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

KOZA'DAN AHLAT AĞACI'NA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DİLSEL DÖNÜŞÜMÜ

Hazırlayan
Seda TANUS

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Yüksek Lisans Tezi

AĞUSTOS 2020
KAYSERİ

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

KOZA'DAN AHLAT AĞACI'NA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DİLSEL DÖNÜŞÜMÜ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Seda TANUS

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

AĞUSTOS 2020
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.

Adı-Soyadı : Seda TANUS

İmza :

İNTİHAL

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Başlığı:……..……
……
……

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam …… sayfalık kısmına ilişkin, …../…../20…….. tarihinde ***Turnitin*** intihal programındanaşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: % ..... dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Giriş dahil
2- Ana Bölümler dahil
3- Sonuç dahil
4- Alıntılar dahil/hariç
5- Kapak hariç
6- Önsöz ve Teşekkür hariç
7- İçindekiler hariç
8- Kaynakça hariç
9- Özet hariç
10- Yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

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

Gereğini bilgilerinize arz ederim. ……../……./…….

Adı Soyadı :……..
Öğrenci No :……..
Anabilim Dalı :……
Bilim Dalı :……
Program Adı :……..

Danışman:……
(Adı-Soyadı ve İmza)

Öğrenci:……
(Adı-Soyadı ve İmza)

YÖNERGEYE UYGUNLUK

"Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü" adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan	Danışman
Seda TANUS	Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Başkanı

Doç. Dr. Vahit İLHAN

Doç. Dr. Burak MEDİN danışmanlığında **Seda TANUS** tarafından hazırlanan "**Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü"** adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

…….. /…… / ……..

(Tez savunma sınav tarihi yazılacaktır.)

JÜRİ:

Danışman	: Doç. Dr. Burak MEDİN	…….
Üye	:…….	…….
Üye	:…….	…….

ONAY:
Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ……...… tarih ve ……..…… sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /……../ ……

Prof. Dr. Kenan GÜLLÜ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Nuri Bilge Ceylan sineması, benim için sinemayı anlamlı kılan ve üzerinde çalışmayı istediğim konulardan biriydi. Öncelikle bu sinemayı benim için daha anlaşılır ve anlamlı kılan farklı bakış açıları ve bilimsel katkılarıyla beni aydınlatan ve yardımlarını esirgemeyen ve bu günlere gelmemde en büyük katkı sahibi olan değerli hocam Doç. Dr. Burak Medin' e teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmalarım süresince sabır göstererek beni daima destekleyen aileme minnettarım. Tüm tez süreci boyunca verdikleri destekle, bu zorlu dönemi benim için katlanılır ve verimli kılan değerli dostlarım Songül, İzzet, Buğra, Adnan, Canan ve Büşra'ya yanımda oldukları için sevgilerimi sunuyorum. Ayrıca;. bu çalışma boyunca beni yalnız bırakmayan Uğur'a en kalbi duygularımla teşekkür ederim.

Seda TANUS

Kayseri, Ağustos 2020

KOZA'DAN AHLAT AĞACI'NA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DİLSEL DÖNÜŞÜMÜ

Seda TANUS

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Ağustos 2020

Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

Yapılan çalışmada, Türk Sinemasında önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan sinemasının dilsel dönüşümünü ortaya koymak hedeflenmiştir. Çalışmanın ilk kısmında, anlamlı bir bütüne ulaşmak ve yöntemin daha iyi sonuçlar elde etmesi amacıyla sinemada anlatı kavramı ekseninde çağdaş anlatı sineması ele alınmıştır. İkinci bölümde; auteur kuram ve auteur kuramın Türk sinemasındaki uzantısına yer verilmiştir. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise araştırma soruları ışığında yönetmenin tüm filmografisi ele alınarak incelenmiştir.

Filmlerindeki dilsel dönüşümü anlamak amacıyla yönetmen filmografisi kuramsal çerçeve ve auteur eleştiri kapsamında incelenmiştir. Ceylan sinemasına ait *Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı* olmak üzere dokuz film, sinematografik ve sözdizimsel olarak varsayımlar ekseninde çözümlenmiştir. Sonuç olarak, Ceylan sinemasının, anlatı oluşturma bağlamında çağdaş ve klasik sinemanın kodları kullandığı, auteur yönetmenin özelliklerini sergilediği, sabit ve sessiz imajlardan giderek konuşan imajlara kaydığı, ilk dönemlerinde fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan anlatım yolunun bu yapıdan giderek uzaklaştığı, minimal anlatımın geri planda bırakılarak söylemlerin ön plana çıktığı bir anlatı dilinin oluşum gösterdiği, film üretiminin ilerleyen yıllarında sinema dili, var olan toplumsal yapıyı ele alırken zamanla ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir sinema diline dönüştüğü tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Anlatı, Çağdaş Sinema Anlatısı, Auteur Kuram, Nuri Bilge Ceylan Sineması

THE LINGUISTIC TRASFORMATION IN THE CINEMA OF NURİ BİLGE CEYLAN FROM "THE CACOON" TO "THE WILD PEAR TREE"

Seda TANUS

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences Institute

Master. Thesis, August 2020

Advisor: Assoc. Dr. Burak MEDİN

ABSTRACT

In this study, it is aimed to reveal the linguistic transformation of Nuri Bilge Ceylan cinema, which has an important place in Turkish Cinema. In the first part of the study, in order to reach a meaningful whole and to obtain better results, contemporary narrative cinema has been handled in the context of the concept of narration in cinema. In the second part; auteur theory and the extension of auteur theory in Turkish cinema is covered. In the third and last part of the study, all filmography of the director has been examined in the light of research questions.

