya araçlarından özellikle televizyonun ön planda olacağı şekilde medyaya yapılan eleştiri, eğlence ve gösteri kültürünün şiddet temelinde

inşaa edilen temsili göstergesel öğelerine yönelik ortaya konan eleştiri, medya araçlarının izleyiciye yöneltmiş olduğu sorulara ve bu sorulara karşı izleyiciye sunmuş olduğu tek bir cevap yerine birden çok cevabın mümkün oluşu, filmlerin kapalı uçlu yapısına karşı açık uçlu bir film anlatısı ve bu doğrultuda filmlerin sonunda olayların nereye bağlandığının bilinmemesi, özellikle duygularını yitirmiş olan batı burjuvazisi ve orta sınıfın insandışılığına yönelik ortaya konan eleştiri, modern yaşam içerisinde parçalanan birey ve bu doğrultuda katil statüsünü alan çocuk ve ebeveynlerin ortaya çıkışı, sosyal yaşam içerisinde bireyler arasındaki iletişim eksikliği veya iletişim eksikliğinden de öte iletişim kurmak istemeyen bireylerin sergiledikleri tutuma yönlendirilen eleştiri, bireyde meydana gelen psikoljik buhranlar ve bu buhranın birey tarafından ifade edilmesinde yaşamış olduğu zorluk, insan bedeninin sonlu olan yapısı, yaşlılık ve aşk vb. gibi temalar işlendiğini vurgulamaktadır.

Haneke'nin kayda almış olduğu filmler tabiri caizse bozulan dünya düzenini ve bu bozulan düzen içerisinde çevresinde olup bitene ve kendine yabancılaşmış olan bireyin veya bireylerin yaşamış olduğu olayları konu alır. Ana akım sinemanın sebep-sonuca bağlı öykülemeciliğinin dışında, modern bir anlatım üslubuna ve estetiğine sahip olan yönetmen filmlerinde ayrıca içinde bulunduğumuz çağda medya araçlarını şiddeti estetize ediyor olmakla suçlayan eleştirel filmler de kayda almıştır.

Durağan görüntünün aksine Michael Hanke'ye göre (2013, s. 177-181) hareketli olan görüntüler doğaları gereği ortaya çıktığı ilk andan itibaren şiddetin sunumunun yapılmasına elverişli bir yapıya sahip olmuşlardır. Bu doğrultuda özellikle sinemanın küresel bir endüstri haline gelerek, türlerin ortaya çıktığı dönemlerden itibaren sinemada yer alan western, polisiye, savaş, macera veya korku gibi tür filmlerinin izleyici tarafından *"Aksiyon"* ve buna bağlı olarak belirli oranda *"Şiddet"* içerdiği günümüz izleme kültüründe doğrudan bilinen bir durumdur. Yani bu türe ait herhangi bir filmi izleme kararı alan bir izleyici; izleyeceği filmin şiddet içeriğine sahip olduğunun bilincinde olarak bu izleme sürecine dahil olma kararı almaktadır. Bu bağlamda, gerçek yaşamdaki korkularının ve arzularının geriliminden mitsel bir anlatım tarzıyla estetize edilen bu tür bir anlatımla gevşemeye çalışan izleyici; içinde şiddet öğelerinin yer aldığı bu anlatımla filmdeki suç ve şiddet öğelerinin ortağı olmayı da dolaylı olarak kabul etmiş olur. Bu durumda şiddetin tüketicisi olan izleyici aynı zamanda böyle bir ortaklığı bilinçli olarak kabul ediyor olması bakımından da şiddetin üreticisi konumunda da

konumlanarak, şiddetin medyadaki üretiminde paradoksal bir durum da yaratmış olur. Şiddet çatısı altında izleyici ve medya aracının ortaklığında meydana gelen bu durum günümüz dünyasında o denli ileri gitmiştir ki görsel medyada üretilen ürünler şiddet açısından kurgusal temele dayalı bir bir şiddeti mi, yoksa gerçekliğe bağlı bir şiddeti mi ekrana getriyor olduğu; deyim yerindeyse izleyici tarafından ayırt edilemeyecek bir duruma gelmiştir. Ana akım sinema böyle bir manipülatif süreci ise doğrudan izleyicisini hikayeyle özdeşleşme yaşayacağı bir anlatım tarzıyla yaratmaktadır.

Kayda almış olduğu filmlerle izleyiciyi klasik anlatının özdeşleşmeye dayalı manipülatif anlatımının aksine, yabancılaştırma unsurlarıyla düşünmeye dayalı bir izleme sürecine yönlendiren Michael Haneke; "Aklımda, kendini analiz ederek şüphe uyandıran ve izleyiciye konumunu hatırlatan bir gerilim filmi vardı" (Akt. Assheuer, 2013, s. 29) ifadeleriyle *"Ölümcül Oyunlar"* filmini kayda almıştır. Film hikaye bakımından her ne kadar sıradan bir Hollywood filminin suç-gerilim temasını yansıtan bir konu etrafında şekillenecekmiş izlenimi verse de; gerek filmde film boyunca izleyiciyi filmden koparacak yabancılaştırma unsurları bakımından, gerek hikayenin nihayete erdiği sonuç kısmında, kişilerin ve karakterlerin herhangi bir kurtuluşa erişememesi bakımından, klasik Hollywood filmlerinden ayrılmaktadır. Bu bağlamda film boyunca sık sık izleyiciyi filme yabancılaştırarak, izleyiciden film üzerine düşünmeye dayalı, eleştirel bir izleme süreci talep eden Haneke (Akt. Cıeutat & Rouyer, 2014, s. 228); *"Ölümcül Oyunlar"* filmiyle ilgili olarak sıradan bir gerilim filmi çekmek gibi bir niyetinin olmadığını da açık bir şekilde ifade eder. Yönetmenin kayda almış olduğu bu filmi klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood filmlerinden ayıran en belirgin özellik ise film boyunca filmde yer alan diğer yabancılaştırma unsurları gibi filmde sıkça Paul karakterinin doğrudan filmin izleyicisine yönelik gerçekleştirmiş olduğu kameraya bakma eylemi olmuştur.

"Ölümcül Oyunlar" filmi; Avrupalı orta sınıf bir aile olan Anna, Georg, oğulları Schorschi ve bu ailenin köpeği olan Rolfi'nin şehrin dışında, kırsal bir alanda yer alan göl evlerinde, yapmayı planladıkları tatilde başlarından geçen olayı konu almaktadır. Filmin açılış sekansında arabalarında klasik müzik dinleyerek seyahat etmekte olan aile; arabanın müzik çalarından çalan müziğin hangi sanatçıya ait olduğunu tahmin etme üzerine bir oyun oynarlar. Göl evlerine yaklaştıkları noktada komşuları olan Fred ve onun karısı Eva'nın evinin önünde duran aile bireyleri, komşularını bahçede golf

kıyafeti giymiş iki gençle birlikte görür ve bunun üzerine Anna; komşularının ertesi gün yapacakları golf maçına hazırlandıklarını düşünerek arabanın pencerisini açar ve şakacı bir tavırla bu yaptıklarının hile olduğunu söyleyerek aileyle merhabalaşır. Daha sonra Anna; Eva ve Fred'e ertesi gün yapacakları golf maçına kesin olarak gelip gelmeyeceklerini sorar. Fred ise ertesi gün onlara katılacaklarını söyleyerek, 20 dakika sonra ise tekneyi indirmelerinde onlara yardım etmek için geleceğini belirtir. Bunun üzerine evlerine geçen Anna, Georg ve oğulları Schorschi; evlerine yerleşmeye başladıktan kısa bir süre sonra yan komşuları Fred, az önce yanlarında olan golf kıyafetli gençlerden biriyle çıkagelir. Yanındaki genci Georg ile tanıştıran Fred; gencin bir iş arkadaşının oğlu olduğunu ifade eder ve genç kendini Georg'a tanıtarak isminin Pual olduğunu söyler. Fred ve Paul tekneyi indirmede Georg ve onun oğlu Schorschi'e yardım ederek kısa süre içinde evlerine geri dönerler.

Sonraki sahnede Georg ve oğlu Schorschi tekneyi kullanılacak hale getirmeye çalışırken, Anna ise akşam yemeği için mutfakta hazırlık yapmaktadır. Bir ara Schorschi mutfakta çalışan annesinin yanına gelerek babasının ondan bir bıçak istediğini söyler ve bir bıçak alır. Fakat Schorschi mutfaktan çıktıktan kısa bir süre sonra annesinin yanına geri dönerek kapıda bir kişi olduğunu söyler. Kapıya çıkan Anna gelen kişinin az önce komşularının yanında olan gençlerden diğeri olduğunu farkeder. Peter ismindeki genç; onu komşusu Eva'nın yolladığını ve ondan dört adet yumurta istediğini söyler. Bunun üzerine Anna Peter'a dört adet yumurta verir fakat; Peter yumurtaları aldıktan kısa bir süre sonra evin girişine düşürerek kırar. Onun yanına gelen Anna bunun önemli olmadığını söyleyerek Peter'ın kırmış olduğu yumurtaları temizler. Kırılan yumurtaları yerden temizleyen Anna; Peter'ın gitmesini beklerken Peter cüretkar bir tavırla Anna'dan dört yumurta daha ister. Peter'ın takınmış olduğu bu tavır karşısında şaşıran Anna; gönülsüz de olsa Peter'a dört yumurta daha vermeyi kabul eder. Fakat bu sefer de Anna'nın yumurtaları hazırladığı sırada Peter; Anna'nın lavabonun kenarında duran telefonunu lavabonun su dolu küvetinin içerisine düşürerek çalışmaz hale getirir. Bu durum karşısında iyiden iyiye sinirlenen Anna; paketlemiş olduğu yumurtaları Peter'a vererek espirili bir dille onun mutfağı yıkmadan önce evden gitmesi gerektiğini söyler. Yumurtalarla birlikte giden Peter'ın ardından, köpekleri Rolfi'nin havlamalarına mutfaktan dışarıya çıkan Anna; Peter'ı ve diğer genç olan Paul'u evin giriş kapısının iç kısmında görür. Köpeği sakinleştiren Anna; köpeğin

onlara bir şey yapmayacağını, rahatlıkla gidebileceklerini söyler fakat bu sefer de Paul; umursamaz bir tavırla buna gerek olmadığını söyleyerek ailenin golf sopalarının olduğu takıma yönelir. Paul beğendiği sopalardan birini alarak Anna'ya bu sopayla deneme vuruşu yapıp yapamayacağını sorarak izin ister. Peter ve Paul'un sergilemiş olduğu bu rahat tavırlar karşısında şaşkına dönen Anna; Paul'a sopayı deneyebileceğini söyler ve Paul sopa ve almış olduğu bir golf topuyla evin bahçesine çıkar.

Sonraki sahnede teknede çalışan Georg ve oğlu Schorschi ise Rolfi'nin üst üste havlamalarının bir yerden sonra kesilmesinin üzerine; Rolfi'yi merak ederek eve doğru gelirler. Bu sırada Paul'un peşinden dışarı çıkan Anna ise Paul'u bahçede bularak Paul'un elinden sopayı alır ve Paul ile eve dönerek yaşadıkları karşısında iyiden iyiye sinirlendiğini gençlere belli eder. Paul ve Peter'ın oynadıkları bu oyun karşısında canının sıkıldığını belli eden Anna; Paul ve Peter'dan evden gitmelerini bu sefer daha sert bir dille söyler. Fakat Paul; rahatsız edici tavırlarıyla Anna'nın bu isteğini yapmak yerine Peter'a dört yumurta daha vermesini söyler. Yaşadığı bu durum karşısında iyice çılgına dönen Anna çareyi gençleri kollarından tutup dışarı atmaya çalışmakta bulur. Fakat gençler bu duruma karşı da arsızca direnirler. Tam o sırada eve gelen Georg ise görmüş olduğu manzara karşısında şaşırarak olan biteni anlamaya çalışır. Georg'dan gençleri dışarı çıkarmasını isteyen Anna; çözüm bulamayınca dolaptaki kalan dört yumurtayı da alarak Georg'un eline tutuşturur ve geri çekilir. Bunun üzerine bu sefer de Georg; gençlerden evden gitmelerini rica eder. Fakat Peter'ın Georg'a doğru yanaşıp yumurtaları almak istemesi ve Paul'un da Georg'a emrivaki bir dille yumurtaları Peter'a vermesini söylemesi, Georg'u sinirlendirerek Paul'a tokat atmasına sebep olur. Bunun üzerine Peter ise yanda bulunan golf sopasıyla Georg'un dizine vurarak onu yere serer.

Bu noktadan sonra aileyi iyiden iyiye esir alan Paul ve Peter; Georg'un *"Bunu neden yapıyorsunuz?"* sorusuna karşılık Peter: *"Neden yapmayalım?"* cevabını verir. Bunun üzerine Paul; Georg'a az önce golf sopasını denemek için dışarı çıkarken yanına almış olduğu golf topunu cebinden çıkararak, bir oyun oynamak istediğini, bu oyunun bir bilmece olduğunu ve topun neden cebinde olduğunu sorar. Yani Paul az önce dışarıya çıkarak golf sopasını denemek istediğinde, topla atış yapmamış, ailenin köpeği olan Rolfi'yi öldürmüştür.

Paul'un bilmeceyle başlayan oyunu Anna ve Paul'un dışarıya çıkmasıyla devam eder. Anna evin bahçesinde Rolfi'nin ölüsünü ararken Paul ise Anna'yı sıcak-soğuk diyerek yönlendirmektedir. Çok geçmeden Anna; köpekleri Rolfi'nin ölüsünü, arabanın arka kapısını açtığında ayaklarının dibine düşmesiyle karşılaşacaktır. Daha sonra iki genç aileyi evlerinin salonunda hapsederek Paul'un türettiği çeşitli oyunlar üzerinden gerek fiziki, gerek psikolojik manada aileye şiddet uygulamaya başlarlar. Paul'un ürettiği oyunlardan bir diğeri Anna'nın kocası Georg ve oğlu Schorschi'nin önünde soyunmak zorunda bırakılmasıdır. Anna soyunup tekrar üzerini giydiği sırada kafasına çuval geçirilen Schorschi ise yaşadıkları karşısında korkudan altına kaçırır.Peter Schorschi'nin üstünü temizlemek için götürürken Schorschi Peter'in elinden kaçarak yan komşuları olan Eva ve Fred'in evine saklanır. Komşularının evinde peşine düşen Paul'dan saklanmaya çalışan Schorschi; komşularının kızı Sisi'nin Paul ve Peter tarafından öldürüldüğünü görür. Korkuyla yerdeki av tüfeğini alan Schorschi; üzerine gelen Paul'a ateş eder fakat tüfek boştur. Paul bunun üzerine Schorschi'i alıp tekrardan kendi evlerine getirir. Nitekim Paul; yerde yatan Georg, elleri ve ayakları bağlı olan Anna ve annesine sarılmış olan Schorschi üzerinde yeni bir oyun daha oynamaya hazırlanarak, aile üyelerini saymaya başlar. Paul'un oynadığı bu yeni oyunda çıkan sonuca göre aile üyelerinden biri öldürülecektir. İlk etapta Anna'nın çıkmasının ardından Paul Peter'a 35 e kadar tekrar saymasını söyler ve Paul'u tüfekle bırakarak kendine sandiviç hazırlamak için mutfağa gider. Kısa bir süre sonra içeriden gelen tüfek sesinin üzerine istifini bozmayan Paul; geri döndüğünde Peter'ın Schorschi'i öldürdüğüyle karşılaşır. Ölmüş Schorschi'nin başında aileyi elleri bağlı bir şekilde bırakan Paul ve Peter evden uzaklaşırlar. Yaşadıkları karşısında şoka girmiş olan Anna uzunca bir süre tepkisiz bir şekilde salonda bekler ve bir süre sonra kendinin ve Georg'un bağlarını keser. Çift birlikte mutfağa geçtikten sonra Georg suya düşen telefonu tamir etmeye çalışırken, Anna ise dışarıya çıkıp yardım aramaya koyulur. Anna yardım aradığı sırada Paul ve Peter bir araçla Anna'nın yanına gelir ve Anna'yı yakalayarak tekrardan eve götürür. Paul ve Peter ailenin kalan üyeleri üzerinde uyguladıkları şiddete kaldıkları yerden devam ederler.

Paul ortaya attığı oyunla sıradaki öldürecekleri kişinin Anna mı yoksa kocası Georg mu olacağı, öldürecekleri aletin ise silah mı yoksa bıçak mı olacağı seçimini yapması için Anna'dan bir duayı önce baştan sona, sonra da sondan başa doğru

okumasını ister. Fakat tam bu sırada Anna masada duran tüfeği kaparak Peter'ı vurur. Bunun üzerine Paul televizyon kumandasından bu olayı geriye sardırır ve Anna'dan önce silahı kaparak Peter'ın vurulmasını önler. Bunun üzerine Anna'dan kocası Georg'a veda etmesini ister ve ardına yerde yatan Georg'u tüfekle vurarak öldürür.

Filmin son sahnesinde ise Paul ve Peter sabah olup havanın aydınlanmasının ardından, aileye ait olan tekneyle göle açılarak elleri, ayakları ve ağzı bağlı olan Anna'yı canlı bir şekilde göle atarlar. Filmin sonunda ise Paul; Anna ve Georg'un göl kıyısındaki bir başka komşusu olan ailenin yanına giderek kendisini Anna'nın gönderdiğini, beklenmedik bir arkadaşlarının geldiğini ve varsa birkaç tane yumurta istediğini söyler. Bunun üzerine kadın yumurtaları vermek üzere mutfağa geçer ve film Paul'un kameraya yani izleyiciye dönük bakışlarıyla son bulur.