In order to understand the linguistic transformation in his films, director filmography has been examined within the scope of the theoretical framework and auteur criticism. Nine films including Cocoon*, The Small Town, Clouds Of May, Distant, Climates, Three Monkeys, Once Upon A Time In Anatolia, Winter Sleep,* and *The Wild Pear Tree* were analyzed on the axis of assumptions, cinematographically and syntactically. As a result, Ceylan cinema uses the codes of contemporary and classical cinema in the context of creating narratives, exhibits the features of the auteur director, shifts from fixed and silent images to the talking images, and in the early stages, the narrative path based on photographic reality and visual narrativeism has moved away from this structure, leaving minimal narration in the background. It was also determined that a prominent narrative language emerged, and in the later years of his film production, the language of cinema turned into a cinema language that criticized the economic and political structure over time while dealing with the existing social structure.

Keywords: Narrative in Cinema, Contemporary Cinema Narrative, Auteur Theory, Nuri Bilge Ceylan Cinema

İÇİNDEKİLER

KOZA'DAN AHLAT AĞACI'NA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DİLSEL DÖNÜŞÜMÜ

Sayfa

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI i
İNTİHAL ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI iii
KABUL VE ONAY SAYFASI iv
ÖNSÖZ v
ÖZ vi
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER viii
TABLOLAR LİSTESİ ix
ŞEKİLLER LİSTESİ x

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM:

ANLATI, ANLATIYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR, SİNEMADA ANLATI VE SİNEMADA ANLATI TÜRLERİ

1.1. Anlatı Kavramı Ve Kuramsal Yaklaşımlar.....9
1.2. Sinemada Anlatı.....14
1.3. Çağdaş Anlatı Sineması.....24

2. BÖLÜM:

AUTEUR KURAMI, GELİŞİMİ, AUTEUR KURAMIN TÜRK SİNEMASINDAKİ UZANTISI

2.1. Auteur Kuramı ve Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....42

2.2. Auteur Kuram Üzerine Düşünceler.....46

2.2.1. Alexandre Astruc.....46

2.2.2. François Truffaut.....48

2.2.3. Andrew Sarris.....50

2.2.4. Andre Bazin.....53

2.2.5. Peter Wollen.....55

2.3. Auteur Kuramın Türk Sinemasındaki Uzantısı.....57

3. BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN DİLSEL DÖNÜŞÜM KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması.....60

3.2. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Dilsel Dönüşüm Bağlamında.....
Değerlendirilmesi.....60

3.2.1. Koza Filmi Künyesi.....64

3.2.1.1. Filmin Konusu.....64

3.2.1.2. Filmin Analizi.....64

3.2.2. Kasaba Filmi Künyesi.....72

3.2.2.1. Filmin Konusu.....72

3.2.2.2. Filmin Analizi.....73

3.2.3. Mayıs Sıkıntısı Filmi Künyesi.....82

3.2.3.1. Filmin Konusu.....82

3.2.3.2. Filmin Analizi.....82

3.2.4. Uzak Filmi Künyesi.....90
3.2.4.1. Filmin Konusu.....90
3.2.4.2. Filmin Analizi.....90
3.2.5. İklimler Filmi Künyesi.....100
3.2.5.1. Filmin Konusu.....100
3.2.5.2. Filimin Analizi.....100
3.2.6. Üç Maymun Filmi Künyesi.....110
3.2.6.1. Filmin Konusu.....110
3.2.6.2. Filmin Analizi.....111
3.2.7. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Künyesi.....120
3.2.7.1. Filmin Konusu.....121
3.2.7.2. Filmin Analizi.....121
3.2.8. Kış Uykusu Filminin Künyesi.....134
3.2.8.1. Filmin Konusu.....135
3.2.8.2. Filmin Analizi.....135
3.1.9. Ahlat Ağacı Filmi Künyesi.....146
3.1.9.1. Filmin Konusu.....146
3.1.9.2. Filmin Analizi.....147

4. BÖLÜM
SONUÇ ve ÖNERİLER

4.1. Sonuç ve Öneriler.....157

KAYNAKLAR.....162
ÖZGEÇMİŞ 169

GİRİŞ

Sanat kendini ifade etmenin estetik yollarla kurulan en ekili araçlarından biridir. Çağlar boyunca kendini ifade etmenin yollarını arayan insan bu noktada birçok farklı yönteme başvurmuştur. Bu yöntemler arasında değerlendirebileceğimiz sinema ise, hem estetiğin hem de görsel iletişimin harmanlanmasıyla oluşan güçlü bir ifade aracıdır. Bu ifade şekilleri ise zamanla değişimlere uğrayarak ve farklı metotlarla zenginleştirilerek yeni boyutlar kazanmıştır. Sinemada anlatı biçimi temelde iki ana paradigma üzerine kuruludur. Bunlardan ilki konvansiyonel sinemanın bir getirisi olarak kabul edebileceğimiz Aristoteles'in Poetika isimli çalışmasındaki tanımlamalarına dayalı klasik anlatı sinemasıdır. İkincisi ise, Brecht' in yabancılaşma tekniği ile biçimlenen çağdaş sinemadır. Bu iki anlatı sineması da önermelerinin temelini tiyatrodan inşa ederek günümüze kadar sürdürmüşlerdir. 1960'lı yıllar itibariyle modern düşüncenin sorunsallaştırılmasıyla birlikte modernizmden kopuş süreci başlamıştır. Felsefe, mimari, resim ve edebiyat gibi alanlarda postmodern olarak adlandırılan modern sonrasına işaret eden yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Kısa süre içerisinde birçok sanat alanında kendine yer edinen postmodern yapı sahne sanatları alanında da kendisini göstererek anlatı yapısı haline gelmiştir.

Sinemada anlatı oluşturma çabalarının ön ayağını oluşturan klasik anlatı sineması, dramatik yapısı özdeşleşme esasına dayalı bir anlatı türüdür. Bu anlatı türü temelde izleyicisini öyküde yer alan başkarakterin duygusal geçişlerine dahil edilerek süreç sonunda katarsis adı verilen arınmanın yaşanmasını sağlar. Klasik anlatı sineması temeline özdeşleşme sürecini yerleştirir. Bir diğer anlatı türü olan çağdaş anlatı sineması ise, klasik anlatı sinemasında meydana gelen sürecin tam tersi bir aşamayı ele alır. Çağdaş anlatıda izleyici sürece özdeşleşerek değil yabancılaşarak dahil olur. Bu aşamada, izleyici izlence sonunda herhangi bir arınma yaşamaz. Çağdaş anlatı, seyircisine düşünsel evreni sunar ve bu noktada seyirciden beklentisi film üzerine düşünce üretmesidir. İzleyicinin kurgusal dünyadan uzaklaştırılarak düşünsel evrene geçiş yapması sağlanırken hedeflenen nokta izleyiciyi rahatlatmak değil rahatsız etmektir. Postmodern sinema anlatısı ise çağdaş ve modern anlatı kalıplarını

değiştirerek kendine yeni bir anlatı biçimi oluşturmuştur. Geçmiş ile bugünü harmanlayarak oluşturulan bu yeni anlatı biçimi kapsamına parodi, pastiş, ironi ve çift kodlama gibi yöntemleri alarak farklı bir anlatı ortaya koymuştur. Modern olarak ele aldığımız her yaratım bir süre sonra eskimeye yüz tutacaktır. Bu aşamada sanatın en önemli işlevlerinden biri olan kendini yenileme süreci devreye girecektir. Bu süreçte modern olanın üzerine eklenen her yenilik postmodernizmi besleyerek sinema için yeni bir anlatı alanı yaratmıştır. Çağdaş ve modern olarak adlandırdığımız sinemanın bir takım anlatı olanaklarını değiştirerek kendine yeni bir alan oluşturan postmodern sinema aslında sanatın kendini sürekli yenileme sürecinin bir parçasıdır. Bu bağlamda bu yeni anlatı türüne modern anlatının tekrarı gözüyle değil, çağdaşlaşma ya da modernleşme sürecini tamamlamış ve bu sürecin üzerine yeniden bir oluşum amacı güden anlatı türü olarak bakmak daha doğru olacaktır. "Postmodernist yaklaşım, bir başkaldırmadan çok bir silkelenme ve belki de kendine dönme, özyapıyı yakalama eğilimi olarak düşünülmelidir" (Erinç, 1994, s. 39).

Topçu' ya göre (2012, s. 38) bir sanat yapıtı yöntemlerini farklılaşma yoluna gitmeden kullanmaya devam ederse biricikliğini yitirerek tanıdık hale bürünür ve otomatikleşir. Sanatın görevi rutin yaşayışı, ideolojileri, tüm sanat yapıtlarının kalıplaşmış olan algılarını dönüşüm içine sokarak farklı hale getirmektir. Türk sinemanın serüveni ise süreç içerisinde otomatikleşmiş yapının kırılarak yeniden yapılanması şeklinde ilerlemiştir. 1950'li yıllar itibariyle genç sinemacılar ilk yılların tiyatroya yakın filmlerinin ardından bu dönemde yeniden formüle ettikleri sinema ile halka yakın bir dil oluşturmuşlardır. 'Yeşilçam Sineması' olarak adlandırılan, yıldız oyuncular ve kalıplaşmış konular etrafında, ticari kaygılarla üretilen bir sinema oluşumu meydana gelmiştir. Bu süreç ile birlikte, Türk sinemasında 1960'lı yıllar itibariyle toplumsal konulara ve sorunlara değinen bir yapı meydana gelmeye başlamıştır (Pösteki, 2012, s. 9).