Haneke'nin kayda almış olduğu filmin hikayesinden de anlayacağımız üzere film başlangıçta klasik bir Hollywood sinemasının suç-gerilim temasını işleyecekmiş gibi bir izlenim çizmektedir. Fakat gerek öykünün bağlandığı sonuç, gerek bu öykünün izleyiciye sunuluş biçimi bakımından; film klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood filmlerinden taban tabana ayrılmaktadır. Bu bakıma filmde yer alan kameraya dönük bakışları çözümlememiz noktasında, filmin hikayesine ek olarak, yönetmenin bu hikayeyi izleyiciye nasıl aktardığına yönelik yapacağımız inceleme, Paul'un kameraya dönük bakışını kavrayabilmemiz ve daha doğru bir sonuca ulaşabilmemiz açısından bize katkı sağlayacaktır. Bu noktada filme filmin mizansenini oluşturan özelliklerin çerçevesinden baktığımızda, yani filmde yönetmenin ağırlıklı olarak neyi nasıl anlattığına dönük bir inceleme yaptığımızda şöyle bir durum karşımıza çıkmaktadır;

İlk olarak yönetmenin filmdeki sahneleri açı-karşı açı gibi kesmeler ve planlarla olabildiğince az parçaladığını görmekteyiz. Bu durum kimi sahnelerde o derece ileri gitmiştir ki; örneğin Anna ve Georg'un oğulları Schorschi'nin vurulduğu ve Paul ve Peter'ın evden gittiği sahneden hemen sonraki sahnede Anna, Georg ve ölü bir şekilde yerde yatan Schorschi, ortalama 10 dakika gibi bir süreyle tek planda izleyiciye sunulmuştur. Bu türden kayda alınan sahneler kurgusal kesmelerle yaratılacak anlamın aksine, izleyicinin sahnede yer alan olay ve karakterlerin ruh halleri üzerine daha yoğun düşünebilmesi için uygun bir atmosfer yaratmaktadır. Nitekim kesinti yapmadan kayda almış olduğu planlar ile ilgili olarak Haneke (Akt. Cıeutat & Rouyer, 2014, s. 64-65);

kesintisiz plan kullanımının izleyiciyi daha az manipüle ettiğini ve bunun yanı sıra sahnedeki gerilimi de arttırdığını ifade etmiştir. Öte yandan göze çarpan bir diğer unsur olarak, yönetmenin filmde bazı sahneleri, özellikle şiddete dayalı bir eylemin ve cinayetin gerçekleştiği sahneleri, kadrajının dışında kalacak şekilde kayda aldığı gözlemlenmektedir. Bu türden bir sinematografik yaklaşım; olayların izleyicinin hayal dünyasına bırakılması ve şiddetin estetize edilmemesi bakımından da yönetmenin görüşüyle örtüşen bir estetiğe sahiptir ve filmi eleştirel klasik ana akım sinemanın dışında bir noktada konumlandırır. Örneğin filmin ilk anından itibaren komşularının öldürülen kızları Sisi, komşuları Eva ve Fred ne şekilde ve ne zaman öldürüldüğü belirsiz bırakılırken, Rolfi, Schorschi ve Georg'un ölüm anlarında ise kamera; ya başka bir mekanda konumlanmış, ya da cinayete odaklanmak yerine başka bir tarafa doğru odaklanmıştır. Nitekim filmde kameranın vurulma anına odaklandığı tek sahne Anna'nın masadaki tüfeği alarak Peter'ı vurduğu sahnedir. Fakat bu vurulma anı ise Paul'un filmi kumandayla geri sardırmasıyla yönetmen tarafından kısa sürede bozuma uğratılır. Filmin sonunda elleri, ayakları ve ağzı bağlı şekilde göle yavaşça itilen Anna'nın ölüm anı ise; aksiyon açısından herhangi bir şekilde yüksek bir tansiyonla, gerilimin estetize edildiği bir sahne olarak karşımıza çıkmaz. Aksine kamera; alt açıda kalarak, suyu ve Anna'nın boğuluşunu görmeyecek şekilde sıradan durağanlığını korumaya devam eder.

Öte yandan filmi oluşturan bir diğer unsur olan film karakterlerine baktığımız noktada, filmde özellikle Paul karakterinin klasik ana akım sinemanın dışında bir oyunculuk sergiliyor olması göze çarpmaktadır. Paul'un filmde sergilemiş olduğu oyunculuk; çalışmamızın da konusu olan kameraya dönük bakışlarla doğrudan ilişkilidir. Film boyunca klasik dramatik yapının dışında bir oyunculuk ortaya koyan Paul; kameraya doğru gerçekleştirmiş olduğu bakışlarla; sık sık izleyicinin filme yabancılaşmasını sağlayarak film ve izleyici arasındaki özdeşleşme durumunu bozar. Bu noktada Paul'un sergilemiş olduğu oyunculuk; Brecht'in epik tiyatro estetiğinde yer alan göstermeci oyunculuğa paralel bir özellik göstermektedir. Öte yandan film; yönetmenin anlam yaratmada kullandığı bir diğer unsur olan müzik açısından değerlendirildiğinde ise, filmde hem doğal, hem de yapay müzik kullanımının söz konusu olduğu bir durumla karşılaşılır. Filmin açılış sekansında ailenin arabada yapmış oldukları seyahat sırasında çalan klasik müzik ve ailenin çalan müziği tahmin etme

üzerine oynadıkları oyun; ailenin sosyal statüsü hakkında izleyiciyi doğrudan bilgilendirmekteyken, öte yandan yönetmenin filme kurgusal olarak sonradan eklediği punk müzik ise gerek kullanıldığı nokta, gerek filmin genel estetik dokusuna tezat bir durum yaratması bakımından izleyiciyi filme yabancılaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu saydığımız unsurların yanı sıra yönetmenin kayda almış olduğu filmde ana akım sinemanın anlam yaratmada kullandığı pekçok klişe unsurun, film boyunca yıkıma uğratıldığı da ayrıca gözlemlenmektedir. Örneğin film herşeyden önce mağdur durumda olan film karakterlerinden herhangi birinin kurtulamadığı bir sona sahipken, filmin henüz ilk dakikalarından itibaren yakın planda gösterilen bir bıçak; film karakterlerinden olan Anna'nın kaçıp kurtulmasında yeterli olamayacak kadar filmin bütününde klişe kalacaktır. Buna benzer diğer bir örnekte ise Anna'nın masadaki tüfeği kaparak Peter'ı vurduğu sahnede filmin Paul tarafından geri sardırılması, Anna ile özdeşleşmiş olan izleyicinin klişe bir gelişmeyle sonuca varamayacağını göstererek, filmde klasik olan akışın dışında bir akış ortaya koyar.

"Ölümcül Oyunlar" filminde yer alan kameraya dönük bakışı çözümlememiz noktasında filmde yönetmenin neyi nasıl anlattığının incelenmesinin yanı sıra; gerek filmde anlatıcı olan yönetmenin, gerek yönetmenin yaratmış olduğu ve bakışın sahibi olan karakterlerin bakış açısı kavramı üzerinden incelenmesi; yapmış olduğumuz çalışmada kameraya dönük bakışın çözümlenmesi noktasında ulaşacağımız sonucun doğruluk payını arttırarak, daha doğru bir sonuç elde etmemize katkı sağlayacaktır. Bu bakıma ilk olarak filmde yönetmenin film anlatısını hangi bakış açısı tipolojisiyle ele aldığına baktığımız noktada; filmin yönetmen tarafından dışsal odaklanmaya bağlı bir bakış açısıyla kayda alındığı gözlemlenmektedir. Bu tür bir bakış açısında izleyiciler olaylar karşısında dışardan bir gözlemci konumunda konumlandırılmakla beraber, sadece olaylar karşısında olayları gözlemleyen pozisyonunda yer alırlar. İzleyicinin böyle bir konumda konumlanması; anlatıcının kendini olaylar ve olayları yaşayan karakterlerin dışında konumlandırıyor olmasıyla doğrudan ilişkili olan bir durumdur. Bu türden bir bakış açısıyla anlatımı kurulan filmde doğal olarak izleyici-karakter özdeşleşmesi daha güç gerçekleşerek, izleyicinin olaylar arasında analitik bir ilişki kurmasına da ayrıca imkan verilmiş olunur.

Öte yandan film anlatı perspektifi; yani anlatıcı olan yönetmenin filmi sunuş tarzı ve bu sunuş tarzının niteliği açısından değerlendirildiğinde; filmde yönetmen tarafından şiddete dayalı sinema ve onun klasik izleme pratiklerine sahip olan izleyicisi, film boyunca ağır bir dille eleştiri bombardımanına tutulmaktadır. Özellikle yönetmenin sahip olduğu bu bakış açısı doğrultusunda kurmuş olduğu anlatı; klasik ana akım sinemada izleyici-film özdeşleşmesine hizmet eden unsurların yerine, izleyiciyi filme yabancılaştıracak unsurlara yer verilmesiyle doğrudan desteklenmiştir. Yönetmen; film boyunca klasik izleme alışkanlığına sahip olan izleyiciyi rahatsız etmek ve filme yabancılaştırmak adına ortaya koymuş olduğu anlatımda, kimi zaman film karakterlerinden birini kameraya; yani doğrudan izleyiciye baktırırken, kimi zaman ise kullanmış olduğu müzikle filmin genel atmosferini ve akışını bozduğu bir durum da söz konusu olmuştur. Hatta yönetmenin açık bir şekilde filme müdahale ettiği bu durum o kadar ileri gider ki; Anna'nın Peter'ı tüfekle vurduğu sahnede film Paul tarafından geri sardırılır ve filmin bir taraftan kurmaca yapısı ele verilirken, bir taraftan da filmin iyi karakteri olan Anna'nın kurtuluşuna giden yolunun önüne izleyicinin hissedeceği şekilde yönetmen tarafından engel çekilmiş olunur. Bu bakıma film boyunca, filmin iyi karakterlerinin maruz kaldığı şiddetin sona ermesi adına yönetmenden tanrısal bir dokunuş bekleyen izleyici; yönetmenin yapmış olduğu dokunuşlarla, filmin her adımında olayların daha da kötüye gittiğiyle karşılaşacaktır. Deyim yerindeyse böyle bir durum karşısında izleyici; yönetmen tarafından yüzüstü bırakılmıştır ve çözüm için klişeleşmiş tanrısal bir dokunuş beklemek yerine, eleştirel bir bakış kazanarak, ve bu eleştirel bakışı da ilk baş kendini denetleyerek harekete geçmesi gerekecektir. Bu doğrultuda film ile ilgili olarak Haneke'nin ifade ettiği şu sözler; hem filmde ulaşmak istediği sonuca sebep olan temel problem noktalarını ortaya koyuyorken, hem de filmin anlatıcısı olarak bu problem karşısında şekillenmiş olan bakış açısının filme nasıl yansıdığı üzerine de bizleri aydınlatmaktadır:

> *"Kurgusal şiddetin kendi kurgusallığında, gerçek şiddet kadar önemli olduğunu göstermek istedim. Çünkü kurgusal şiddet de gerçek şiddet gibi kafada meydana geliyor. Hoş olmayan bir şekilde ifade edersem: 'Ölümcül Oyunlar' izleyiciyle alaycı bir şekilde oynuyor, çünkü film ona, 'İçeride kaldığın için tokadı pek tabii ki yiyeceksin' diyor" (Haneke, akt. Assheuer, 2013, s. 69).*

Öte yandan film slant ve filtre kavramları üzerinden; yani anlatıcının bakış açısı ve filmde yer alan karakterin bakış açısı üzerinden daha detaylı bir incelemeye tabi tutulduğunda slant; yani anlatıcının bakış açısının refere edildiği kavram üzerinden çözümlendiğinde, anlatıcının klasik ana akım sinemanın genel anlatım kodlarının dışında bir noktada konumlanan, eleştirel bir bakış açısına sahip olduğunu gözlemlemekteyiz. Anlatıcının filmi kayda alırken ortaya koymuş olduğu bakış açısı; doğrudan Hollywood'un klasik film anlatısı üzerinden sıkça yer verdiği şiddet unsuruna mualif bir perspektifte konumlanır. Anlatıcı, sahip olduğu bu bakış açısı doğrultusunda sadece alışılagelmiş kodlara sahip olan ana akım sinemanın eleştirisini yapmakla kalmamakta, sık sık şiddetin estetize edilerek sunulduğu, şiddetin tüketicisi konumundaki izleyiciyi de suçlayarak hedef alan yöntemlere başvurmaktadır. Öte yandan film; film karakterlerinin bakış açısını refere eden filtre kavramı üzerinden değerlendirildiğinde ise bu değerlendirmenin kameraya dönük bakışı gerçekleştiren Paul karakteri üzerinden yapılması gerekmektedir. Böyle bir çözümlemede kameraya dönük bakışı gerçekleştiren Paul'un bakış açısı; anlatıcının bakış açısını refere eden slant kavramından ortaya çıkan sonuçla paralel bir benzerlik göstermesi söz konusudur. Film boyunca filmde mağdur konumunda olan aile üzerinde çeşitli oyunlar ortaya atan Paul; uyguladığı şiddetin sebebine yönelik kendine yöneltilen sorulara da net bir cevap vermeyerek; nedensiz olarak şiddeti savunan bir bakış açısına sahip olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Paul'un sahip olduğu bu bakış açısı; onun filmin klasik akışının dışına çıkmasına izin vererek, yeri geldiğinde izleyicilerle doğrudan iletişime geçebilmesine de olanak sağlayacak bir forma sahiptir. Bu türden bir bakış açısına sahip olan Paul Haneke'nin (Akt. Cıeutat & Rouyer, 2014, s. 235) de ifade ettiği gibi filmde gerçekçi veya hakiki bir karakter olma amacının dışında, hazza ve coşkuya dayalı, kötülüğün soyutlanmış bir simgesi şeklindedir. Nitekim Paul'un Georg ve Peter ile gerçekleştirmiş olduğu şu diyalog; Paul'un nedensiz şiddete dayalı olan bakış açısını anlamamız açısından aydınlatıcı bir özelliğe sahipken, aynı zamanda film boyunca aileye uygulanan şiddetin sebebini merak eden, bu durumu bir nedene dayandırmaya çalışan izleyiciyi; alaycı bir tavırla dolaylı olarak eleştirerek, uyguladıkları şiddetin sebebinin o ya da bu herhangi bir uydurmaya dayandırılabileceğinin de mesajını vermektedir:

Georg: *Neden bunları yapıyorsunuz?/* ***Paul:*** *(Peter'a dönerek) Neden bunları yapıyoruz? Söylesene./* ***Peter:*** *Bilmiyorum./* ***Paul:*** *(Georg'u kastederek) kaptan bilmek istiyor. Neden? Evet? /* ***Peter****: Anlatması zor./* ***Paul****: Şekil yapmayı bırak./* ***Peter:*** *Zor olduğunu sen de biliyorsun./* ***Paul:*** *Tanrım, bu nasıl bir oyun?! Babası boşandı, o bu kadarken (eliyle küçük hareketi yapar). Sonra başkasını aldı./* ***Peter:*** *Doğru değil! (Georg'a dönerek) yalan söylüyor! Annem boşandı çünkü…/* ***Paul:*** *Küçüğe sadece kendisi bakmak istiyordu ve o günden beri o ibne bir katil. Yeterince açık mı?* ***Peter:*** *(Ağlayarak Paul'a) Pisliğin tekisin!/* ***Paul:*** *Aslında kötü bir çevreden geliyor. Beş tane kardeşi var. Hepsi de esrarkeş. Baba alkolik, annenin ne yaptığını da siz hayal edin. Ya da aslında onu beceren o (Parmağıyla Peter'ı gösterir). Zor ama gerçek. Hadi, biraz sakinleş./* ***Georg:*** *İğrençsiniz. Çocuğun önünde terbiyesizce davranmayın.* ***Paul:*** *Oh, pardon. Nasıl bir cevap istersiniz? Hangisi sizi tatmin eder? Zaten doğru değil. Siz de benim kadar iyi biliyorsunuz. Bir bakın. Kötü bir çevreden geldiğine gerçekten inanıyor musunuz? Görüyorsunuz. Şımarık bir serseri. Dünyanın pisliği ve iğrençliği onu sarmış. Yaşamın boşluğu altında ezilmiş! Çok zor, bundan emin olun. Görüyorsunuz, yine gülüyor. Peki. Tatmin oldunuz mu? Ya da başka bir şey mi?*

> *"Haneke'nin filmleri asla bize her şeyin iyi sonuçlanacağını düşündürmez. Hiçbir şeyin, hiçbir zaman düzelmeyeceğini vurgulayarak bu fikirle yaşamayı öğrenmemize yardımcı olur (...) 'Ölümcül Oyunlar'daki iki genç katilin iğrenç şakalaşmaları geliyor elbette akla. Öylesine bir provokasyon mu bu? Tam tersine, bu şakalar seyirciyi kelimenin gerçek anlamıyla sorgulamaya çağırıyor ve tahammülü zor bir tezatla durumun dehşetine ekleniyor. Haneke, kurban durumundaki aile fertlerini canlandıran oyuncularından rollerini trajedi, katil gençlerdense komedi tarzında oynamalarını istemiş" (Cıeutat & Rouyer, 2014, s. 11)*

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılacağı gibi Michael Haneke'nin kayda almış olduğu *"Ölümcül Oyunlar"* filmi; klasik Hollywood sinemasının tema bakımından sıklıkla başvurmuş olduğu şiddet unsuruna yönelik yönetmenin eleştirel tarzda kayda aldığı bir film olma özelliğine sahiptir. Nitekim yönetmen; filmde şiddeti estetize edecek çoğu teknikten uzak duran bir anlatımın yanı sıra, izleyiciyi çoğu kez kullanmış olduğu sinematografik unsurlarla rahatsız etme çabasına girerek filme yabancılaştırmayı ve özdüşünümsel bir seyir süreci yakalamayı da amaçlamıştır. Bu açıdan filmin asıl

hedef kitlesi; klasik dramatik yapıya dayalı sinemada, ekranları karşısında film boyunca güvenli bir seyir gerçekleştiren, filmdeki öykü vahşet derecesine çıksa dahi kurgusal manada gerçekleştirilecek herhangi bir kurtuluş veya çözümle rahatlama konusunda uzlaşmayı kabul eden, ve bunun sonucunda da filmden belirli oranda haz almayı bekleyen klasik sinema izleyicisi olmuştur. Yönetmen bu doğrultuda 1997 yılında çekmiş olduğu filmin ağırlıklı olarak bağımsız sinema salonlarında ve sanat filmlerinin gösterildiği mecralarda gösterilmesinden dolayı, filmin hedeflemiş olduğu asıl izleyici kitlesine ulaşamadığını düşünerek, filmi 2007 yılında farklı oyuncu kadrosuyla, plan plan tekrardan kayda alarak remake etmiştir. Bu durumu Haneke şu şekilde anlatır:

> *" Ölümcül Oyunlar'la ulaşmak istediğim seyirci aslında filme gelmedi. Yıldız oyuncuların yer aldığı Hollywood tarzı bir Amerikan versiyonunu çekmemin nedeni de buydu, ama yine aynı hadise oldu. Bu beni biraz hüsrana uğrattı, çünkü pek kafa yormayan film izlemek isteyen sinema tüketicisinin de niyetimi kavrayabileceğini düşünüyordum. Ama tabii anlamayı denemeye niyetli olmayınca da olmuyor" (Haneke, akt. Cıeutat & Rouyer, 2014, s. 226).*

Haneke'nin kayda almış olduğu *"Ölümcül Oyunlar"* filmi şuana kadar yapmış olduğumuz çalışmadan da anlaşılacağı üzere Hollywood'un klasik dramatik yapısına bağlı, klasik imajlara ve anlatıma sahip bir film olmanın dışındadır. Film boyunca Paul'un kameraya doğru gerçekleştirmiş olduğu, yani doğrudan izleyicinin açık adres olduğu bakışları ise filmin bu konumuna doğrudan hizmet eden bir unsur olma görevi görmektedir. Film boyunca Paul karakterinin dört kez kameraya dönük gerçekleştirmiş olduğu bakış; film üzerinden yönetmenin asıl amaçladığı şeyin adeta söyleme döküldüğü anlar olarak karşımıza çıkar. Film boyunca şiddet içerikli eylemleri adeta bir oyunmuşçasına ailenin bireyleri üzerinde uygulayan Paul; kameraya dönük olarak gerçekleştirmiş olduğu bu bakışlar üzerinden her ne kadar izleyiciyi filme yabancılaştırmayı başarmış olsa da, rolüne devam ederek izleyiciyi de oyuna dahil etme çabasına girer. Bu durum deyim yerindeyse izleyicinin de suça ortak edilmeye çalışıldığı anlardır. Bu bağlamda Paul'un film boyunca dört kez gerçekleştirmiş olduğu bakışı karakterin söylemi ve sahnedeki aksiyonun üzerinden ele alacak olursak bu durum şu şekilde gelişim göstermektedir:

Bakış 1: Her ne kadar kameraya dönük bakışın gerçekleştiği sahne olmasa da Peter'in Georg'un dizine golf sopasıyla vurup sakatladığı ve Paul ile birlikte aile

üyelerini alıkoyduğu sahnede Georg'un: *"Neden bunu yapıyorsunuz?"* sorusuna karşı Peter tarafından; *"Neden yapmayalım?"* cevabını aldığı sahne; Paul'un sonraki sahnede kameraya dönük bakışıyla doğrudan ilişkilidir. Bu noktada sahnedeki karakterlerin diyaloglarının akışı ise şu şekildedir:

Paul: *Tamam, o zaman. Başka bir oyun oynayalım. Bir bilmece. (Golf topunu göstererek) Bu nedir? (Sorduktan sonra topu Georg'un ayaklarına doğru yuvarlar)/* ***Georg:*** *Golf topu./* ***Paul:*** *Doğru, bayım. Bir golf topu. Peki neden cebimde? Bayan biliyor. Çünkü? Ee? Ee?/* ***Peter:*** *Çünkü atmadın./* ***Paul:*** *Evet! Peki neden atmadım?/* ***Peter:*** *Çünkü sana engel olduk./* ***Paul:*** *Evet. Denemiş olmalıydım. Yoksa tam karmaşa.*

Bunun üzerine Anna bir terslik olduğunu farkederek endişeli bir ifadeyle Paul'a; *"Nerede"* diye sorar. Sahne burada sona erer ve sonraki sahneye geçildiğinde Anna bahçede birşeyler ararken Paul ise onu *"Soğuk"*, *"Sıcak"* diyerek yönlendirmektedir. Anna'nın arabaya doğru ilerlediği anda *"Sıcak"* diyen Paul daha sonra kadraja sağ taraftan girerek arkasını döner ve doğrudan izleyiciye bakarak göz kırpar. Nihayetinde Anna arabanın arka kapısını açar ve köpekleri Rolfi'nin ölüsü ayaklarının dibine düşer.