1980'li yılar itibariyle Türk sinemasında uzun bir döneminin kalıplaşmış ve otomatikleşmiş anlatısında kırılmalar yaşanmaya başlamıştır ve bu süreç Yeşilçam sinemasının oluşturduğu kalıpların yıkılmasıyla devam etmiştir. Türkiye'de inşa edilen sürecin başlangıç noktasında Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Metin Erksan ile Ömer Lütfü Akad şeklinde sıralanabilecek isimler yer almaktadır. Sıralanan yönetmenlerin önderliğinde Türk sinemasında yeni bir anlam haritası oluşturulmuştur. Türk

sinemasının geçirmiş olduğu bu evrelere baktığımızda, sinema bir konuya eğilmenin ve o konu üzerinde düşünmenin aracı haline geldiğini söyleyebiliriz. Türk sinemasında 60'lı yıllar itibariyle kırılma süreci başlamış olup, politik bir sinemanın başlangıç evresine adım atılmıştır. Ömer Kavur, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral gibi yönetmenlerle birlikte sinema olumsuz ve baskı içeren şartlara karşılık kendini ifade etme aracına dönüştürülmüştür. Bu süreç içerisinde yönetmenler toplumsal ve siyasal gerçeklere eğilerek bir takım kalıp değerleri kırmaya çalışmışlardır (Çoşkun E. , 2009, s. 86).

Eryılmaz ve Abisel' in de belirttikleri gibi, (2011, s. 24) aslında sinemanın geçirdiği bu süreçler, bünyesinde barındırdığı olanaklarla bağlantılı bir durumdur. Bu aşamalar kendinden önceki birikimlerden yola çıkarak ilerlemiş ve sinemaya dair ortaya başka bakış açıları getirme imkanı sunmuştur. "Türk sineması Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal gelişiminin bir izdüşümüdür. Hem içinden çıktığı yapıyı yansıtmakta hem de bu yapının ideolojik ve kültürel olarak biçimlenmesine katkıda bulunmaktadır. Türk sineması kurulduğu andan itibaren hep kurumsal yapı, işleyiş, pratikler ve içerik olarak içinde gerçekleştiği ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel koşulların izdüşümü olmuştur" (Yaylagül, 2018, s. 43).

Türkiye' de oluşum gösteren bu sinema anlayışı konumlanma noktası bağlamında farklı olarak nitelendirebileceğimiz bir sinema anlayışıdır. Üretim ilişkilerinden bağımsız olarak değerlendiremeyeceğimiz bu sinema anlayışı, kendinden önce var olan yapıdan beslenerek yeni bir kaygının üretimi haline gelmiştir. Türk sineması 90'lı yıllar itibariyle büyük bir değişimin içerisine girmiştir. Arkasında bırakmış olduğu yıllarda sansür yoluyla uygulanan baskının ve darbe dönemlerinin birikimini taşıyan bu dönem kendisine yeni ve bağımsız bir dil oluşturmuştur. Bu yıllarda Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan'ın önderlik ettiği yönetmenlerle birlikte sinema öykü anlatmanın ötesinde bir düşünce aracına dönüşmüştür.

1990'lı yılların başlarına kadar üretim aşamasını etkili bir biçimde devam ettiremeyen Yeşilçam, bu duruma kalıcı çözümler bulamaz. Ekonomik ve finansal problemlerin varlığıyla birlikte klasik yapımcılar geri çekilerek Türk sinemasının dünyada yapımcısı olmayan bir sinema konumuna düşmesine neden olur. 1993 yılı ile birlikte kalıplaşmış Yeşilçam'ın usta çırak deneyiminden olmayan sinemacılar ortaya çıkarak geleneksel yapımcıya gerek duymadan üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu sinemacılar biçim ile

içeriğin değiştiği daha öncekilerden farklı ürünler ortaya koymuşlardır. İçerikleri ve yöntemleri bağlamında bir hayli değişik sinema bakış açısına sahip olan bu yönetmenler, Türk sinemasının değişim ayağının ilk kuşağını oluşturmaktadır (akt. Çavuşoğlu, 2006, s. 68).

Sinemaya giren yeni nesil yönetmenler, geleneksel olanın dışında ürünler ortaya koyarak Türkiye'de kalıplaşmış bir takım anlatı biçimlerini değiştirmeye başlamışlardır. "Sinema ait olduğu toplumdan, kültürden, ekonomiden ve halktan beslenen bir sanat dalı olduğu için, ister istemez bir toplumun geçirmiş olduğu ekonomik ve sosyolojik gelişmeler sinemasına yansıyabilmektedir. Türk sineması da şartları el verdiği ölçüde toplumsal yapıyı filmlerine konu edinmiştir" (Pösteki, 2012, s. 9). Minimalist bir sinema anlayışı ile sundukları filmlerinin içeriklerini toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik yapı etrafında şekillendiren yönetmenler taşra, kent, aidiyet, öteki, iktidar, var olma çabası gibi kimlik çatışmalarını ele alan birbiriyle bağlantılı bir takım konulardan beslenmişlerdir. "Bu yönetmenler yıllardır kendi gerçekliğinden uzak sinemamızı, derinlemesine işlenmiş karakterlerin, durumların, kişisel sentez ve yorumların sineması olma yolunda önemli bir dönemecin eşiğine getirmişler ve sorunsal sinema diyebileceğimiz, ülkenin sosyal ve ekonomik yapısıyla bağlantı halinde, ülkenin sorunlarını dert edinen ve bu sorunları seyirciye yansıtmaya çalışan filmler yapmaktadırlar" (Karaman, 2002, s. 157).

Abisel' in (1994, s. 187) vurguladığı gibi bir toplumda gerçeklik kavramı yine o toplumda üretilmiş bir olgudur. O toplumun sineması ise bu üretilen gerçekliğin bir parçasıdır. Dolayısıyla bir filmi ele aldığımızda onu toplumsal dinamiklerden ayrı düşünemeyiz. Bir film en küçük karesinde dahi toplumsal olandan bir iz taşıyabilir. Kurmaca öğelerin başat bir rol oynadığı yadsınamaz bir gerçektir fakat bu kurmaca düzlemi oluşturan yönetmen de toplumun bir bireyidir. Her ne kadar dünya görüşlerini bir kenara bırakıp kurgu masasına oturmaya gayret etse de kurguda kullanmış olduğu bir çok unsur yine öznellik ifade edecektir. Bir filmi seyrederken işittiğimiz ortam sesine dahil olan kaynağı radyodan veya televizyondan gelen bir haber dahi oraya bir ideolojiyi temsil etmek üzere yerleştirilmiştir. Bir filmde seçilen müziğin izleyici üzerindeki etkisi dahi özenle düşünülerek seçilip konmaktadır. En uygun olan destekleyici unsurlar yerleştirilirken en başta estetik ve filmin ritmidir. Fakat bunların yanı sıra ne tür bir anlam ifade edeceği ve izleyiciyi ne tür bir düşünme eylemine yönlendireceği filmin önemli gayret noktalarından biridir.

Araştırma evreni içerisinde Türk sinemasında oluşum gösteren değişimin seçkin örneklerini sunan yönetmen olarak Nuri Bilge Ceylan ön plandadır. Kendine özgü üsluba ve tarza sahip olan Ceylan sineması, katıldığı ulusal ve uluslararası film festivallerinden aldığı ödüllerle de bunu kanıtlar niteliktedir. Ceylan, Türk sinemasına alışıldık olanın dışında farklı yöntemlerle bezenmiş ürünler sunmaktadır. Kendine özgü bir üsluba sahip olan yönetmen, filmleri ile Türk sinemasına yön vermiştir. Sayar' a göre (2016, s. 142) Ceylan sineması "Bergman, Antonioni, Tarkovski gibi büyük ustalardan feyz almıştı... Çehov'dan etkilenmemiş olması düşünülemezdi. Küçük insanların suskunluk ve doyumsuzlukla örülmüş dünyasını anlatırken, arka plandaki toplumsal yapıya ilişkin önemli ipuçları içeriyordu filmleri."

Çalışma aşağıdaki varsayımlar ekseninde oluşturulmuştur.

1. Ceylan sinemasının sabit ve sessiz imajlardan giderek konuşan imajlara kaydığı,

2. İlk dönemlerinde fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan anlatım yolunun bu yapıdan giderek uzaklaştığı,

3. Zamanla minimal anlatımın geri planda bırakılarak söylemlerin[1] ön plana çıktığı bir anlatı dilinin oluşum gösterdiği,

4. Son olarak, bu değişim ve dönüşüm içerisinde Nuri Bilge Ceylan sinemasının dili, var olan toplumsal yapıyı ele alırken zamanla ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir sinema diline dönüştüğü varsayılmaktadır.

Yukarıda sıralanan varsayımlardan hareketle oluşturulan bu çalışmada, Türk Sinemasında önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan sinemasının dilsel dönüşümünü ortaya koymak hedeflenmiştir. Türk sineması süreç içerisinde geçirdiği değişimleri en belirgin şekilde yansıtan sinemadır. Çalışma kapsamında Türk sineması evreni içerisinde örneklem olarak Nuri Bilge Ceylan sineması ele alınmıştır. Türk sinemasında 90'lı yıllar itibariyle yaşanan değişim ekseninde, belirli periyotlarla film üretmeye devam etmesi ve bu süreci istikrarlı bir biçimde temsil etmesi bakımından önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan sineması çalışmanın araştırma nesnesini oluşturmaktadır.

[1] Buradaki söylem, Van Dijk'çı bağlamda sözdizimsel olarak ele alınmaktadır.

Bu varsayımlardan hareketle aşağıdaki sorulara çalışma boyunca yanıt aranmıştır.

1. Yönetmenin filmografisinde öykülemeci dil ve fotografik anlatı yapısı nasıl yer almaktadır?

2. Yönetmenin filmografisinde yer alan filmler sabit imajlardan hareketli imajlara değişim ve dönüşüm içerisinde midir?

3. Nuri Bilge Ceylan sinemasının öykülemeci dili, toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir sinema diline doğru değişim ve dönüşüm içinde midir?

4. Çalışma sonucunda eğer politik bir söylem var ise bu söylem diyaloga, mekana, karakter tasarımlarına ve sinematografiye nasıl yansımaktadır?