Resim 3.17: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış-1



Kaynak: (Ölümcül Oyunlar filmi, 1997)

Bakış 2: Aile bireylerinin hepsi salonda tutsak edilmiştir fakat elleri kolları henüz bağlı değildir. Peter acıktığı için mutfaktadır ve Paul onu yanına çağırarak aile üyelerine bir bahis oynayacaklarını söyler. Yönetmen aynı zamanda Peter'ın odaya girdiği anda; *"Burası karanlık"* demesinin ardından Paul'un; *"Uyuma!"* cevabı üzerinden; durağan giden sahnede izleyiciye dolaylı bir seslenme gerçekleştirerek filme izleyicinin istediği türden aksiyon katacağının mesajını verir. Paul'un ortaya attığı bahis aile üyelerinin 12 saat içinde hayatta olacakları veya ölü olacakları üzerinedir.

Bunu duyan aile korkar ve Peter, Paul'a: *"İddiaya girmek istemiyorlar"* der. Paul ise; *"Olamaz. İddiaya girmeniz gerek"* diyerek aileye cevap verir. Aileye konuşan Paul daha sonra kameraya; yani doğrudan sahneyi izleyen biz izleyicilere dönerek; *"Ne düşünüyorsunuz? Sizce şansları var mı? Onlardan yanasınız, değil mi? Kime oynuyorsunuz?"* diye sorar.

Resim 3.18: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış-2



Kaynak: (Ölümcül Oyunlar filmi, 1997)

Bakış 3: Aile bireylerinden Schorschi yani çocuk; Peter tarafından salonda vurularak öldürülmüştür. Paul ve Peter, Anna, Georg ve ölmüş vaziyette salonda yatan Schorschi'i salonda yerde bırakarak gitmişlerdir. Bunun üzerine Anna evden dışarıya çıkarak yardım arar fakat çok geçmeden Paul ve Peter onu yolda yakalayarak eve geri getirir. Bu kez Paul ve Peter aile üyelerinden hangisini öldüreceklerinin kararına varmaya çalışırlar. Paul elleri ve ağzı bağlı olan Anna'nın bağlarını bıçakla keser. Bu sırada bir önceki bakışın yer aldığı sahnede olduğu gibi yönetmen; Paul karakteri üzerinden izleyiciye yönelik gizliden gizliye hitap edecek şekilde Paul'a Anna'nın bağlarını bıçakla kestiği sırada şu sözleri söyletir;

Paul: *Bir dilsizin acı çekmesi fazla gösterişli olmaz. Biz seyirciye oynayacağız. Yapabileceklerimizi göstermek istiyoruz, değil mi? Şimdi tekrar oynayabilirsin. Yanlış hatırlamıyorsam senli-benli konuşuyorduk. Evet, Anna... Şimdi 'Sevimli eş' oynuyoruz. Ya da 'bıçakla ölmek, tüfekle ölmek'. Hayatını kaybetmek her zaman zor değil. Hey! Uyumaman gerek! Bizimle oynamalısın, yoksa yine esnemeler başlayacak.*

Sahnede bakışın gerçekleştiği ana kadar karakterler arasında gerçekleşen diyaloglar ise şu şekildedir:

Paul: *Şimdi, oyunun kuralı şu: Georgie (ailenin oğlu Schorschi'i kastederek) elenmişti. Yani şimdi sıra onda. Kaçınmak zor olacak. Tabi eğer yerini almak istemiyorsan. İstiyor musun? (Peter'i kastederek) Bence şişko anlayışla karşılar. Değil mi, şişko?/* ***Peter:*** *Bana artık şişko deme./* ***Paul:*** *Bak, ne kadar da anlayışlı./* ***Georg:*** *Bitirin. Yeterince var./* ***Paul:*** *Var mı? Sizce yeterince var mı? Ne düşünüyorsun, Anna? Sıkıldın mı? Oynamak istemiyor musun?/* ***Georg:*** *(Anna'ya yönelik) cevap verme artık. Bırak ne yapmak istiyorlarsa yapsınlar. Daha çabuk kurtuluruz./* ***Paul:*** *Hiç de cesurca bir davranış değil! Uzun metraj için yetmez.*

Daha sonra Paul sağında duran kameraya doğru dönerek doğrudan izleyicilere; *"Yeter mi? Mantıklı bir gelişmeyle gerçek bir son istiyorsunuz, öyle mi?"* ifadesini kullanır. Nitekim sahnenin ilerleyen dakikalarında Paul tüfekle yerde yatan Georg'u vurarak öldürecektir.**(Resim:3.16)**

Bakış 4: Paul ve Peter tekneyle göle açılarak ailenin kalan son üyesi Anna'yı elleri, ayakları ve ağzı bağlı şekilde Paul'un tekneden itelemesiyle öldürmüşlerdir. Sonraki sahnede Paul ailenin gölün karşısındaki bir diğer komşusu olan ailenin evine gider ve kapıyı açan kadına; kendisini Anna'nın gönderdiğini, haber vermeden arkadaşlarının geldiğini ve birkaç yumurta istediğini söyler. Bunun üzerine kadın Paul'u evin içerisine davet ederek kendisi yumurtaları almaya gider. Giden kadının arkasından evin iç kısımlarına doğru yönelerek evi incelemeye koyulan Paul; bir anda doğrudan kameraya; yani izleyiciye doğru bakar. Paul'un bakışları; daha önce Anna, Georg ve Schorschi'nin arabada klasik müzik dinledikleri sırada aniden giren punk müziğin girmesiyle ekranda donar ve film Paul'un kameraya dönük bu bakışıyla son bulur.

Resim 3.19: Ölümcül Oyunlar filmi kameraya dönük bakış-4



Kaynak: (Ölümcül Oyunlar filmi, 1997)

Yukarıda sıralamış olduğumuz *"Ölümcül Oyunlar"* filminde yer alan kameraya dönük bakışların tümü filmde yer alan Paul karakterine ait olup, izleyiciyi filme yabancılaştırma özelliğine sahip olmakla birlikte, karakterin bakış açısını temsil eden filtre kavramıyla da paralel bir gelişim göstermektedir. Paul karakterinin film boyunca aile bireyleri üzerinde hem tasarlayıp hem de uygulamış olduğu şiddete dayalı oyunlar karakterin bakış açısının özeti niteliğindeyken; filmde klasik bir izleme sürecinden kopartılan izleyici; kendi kimliğiyle adeta adım adım Paul karakteri tarafından gerçekleştirilen şiddette dayalı oyuna ortak edilmeye çalışılır. Paul'un izleyiciye dönük gerçekleştirmiş olduğu ilk bakış aile üyeleriyle oyun oynamak istediğini dile getirdiği sahne ile, Anna'nın Rolfi'nin ölüsünü aradığı ilk oyun arasındaki kırılma anında gerçekleşir. Bu noktada gerçekleştirilen bakışla izleyicinin varlığı daha ilk andan Paul tarafından kabul edilerek, izleyici kendi kimliğiyle bu oyuna dahil edilmeye çalışılır. Nitekim çok geçmeden Paul ile Anna arasında gerçekleşen arama oyununun içinde kendini de bulan izleyici Rolfi'nin ölüsünün bulunmasıyla ilk oyununu da tamamlamış olur. Çok geçmeden aile üyelerinin salonda tutsak edildiği sahnede gerçekleşecek olan bir diğer bakış anında ise; bir kere kendi varlığıyla oyuna dahil olmuş olan izleyicinin aynı şekilde, fakat bu kez şiddetin dozunun arttırıldığı bir bahse girmesinin istenmesi söz konusudur. Nitekim ortaya atılan bahisle birlikte filmi izlemeye devam eden izleyici birinci seferde olduğu gibi bu kez de ailenin küçük oğlu Schorschi'nin ölümüne tanık ve ortak olacaktır. Filmde yer alan Paul'un kameraya, yani izleyiciye dönük gerçekleştirmiş olduğu bu ilk iki bakışta; Paul'un izleyiciye ciddiyetini gösterdiği ve adım adım izleyiciyi de olayların içerisine çektiği bir durum söz konusudur. Fakat Paul'un üçüncü bakışı gerçekleştireceği ana kadar izleyici ile yapmış olduğu ortaklık Schorschi'i vurup izleyiciyi geride bırakarak evi terk etmeleriyle yavaş yavaş bozulacaktır. Nitekim ele almış olduğumuz üçüncü bakış; gerek filme yabancılaştırılarak filmin kurmaca yapısının belli edilmesi bakımından, gerek bu yapının farkında olarak, izleme sürecine devam eden izleyicinin eleştirilmesi bakımından, daha önce gerçekleşen iki bakıştan farklı bir amaca hizmet eder. Paul'un kameraya dönük bakışı gerçekleştireceği bu sahnede; ortadan kaybolmalarıyla birlikte filmin atmosferinin giderek durağanlaştığının, izleyicinin de bu durum karşısında giderek sıkıldığının adeta farkındadır ve bu doğrultuda izleyiciyi alttan alta *"Yoksa yine esnemeler başlayacak"* diyerek hem iğneler, hem de biraz sonra kameraya bakarak,

perde karşısında olayların belirli bir sonuca bağlanmasını, yaşanan tüm vahşete rağmen ailenin kalan üyelerinin kurtulmasını bekleyen izleyiciye yönelik yapacağı eleştirinin zeminini hazırlar. Nitekim bunu kameraya baktığı anda da açık bir şekilde dile getirir: *"Yeter mi? Mantıklı bir gelişmeyle gerçek bir son istiyorsunuz, öyle mi?"*

Öztürk'ün (2018, s. 183-184) de ifade ettiği gibi *"Ölümcül Oyunlar"* filmi izleyiciyi rahatlatmak yerine germektedir. Film boyunca izleyici filmdeki karakterlerin kurtuluşunu arzularken yönetmen bunu gerçekleştirmeyerek izleyicinin klasik izleme alışkanlıklarını alaşağı eder. Film boyunca yönetmenin yaratmış olduğu imajlar, izleyiciyi filmden çıktıktan sonra da terketmeyerek izleyicinin zihninde dönmeye devam eder. Bu bağlamda filmde yer alan Paul karakterine ait kameraya, yani izleyiciye dönük bakış; temelde izleyiciyi filme yabancılaştırarak izleyicinin karakterler ve film ile olan özdeşleşmesinin önüne geçmeyi hedeflerken, bir taraftan da izleyiciyi sadece filmi takip ediyor olmasından doğan bir sebeple film boyunca gerçekleşmiş olan olaylara ortak etme çabasındadır. Şüphesiz bu durum; yönetmenin ana akım sinema üzerinden şiddetin adeta tüketicisi haline dönüşen izleyiciyi eleştirmek maksadıyla yola çıktığı amacıyla kusursuz bir şekilde örtüşmektedir.

Her ne kadar yönetmen film boyunca izleyicinin film ve film karakterleriyle özdeşleşmesinin önüne geçecek, izleyiciyi filme yabancılaştıracak ve filmin kurmaca yapısını ön plana çıkaracak olan farklı yabancılaştırma yöntemlerine yer vermiş olsa da; izleyiciyi bir birey olarak hedef alan ve onun varlığını apaçık şekilde kabul eden yabancılaştırma tekniği olarak Paul karakterinin kameraya, yani izleyiciye dönük olarak gerçekleştirdiği bakışlara başvurmuştur. Paul'un kameraya dönük bakışıyla gerçekleştirilen yabancılaştırma; bir taraftan film izliyor olmanın bilincini izleyici üzerinde yaratırken, bir taraftan da izleyicinin film karşısındaki kendi varlığının bilincini en üst seviyeye çıkartmaktadır. Bu noktada Paul'un filmde yer alan kameraya, yani izleyiciye dönük olan bakışı; Brown'un (2012, s. 25-30) da ifade etmiş olduğu gibi bir taraftan izleyiciyi aile üzerinde oynanan oyunlara ortak etme çabasına yönelik bir eylemken, bir taraftan da filmi filmin mesajı haline getirerek adım adım izleyiciye filmden uzaklaşması için henüz vaktinin olduğunun mesajını vermektedir. Bu durum aynı zamanda yönetmenin eleştirel olarak izleyicinin neden hala filmi izlemeye devam ettiğinin de düşünülmesi gerektiğine yönelik de bir eylem niteliğindedir. Bu bağlamda Haneke'nin Paul'un bakışlarıyla gerçekleştirmiş olduğu bu durum; bir tarftan izleyiciyi

filme yabancılaştırma bakımından Brecht'in göstermeci oyunculuğuyla benzer bir özelliğe sahipken, bir taraftan da izleyiciye düşünsel anlamda sunmuş olduğu alternatifleri kısıtlayarak izleyiciyi dar bir alana sokar ve Brecht'in estetik anlayışından kısmen ayrılmış olur. Bu dar alanda izleyici ya filmi izlemeye devam ederek rahatsız olmayı ve dehşete ortak olmayı kabul etmelidir, ya da filmi terkedip izleme sürecini sonlandırmalıdır. Her iki durumda da Haneke'nin ortaya koymuş olduğu bu tutum; klasik sinema anlatısından farklı bir yol çizerek, suya sabuna dokunmayan izleyiciyi Paul'un kameraya; yani izleyiciye dönük bakışıyla açık şekilde hedef alır ve klasik dramatik sinenamaya dayalı film izleyicisini yine filmin ana problem noktası haline getirerek modern bir sinema anlayışı ortaya koyar. Nitekim Paul'un izleyiciye dönük bakışı ve bakışı gerçekleştirdiği sırada ifade ettiği sözler; klasik klişe imajlara sahip olan sinemanın manipülatif yanının eleştirisini ortaya koyarken, aynı zamanda bu manipüle edilme durumuna da adeta alışkanlık gösteren izleyiciyi de eleştirmektedir. Bu noktada klasik imajlara alışkanlık gösteren izleyici bu imajların herhangi biri tarafından yönlendirilmemesi durumunda dahi beklenti açısından klasik olan imajları arzular. Yani izleyici her izleme sürecinde, klasik anlatı sinemasından edindiği alışkanlıkla, bile isteye kendini manipüle edecek bir durumun arayışına girer. Bu doğrultuda "Manipülasyonun kötü niyetli bir manipülatöre ihtiyacı yok. Aptallık ve sorgulamamak da manipüle eder" (Akt. Assheuer, 2013, s. 117) ifadelerini kullanan Haneke; kayda almış olduğu filmi birçok açıdan ana akım sinemanın dışına çıkaracak ve izleyicisinde aktif bir izleme süreci yaratacak yönteme başvurmuştur. Paul'un kameraya dönük bakışı da yönetmenin benimsediği bu görüş doğrultusunda kullanmış olduğu en çarpıcı unsur konumundadır.

3.5.6. 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün-(2007)

3.5.6.1. Filmin Künyesi

Özgün Adı	**:** 4 Luni, 3 Saptamâni si 2 zile
Türkçe Adı	**:** 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün
Yönetmen	**:** Cristian Mungiu
Yapımcı	**:** Cristian Mungiu, Oleg Mutu
Yapım Yılı	**:** 2007
Süresi	**:** 128’
Ülke	**:** Romanya
Oyuncular/Kişiler	**:**Adi Carauleanu, Luminita Gheorghiu, Vlad Ivanov, Anamaria Marinca, Alexandru Potocean, Laura Vasiliu

3.5.6.2. Filmin Konusu

Bir öğrenci yurdunda oda arkadaşı olarak yaşayan iki üniversite öğrencisi Otilia ve Gabita; birbirine çok yakın iki arkadaştır. Gabita yaşamış olduğu bir ilişki sonrası hamile kalmıştır ve hamile kaldığı çocuğu doğurmak istememektedir. Buna çözüm olarak da bir kürtaj operasyonu geçirmeye karar verir. Fakat yaşamış oldukları ülkede yürütülen politika sebebiyle kürtaj yasal bir suç olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Gabita çareyi arkadaşı Otilia ile birlikte yasadışı bir kürtaj operasyonu ayarlamakta bulur. Fakat ikilinin kürtajın yapılacağı mekan ve kürtajı yapacak olan doktor açısından yaşadıkları problemler; yaşantılarının geri kalanında hatırlamak istemeyecekleri türdendir.

3.6.6.3. 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün Filmi ve Kameraya Dönük Bakışın Çözümlenmesi

Resim 3.20: 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün filmi kameraya dönük bakış



Kaynak: (4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün filmi, 2007)

"Filmimin seyirciyi bir seçim hakkında düşündürmesini istedim"

-Cristian Mungiu-

20. yüzyılın ortalarından itibaren ağırlıklı olarak Avrupa'da meydana gelmiş olan modern sinema hareketlerinin merkez üssü İtalya ve daha sonrasında onu takip eden Fransa olarak kabul edilmektedir. Şekillenmesinde özellikle dünyada birbiri ardına gelmiş olan iki savaşın çokça etkisi olan modern sinema hareketleri bulundukları ülkelerin siyasi yapısı ve sosyal yaşamına göre farklılıklar göstererek, günümüz 21. yüzyıl sinemasında da varlığını sürdürmektedir. Butler'in (2011, s. 133) de ifade ettiği gibi; farklı coğrafyalarda ve farklı ülkelerde meydana gelmiş olan bu farklı sinema hareketleri, ortaya koymuş olduğu yapıtlar üzerinden o ülkenin vatandaşlarının kimliği, kültürü ve ülkedeki siyasi manada hakim olan ideoloji açısından önemli bilgiler vermektedir. Ayrıca sanat sineması çatısı altında yer alan ve klasik ana akım sinemanın çizgisinden ayrı bir çizgide ilerleyen bu tür sinema hareketleri; biçim ve içerik açısından bulundukları ülkenin ekonomik şartlarından da doğrudan etkilenmişlerdir. Özellikle ekonomik ve siyasi alanda birtakım problemlere sahip olan ülkelerde gündelik ve sosyal gerçekliğe dayalı, amatör oyunculuklar, ucuz ekipman ve gerçek mekanlar üzerinden kayda alınan bu düşük bütçeli yapımlar; dünya çapında belirli bir pazara sahip olan ana akım sinemanın aksine, ağırlıklı olarak bağımsız film festivallerinde gösterime girmişlerdir. Hatta bu tür bir yaklaşımla aynı coğrafyada yaşayan farklı yönetmenler tarafından kayda alınan filmlerde kimi zaman biçim-içerik açısından belirli bir benzerliğin olduğu durumlar da söz konusudur. Bu gibi durumlarda bahsi geçen filmlerin katıldıkları festivallerde akademisyenler ve film eleştirmenleri tarafından izlenmesi; filmlerin belirli bir akımın çerçevesinde incelenmesine veya yeni bir akımın çerçevesinin çizilmesiyle sonuçlanmıştır. Özellikle 2000 yılı sonrası dönemde Romanya'da üretilen filmlerde de böyle bir durum söz konusu olmuş; üretilen filmler *"Rumen Yeni Dalgası"* adı verilen yeni bir sinema hareketinin çerçevesinden ele alınmıştır. Romanya'da özellikle 2000'li yılların sonrasında kayda alınan bu filmler; II. Dünya savaşı sonrası dönemden başlayarak Avrupa'da hakim olan ve daha sonraları 1965 yılında Romanya'da komünist partiyle başa gelen Nikolay Çavuşesku'nun, 1989 yılına kadar iktidarından meydana gelen, halkın sosyal hayatta yaşamış olduğu kültürel, ekonomik ve siyasi problemlerin üzerinde odaklanmıştır.