Araştırma nitel incelemeler ve bunların anlamlandırılması şeklinde ilerleyecektir. Filmlerdeki dilsel dönüşümü anlamak amacıyla yönetmen filmografisi kuramsal çerçeve ve auteur eleştiri kapsamında incelenecektir. Sinematografik çözümleme kapsamında ise filmlerin; kamera, çekim teknikleri, oyuncu ve mekan yaratımı aşamaları incelenecek ve daha detaylı çözümlemeler elde edilmeye çalışılacaktır. Sinematografik görüntü içerisinde birçok detaylı veriyi barındırmaktadır. Algan'a göre (1996, s. 78) sinematografik görüntü; aydınlatma, çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, alıcı açısı, görüş noktası, nesnelerin ve alıcının devinimi, kurgu, dekor, giysi, makyaj, aksesuar, oyun, oyuncu gibi etmenlerle oluşur. Çalışmanın bir diğer yöntemi ise söylem analizidir. Bu aşamada, seçilen örneklem içerisindeki filmler söylem analizi kapsamında çözümlenerek ortaya konan varsayımlar desteklenmeye çalışılacaktır. Van Dijk'ın söylem analizi standart ve tek bir doğrultuda yol çizmez. Bu analiz yönteminde araştırmacı filmin metninde hangi noktalarını ön plana çıkarmak istiyorsa ona odaklanır (akt. Medin, 2019, s. 126). Bu çalışmada söylem analizi yöntemi kullanılarak, Nuri Bilge Ceylan sinemasında toplumsal yapının içinde barındırmış olduğu sosyo-ekonomik ve siyasal imajların detaylı bir çerçevede okunması sağlanacaktır. Elde edilen çözümlemeler kuramsal çerçeve bağlamında tekrar değerlendirilecek ve anlamlı bir bütüne ulaşılmaya çalışılacaktır.

Tez çalışmasında öncelikle kapsamlı bir biçimde literatür taraması yapılmıştır. Bu aşamada tezin konusu kapsamında ortaya konan akademik çalışmalar incelenmiştir. Dergi, kitap ve internet yayınlarından faydalanılarak çalışmanın kuramsal çerçevesi

belirlenmiştir. Ayrıca çalışmanın son ayağı olan film analiz bölümünü çözümlemek amacıyla DVD ortamdaki kaynaklara erişilmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda daha önceki çalışmalarda Nuri Bilge Ceylan sineması, Akbulut' un (2005) *"Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak"* isimli çalışmasında Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinin anlatısal ve biçimsel özellikleri anlatı, zaman, mekan, minimalizm, gerçeklik kavramları doğrultusunda ele alınmıştır. Bu değerlendirmeyi yaparken yazar Deleuze' ün zaman-imge kavramlarından yararlanmıştır. Aynı zamanda Akbulut (2012) *"Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem"* isimli kitabında yer verdiği *"Yeni Türk Sinemasında Melodram: Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Filmlerinde Melodram"* isimli bölüm Ceylan sinemasına yönelik bir başka çalışmasını oluşturmaktadır. Literatürde bir diğer çalışma olan (2015); "*Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatıdan Öyküsel Anlatıma"* isimli makalesinde Aytekin ise, Ceylan sinemasındaki anlatının fotoğrafik olandan öyküsel olana evrimini konu edinmiştir. Sarı'nın (2017); *"Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İstanbul Temsilleri"* isimli çalışması ise Uzak ve Üç Maymun filmlerine yansıyan metropol yaşantısı ve bu yaşantı içinde bireyin konumunu ele almaktadır. Ayrıca çalışmada taşralının kentteki konumuna da değinilerek İstanbul'un incelenen filmlerdeki temsiline odaklanılmıştır. Öncü'nün (2017) *"Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri Kış Uykusu Filmi Örneği"* çalışması ise İmam Hamdi üzerinden yapılan incelemelere yer verilmiştir. Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond'un yazarlığını yaptığı (2018); "*Nuri Bilge Ceylan Sineması*" isimli çalışmaları ise Ceylan sinemasını küresel bağlamda konu edinmektedir. *"Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi"* isimli çalışma ise Kesova'nın (2018) filmin başkarekteri üzerinden aydın olma hali üzerine veriler sunmaktadır. Yönetmenin filmografisinde şimdilik son filmi olarak yer alan 2018 tarihli Ahlat Ağacı filmi üzerine ise, Öztürk' ün (2018) *"Ahlat Ağacı: Yüce Dış Ses'in Kuşattığı Film"* isimli akademik çalışması yer almaktadır. Bu çalışmaların yanı sıra yönetmenin filmleri, çağdaş anlatı sineması ve varoluşçu felsefe ilişkisi, yabancılaşma, taşra ve kent ikilemi, Mihail Bahtın'in kronotop kavramı, taşra ve çocuğun temsili ve Anton Çehov'un karakterlerinin yansımaları bağlamında farklı yazarlara ait tez çalışmalarında ele alınmıştır. Aynı zamanda yönetmen, bağımsız Türk sineması ve bu bağımsız sinemanın kurucuları kapsamında yine tez çalışmalarında konu olarak yer almıştır. Literatür taraması kapsamında bu

çalışma, yönetmenin filmografisindeki imaj tasarımının değişimine odaklanması noktasında diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

Araştırmanın ilk bölümünde çalışmayı anlamlı kılmak ve yöntemin daha iyi sonuçlar elde etmesi amacıyla sinemada anlatı kavramı ekseninde çağdaş anlatı ele alınacaktır. Çağdaş anlatı sineması, diğer anlatı türlerinden ayrı bir konuma sahiptir. İzleyicisini aktif konumda tutan özdeşleşme unsurundan uzak ve düşünce üretme gayreti barındıran bir anlatı yapısıdır. Çalışmanın izleğinde çağdaş anlatıya yer verilmesinin nedeni Nuri Bilge Ceylan sinemasının bu anlatı yapısına uygun kodlar içermesidir. Çağdaş anlatı sineması incelenirken öncelikle sinema ve anlatı ilişkisi ele alınmıştır. Çağdaş anlatı sinemasının özgünlüğünü ortaya koyarken diğer türlerinin benimsemiş olduğu yöntemlere değinilecektir. Böylelikle çağdaş anlatı sinemasının bu türler arasındaki farkı daha net anlaşılacaktır.

İkinci bölümde ise, auteur kuram ve auteur kuramın Türk sinemasındaki uzantısına yer verilecektir**.** Çalışmada, 1990 sonrası Türk sinemasını kapsayan bu süreç ele alınırken Nuri Bilge Ceylan sinemasının inşa edilen süreç içerisindeki yerine değinilecektir. Auteur bakış açısı bir filmi tek başına inşa etme sürecinin merkezine yönetmeni yerleştirir. Yönetmen filmin senaryo aşamasından başlayarak en son aşamaya kadar filmde etkin rol oynar. Filmlerine teknik ve içeriksel olarak kişisel imzasını atma bağlamında Auteur yönetmen değerlendirebileceğimiz Nuri Bilge Ceylan çalışmanın bu aşamasında sinemasındaki değişim ele alınırken auteur yönetmenin özelliklerinden bahsetmek çalışmanın bu tablo içindeki yerini netleştirecektir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise araştırma soruları ışığında yönetmenin tüm filmografisi ele alınarak incelenecektir. Bu bağlamda yönetmenin şimdilik son filmi olan 2018 vizyon tarihli Ahlat Ağacı filmi dahil olmak üzere tüm filmografisi (*Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı*) detaylı bir şekilde incelemesi ve bu filmlerin analizinin ortaya konması çalışmanın temel izleğini oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM
ANLATI, ANLATIYA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR, SİNEMADA ANLATI VE ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASI

1.1. Anlatı Kavramı Ve Kuramsal Yaklaşımlar

Anlatı, yaşamın her anında varlığını sürdüren, değişen ve gelişen bir kavramdır. Tarihi boyunca anlama ve anlamlandırma yoluna giden insan anlatıya şekil veren en önemli unsurlardan bir tanesidir. Barthes'e göre anlatı; (1993, s. 83) "insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır." Yaşamın birçok yerinde karşımıza çıkan anlatı kavramı varlığını bir anlatıcı yoluyla sürdürür. Anlatı, onu yaratanın perspektifinden belirli bir amaç doğrultusunda onu okuyan veya izleyene aktarılan olaylar dizgesidir. Barthes'e göre (1993, s. 102.103) anlatı kavramı bünyesinde bir değiş tokuş eylemini barındırır. Ona göre anlatı eylemi, dilsel alışverişin sağlandığı yer olma bağlamında anlatıcı ve dinleyiciden bağımsız düşünülemez.

Belirli zaman ve mekan içinde gerçekleşen neden-sonuç ilişkisine bağlı olaylar bütünü anlatıyı oluşturmaktadır. Anlatılar, bir dizi nedensellik ilkesine dayalı olarak gerçekleşir. Anlatının oluşabilmesi için ise bir durumun neden-sonuç bağlamında ilerletilip, bir dizi değişime sokulması gerekmektedir. Bu yol sayesinde anlatı sonunda yeni bir durum elde edilerek, anlatı sonlandırılır (Bordwell & Thompson, 2012, s. 79). Literatürde ise birçok şekilde tanımlanan anlatı kavramını Mutlu; (akt. Ersümer, 2013, s.17) "mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi" şeklinde tanımlamaktadır. Onega ve Landa ise; (2002, s. 12) anlatının nedensel ve zamansal düzlemde, anlam oluşturacak biçimde birbirine bağlantılı olayların göstergesel temsili olduğunu ifade ederler. Kıran ve Kıran ise; (2003, s. 60) anlatı kavramını öz bir ifadeyle, olayın yeniden sunulması şeklinde tanımaktadırlar. Türk Dil Kurumu'nda ise şu şekilde tanımlanmaktadır;

(http://www.tdk.gov.tr) "edebiyat roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, hikâye etme, tahkiye." Toni Morrison ise anlatıya şu şekilde bir bakış açısı getirmiştir; (akt. Bordwell & Thompson, 2012, s. 79) "anlatı bilginin organize edilme yollarından biridir. Her zaman onun bilgiyi aktarmanın ve anlamanın en önemli yolu olduğunu düşünmüşümdür. Şimdi bundan daha az eminim - ancak anlatıya yönelik şiddetli arzu asla azalmamıştır ve buna aç olmak Mt. Sinai, İsa'nın çarmıha gerildiği yer ya da bataklıkta olmak kadar canlıdır."