Bu dönemin problemleri üzerinden kayda alınan filmlere bakmadan önce, Çavuşesku döneminin kısa tarihine değinecek olursak; 1965 yılında yönetime gelip 1989 yılında halkın ayaklanmasıyla kurşuna dizilerek idam edilene kadar ülke yönetiminde lider pozisyonunda olan Nikolay Çavuşesku başlangıçta Komünist partinin idealleri doğrultusunda bir yönetim şekli benimsemiş, fakat iktidarının sonraki yıllarında uygulamış olduğu politikalarla ülke yönetiminde adeta bir dikta rejimi oluşturmuştur. Bu dönem ile ilgili olarak yapmış olduğu çalışmada İbram; (2014, s. 16-17) Çavuşesku yönetimindeki Romanya'da, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda ekonomik ve siyasi açıdan yer yer başarılı bir yönetimin olması söz konusuyken, bu durumun 1980'li yıllardan itibaren tamamen değişim göstermeye başladığını, halkın başta temel gıda malzemeleri olmak üzere, sağlık, ilaç, ısınma, çalışma ücretleri, elektrik, gaz gibi temel ihtiyaç alanlarında ciddi problemler yaşadığını ifade etmiştir. Buna ek olarak ülkenin içine girmiş olduğu bu girdapta rüşvet ve yolsuzluk hat safhaya çıkmış, 4. güç olan medya ise yönetim tarafından adeta bir propoganda aracı olarak kullanılmıştır.

Öte yandan Çavuşesku'nun inşaa etmiş olduğu bu düzlemde, ülkeyi ekonomik açıdan kalkındırmak adına ortaya atmış olduğu yasaklar; çoğu noktada temel insan haklarında özel yaşamın ihlaline varacak türdendir. Üretimde nüfusla paralel bir büyüme olacağı yönündeki düşünceleri Çavuşesku'ya; "Fetüs tüm halkın ortak mülküdür", "Devlet sizden iyi bakar. Doğurup yetişirme yurtlarına bırakın" yaklaşımıyla bakmasına sebep olmuş, özellikle ülkedeki genç nüfusu evlenmeye teşvik edecek şekilde, 1966 yılında yayınladığı 770 sayılı kararnameyle bu doğrultuda birtakım kararlar almıştır. Bu kararlar doğrultusunda evli olmayan gençler çocuk sahibi olacağı döneme kadar %10 vergiye tabi tutulacak, kürtaj ülke genelinde 45 yaş altında ve 4 çocuk sahibi olmayan kadınlara ise yasaklanacaktır. (Hord, David, Donnay, & Wolf, 1991, s. 231-232)

Tarihsel açıdan yukarıda kısaca değindiğimiz gibi bir geçmişe sahip olan yakın dönem Romanya'sından ortalama 10 yıl sonra kayda alınan filmler incelendiğinde; filmlerin Romanya'nın bahsi geçen dönemi üzerine odaklandığı ve bu filmlerin özellikle Cannes, Berlin, Venedik gibi prestijli uluslararası festivallerde başarı kazandığı görülmektedir. *"Rumen Yeni Dalgası"* çerçevesi içerisinde ele alınan bu filmlere yönelik yapılan tartışmalarda Rumen Yeni Dalgası"nın bir akım olup olmadığı

konusu sıkça gündeme getirilirken; Romanyalı yönetmen Cristian Mungiu'nun Cinêaste'ye verdiği röportaj ise bu konuyu doğrudan aydınlatmaktadır:

> *"Bu yönetmenleri bir grup yapan tek şey, hepsinin aynı zamanlarda tanınmaları ve aynı yaşta olmaları; Bir Rumen 'akımı' var ama bir Rumen 'okulu' değil. Estetik bir manifesto paylaşıyormuşuz gibi değil. Bazı filmlerde benzer özellikler var. Ama filmimi Catalin Mitulescu, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu'nun filmlerinin yanında izlerseniz, hepsi çok farklı (...) Bazı filmler ortak bir gerçekliği ya da belirli bir mizah biçimini paylaşıyor. Hepimizin ortak noktası, sadece yazar-yönetmen olmamız değil, aynı zamanda filmleri kendimiz üretmemizdir. Dolayısıyla küçük bütçelerimizin sınırları dahilinde hepimiz uygun gördüğümüz filmleri yapma özgürlüğüne sahibiz" (Mungiu, akt. Porton, 2008, s. 38).*

Estetik açıdan herhangi bir manifestoya veya okula sahip olmayan, fakat kayda aldıkları filmlerle çıkış noktası olarak benzer dönemdeki benzer problemlerden beslenen bu yönetmenlere ve filmlerine örnek verecek olursak, şöyle bir sıralama yapabilmemiz mümkündür: Cristi Puiu *"Bay Lazarescu'nun Ölümü",* Corneliu Porumboiu *"Bükreş'in Doğusu",* Radu Munteran *"Kağıt Mavi Olacak)",* Cristian Nemescu *"Kaliforniya Rüyası", "*Cristian Mungiu *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"*, Constantin Popescu *"Genç Bir Savaşçı Adamın Portresi",* Calin Peter Netzer *"Çocuk Pozu"*.

1987 yılında dönemin totoliter rejminde yaşanan ve gerçek bir hikaye dayanan *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filmi; Cristian Mungiu'nun kayda almış olduğu 3. uzun metraj filmidir. Filmde Çavuşesku'nun iktidara gelmesinin ardından 1966 yılında yürürlüğe koymuş olduğu 770 sayılı; doğum oranının arttırılması ve ülke genelinde kürtaj yasağına yönelik alınan kararnamenin yaratmış oduğu bir porblem etrafında yoğunlaşılmıştır. Ayrıca bahsi geçen filmde sadece kürtaj problemine odaklanılmamış, dönemin içinde bulunduğu ekonomik durum, yolsuzluk, rüşvet, özel yaşamın ihlali, sosyal hayattaki yozlaşma ve sosyal sınıf farklılıkları gibi problemlere de ayrıca değinilmiştir. Bunun yanı sıra film boyunca yönetmenin yaratmış olduğu anlatımla Çavuşesku'nun ismi her ne kadar film boyunca açık bir şekilde geçmese de, Çavuşesku'nun yaratmış olduğu korku rejimi ve ülkedeki tekinsiz atmosfer açık bir şekilde eleştirilmektedir. Gündelik bir gerçekliğe, reel mekanlara, karanlık sokaklara ve kirli bir atmosfere sahip olan filmde karakterlerin çoğu neredeyse insani değerlerini yitirmiş veya yitirmek üzeredir. Bu bakıma yönetmenin kayda almış olduğu film ile,

"Rumen Yeni Dalgası" çerçevesinde ele alınan diğer filmlerle ortak bir temaya sahip olduğu söylenebilmektedir.

1987 yılı Romanya'sında geçen filmde Otilia ve Gabita yurtta aynı odayı paylaşan iki üniversite öğrencisidir. Sevgilisiyle yaşadığı ilişki sonrası hamile kalan Gabita; o dönemde ülke genelinde yasaklanmış olmasına rağmen hamile olmuş olduğu çocuğu doğurmak istemez ve kürtaj olmaya karar verir. Gabita yasak olmasından dolayı ülkede suç sayılan kürtaj operasyonun gerçekleştirilebilmesi için, oda arkadaşı olan Otilia'dan yardım ister. Operasyonun gizli bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için ikili; operasyonun yapılacağı yer olarak bir otel odasında karar kılarlar. Daha önce rezervasyon yaptıkları otele giriş yapmak ve ücretini ödemek için Gabita'dan önce yurttan çıkan Otilia; otelden önce okuldan erkek arkadaşı olan Adi'nin yanına uğrayarak ondan bir miktar borç para alır. Parayı veren erkek arkadaşı akşam annesinin doğum günü olduğunu ve Otilia'nın geç kalmamasını, gelirken de annesine çiçek almasını söyler. Daha sonra erkek arkadaşı Adi'nin yanından ayrılarak daha önce rezervasyon yaptıkları otele giden Otilia; resepsiyon görevlisiyle konuştuğunda böyle bir rezervasyonun olmadığını, otelin tamamen dolu olduğu cevabını alır. Bunun üzerine şehrin başka bir yerleşim yerinde başka otele giden Otilia normalden üst bir ücret ve ekstradan resepsiyon görevlisine vermiş olduğu rüşvet karşılığında otelin bir odasını iki geceliğine kiralayarak kürtajı yapacak olan Bebe ile buluşur. Fakat operasyonu gerçekleştirecek olan Bebe; Gabita yerine Otilia'nın buluşmaya gelmesin ve söylemiş olduğu yerdeki otellerin dışında başka bir otelin ayarlanmış olması karşısında kızan Bebe; daha ilk görüşme anında Otilia'ya karşı sert bir tavır takınır. Nitekim aynı durum otele vardıklarında da devam eder.

Otele vardıklarında kürtajı yapacağı kişi olan Gabita ile de tanışan Bebe; Otilia ve Gabita'ya yapacakları işin cezasından ve Gabita açısından oluşabilecek risklerden bahsederek Gabita'ya ne ne kadar süredir hamile olduğunu sorar. Gabita ise 3. ayında olduğunun cevabını verir. Fakat Bebe'yle telefondaki görüşmesinde 2. ayda olduğunu söylemiştir. Bu durum karşısında Gabita'yı muayene eden Bebe; Gabita'yla yapmış olduğu hesaplamayla hamileliğinde 4. ayını tamamayıp 5. ayına doğru yaklaştığının sonucuna varır. Bu durum karşısında operasyonu gerçekleştiremeyeceğini söyleyen Bebe; işleri zora sokarak Gabita ve Otilia'yı kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeye başlar. Bu işi para için yapmadığını ifade eden Bebe; bir taraftan insani

bir tavır takınmaya çalışırken, bir taraftan da Otilia ve Gabita'ya ellerinde ne kadar para olduğunu sorarak tutarsız bir davranış sergiler. Nihayetinde ellerindeki paranın yetersiz olduğunu söyleyen Bebe açık bir şekilde olmasa da, ikiliye paranın eksik kısmını başka yolla ödeyebileceklerini ima ederek; önce Otilia'ya, daha sonra ise Gabita'ya sırasıyla tecavüz eder. Daha sonra ise Gabita'ya kürtaj için gerekli olan işlemi yaparak, Gabita'nın bir süre yatakta hareketsiz şekilde kalmasını, düşük yaptığında ise fetüsü lavaboya veya köpeklerin eşip çıkarabileceği bir yere değil de, yüksekçe bir apartmandan çöp kovasına bırakılmasının daha güvenli olacağını söyleyerek otelden ayrılır. Yaşadıkları olayların etkisini üzerlerinden atamayan Otilia ve Gabita; Bebe'nin gitmesinin ardından bir süre odada sessizliklerini koruyarak olanları düşünürler. Daha sonra Otilia; erkek arkadaşı Adi'nin annesinin doğum gününe katılmak üzere Gabita'yı odada bırakarak otelden ayrılır. Fakat Otilia daha eve vardığı ilk andan Adi'nin söylemiş olduğu çiçekleri almayı unuttuğu ve geç kaldığı için Adi ile tartışmaya başlarlar. Otilia içeriye, doğum günü için toplanmış aile bireylerinin yanına geçtiğinde ise masada hakim olan muhabbet ortamından kısa sürede sıkılarak Adi ile birlikte Adi'nin odasına geçerler. Fakat ikili aralarında yaşamış oldukları gerginlik sebebiyle Otilia burada da fazla durmayarak Otele geri döner. Otele döndüğünde ise Gabita'nın yatakta sessizce uzandığını görür. Gabita Otilia yokken düşük yapmış, fetüsü ise banyoda bir havlunun arasına sararak banyonun zeminine bırakmıştır. Bu durum karşısında ne yapacağını bilemeyen Otilia; bir süre sonra fetüsü çantasına koyarak otelden ayrılır. Uzunca bir süre şehrin karanlık ve tehlikeli sokaklarında gezen Otilia; fetüsü Bebe'nin dediği gibi yüksek bir apartmanın üst katlarından birine çıkarak, çöp boşluğundan aşağı atar. Daha sonra otele geri dönen Otilia; otelin restoranında olan Gabita'nın yanına gider ve ikili olan tüm bu olayları bir daha konuşmamak üzere kapatma kararı alırlar. Ve film garsonun Gabita'ya getirdiği sığır eti, domuz filetosu, ciğer, pane beyin ve ilikten oluşan menünün ardından ikilinin ilk baş birbirlerine, daha sonra ise Otilia'nın kameraya dönük bakışıyla son bulur.

Yukarıda ana hatlarıyla anlatmış olduğumuz *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filminin öyküsünün yanı sıra filmde yer alan kameraya dönük bakışları çözümleyeceğimiz noktada, filmde yönetmenin neyi nasıl anlattığına bakmamız, yapacağımız çözümlemede daha doğru sonuçlar elde etmemiz adına bize katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda filmi mizansen eleştirisi; yani sinematografik eleştiri üzerinden ele aldığımız

noktada; öncelikle yönetmenin ortaya koymuş olduğu filmde göze çarpan ilk şey; yönetmenin film boyunca benimsemiş olduğu kamera kullanımı olmuştur. Filmin bazı sahneleri haricinde, film boyunca kendini gösteren bu türden bir kamera kullanımı; özellikle Otilia'nın takip sahnelerinde bariz bir şekilde gözlemlenmektedir. Yönetmen tarafından filmde uygulanan bu teknik; izleyiciyi film boyunca filmde geçen olayları ve ağırlıklı olarak film karakterlerini dikizleyen birer varlık pozisyonda konumlandırmaktadır. Bunun bir sonucu olarak izleyici; film boyunca görmemesi gereken şeyleri görerek adeta filmdeki karakterlerin özel yaşantılarına tacizde bulunan üçüncü kişi haline getirilir. Nitekim daha sonra da göreceğimiz üzere böyle bir pozisyondan olaylara yaklaştırılan izleyici; Otilia'nın kameraya dönük bakışlarıyla da yer yer doğrudan provoke edilecektir. Aynı şekilde aktüel kamera kullanımının yanı sıra sahnelerin yönetmen tarafından plan sekans olacak şekilde kayda alınması ve mecbur kalınmadıkça kesmelere başvurulmaması; izleyicinin bulunduğu bu konumu aynı doğrultuda gerçekçi bir açıdan güçlendiren bir unsurdur.

Öte yandan yönetmenin film boyunca tercih etmiş olduğu düşük ve loş ışık kullanımı; filmin genelinde karanlık bir atmosfer yaratarak, gerek filmde geçen mekanlar, gerek karakterlerin ve olayların karanlıkta kalan iç yüzü hakkında filmin anlatısını destekleyen diğer unsurlar arasına girmektedir. Özellikle Otilia'nın dış mekanlarda geçen gece sahnelerinde kullanılan aydınlatmalarda, yer yer neredeyse karanlıkta kaldığını söyleyebileceğimiz sahneler; dönemin Romanya'sının karanlık ve çalkantılı iç yüzünü, tekinsiz ortamını ve böyle bir ortamdan doğan kasvetli ortamı izleyiciye aktarmada son derece başarılıdır.

Filmde yönetmenin anlam yaratmada kullandığı en başarılı unsurlardan bir diğeri ise yönetmenin film boyunca kullanmış olduğu metaforlardır. Özellikle Otilia karakterinin yaşadığı olaylar karşısında film boyunca burnunun kanaması ve yer yer karakterin kusması; karakterin olaylar karşısındaki tutumunun ve ruh halinin adeta dışa vurumu şeklindedir. Filmin son sahnesinde garsonun Gabita'ya getirmiş olduğu tabakta düğün menüsü olan; sığır eti, domuz filetosu, ciğer, pane beyin ve ilikten oluşan menü ise; açık bir şekilde otelde gerçekleştirilen düğün ve bu düğüne yönelik hazırlanmış olan menü üzerinden, dönemin evlilik kurumu ile az önce gerçekleştirilen kürtaj arasında eleştirel bir ilişkilendirme ortaya koymaktadır. Yine aynı şekilde filmin daha henüz ilk sahnesinde yurt odasındaki akvaryumun içinde yer alan iki balık, filmin son

sahnesindeki Otilia ve Gabita'nın izole edilen ve yaşamaya çalıştıkları küçük dünya ile doğrudan ilişkilendirilebilecek güçlü bir metafor olma özelliğine sahiptir.

"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün" filminde yer alan kameraya dönük bakışları incelememiz noktasında, filmin öne çıkan sinematografik özelliklerinin incelenmesinin yanı sıra, filmin yönetmen tarafından hangi bakış açısıyla kayda alındığı ve filmdeki kameraya dönük bakışı gerçekleştiren karakterin bakış açısını incelememiz bakışın çözümlenmesi noktasında daha doğru bir sonuç elde etmemize katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda ilk olarak; *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filminde yönetmenin filmi hangi bakış açısı tipolojisiyle kayda aldığını inceleyecek olursak yönetmenin film boyunca dışsal odaklanmaya bağlı bir anlatıma başvurduğunu görebiliriz. Böyle bir anlatımda izleyici olaylara film boyunca tanık olan kişi pozisyonundan yaklaştırılmaktadır. Böyle bir bakış açısı yönetmenin benimsemiş olduğu sinematografi ile doğrudan ilişkilidir. Anlatıcı olan kamera film boyunca olaylara ve karakterlere nesnel bir noktada konumlanarak bakarken, karakterlerin öznel bakış açısından olayların sunulacağı bir pozisyonda konumlanmaz. Veya yine aynı şekilde filmde yer alan olaylar filmdeki herhangi bir karakterin bakış açısı üzerinden izleyiciye aktarılmamakta, anlatıcı varlığı karakterler dışında bir varlık olarak hissettirmektedir. Böyle bir tutum, anlatıcının izleyiciden olaylara karşı olaydaki karakterlerden bağımsız bir bakış açısından yaklaşması üzerine bilinçli bir şekilde tasarlanmıştır.

Öte yandan filmi anlatı perspektifi, yani anlatıcının filmde geçen öyküyü sunuş tarzının niteliği üzeriden değerlendirdiğimizde yönetmenin 1987 yılı Romanya'sını, 24 saat gibi kısa bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşen bir olay üzerinden eleştirel manada ele aldığını görmekteyiz. Filmde her ne kadar ana problem noktası olan kürtaj yasağı etrafında odaklanılmış olsa da, yönetmenin tasarlamış olduğu sahnelerde ülkedeki diğer problemler de açık bir şekilde eleştirilmektedir. Örneğin ülkenin kötü giden ekonomisinin yanı sıra ülkede ithal mala getirilmiş olan yasak kaçakçılığın önünü açmış, yine aynı şekilde ekonominin kötü olmasına bağlı olarak ülkedeki rüşvet ve halk arasındaki sınıfsal farklılıklar boy göstermeye başlamıştır. Bu türden problemlerin yaşandığı ülkede, ülkenin nüfusunu arttırmaya yönelik izlenen politikada ise kadınlar adeta film içerisinde 2. sınıf, edilgen varlıklar olarak resmedilmiştir. Yaşanan tüm bu problemler üzerinden yola çıkıldığında anlatıcının yaşanan bu problemleri gerçekçi ve olayların dışında yer alan yöntemle aktarmaya çalıştığını söylememiz mümkündür.

Nitekim film boyunca özellikle gerçeklik hissiyatını arttırmak adına anlatıcının kullanmış olduğu uzun veya karakterlerin bakış açılarından bağımsız nesnel planlar kullanması ve aynı şekilde filmde herhangi bir dış müzik kullanımına yer vermemesi; anlatıcının yaratmaya çalıştığı gerçeklik hissini arttırmaktadır. Bunun yanı sıra özellikle Otilia'nın takip sahnelerinde kullanılan uzun ve aktüel planlar üzerinden sergilenen anlatım; izleyiciyi adeta Otilia üzerinde baskıcı, yani kadını edilgen pozisyona atacak bir konumda konumlandırır. Sonuç olarak film boyunca anlatıcı kurmuş olduğu perspektifte; kimi noktada izleyiciye yaşanan problemleri nesnel bir açıdan vermeyi seçerek izleyiciden olay değerlendirmesi yapmasını isterken, kimi noktalarda da bu düzen içerisinde kadının yaşadığı edilgen pozisyonu izleyicinin adeta bir baskı unsuruna dönüştüğü bir çerçeveden sunmaktadır.

Öte yandan filmi; Sözen'in izlediği yol üzerinden, slant ve filtre kavramlarından yola çıkarak değerlendirdiğimiz noktada film üzerinden kurulan anlatıyı daha detaylı şekilde değerlendirme imkanına sahip olmuş oluruz. Bu açıdan filmi slant ve filtre kavramları üzerinden değerlendirdiğimiz noktada, anlatıcının bakış açısını temsil eden slant kavramı üzerinden; filmde anlatıcının son derece eleştirel bir yaklaşımla anlatıyı kurmuş olduğunu söylememiz mümkün olacaktır. Dönemin Romanya'sında gerçekleşen olaylar; anlatıcının benimsemiş olduğu anlatımla; karakter-izleyici özdeşleşmesinin gerçekleşmeyeceği, izleyicinin nesnel bir konumdan, olaylara karşı adeta film karakterlerinden bağımsız bir şekilde yaklaşacağı bir anlatımla ortaya konulmuştur. Öte yandan film; filmde yer alan karakterlerin bakış açısını temsil eden filtre kavramı üzerinden incelendiğinde ise, hem diğer karakterlere göre film içerisindeki baskınlığı, hem de filmde yer alan kameraya dönük bakışın da sahibi olması bakımından bu değerlendirmenin Otilia karakteri üzerinden bir değerlendirmeyle ele alınması gerekmektedir. Bu bakıma dönemin Romanya'sında yaşayan Otilia; bu dönem içerisinde yaşanan ekonomik ve siyasal problemler doğrultusunda paralel bir şekilde gelişim göstererek, kadını adeta toplumda ikinci plana atan ve kadını toplum içerisinde adeta metalaştıran eril bakış açısına karşı, adeta muhalif bir bakış açısı ortaya koymaktadır. Böyle bir bakış açısına sahip olan Otilia; film boyunca filmde yer alan diğer kadın karakterlerden farklı bir duruş ve tavır sergileyerek, filmdeki hikayenin ana akışı bozan, toplumun kendine biçmiş olduğu rolleri reddeden ve toplumda meydana gelen eril bakış açısıyla yüzleşen bir ruh haline sahiptir. Bu Otilia'nın davranışlarına da

doğrudan yansımaktadır. Örneğin gece dışarı çıktığı sahnede kendini uzunca süre takip eden adama dönerek oradan otübüsün geçip geçmediğini sorması; Otilia'nın geleneksel rollerden çıkıp problemin kendisiyle yüzleştiği duruma verilebilecek en güzel örnek olarak kabul edilebilir. Nitekim Otilia'nın sahip olduğu bu bakış açısı Adi'nin annesinin doğum gününe gittiği akşam, Adi'ye Gabita'nın kürtaj olmasına yardım ettiğini söylediği sahnede açık bir şekilde aralarında geçen diyaloglarına da yansıyacaktır. Adi'nin kendine karşı olan duyarsızlığından bahseden Otilia; böyle bir durumun kendi başına gelmiş olsa Adi'nin ne yapacağını merak eder ve aralarında şu şekilde bir diyalog geçer:

Otilia: *Merak etme, sana yük olmam. En azından Gabita bana yardım eder./* ***Adi:*** *Yardımcı olmayacağımı mı söylüyorsun? Kürtaja karşı olduğumu söyledim, çünkü çok tehlikeli./* ***Otilia:*** *Peki senin çözümün ne?/* ***Adi:*** *Bilmiyorum… Seninle evlenirdim./* ***Otilia:*** *Yani hamile kalırsam…/* ***Adi:*** *Kes şunu konuyu saptırma./* ***Otilia:*** *Tamam be, ömrümü sana patates yaparak geçirecek değilim.*

Yukarıda da değerlendirmiş olduğumuz gibi *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filmi; gerek yönetmenin anlam yaratmada benimsemiş olduğu sinematografik biçim açısından, gerek hikayeyi izleyiciye aktarmada tercih etmiş olduğu bakış açısı kavramı açısından, ana akım sinemanın benimsemiş olduğu kodların dışında bir noktada konumlandığını söylememiz mümkündür. Yönetmenin filmin problem noktası olarak yola çıktığı siyasi sistem ve bu sistem içerisinde kadının konumlandırılmış olduğu pozisyon, izleyiciyi üzerinde düşündürmek istediği asıl durum niteliğindedir. Yönetmenin özellikle açık uçlu biçimde bıraktığı filmden de anlaşılacağı üzere, Otilia'nın kameraya dönük bakışları izleyiciyi temel olarak filme yabancılaştırma ve işlevi görürken, bu yabancılaştırma işlevi aynı zamanda film boyunca izleyicinin yönetmen tarafından konumlandırıldığı nokta ile de doğrudan bir ilişki içerisindedir.

Çalışmanın 2. bölümünde de değindiğimiz üzere; klasik anlatı sinemasının benimsemiş olduğu kodlar eleştirel bir yaklaşımla ele alınacak olursa, bu kodların eril, erkek egemen bir bakış açısı çerçevesinde şekillendiğini söylememiz mümkündür. Özellikle böyle bir bakış açısı üzerinden kayda alınan filmlerdeki kadın figürü; erkeğin hakim otoritesi yanında ikinci plana atılan, edilgen bir pozisyona sahiptir. Kadının film içerisindeki konumu ise erkeğin bakış açısına hizmet edecek şekilde tasarlanmış olup,

kadınsı özelliklerinin ön planda olacağı bir anlatımla ele alınmıştır. Yani ana akım sinema içerisinde yer alan kadın; kendi öz kimliğinden adeta soyutlanıp, eril bir bakış açısıyla filmi izlemekte olan izleyicinin fantazileri doğrultusunda aynı kodlarla farklı karakterler adı altında tekrar ve tekrar üretilmektedir. Kadının sinemada konumlandığı böyle bir nokta ise eril kodlarla kayda alınan ana akm sinemayı adeta dikizci bir mekanizma haline getirmektedir. Böyle bir durumu ise Mulvey şu şekilde anlatır.

> *"Sinemayla bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: filme yatkın olayları kaydeden kameranınki, bitmiş bir ürünü seyreden izleyicininki ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal film uzlaşımları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur" (Mulvey, 2010, s. 24).*

Mulvey'den yapmış olduğumuz alıntıdan da anlayacağımız üzere; ana akım sinema sahip olduğu anlatı yapısını; kameranın varlığını gizleyecek ve izleyicinin kendi kimliğiyle film karşısında olduğunun bilincini unutturacak yöntem dahilinde kurmaktadır. Bu noktada izleyici film izleme sürecini gizil ve güvence altına alınan bir noktadan gerçekleştirebilme şansı elde etmektedir. Ana akım sinemanın benimsemiş olduğu anlatı yapısında özellikle dikizleme veya röntgenleme gibi davranışların herhangi bir film karakteri üzerinden izleyiciye aktarılıyor olması da doğrudan izleyicinin konumlandırılmış olduğu bu noktanın güvenliğinin sağlanabilmesine yöneliktir. Bu noktadan yola çıkıldığında Vıneyard'ın (2010, s. 78) da ifade ettiği gibi; izleyici olarak bizler aslında izleme işlemi yaptığımız her noktada, perdedeki herhangi bir karakteri izlediğimiz, bu karakterin mahrem veya özel yaşantısı içerisine girdiğimiz her anda konumumuz itibariyle röntgenci bir eylem ortaya koymuş oluruz.

Bu bağlamda *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filmi üzerinden yapacağımız incelemede, anlatı boyunca olayları ve karakterleri, onların dışından bir yerden kaydeden kamera, karakterlerden herhangi birisinin öznel bakış açısına girmeyerek, kendini herhangi bir karakterin dünyasına mal etmek veya ardına gizlenmek gibi bir ihtiyaç duymamıştır. Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi, anlatıcının olaylara dışsal bir odaklanmayla yaklaşıyor olması; bu durumu doğuran başlıca sebeptir. Oyuncu kadrosunun dışında olan kameraya aktüel çekimle kazandırılmış olunan devinim ise, kamerayı adeta film boyunca görülmeyen üçüncü bir kişi satüsüne sokmaktadır. Hem sahne içerisindeki

konumlandığı yerler açısından film karakterleriyle oluşabilecek özdeşleşmenin önüne geçen, hem de sahip olmuş olduğu devinimle birtakım insani özellikler sergileyerek seyirci-alıcı özdeşleşmesini kolaylaştıran kamera; bu açıdan özdeşleşme sürecinden de hatırlayacağımız üzere izleyicinin kamera cihazının kendisiyle özdeşleşmesine, fakat karakterlerden soyut bir pozisyonda kalmasına neden olur. Yani izleyici film izleme süresi boyunca izleme eylemini özdeşleşmiş olduğu herhangi bir karakterin ardından değil kendinin apaçık ön planda olduğu bir durum içerisinde gerçekleştirmektedir. Deyim yerindeyse doğrudan izleyicinin tanıklığına dayalı bir algı yaratan bu türden bir anlatım; izleyicinin dikizlemekten aldığı hazzı herhangi bir film karakteriyle bölüşmek zorunda kalmadığı, görünürde avantajlı bir durum yaratırken, herhangi bir kriz anında ise herhangi bir film karakterinin arkasına saklanamayacağı, görünür olacağı bir durumu da beraberinde getirir. Nitekim bu görünürlük *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filminde Otilia'nın kameraya dönük bakışlarıyla da doğrudan ilişkilidir.

Film boyunca özellikle Otilia karakterinin takip sahnelerinde kamera; 1987 Romanya'sında kadının toplum içerisinde baskı altında olan pozisyonunu ve kadının nesneleştirilmiş benliğini yansıtacak şekilde bir tutum sergiler. Fakat filmdeki diğer kadın karakterlerden farklı olarak Otilia; bu nesneleştirme sürecini kabul etmeyecek cesurca bir izlenim çizer. Filmden de hatırlayacağımız üzere kendisini takip eden adama dönerek ona otobüsün oradan geçip geçmediğini sorması, baskı altında olduğu pozisyonunda sergileyebileceği cesurca bir harekettir. Nitekim yapmış olduğu bu davranış sonucunda da; adam içinde bulunduğu takip etme rolünü adeta sorgular ve Otilia'a cevap verdikten sonra onu takip etmeyi bırakır. Bu açıdan yaklaşacak olursak Otilia karakterinin kameraya dönük bakışları da temelde izleyicinin filmi izlerken konumlanmış olduğu eril bakış açısı ve Otilia'nın bu bakış altında nesneleşmeyi kabul etmeyen benliği arasında şekillenmiştir. Nitekim bakışların gerçekleştiği sahneler, hem izleyicinin sahip olduğu eril bakış açısının apaçık bir eleştirisi niteliğindeyken, hem de izleyicinin yabancılaştırılarak düşünmeye sevkedilmeye çalışılması gibi anlamsal bir dünyaya sahiptir. Bu açıdan her ne kadar filmin sonunda yer alan 2. bakışı çalışmamıza dahil ediyor olsak da, filmde yer alan ilk bakışı da gerçekleşmiş olduğu sahne bağlamında anlamamız, filmde yer alan bakışları anlamlandırmamız açısından bize katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda filmde yer alan bakışların gerçekleştiği noktalar sahne bağlamında şu şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Bakış 1: Otilia, Gabita ve Bebe oteldelerdir. Kürtaj için paralarının yeterli olmadığını söyleyen Bebe; Otilia ve Gabita'ya eksik olan paralarını odadan birinin dışarı çıkıp içeride diğerinin kalacağı şekilde ödeyebileceğini söyler. Yani Bebe; gizliden gizliye Otilia ve Gabita'dan herhangi birinin onunla yatarlarsa kürtajı yapacağını ima eder. Bu doğrultuda Otilia ve Gabita üzerinde bir baskı durumu yaratmak isteyen ve kürtajı yapmamakla tehdit eden Bebe kapıya yönelir. Bunun üzerine Gabita'da kapıya doğru yönelerek Bebe'nin gitmesine engel olur. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Gabita: *Yapma. Ne olur bana yardım et. Bu benim sorunum, onun değil. Lütfen bana yardım et. Dediğin gibi olsun./* ***Bebe:*** *Dediğim gibi mi?/* ***Gabita:*** *Evet, suçu olan cezasını çeker. Her şeyi ben berbat ettim. Cezasını onun çekmemesi gerekir./* ***Bebe:*** *Bu benim şartım değildi./* ***Gabita:*** *Biliyorum. Ama o benim kardeşim değil. Üzgünüm yalan söyledim, ama bu gerçek. O benim oda arkadaşım./* ***Bebe:*** *Kimin kardeşi olduğunu sordum mu? Bundan bana ne./* ***Gabita:*** *Ben elimden geleni yaparım. Arkadaşımın öyle bir mecburiyeti yok. Demek istediğim…/* ***Bebe:*** *bir şey varsa direkt sor. Yardım edeceğimi söyledim ve şartlarımı belirttim. Anlamıyorsan seni zorlayan yok./* ***Otilia:*** *(Ne dediği anlaşılmaz)/* ***Bebe:*** *Ne dedin? Seni duyamadım./* ***Gabita:*** *Adet dönemi bitmiş./* ***Bebe:*** *Pazarlık edecekseniz…(Kapıya doğru yönelir)/* ***Gabita:*** *(Bebe'yi durdurmak için koluna sarılır) Lütfen! Yalvarırım!/* ***Otilia:*** *(odanın içinden bağırır) Tamam o zaman! Sondayı ona ver…/* ***Bebe:*** *Sonra? Sondayı ona nasıl verebilirim? Beni acemi mi sandın?*

Daha sonra Otilia yatağa oturarak üzerindekileri çıkartmaya başlar. Bebe'de odaya geri dönerek o da üzerindekileri çıkartmaya koyulur. Gabita odadan ayrılarak kapının önüne çıkar. Fakat o sırada karşı odaya girmekte olan adamdan bir tane sigara istemek için yanına gider. Adam sigarayı verir ve daha sonra yakar. Fakat adam Gabita'ya bakmaya devam edince Gabita odaya geri döner. Odaya giren Gabita doğrudan lavaboya geçer ve herhangi bir ses duymamak için musluğu açarak beklemeye koyulur. Bir süre sonra lavaboya Otilia gelir. Belden aşağısı çıplaktır ve doğrudan küvetin içerisine girerek belden aşağısını yıkamaya başlar. Bir süre sonra Gabita lavabodan ayrılarak dışarı çıkar. Lavaboda geçen bir sürenin ardından Otilia yüzünü yıkıyordur. Hem Otilia'ı, hem lavabonun kapısını, hem de odanın içinin bir kısmını gösterecek şekilde konumlandırılan kameradan bu sefer de lavaboya üstü dağınık ve

ağlamaklı bir şekilde Gabita girer. Gabita'nın girişini aynadan gözleriyle takip eden Otilia; Gabita tam kameranın arkasından geçerken Gabita'yı takip etmeyi bir an bırakarak kamerayla göz teması kurar. Bu noktada Otilia açık bir şekilde aynadan kameraya, yani izleyiciye doğru bakar.

Resim 3.21: 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün filmi kameraya dönük bakış-1



Kaynak: (4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün filmi, 2007)

Bakış 2: Gabita kürtaj sonrası fetüsü düşürdükten sonra otele gelen Otilia; lavabonun zemininde havlunun arasındaki fetüsü alarak çantasına koyar. Bu sırada aralarında şöyle kısa bir diyalog geçer:

Gabita:*Gömeceksin değil mi? Söz ver./* ***Otilia****: Öylece atacak değilim ya.*

Bunun üzerine Otilia fetüsfetüsü atmak için otelden ayrılır. Bir süre fetüsü atacak yer aradıktan sonra sonunda Bebe'nin de dediği gibi fetüsü bir apartmanın üst katına çıkarak çöp boşluğuna bırakır. Daha sonra otele döndüğünde Gabita'yı odada bulamaz ve lobiye iner. Fakat Otilia lobiye indiğinde adamın birinin fena halde dayak yediğini görür. Bunun üzerine resepsiyon görevlisi kadına ne olduğunu soran Otilia'a resepsiyon görevlisi kadın; o gün otelde olan düğünde kavga çıktığını ve arkadaşı Gabita'nın onu otel restoranında beklediğini söyler. Bunun üzerine restorana giden Otilia; Gabita'nın otel restoranda bir masada oturduğunu görür ve oturduğu yere giderek onu merak ettiğini söyler. Gabita ise acıktım diye cevap verir. Gabita'nın ateşi kontrol eden Otilia daha sonra Gabita'nın karşısına geçerek oturur.

Gabita: *Gömdün mü?/* ***Otilia:*** *Ne yapacağız biliyor musun? Bu konudan bir daha asla konuşmayacağız, tamam mı?* ***Gabita:*** *... (Kafasını öne eğer ve bir süre masada sessizlik olur)/* ***Otilia:*** *Yine mi servisi geç yapıyorlar?/* ***Gabita:*** *Geliyor. (Garson masaya elinde tabakla gelir ve elindeki tabağı masaya koyar)/* ***Otilia:*** *Nedir*

bu? ***Garson:*** *Nikah davetinin menüsü. Sığır eti, domuz filetosu, ciğer, pane beyin, ilik…/* ***Otilia:*** *Biz kararımızı verene kadar bir şişe daha maden suyu alabilir miyiz?*

Masaya garson bir şişe daha maden suyu getirir ve menüyü bırakarak gider. Gabita menüyü alır ve bakmaya başlar. Otilia ise kendine bir bardak maden suyu doldurarak içer. İkili masada bir süre sessizce bekledikten sonra; Otilia soluna dönerek doğrudan kameraya bakar ve film sona erer.(**Resim: 3.20**)

Yukarıda da ele aldığımız üzere *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filminde yer alan kameraya dönük bakışlar; herşeyden önce karakter-izleyici arasındaki görünmeyen dördüncü duvarın yıkılması, izleyicinin film izleme sürecine yabancılaştırılması ve geleneksel kodlarla üretilmiş olan izleme deneyiminin izleyiciye yadırgatılması doğrultusunda kullanılmıştır. Nitekim film boyunca klasik dramatik yapının kodlarının dışında, modern bir anlatımla ortaya konulan hikaye; açık uçlu bir anlatımın olması, karakter-izleyici özdeşleşmesine izin verilmemesi, filmin neden-sonuç bağlamında çözümleneceği bir izleme sürecinin olmaması veya filmde yer alan çatışmanın herhangi bir nihayete erdirilememesi bakımından; filmin anlatımını apaçık bir şekilde klasik dramatik yapıya dayalı filmlerin dışında konumlandırmaktadır. Nitekin filmin finalinde yer alan Otilia'nın kameraya dönük bakışıyla da filmin anlatısı tamamen bu doğrultuda ortaya koyulan bir anlatıma hizmet edecek şekilde bitirilmiştir.

Filmden de hatırlayacağımız üzere Otilia karakterinin lavabo sahnesinde ayna üzerinden kamera ile, yani dolaylı olarak izleyici ile kısa bir süreliğine kurmuş olduğu göz teması; filmde yönetmenin izleyiciyi konumlandırdığı noktaya gerçekleştirilen açık bir eleştiri niteliğindedir. Bu sahneden hemen önceki sahnede, Otilia'nın belden aşağısını küvette yıkadığı sahnede, Otilia'nın yaşadığı olayın iğrençliğine apaçık bir şekilde tanık olan izleyici; Otilia'nın yüzünü yıkadığı bir sonraki sahneye kadar geçen kısa zaman dilimi içerisinde, deyim yerindeyse yaşanan tüm bu olayı Otilia'nın yüzünü yıkıyor olmasıyla yavaş yavaş unutma eğilimi gösterirken, yönetmen tarafından izleyicinin bu tutumuna izin verilmeyerek, bu sefer de kapıdan içeriye üstü başı dağılmış şekilde Gabita girdirilir. Tıpkı Otilia gibi Bebe tarafından tecavüze uğrayan Gabita; doğrudan küvete yönelir. Gabita'yı aynadan takip eden Otilia; kamerayla göz teması kurduğu noktada bir süreliğine duraksayarak kameraya deyim yerindeyse "Yeterince iğrenç mi" dercesine bakarak yaşanan olayların sınırtanımazlığını apaçık bir

şekilde eleştirir. Nitekim bu bakış Otilia'nın izleyicinin orada olduğu mesajını da doğrudan vermektedir.

Filmin sonunda Otilia tarafından kameraya; yani izleyiciye doğru yöneltilen asıl ele aldığımız bakış ise; doğrudan film boyunca filmde karakterler ve olaylar üzerinden tasarlanan imajların ve bu imajların asıl sebebi olan ana problem noktalarının genel portresinin çizildiği ve tüm düğüm noktalarının uç uca eklendiği noktaya doğru bakan izleyiciye yönelik bir bakıştır. Film boyunca film karakterlerinin dışından bir noktada, olaylara tanık olarak yaklaşan kamera; bu kez ise Otilia ve Gabita'yı olayların bütüncül yapısı içerisinde ele alabileceği bir pozisyonda konumlanmıştır. Kameranın baktığı açıya göre sağda oturan Otilia ve solda oturan Gabita; filmin yurt odasındaki açılış sahnesindeki akvaryumda yer alan iki balıkla benzer bir konumlandırmaya sahiptir. Nitekim yönetmen; Otilia ve Gabita'nın içinde bulundukları durumu filmin açılış sahnesindeki akvaryumla benzetebilmek adına, filmin son sahnesi olan bu sahne ile kamera arasında şeffaf bir cam tabakasının olduğu algısını yaratmaya çalışır. Nitekim bu durumu sahnenin son saniyelerine kadar belli etmeyen yönetmen, Otilia'nın bakışları gerçekleştirmeden hemen önceki anlarda, kameranın ardında caddeden geçen araçların farlarının yansımasıyla ortaya çıkarır. Böyle bir durum herşeyden önce karakterlerin içinde yaşadıkları dünya ile izleyicinin dünyası arasına yıkılmayan bir duvar çekerek, filmde geçen olaylar ve karakterleri izleyicinin dünyasından yalıtır. İzleyici ile arasında görünmez bir duvar olan Otilia ve Gabita'nın; içinde yaşadığı bu yalıtılmış dünyanın arka yüzeyindeki sınırı ise az önce kavganın çıktığı düğünün devam eden eğlencesine ait görüntüler oluşturur. Yani akvaryumun içerisinde arka yüzeyi kaplayan New York manzarası sadece balıkara aittir. Otilia ve Gabita'nın mazarası ise içinde yaşadıkları bu sistemde evlilik olmak zorundadır. Bunun yanı sıra masaya gelen sığır eti, domuz filetosu, ciğer, pane beyin ve ilikten oluşan arkadaki düğüne ait menü ise, Otilia'nın az önce yüksekçe bir apartmandan çöp boşluğuna bıraktığı fetüsün düştükten sonra muhtemelen geleceği son haldir. Nitekim ikili tabağa hiç dokunmazlar. Tüm bunların yaşandığı noktada önündeki tabağa uzunca baktıktan sonra bir bardak maden suyu içen Otilia; olanları adeta hazmetmeye çalışır ve bir süre Gabita'ya bakarak düşündükten sonra, kafasını menüye eğmiş olan Gabita'dan herhangi bir dönüş alamaz ve içinde yaşamış olduğu bu izole dünyadan kameraya, yani izleyiciye doğru bakarak; bir taraftan film boyunca eril bir bakış açısıyla filmde adeta bir baskı unsuruna dönüşen izleyiciye

baş kaldırma ve yüzleşme eyleminde bulunurken, bir yandan da eril kodlar üzerinden bir izleme deneyimi yaşayan bu izleyiciyi filmi izlediği konuma yabancılaştırarak filmin son sahnesinde toparlanan imajlar üzerine düşündürmeye davet eder. Nitekim Mungiu'nun ifade ettiği şu sözler bu görüşümüzü doğrular niteliktedir:

"Filmimin seyirciyi bir seçim hakkında düşündürmesini istedim. Anlamak için birçok sonuç var. Sonuçların farkında olmalısınız" (Mungiu, akt. Badt, 2010, s. 107).

SONUÇ

Sinemada Bakış: Sinemasal Anlatı Yapılarında Bakma Eylemi isimli yapılan bu çalışmada film karakterlerinin kameraya bakma eyleminin film anlatısına nasıl bir katkısı olduğu, bu eylemin izleyici üzerinde ne tür bir etkiye sahip olduğu ve nasıl bir anlamsal dünya inşa ettiği, klasik anlatı sinemasından seçilen; *Büyük Tren Soygunu*, *Bir Ulusun Doğuşu*, *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*, *Altına Hücum*, *Öldüren Hatıralar*, *Göldeki Kadın* ve modern anlatı sineması içerisinden seçilen; *Monika'yla Bir Yaz, Cabiria'nın Geceleri, 400 Darbe, Serseri Aşıklar, Ölümcül Oyunlar, 4 Ay 3 Hafta 2 Gün* filmleri üzerinden çözümlenmiştir. Belirlenen bu filmler nitel araştırmalarda örneklem belirlemek için kullanılan amaca yönelik örnekleme türüyle belirlenmiş olup, temelde *"Mizansen eleştirisi yöntemi"* üzerinden çözümlenmiştir. Çözümlenen filmler aynı zamanda sinemada *"Bakış açısı"* kavramı üzerinden yapılan kavramsal bir tartışmayla da ayrıca ele alınmıştır. Takip edilen kuramsal çerçeve dahilinde her iki anlatı türünden de seçilerek çözümlenen filmlerde film karakterlerinin kameraya bakma eyleminin izleyici üzerinde yarattığı etkinin film üzerinde birçok açıdan incelenmesi gereken bir durum olduğu sonucuna varılmıştır.

Yapılan çalışmada sinemada film karakterlerinin kameraya doğru gerçekleştirdiği bakma eylemine klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması içerisinde de ayrı ayrı rastlanabileceği hipotezinden hareketle; tüm anlatı türleri içerisinde karakterlerin gerçekleştirdiği radikal bir kameraya bakma eyleminden söz edilemeyeceği, farklı anlatı türleri içerisinde farklı amaçlarla kullanılabileceği hipotezi ortaya atılmıştır. Öte yandan kameraya bakma eyleminin hem duygusal hem de entelektüel katılıma davet konusunda farklı etkileri olabileceği, bu bağlamda klasik anlatılı sinemada film karakterinin kameraya bakma eylemi çoğunlukla izleyicide özdeşleşmeye dayalı duygusal katılıma dönük bir anlam dünyası inşa ederken, modern anlatılı sinemada ise film karakterinin kameraya bakma eyleminin çoğunlukla izleyicide

yabancılaştırmaya ve düşünsel katılıma dönük bir anlam dünyası inşa ettiği yönünde diğer hipotezler oluşturulmuştur. Bu hipotezler doğrultusunda ilerleyen çalışmada belirlenen araştırma sorularıyla birlikte tarihsel süreç içerisinde film karakterlerinin kameraya dönük bakışlarının film içerisinde kullanımı ve bu doğrultuda izleyici üzerinde yaratılmaya çalışılan anlam dünyası şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Klasik anlatı sinemasının ilk dönem örnekleri arasında yer alabilecek *"Büyük Tren Soygunu"* filminin sonunda yer alan kameraya dönük bakış incelendiği noktada; filmde yer alan kameraya dönük bakışın sinemanın henüz tam manasıyla oturmamış anlatım dilinden kaynaklanan bir durum olduğuyla karşılaşılmıştır. Nitekim her ne kadar sinemada belirli bir anlatım dili gelişmiş olsa da bu dönem içerisinde henüz filmler belirli bir mesafeden, kameranın olayların dışında kalacağı bir noktada kaydedilmiştir. Bu sebeple sahnede yer alan aksiyon ise tam manasıyla izleyiciye yansıtılamamıştır. Buna bağlı olarak Porter izleyici üzerinde yaratmaya çalıştığı bu aksiyonu filmin sahnelerinden bağımsız olarak kayda almış olduğu haydutu doğrudan kameraya doğru ateş ettirerek gerçekleştirmiştir. Böyle bir durum ise izleyicinin filme özdeşleşmesi adına gerçekleştirilen, izleyici üzerinde belirli bir duygu halinin yaratılmaya çalışıldığı ilk dönem ilkel sinematografik uygulamalar arasındadır. Fakat yönetmen böyle bir tekniği filmin içerisindeki bir sahnede kullanmak yerine filmin sonunda filmin sahnelerinden bağımsız olarak kullanmıştır. Bu noktada kameraya dönük olarak gerçekleştirilen bakış, filmin sonunda izleyiciyi tamamen heyecanlandırmaya ve film ile özdeşleşmesinin arttırılmasının amaçlanmasına yönelik bir deneme olmanın yanı sıra, filmin sahnelerindeki aksiyonunun da dışında bulunmasından kaynaklanan bir sebeple filmin reklamı olma özelliğini de üstlenmiştir.

"Bir Ulusun Doğuşu" filminde yer alan kameraya dönük bakış ele alındığı noktada, bu film sinemanın anlatım dilinin geliştiği ve sahnelerin farklı plan ve ölçeklerle kayda alındığı dönemin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Porter'ın kayda almış olduğu *"Büyük Tren Soygunu"* filminden farklı olarak Griffith'in özellikle sahne içerisinde yakın planları kullanmaya başlaması, karakterler ve nesnelerin önemini vurgulamanın yanı sıra izleyicinin sahne içerisindeki algısını da yöneten en büyük unsur olmuştur. Filmin mahkeme sahnesinde yer alan siyahi çocuğun kameraya dönük bakışı da böyle bir anlatımın sonucudur. Griffith filmde yer verdiği kameraya dönük bakış üzerinden izleyiciye filmde yer verme, izleyiciyi filmle özdeşleştirme ve izleyiciyi

filmin aksiyonunun içine dahil etme amacı gütmüştür. Bunu doğrudan film karakterinin kameranın içine doğru bakacak şekilde kaydetmesinin sebebi ise henüz sinemada öznel ve nesnel planlar üzerinden belirli bir düzenlemenin tam manasıyla oturmamış olmasıyla ilişkili olmuştur.

Öte yandan *"Dr. Caligari'nin Muayenehanesi"* filminde yer alan kameraya dönük bakışlar Porter ve Griffith'in kameraya dönük bakışları kullanmasıyla benzer bir amaca hizmet etmektedir. Temelde izleyici üzerinde korku ve gerilim hissi oluşturmak ve izleyicinin film ile özdeşleşmesine hizmet eden bakışlar, özellikle dönemin Almanya'sında ortaya çıkmış olan Dışavurumcu akımla birlikte bireyin iç dünyasında meydana gelen yıkıma ait imgelerin yakın plan üzerinden izleyiciye yansıtılması noktasında kullanıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle bakışın kullanıldığı konum itibariyle filmin serim bölümünün düğüm bölümüne olan geçiş noktasında kullanılması ve bakışların sahne içerisindeki izleyicilerin olduğu yönde bir perspektifte konumlandırılan alıcıyla kayda alınmış olması, filmde yer alan kameraya dönük bakışın belirli bir film anlatısı çerçevesinde düzenlenmiş olmasının göstergesi niteliğindedir.

Diğer birçok filminde olduğu gibi *"Altına Hücum"* filminde de sinemada klasik anlatının anlatım biçiminden faydalanan Chaplin, kayda almış olduğu filmde filmi giriş, gelişme ve sonuç çizgisinde işleyerek film boyunca yaratmış olduğu çatışmayı filmin sonunda belirli bir çözüme kavuşturmuş ve filmde kapalı uçlu bir anlatım benimsemiştir. Fakat yönetmen her ne kadar filmlerinde klasik anlatıya dayalı bir anlatım biçimi tercih etmiş olsa da sinematografik açıdan filmlerine çok fazla müdahale etmeyerek, kendi asıl mesleği olan pandomim sanatına zarar vermemeyi ve ikinci plana atmamayı amaçlamıştır. Özellikle sahnenin genelini görecek şekilde konumlandırmış olduğu kamera üzerinden sahnedeki performansını kesintiye uğratmamayı planlayan yönetmen, ek olarak filmlerinde ses kullanımını da tercih etmeyerek jest ve mimikleri üzerinden tamamen oyunculuk performansına dayalı bir anlatım biçimini benimsemiştir. Nitekim diğer birçok filminde olduğu gibi Chaplin'in kameraya doğru gerçekleştirmiş olduğu bakışlar da onun asıl mesleği olan pandomim sanatında jest ve mimiklere dayalı anlatımının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Chaplin'in kameraya doğru gerçekleştirmiş olduğu bakışlar izleyici ile arasında belirli bir yakınlığın, özdeşleşmenin ve bağın kurulmasına yönelik gerçekleştirilmiştir.

Kayda alınan bir filmde sahnenin izleyiciye hangi bakış açısı üzerinden aktarılacağı sorusu sinemada tarihsel süreç boyunca üzerinde sıkça tartışmaların yaşandığı bir konu olmuştur. Başlangıçta tıpkı bir tiyatro sahnesindeki gibi sahneye nesnel bir konumda konumlandırılan kamera sahne içerisindeki aksiyon ve çatışmayı yansıtma konusunda yetersizken, sonraki dönemlerde kameranın giderek sahne içerisindeki aksiyonun içerisine dahil olmaya başlamasıyla sinemada öznel planlara bağlı, daha komplike bir dil yaratılmıştır. Özellikle karakterler arasındaki çatışmanın verilmesinde, izleyicinin sahneye kimin veya neyin bakış açısından tanık olduğu konusu, filmin yaratılan anlam dünyasında son derece belirleyici bir unsurdur. Karakter izleyici özdeşleşmesinde son derece etkili olan öznel planlar aynı zamanda izleyicinin filmde nasıl bir okuma gerçekleştireceğinin de belirleyici faktörüdür. Bu noktada öznel plan kullanımının başarılı örnekleri arasında yer alan *"Öldüren Hatıralar"* filminde bulunan kameraya dönük bakış da filmde böyle bir tekniğin kullanımından meydana gelen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle filmlerinde korku ve gerilim temaları üzerinde duran Hitchcock; kayda almış olduğu filmde gerilimi arttırmak adına alışılmış kullanımının dışına çıkarak öznel planı filmin kötü karakteri olan Dr. Murchison'un bakış açısı üzerinden kullanmış ve film boyunca izleyicinin özdeşleşmeye daha yatkın olduğu, filmin iyi karakteri olan Constance ile izleyiciyi adeta karşı karşıya getirmiştir. Kullanmış olduğu bu teknikle sahnedeki gerilimi arttırmayı başarmakla kalmayan Hitchcock bunun yanı sıra filmde böyle bir seçime bağlı olarak izleyici-karakter özdeşleşmesinde filmde sadece öznel planların yeterli olmayacağı, özdeşleşmenin bunun dışında birçok başka değişkenle, örneğin film karakternin iyi veya kötü olması gibi durumlarla da ilişkili olduğu sonucunu da somut olarak ortaya koymuştur.

Özellikle ana akım klasik sinema anlatısı bağlamında izleyicinin filme olan katılımını arttırmak ve deyim yerindeyse filmde geçen hikayeyi izleyiciye tam manasıyla deneyimletebilmek adına, film karakterlerinin öznel bakış açısına yer verilen filmlere sinemanın ilk yıllarından itibaren sık sık rastlanmaktadır. Fakat herhangi bir sahnenin öznel bakış açısı üzerinden kayda alındığı bu filmlerin yanı sıra dönemi bağlamında kısmen deneysel diyebileceğimiz, bütün bir filmin film karakterinin bakış açısı üzerinden kayda alındığı filmler de zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. *"Göldeki Kadın"* filmi de bu türden bir anlatıma sahip ender filmler arasına girmektedir. Tüm

filmin dedektif Marlowe karakterinin bakış açısı çekimi üzerinden kayda alındığı filmde benimsenen bu türden bir sinematografik anlatım, doğrudan izleyici karakter özdeşleşmesi adına başvurulan bir teknik olmakla beraber, dedektif Marlowe karakterini de bu türden bir sinematografik anlatıma bağlı olarak doğrudan filmin ana karakteri konumunda konumlandırmaktadır. Bu noktada film boyunca filmde yer alan diğer karakterlerin kameraya dönük bakışları da film karakterinin bakış açısı üzerinden kurulan sinematografik anlatımın bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde yer alan kameraya dönük bakışlar her ne kadar alıcı kameranın doğrudan içerisine yönelik olmuş olsa da, burada doğrudan izleyicinin hedef alındığı bir bakıştan söz etmemiz mümkün değildir. Bu noktada filmde yer alan kameraya dönük bakışlar izleyiciyi filmin kurmaca yapısına yabancılaştırıcı bir rol üstlenmemekle beraber, filmde izleyiciye kurmaca bir karakter üzerinden atfedilen rolü güçlendirmeye yönelik bir amacı üstlenmiştir. Sinema tarihi boyunca bu türden filmlere çok az rastlanmakla beraber, izleyicinin tek bir karakter bağlamında filme olan katılımı, izleyicinin filmde geçen olayları diğer karakterler bağlamında değerlendirememesiyle de sonuçlanarak kısır bir anlatım ve anlam dünyası meydana getirmiştir. Öte yandan böyle bir anlatım izleyicinin karakterin olaylar karşısındaki tepkilerine dışarıdan bir gözle tanık olamamasının yarattığı sebeplerden dolayı, filme katılım ve karakter-izleyici özdeşleşmesi noktasında da birtakım problemleri de beraberinde getirmiştir.

"Monika'yla Bir Yaz" filmi ana akım sinemanın klasik dramatik yapıya dayalı hikaye anlatıcılığından farklı olarak yönetmen merkezli, özgün bir sinematografik anlatıma sahip modern sanat filmleri arasında yer almaktadır. Film sinemada özellikle 1950 sonrası dönemde kayda alınan modern sanat filmlerine büyük oranda etki etmiş olmakla beraber, filmin yönetmeni olan Bergman'ın kişisel sinema anlayışına ait imgeleri sinema perdesine yansıtma konusunda da son derece önemli bir role sahiptir. Filmdeki Monika karakterinin kameraya dönük bakışı da sinemasında insan yüzüne ayrı bir anlam yükleyen Bergman'ın kişisel sinema anlayışının imgesel bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda klasik dramatik yapıya dayalı sinema anlatısından farklı olarak filmde Monika karakterinin doğrudan kameraya dönük olarak gerçekleştirmiş olduğu bakış, izleyiciyi doğrudan hedef almanın yanı sıra izleyiciyi film karşısında da adeta görünür bir pozisyonda konumlandırarak, izleyici üzerinde aktif bir izleme süreci inşaa etmiştir. Klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye dayalı anlatısından

farklı olarak izleyiciyi yabancılaştırıcı bir etkiye sahip olan Monika karakterinin kameraya dönük bakışı; Bergman tarafından özelde Monika karakteri, genelde ise filmin tamamında izleyicide eleştirel ve düşünce merkezli izleme süreci yaratmaya yönelik gerçekleştirilmiştir.

"Cabiria'nın Geceleri" filmini kayda alan Fellini; İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin sinematografik hikaye anlatıcılığından büyük çapta etkilenmiş olan yönetmenler arasında yer almaktadır. Sinemasında kişisel bir üsluba sahip olan yönetmen, İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının etkisini yavaş yavaş yitirmeye başladığı yıllarda tıpkı bu akımın yönelmiş olduğu konulardan birine yönelerek Cabiria'nın Geceleri filmini kendi kişisel sinema anlayışı doğrultusunda tasarlamıştır. Özellikle gösteri ve sahne sanatlarına karşı küçük yaşlarından itibaren özel bir ilgisi olan yönetmen, kayda almış olduğu filmde de bu alana yönelik pek çok imgeye film boyunca sık sık yer vermiştir. Diğer pek çok filminde olduğu gibi *"Cabiria'nın Geceleri"* filminde de izleyiciye mutlu sona bağlı bir anlatım sunmayan yönetmen, tercih etmiş olduğu böyle bir anlatım üzerinden izleyiciyi doğrudan filme yönelik düşündürmeyi amaçlamıştır. Nitekim filmin son sahnesinde Cabiria karakterinin kameraya dönük olarak gerçekleştirmiş olduğu bakış da her ne kadar bir sahne sanatçısının gösterisini sergilediği noktadan sonra izleyicisini selamladığı bir durumla benzer bir görevi yerine getiriyormuş gibi görünse de, açık uçlu bırakılan filmde izleyiciyi özelde Cabiria karakteri, genelde ise filmde ele alınan dönemin problemleri üzerine düşündürmeye yönelik bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dünyanın farklı coğrafyalarında meydana gelen modern sinema akımlarına büyük oranda etki etmiş olan Fransız Yeni Dalgası akımı, gerek filmlerde işlenen konu bakımından, gerek bu konuların sinematografik açıdan kayda alınması bakımından sinema tarihinde önemli bir role sahip olmuştur. Akımın önde gelen isimlerinden olan Truffaut sinema kariyeri boyunca Hollywood sinemasının klasik estetik yapısına karşı kişisel bir sinema anlayışına sahip olan yönetmenlere ilgi duymuş, auteur olarak değerlendirilen bu yönetmenlerin kayda almış oldukları filmleri de yakından takip etmiştir. Nitekim Truffaut'un kayda almış olduğu *"400 Darbe"* filmi de yönetmenin kişisel sinematografisini yansıtması bakımından önemli bir yere sahip olmakla birlikte, Fransız Yeni Dalgası'nın da öncü filmi olma özelliğine sahiptir. Filmde otobiyografik bir konuyu ele alan yönetmen sinematografik açıdan izleyici ile film arasına belirli bir

mesafe koyarak klasik film estetiğinin dışında kişisel bir sinema estetiği geliştirmiştir. Özellikle filmin ana karakteri olan Antoine karakteri ile izleyici arasına sinematografik açıdan belirli bir mesafe koyan yönetmen, izleyicinin olayların dışında kalacağı, gözlem ve düşünceye dayalı bir sinema anlatısı inşa etmiştir. Nitekim yönetmenin düşünceye dayalı inşa etmeye çalıştığı filmde Antoine karakterinin filmin sonunda gerçekleştirmiş olduğu kameraya dönük bakış da yönetmenin bu doğrultuda tasarlamış olduğu sinema anlayışının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin çekimleri esnasında bir hata sonucu kayda alınan bu bakış, yönetmen tarafından bilinçli olarak filme dahil edilerek doğrudan izleyicinin filme yabancılaştırılmasına yönelik bir amaçla kullanılmıştır. Yönetmen tarafından özellikle bilinçli olarak dondurulmuş kare tekniğiyle izleyiciye sunulan kameraya dönük bakış, aynı zamanda filmde hareket-zaman bloklarını da kesintiye uğratarak izleyici üzerinde düşünceye dayalı bir izleme süreci inşa etmiştir.

Klasik dramatik yapıya dayalı film anlatıcılığından farklı olarak modern sinema anlayışı çatısı altında kayda alınan filmlerde hikaye ve konu bakımından oldukça farklı alanlara yönelim söz konusu olmuştur. Genellikle izleyiciye eleştirel bir bakış açısının kazandırılmaya çalışıldığı bu tarz filmler; kimi zaman doğrudan sinemanın alışılagelmiş klasik yapısını da hedef alarak deyim yerindeyse sinema üzerinden sinemanın eleştirisinin yapıldığı bir ortamı da beraberinde getirmiştir. Fransız Yeni Dalga sinemasının önemli temsilcilerinden olan Godard'ın kayda almış olduğu *"Serseri Aşıklar"* filminde de sinema üzerinden sinemanın eleştisinin yapıldığı bu türden bir durum söz konusudur. Kayda almış olduğu filmde doğrudan klasik dramatik yapıya dayalı sinemanın klişeleşmiş hikaye anlatıcılığını ve imajlarını hedef alan Godard, film boyunca tasarlamış olduğu imajlar üzerinden adeta sinemanın başlangıcından itibaren süregelen klasik yapısını deneysel bir ortamda yeniden ele alarak, eleştirel bir sinema estetiği ve anlatımı inşa etmiştir. Kayda almış olduğu film boyunca Godard; klasik dramatik yapıya dayalı sinemanın estetik anlayışına karşı filminde tasarlamış olduğu imajları karşıtlık yaratacak şekilde iki ayrı noktada kutuplaştırmış, izleyiciyi bu iki farklı noktada konumlanan imajlar üzerinden ortaya çıkan çatışmayla düşündürmeyi amaçlamıştır. Nitekim özdeşleşmeye dayalı klasik film anlayışından farklı olarak film boyunca izleyicinin motor-duyu mekanizmasını afallatacak tekniklere başvuran yönetmen, temel manada izleyicide yabancılaşma temelli bir izleme sürci inşa etmiştir.

Filmde yer alan Patricia karakterinin kameraya dönük bakışı da çıkış noktası olarak izleyiciyi filme karşı yabancılaştıracak bir uygulama olmakla birlikte, izleyicinin filme düşünce temelli katılımına yönelik bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan filmdeki bir diğer karakter olan Michel karakterinin tıpkı Patricia karakteri gibi doğrudan izleyiciyi hedef alan kameraya dönük bakışları ise Patrica karaterininkilerden farklı olarak izleyici üzerinde düşündürmeye yönelik bir amaca sahip olmamakla birlikte, filmi ve filmin kurmaca yapısını alaya alan bir etkiye sahiptir. Bu noktada her ne kadar Michel karakterinin kameraya dönük bakışları izleyici üzerinde doğrudan düşünceye dayalı bir etki meydana getirmese de, filmi ve filmde yönetmen tarafından kendine atfedilen rolü alaya alması bakımından sinemanın klişe yapısına yönelik alaycı bir saldırı görevi üstlenmiştir.

Modern sinema çatısı altında kayda alınan filmler arasında klasik dramatik yapıya dayalı sinema anlatıcılığının estetik yapısını hedef alan filmlerin yanı sıra, bu filmler karşısında konumlanan izleyicinin edinmiş olduğu izleme alışkanlığını da doğrudan hedef alan filmlerin varlığı da söz konusu olmuştur. Özellikle klasik dramatik yapıya dayalı Hollywood filmlerinin tasarlamış olduğu kurmaca evrenin karşısında filmden belirli bir oranda haz alma peşinde olan izleyicinin, filmde tasarlanan imajlara doğrudan bir tüketici olarak gerçekleştirmiş olduğu katılım, bu izler kitle üzerinde kurmaca adı altında çeşitli konu ve imajlara karşı duyarsızlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Böyle bir durum Hollywood sinemasının tarihsel süreç içerisinde geliştirmiş olduğu estetik yapıyla doğrudan ilişkili olmakla beraber, geliştirilen bu estetik yapı üzerine yapılan tartışma konularından biri ise sinemada gerçeğin ve kurmacalığın ayırt edilemeyecek kadar estetize edilen bir yaklaşımla işleniyor olmasıdır. Estetize edilerek izleyiciyle buluşturulan bu başlıklar ve tartışma konularından birisi şiddet ve şiddetin ana akım sinema içerisinde estetize edilerek izleyiciye sunulması durumudur. Bu noktada Michael Haneke'nin kayda almış olduğu *"Ölümcül Oyunlar"* filmi, Hollywood sinemasının şiddete dönük üretmiş olduğu bu imajları hedef alan bir yapım olmanın yanı sıra, bu imajlar karşısında belirli bir izleme alışkanlığı kazanmış olan, düşünmeyen, sorgulamayan izleyici kitlesini hedef alan bir filmdir. Filmde ana akım sinemanın klasik dramatik yapıya dayalı kodlarından bağımsız bir şekilde hareket ettiğini gözlemlemiş olduğumuz yönetmen, film boyunca izleyicinin klasik izleme alışkanlıklarını kıracak birçok tekniğe başvurmuş, izleyiciyi adeta yapıt karşısında

görünür kılarak izleyicinin kendi üzerine özeleştiri yapabileceği ve yabancılaşacağı bir anlatımı da filmde yer alan Paul karakterinin kameraya dönük bakışları üzerinden inşa etmiştir. Filmde doğrudan izleyiciyi hedef alan Paul karakterinin kameraya dönük bakışları; başlangıçta izleyiciyi filmde sergilenen şiddete adeta ortak etme çabası gösterirken, filmin ilerleyen sahneleriyle birlikte bu bakışlar izleyicinin izleme alışkanlığı hedef alan, izleyiciyi eleştiren bir görevi üstlenmeye başlamıştır. Filmde uygulanan böyle bir teknik her açıdan filmi klasik sinema anlayışından uzaklaştıran bir durum olmakla beraber, film karşısındaki izleyicinin kendi izleme pratiği ve izleme alışkanlığı üzerinde eleştirel ve düşünceye dayalı bir izleme sürecini de yaratmaya yöneliktir. Kayda aldığı filmlerde özellikle sorgulayan bir izleyici kitlesi talep eden Haneke'nin Ölümcül Oyunlar filminde kullanmış olduğu kameraya dönük bakış ise yönetmenin benimsemiş olduğu bu sinema anlayışına hizmet eden en önemli uygulama statüsündedir.

Özellikle modern anlatıya dayalı sinema filmlerinin yaygınlaşmaya başlamasıyla süregelen tarihsel süreç içerisinde ana akım sinemaya yönlendirilen eleştirilerden biri de kayda alınan filmlerin erkek egemen bir bakış açısıyla izleyiciye sunuluyor olması olmuştur. Böyle bir bakış açısı üzerinden kayda alınan filmlerde film içerisinde yer alan kadın karakterler daha çok izleyicinin haz odaklı izleme sürecine hizmet edecek şekilde bir tasarıma sahip olmakla birlikte, izleyici-film karşılaştırmasında da edilgen bir pozisyona sahip olmuştur. Bu noktada Cristian Mungiu'nun kayda almış olduğu *"4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün"* filmi de dönemin Romanya'sında Nikolay Çavuşesku yönetiminde özellikle kadınlara yönelik yürütülen politikayı eleştirel bir çerçevede ele almaktadır. Mungiu'nun kayda almış olduğu film; bu problemleri ele alma bakımından gerek konu, gerek filmin estetik tasarımı açısından ana akım sinemanın klişe yapısından farklı bir özellik göstermektedir. Yönetmenin özellikle filmi kayda alırken benimsemiş olduğu estetik biçim izleyici karakter özdeşleşmesinin önüne geçecek bir tasarıma sahip olmakla birlikte, filmde yer alan Otilia karakterini de erkek egemen bir bakış açısıyla adeta baskı altına alarak resmetmiştir. Filmde Otilia karakterinin kameraya dönük olarak, doğrudan izleyiciyi hedef alacak şekilde gerçekleştirmiş olduğu kameraya dönük bakış ise yönetmenin tasarlamış olduğu bu sinematografik anlatımla doğrudan ilişkili olmakla birlikte, film boyunca eril bir bakış açısı üzerinden filme katılım sağlayan ve Otilia karakteri üzerinde adeta bir baskı unsuruna dönüşen izleyiciye bir başkladırı

niteliğindedir. Filmde doğrudan izleyiciyi hedef alarak, film karşısında izleyiciyi görünür kılan ve beraberinde izleyiciyi filme karşı yabancılaştırıcı bir görev de üstlenen kameraya dönük bakış; kullanıldığı yer açısından da yönetmenin film boyunca tasarlamış olduğu imajların düğüm noktasında da yer alarak, izleyiciyi filmde ele alınan problemle yüz yüze bırakan, izleyiciyi bu problemler üzerinde düşündürmeyi amaçlayan bir eylem niteliğindedir.

Çalışmada ilk hipotezimiz olan: sinemada film karakterlerinin kameraya doğru gerçekleştirdiği bakma eylemine klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması içerisinde de ayrı ayrı rastlanabileceği hipotezi; yapılan araştırma ve çalışma neticesinde doğrulanmıştır. Nitekim kameraya dönük bakışlar bu iki anlatı türü içerisinde görülmekle birlikte, sinemada herhangi bir anlatı türünün henüz söz konusu olmadığı yıllardaki belge niteliğindeki filmlerde ve postmodern bir yapıya sahip filmlerdede yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Öte yandan tüm anlatı türleri içerisinde karakterlerin gerçekleştirdiği radikal bir kameraya bakma eyleminden söz edilemeyeceği, farklı anlatı türleri içerisinde farklı amaçlarla kullanılabileceği yönünde oluşturmuş olduğumuz ikinci hipotezimiz ise; çalışmadan gerçekleştirilen film çözümlemeleri dahilde doğrulanmaktadır. Kameraya dönük bakışlar her ne kadar temelde klasik anlatı sinemasında özdeşleştirmeye ve modern anlatı sinemasında yabancılaştırmaya yönelik bir uygulama olsa da, kameraya dönük bakışlar izleyicide anlam yaratma bakımından farklı konularda farklı görevler üstlenmiştir.

Kameraya bakma eyleminin hem duygusal hem de entelektüel katılıma davet konusunda farklı etkileri olabileceği yönünde oluşturmuş olduğumuz hipotezimizin; klasik anlatı sinemasında duygulanıma yönelik inşa edilen anlatım yapısı ve modern anlatı sinemasında izleyiciyi düşündürmeye yönelik kurulan anlatı yapısıyla ilişkili olduğu görülmüştür. Nitekim klasik anlatı ve modern anlatı sinemasında yer alan kameraya dönük bakışlar; bu iki anlatım türü içerisinde izleyicinin ya duygulanımına ya da düşündürülmesine yönelik tasarlandığı ve kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Klasik anlatılı sinemada film karakterinin kameraya bakma eylemi çoğunlukla izleyicide özdeşleşmeye dayalı, duygusal katılıma dönük bir anlam dünyası inşa ettiği yönünde oluşturmuş olduğumuz hipotezimiz; özellikle klasik anlatılı filmlerin

çözümlendiği başlıklar altında belirli bir doğruluk kazanmıştır. Tarihsel süreç içerisinde özellikle klasik anlatı sinemasından başlayarak sinemada belirli bir sinematografik anlatım dilinin geliştirilmeye başlanması, yönetmenlerin ele almış olduğu konuya göre öznel veya nesnel kalacak şekilde kameralarını konulandırmalarıyla sonuçlanmıştır. Nitekim özellikle karakter merkezli oluşturulan klasik anlatılı filmlerde öznel bakış açısına bağlı olarak kayda alınan sahneler veya planlar; izleyici karakter özdeşleşmesine de büyük oranda etki etmiştir. Nitekim ağırlıklı olarak bu öznel planların kullanımından meydana gelen kameraya dönük bakışlar ise klasik anlatı sinemasının benimsemiş olduğu duygulanıma yönelik anlatıma da doğrudan hizmet etmiştir.

Modern anlatılı sinemada film karakterinin kameraya bakma eyleminin çoğunlukla izleyicide yabancılaştırmaya ve düşünsel katılıma dönük bir anlam dünyası inşa ettiği yönünde ortaya koyulan son hipotezimiz; modern anlatı sinemasına yönelik film çözümlemelerinin yapıldığı başlıklar altında belirli bir doğruluğa kavuşmuştur. Bu doğrultuda klasik anlatıdan farklı olarak modern anlatı sineması doğrultusunda kayda alınan filmlerde izleyicinin izleme sürecinde filme karşı yabancılaşacağı, filme karşı aktif kalacağı, düşünce merkezli bir anlatım ve izleme süreci söz konusu olmuştur. İzleyicinin filme karşı yabancılaştırılmasına yönelik kullanılan tekniklerden birisi ise film karakterinin kameraya dönük bakışı olmuştur. Doğrudan film karşısındaki izleyicinin varlığına yönelik filmde uygulanan bu durum, farklı filmlerde farklı yönetmenler tarafından farklı konularda izleyiciyi filme karşı yabancılaştırarak düşündürme görevini de üstlenmiştir.

Kameraya dönük bakışlar sinemanın ilk yıllarından itibaren pek çok filmde sıkça rastlanan ve farklı yönetmenler tarafından izleyici üzerinde farklı amaçlar doğrultusunda kullanılan sinematografik bir anlatım unsuru olmuştur. Sinemada henüz herhangi bir anlatım dilinin ve kurmaca bir anlatımın söz konusu olmadığı, kameranın varlığının teknik olarak gizlenmeye çalışılmadığı dönemlerde, gündelik bir gerçekliğe bağlı olarak karşımıza çıkan kameraya dönük bakışlar; özellikle sinemada belirli bir anlatım dilinin, kurmacalığın ve dramatizasyonun geliştirilmeye başlandığı ilk klasik anlatılı filmlerden itibaren adım adım belirli bir gelişme göstermiştir. Klasik dramatik yapıya dayalı klasik anlatılı filmler içerisinde rastlamış olduğumuz kameraya dönük bakışlar; genellikle izleyiciyi filme karşı özdeşleştirici ve duygulanıma yönelik bir anlam dünyası yaratmaya yönelik kullanılırken, bu inşa süresinde izleyici üzerinde

dolaylı bir etki yaratmıştır. Öte yandan sinemanın takip eden sonraki yılları içerisinde özellikle kişisel bir sinema dili geliştirdiği gözlemlenen ve auteur olarak ele alınan yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla beraber, sinemanın alışılagelmiş klasik yapısında adım adım bir değişim, alternatif ve alternatif olduğu kadar da modern bir anlatım dilinin yaratımı söz konusu olmuştur. Bu noktada izleyici üzerinde temel manada düşünce merkezli bir izleme sürecine yönelik tasarlanan modern anlatılı filmlerde yer alan kameraya dönük bakışlar, film içerisinde bu doğrultuda bir amaca hizmet etmiştir. Modern anlatılı filmler içerisinde kameraya dönük bakışlar izleyiciyi doğrudan hedef alarak, izleyici üzerinde yabancılaştırıcı bir etkiye sahip olmakla beraber, filmde ele alınan hikaye ve bu hikayeyinin sinematografik tasarımı bakımından farklı anlam dünyalarının inşasına da da hizmet ederek, izleyicide çeşitli konularda daha derin, düşünce temelli bir izleme süreci yaratacak bir görev üstlenmiştir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema Ve Türler.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema.* İstanbul: Om yayınevi.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Acar, O. F. (2018). Dziga Vertov: Sovyet Ekolü, Diyalektik ve Sine-Göz. *Rabarba*, 13-15.

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam Ve Anlatım.* İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Adanır, O. (2014). Önsöz. P. D. Adanır içinde, *Özne-Sinema ve Felsefe* (s. 5). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Akkoyun, F. (2019). Empatik Anlayış Üzerine. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 63-69.

Akyürek, F. (2008). *Senaryo Yazarı Olmak.* İstanbul: MediaCat Kitapları.

Alpar, A. (2014). *Kamera Oyunculuğu.* İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.

Altaş, Ş. (2018). *İmgenin Bakışı.* Ankara 2018: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Althusser, L. (1975, Eylül). Mataryalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar. *Birikim Dergisi*, 48-53.

And, M. (2012). *Oyun ve Bügü- Türk Kültüründe Oyun Kavramı.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları.* (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Aristoteles, A. (1996). *Zaman Kavramı.* (S. Babür, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik.* (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Aslan, E. T. (2009). *Bertolt Brecht'in Estetik Anlayışı ve Sinema.* Lefkoşa: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı.

Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke.* (N. Pakkan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Badt, K. (2010). İnterview With Cristian Mungiu. *Film Criticism*, 106-108.

Baker, U. (2015). *Sanat ve Arzu.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz.* İstanbul: Hayalet Kitap.

Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan.* (O. Kasap, Çev.) İstanbul: Say Yayınnları.

Barış, J. (2017). Bakışın Gücü ve Sinemasal Etkileri. *Yeni Düşünceler*, 33-40.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven.* (M. R.-S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1996). *Camera Lucıda.* (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Baudry, J. -L. (1976). *"The Apparatus", Camera Obscura.* (J. A.-B. Augst, Çev.)

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir.* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak.* (H. Barışcan, & G. Işısağ, Çev.) İstanbul: Metis yayınları.

Berger, A. A. (1997). *Narratives İn Popular Culture, Media And Every Life.* London: Sage Pablications.

Berger, J. (1998). *Şiirin Saati.* (G. Çapan, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri.* (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bergman, I. (1999). *İmgeler.* (G. Taşkın, Çev.) İstanbul: Nisan Yayınları.

Bergman, I. (2008). *Sinematografî İnsan Yüzüdür.* (S. Özgül, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek.* (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Bodio, A. (2013). *Cinema.* (S. Spitzer, Çev.) Malden: Polity Press.

Boggs, J. M., & Petrie, D. W. (2008). *The Art of Watching Films* (7 b.). New York: Mc Graw Hill.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar.* (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı.* Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Bourneur, R., & Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi.* (H. Gümüş, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bowie, M. (2007). *Lacan.* (V. P. Şener, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Boynukara, H. (1997). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış.* İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema.* Berlin: Mouton Publishers.

Brecht, B. (1976). *Gesammelte Werke.* (S. Verlang, Çev.) Frankfurt am Main: Band 1-22.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon.* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayıları.

Brecht, B. (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor.* (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro.* (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Brown, B. (2011). *Sinematografi-Kuram ve Uygulama* (3 b.). (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.

Brown, P. (1996). *Charlie Chaplin.* (L. Onat, Çev.) Ankara: İlkkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri.

Brown, T. (2012). *Breaking the Fourth Wall.* Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları.* (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Büker, S. (1990). Belgesel Üzerine. *Kurgu Dergisi*, 121-126.

Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma.* İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık Reklamcılık Org. Ltd. Şti.

Can, A. (1998). Yakın Planlar. *İletişim Dergisi*, 345-372.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chandler, C. (1995). *Ben Fellini.* (İ. İgan, Çev.) İStanbul: Afa Yayıncılık.

Chatman, S. (1990). *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction.* Usa: Usa:Cornell University Press.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı.* Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Chevıron, N. T. (2014). Michael Haneke Üzerine. N. T. Cheviron içinde, *Haneke Huzursuz Seyirler Diler* (s. 7-41). İstanbul: Ekslibris Yayıncılık.

Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak.* (N. Tanyolaç, Çev.) Afa Yayınları.

Cıeutat, M., & Rouyer, P. (2014). *Haneke, Haneke'yi Anlatıyor.* (S. İdemen, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.

Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları.* (Ç. E. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Culler, J. (2007). *Yazın Kuramı.* (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çoban, B. (2005). Lacan. P. Rigel, D. Batuş, Y. Yücedoğan, & B. Çoban içinde, *Kadife Karanlık* (s. 277-291). İstanbul: Su Yayınevi.

Deleuze, G. (2003). *İki Konferans.* (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2004). *Hareket-İmge.* (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Demir, M. (2009). Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 7-27.

Descartes. (1942). *Metafizik Düşünceler.* (M. Karasan, Çev.) Maarif Matbaası.

Dima, V. (2016, Ocak). The Judas Effect: Betrayal in Jean-Luc Godard's Breathless. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 1-23.

Dirim. (2005, Ekim-Kasım-Aralık). Stanley Kubrick. *Dirim*, 1-7.

Dixon, W. W. (1995). *It Looks at You:The Returned Gaze Of Cinema.* New York: State University of New York Press, Albany.

Dmytryk, E., & Dmytryk, J. P. (2011). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu.* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Doğan Topçu, A. (1999). *Filmsel Zamanın Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel Ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı İle İlişkileri.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.* (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları Ltd. Şti.

Ekinci, B. T. (2016). Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(25), 11-33.

Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema.* Med-Campus Proje.

Erkan, Ü. (2019). Lacan'da Öznenin Kurulumu ve Ötekinin İnşası: Psikanaliz ve Oryantalizm. *Turkish Studies, 14*(3), 1425-1440.

Erol Şahin, A., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Akademik Bakış* (19), 205.

Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Evecen, G. (2017). *Belgesel Sinemada Bakış Açısı ve Anlatıcı.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Faure, E. (2006). *Sinema Sanatı.* (M. Gönen, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Fellini, F. (1968). Mesleğim. (N. Özön, Dü.) *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 469-472.

Fıeld, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri.* (Ş. Erol, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Filizok, R. (2020, 1 25). *Edebi Eserlerde Bakış Açısı: Kim Görüyor?* http://www.ege-edebiyat.org/docs/605.pdf adresinden alındı

Filmloverss. (2019, 03 02). https://filmloverss.com/78-venedik-film-festivali-programinda-yer-alacak-filmler-aciklandi/ adresinden alındı

Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı.* (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

Foss, B. (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji.* (M. K. Gerçeker, Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi.* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (1997). *Uygarlık, Din ve Toplum.* (S. Budak, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji-Ego ve İd.* (E. Kapkın, & A. Tekşen, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Godard, J.-L. (2014). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Gökyaran, E. (2003). Başkası ve Aşkınlık. Z. Direk içinde, *Dünyanın Teni* (s. 45-79). İstanbul: Metis Yayınları.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema.* İstanbul: Versus Kitap.

Gunning, T. (2013). Atraksiyon(lar) Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangar. *Sinecine*, 145-153.

Güğümcü, S. (2014). 21. Yüzyıl Film Kuramı Tartışmalarında Film Felsefe İlişkisine Dair İki Tez: Sinematik Felsefe Mi Felsefi Sinema Mı? *Sinecine,* 61-82.

Gülçur, A. S. (2020). Fellini'nin Yüzüncü Yaşında "Cabiria'nın Geceleri" Filmi Üzerine Okuma. *Journal of Current Researches on Social Sciences, 10*(4), 727-736.

Gümüş, M. E. (2014, 04 05). Stanley Kubrick Üzerine (1928-1998). *Marmara İletişim Dergisi, 11*(11), 193-200.

Güngör, A. C. (2017). Sinematografik İmgenin Öğretimi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - Tojdac*(7), 697-708.

Gürata, A. (2004). Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası. F. D. Küçükkurt, & A. Gürata içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 95-114). Ankara: Vadİ Yayınları.

Gürkan, H. (2014). *1990 Sonrası Dönemde Peter Wollen'in Karşı Sinema Anlatısının Hollywood Sinemasında Değişimi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstiüsü.

Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınevi.

Haneke, M. (2013). Şiddet ve Medya. T. Assheuer içinde, *Yakın Plan Haneke* (N. Pakkan, Çev., s. 177-188). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları.* (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Herzogenrath, B. (2017). İntroduction- Film and/as Philosophy: An Elective Affinity. B. Herzogenrath içinde, *Film as Philosophy.* University of Minnesota Press.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan.* (A. Aydın, Çev.) İstanbul: Phoenix Yayınları.

Hord, C., David, H. P., Donnay, F., & Wolf, M. (1991). Reproductive Health in Romania: Reversing the Ceausescu Legacy. *Studies in Family Planning*, 231-240.

Houston, P. (1966). *Çağdaş Sinema.* (D. Gürün, Çev.) İstanbul: Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları.

Hutchinson, P. (2016). The Great Train Robbery. *Sight & Sound*(26), 112.

İbram, O. (2014). *Çavuşesku Döneminde Romen Kamuoyunun Gazeteler Yoluyla İnşası.* Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bilim Dalı. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İpek, D. Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 72-87.

Jahn, M. (2003). *A Guide to Narratological Film Analysis*. http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm adresinden alındı

Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Jakobson, R. (1990). *Sekiz Sanat.* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İStanbul: Düzlem Yayınları.

Jean-Luc Comolli, J. N. (2010). Sinema/İdeoloji/Eleştiri. S. Büker, & Y. G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (M. Temiztaş, Çev., s. 97-108). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kabadayı, L. (2015). Sinemada Felsefe ve Film Felsefesi Üzerine. *Doğu Batı*(72), 89-116.

Kabadayı, L. (2020). *Film Eleştirisi- Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kablamacı, A. D. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 63-102). İstanbul: Derin Yayınları.

Kafalı, N. (1996). Sessiz Alman Sineması-1. *Kurgu Dergisi*(14), 75-87.

Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü.* (E. Yılmaz, & N. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kıraç, R. (2018). *Sinemanın Temelleri.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kırışoğlu, O. T. (2002). *Sanatta Eğitim Görmek, Öğrenmek, Yaratmak.* Ankara: Pegem A Yayınları.

Koçak, O. (1995). *İmgenin Halleri-Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış.* (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek-Avrupa Sineması, 1950-1980.* (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Yayım Ltd. Sti.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi.* (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı- Seminer 11. Kitap.* (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı.* (H. Akdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lefevre, R. (1986). *Ingmar Bergman.* (C. Akalın, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.

Marcuse, H. (1990). *Tek-Boyutlu İnsan.* (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.

Martin, M. (1972). *Şarlo.* (T. Yekta, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Öğesi.* (H. Gür, Çev.) İmge Kitabevi Yayınları.

McGlynn, P. D. (1973). Point of View and the Craft of Cinema: Notes on Some Devices. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 32*(2), 187-195.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış.* (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Medin, B. (2013). *Kitle Animasyon Film anlatısında Öznenin Sunumu: Arabalar ve Wall-e Örneği.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Anabilimdalı Radyo Tv ve Sinema Bilim Dalı.

Medin, B., & Kaymak, A. (2020). Elie Faure'un Sinema Felsefesi Çerçevesinde "Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok" Filmine Sineplastik Bir Bakış. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(33), 55-78.

Mencütekin, M. (2010). Film Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. 259-266.

Mencütekin, M. (2010). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri Dergisi*, 259-266.

Mencütekin, M. (2014). *Lacan ve Sinema Sanatı.* İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.

Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü.* (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.

Metz, C. (1985). *Psychoanalysis and Cinema: The İmaginary Signifier.* (C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzetti, Çev.) London: MacMillan.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Cilt 1.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Miller, W. (2016). *Senaryo Yazımı Sinema Ve Televizyon İçin.* (Y. Büyükerşen, Y. Demir, & N. Esen, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Monaco, J. (2006). *Bir Film Nasıl Okunur.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. AŞ.

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker, & Y. G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 211-229). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü.* Ankara: Ark Yayınevi.

Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları.* Ankara: Dost Yayınları.

Nutku, Ö. (1976). *Türkiye'de Brecht.* İstanbul: Tiyatro'76 Yayınları.

Nutku, Ö. (1995). *Oyunculuk Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nutku, Ö. (2004). *Oyuncunun Çalışması.* İstanbul: Alkım Yayınevi.

Nuyan, E. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi.* Ankara: Kitle Yayıncılık Ve Yapımcılık Ltd. Şti.

Onega, L. S. (2002). *Anlatıbilime Giriş.* İstanbul: Adam Yayınları.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik.* (A. Bahçıvan, Çev.) Ankara: Ark.

Ortaylı, İ. (2019). *Bir Ömür Nasıl Yaşanır.* İstanbul: Kronik Kitap.

Özaltun, M. (2019). *Sinema ve Felsefe.* İzmir: İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.

Özer, Y. (2006). *Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında On Kadın.* İstanbul: Broy Yayınları.

Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürk, M. (2007). *Sine-Masal Kentler.* İstanbul: Donkişot İnceleme.

Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi.* Ankara: Heratik Yayınları.

Öztürk, S. (2017). Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine. *Sinefilozofi Dergisi*, 177-198.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Parkan, M. (1993). *Sinema Estetiği ve Godard.* İzmir: İleri Kitabevi.

Parkan, M. (2020). *Brecht Estetiği Ve Sinema.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Parlatır, P. İ., Gözaydın, P. N., Zülfikar, P. H., Aksu, B. T., Türkmen, S., & Yılmaz, Y. (1988). *Türkçe Sözlük K-Z* (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Parlatır, P., Gözaydın, P., Zülfikar, P., Aksu, B. T., Türkmen, S., & Yılmaz, Y. (1998). *Türkçe Sözlük A-J* (Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Pıgnarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi.* (P. Kür, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Ponty, M.-M. (2012). *Göz ve Tin.* (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Porton, R. (2008). Not Just an Abortion Film: An İnterview with Cristian Mungiu. *Cinêaste*(33), 35-39.

Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi.* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri.* (N. Özön, Çev.) Ankara: Bigi Yayınevi.

Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.

Ranciere, J. (2016). *Sinematografik Masal.* (T. Ertuğrul, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Rıfat, M. (20I3). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü-kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar-.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema.* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: İzdüşüm.

Ryan, M., & Douglas, K. (2010). *Politik Kamera.* (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saliji, S. (2016). Sanatçı ve Artefakt Birliği: Sinemada Oyuncu Olmak. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-Tojdac*, 55-61.

Samuels, C. T. (1992). *Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor.* (K. Yerci, Çev.) İstanbul: Düzlem Yayınları.

Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik.* (T. Ilgaz, & G. Ç. Eksen, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm.* (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Saussure, F. D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri.* (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multılıngual.

Sciences, R. S. (2016, 10 28). *Rutgers School of Arts and Sciences-Thomas A. Edison Papers*. Rutgers School of Arts and Sciences: http://edison.rutgers.edu/list.htm adresinden alındı

Sözen, M. (2008). Anlatı mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal bilimler Dergisi, 4*, 123-145.

Sözen, M. F. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 577-595.

Sözen, M. F. (2009). Klasik Anlatı Sinemasında Öykü Kişisi, Yapısal Tasarım Ve Örnek Çözümlemeler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 82-99.

Sterritt, D. (2014). *Jean-Luc Godard.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi.* Sentez Yayınları.

Şekeroğlu, S. (1970). *Film 1.* İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını.

Şener, S. (2003). *Dram Sanatı.* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (4 b.). Ankara: Dost Kitabevi Yaynları.

Şentürk, R. (2008). Film, Gerçeklik ve Bilinç. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 159-174.

Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı.* Ötüken Neşriyat A.Ş.

Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

Topçu, A. D. (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş AnlatıFilmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri. F. D. Küçükkurt, & A. Gürata içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 49-93). Ankara: Vadi Yayınları.

Topçu, Y. G. (2005). Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği Ve Anlatı Yapısının İncelenmesi. *Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 19.

Truffaut, F. (1987). *Hitchcock.* (İ. Hızlı, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.

Truffaut, F. (2015). *Hayatımın Filmleri.* (A. Meral, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayın.

Tuğan, N. H. (2018). Günümüz SİnemasındaGeleneksel Anlatı: Marslı (2015-Ridley Scott) filminin Dramatik Yapısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20*(1), 125-147.

Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı Ve Sinema.* İstanbul: Hayal-et Kitap.

Vernet, M. (1989). The Look at the Camera. *Cinema Journal*(28), 48-63.

Vernet, M. (1989). The Look at the Camera. *Cinema Journal*, 48-63.

Vertov, D. (1968, Ocak). "Sinema-göz" cülerinin devrimi. *Türk Dili Aylık Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 295-298.

Vıneyard, J. (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri.* (G. Rızaoğlu, Çev.) İstanbul: İstanbul Organizasyon.

Vygotsky, L. S. (1998). *Düşünce Ve Dil.* İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Wollen, P. (2013). Godard ve Karşı Sinema. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 77-87.

Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yayınları, T. F. (1967). *Federico Fellini.* (D. Şekeroğlu, Çev.) İstanbul: Türk Film Arşivi Yayınları.

Yutkeviç, S. Y. (1993). Devrimin Delikanlı Sanatçıları. Luda, J. Schnitzer, & M. Martin içinde, *Devrim Sineması* (O. Akınhay, Çev., s. 13-56). Ankara: Öteki Yayınevi.

Zeynel Kıran, A. (. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri.* İstanbul: Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.