“Anlatıbilim, köken anlamına bakıldığında anlatının bilimsel açıdan incelenmesi demektir. Bununla birlikte, bu terim 1970’li yıllarda Gerard Genette, Mieke Bal, Gerald Prince ve başka yapısalcı eleştirmenler tarafından yaygınlaştırılmıştır. Bunun sonucunda, anlatıbilimin tanımı çoğunlukla anlatıların yapısal çözümlenmesiyle, daha özgül bir söyleyişle yapısalcı açıdan çözümlenmesiyle sınırlı tutulmuştur” (Onega & Landa, 2002, s. 9). Anlatıbilimde yapılan çalışmalar temelde yapısalcılık çerçevesinde şekillenmiştir. Yapısalcılık kavramı, yapı kavramından türeyerek, parçanın bir bütünü inşa etme sürecine işaret eder. Bu düşüncenin en önemli temsilcisi ise Ferdinand De Sassure'dür. Özön'e göre, (2000, s. 786) yapısalcılık yöntemi, bütünün oluştuğu parçaları ve bu parçaların birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran bir yöntemdir. Bu yöntemde bir diğer önemli kıstas bütünü elde ettiğimiz parçaların nasıl ortaya çıktığını ve bütünü nasıl inşa ettiklerini incelemektir. En genel ifade ile yapısalcılık kavramı temelde, anlatıların yarım süreci ile yaratılan anlatıların insanlar tarafından kavranış biçimlerine odaklanır (Topçu Y. G., 2012, s. 36).

"Yapısalcılık sadece edebiyat alanında değil, sosyoloji, psikanaliz, antropoloji, modern matematik, fizik, kimya gibi bilim dallarında da kullanılan ve kaynağını Ferdinand de Saussure'ün dilbilim çalışmalarından alan bir inceleme ve anlamlandırma yöntemindir. Edebiyat alanında yapısalcılık altmışlı yıllarda Bulgar kökenli Tzevatan Todorov ile Fransız kentinde A.J. Greimas, Roland Barthes ve yine Fransız Claude Bremond, Gerard Genette şeklindeki isimlerin edebiyat kuramcılarının öncülüğünde gelişim göstermiştir (Ersümer, 2013, s. 10). Yücel'e göre, (2005, s. 25-26) yapısalcılığın temel köklerine indiğimizde akıma etkisi olmuş pek çok isimle karşılaşmamız mümkündür. Araştırmanın özüne ulaştığımızda ise, en önemli kaynak olarak Ferdinand De Sassure'ün *Genel Dilbilim* dersleri isimli çalışması bize kaynaklık edecektir. Bu eser, insan bilimleri alanında çağında sınır aşmış önemli bir yapıttır. Anlatıbilim alanında

yapılan çalışmaların geneli eşzamanlı yapılan çalışmalardır. Dolayısıyla, anlatıbilime tarihsel ve geniş bir çerçevede bakmak gerekmektedir. Bu türler arası yapılacak çalışmalarda karşılaştırma yoluna giderek tarihsel düzlemde veriler elde edilmelidir. Bu bağlamda, bir disiplin olan anlatıbilim hem kendi tarihi hem de türleri bakımından büyük ölçüde yazıya aktarılamamış durumdadır (Onega & Landa, 2002, s. 24).

V. Propp'un, Rus Halk Masalları üzerine yapmış olduğu araştırmalardan itibaren anlatı biçimleri ve anlatıya kuramsal bakış açıları önemli bir çalışma alanı olmuştur. Aynı zamanda, Fransa'da Communications isimli dergide anlatı üzerine yapısal çalışmalara özel bir yer verilmesi bu alanda önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Anlatıbilim, pek çok alanda çalışmacıların beslendiği önemli bir alan olagelmiştir (Kıran & Kıran, 2003, s. 60).

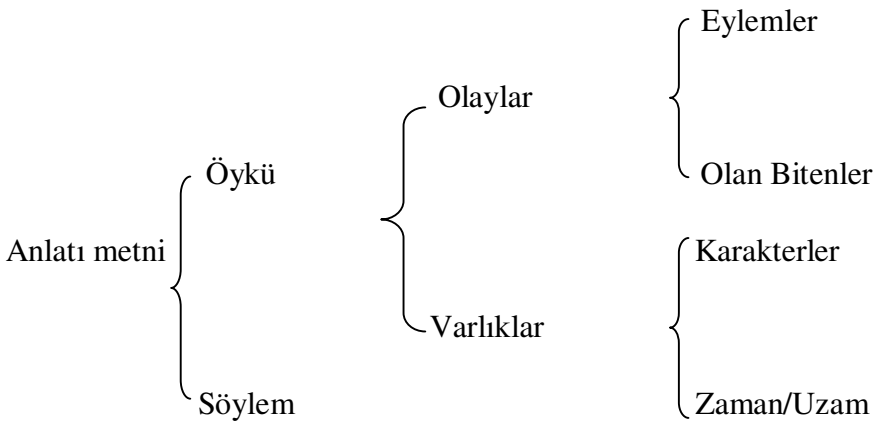
Günlük hayatımızın bir çok noktasında anlatı yer almaktadır. İnsan hayatının bir çok evresi de olaylardan ve bunlara dayalı anlatılardan oluşur. Bir tiyatro metininde veya bunun sahnelendiği alanda, sinema filmlerinde, sergi salonlarında, okuduğumuz bir romanda, televizyon haberlerinde, tarihi araştırma metinlerinde ve bunlara benzer birçok şey de anlatı yer almaktadır. İnsanlar günlük hayat rutinlerini gerçekleştirirken bile belirli anlatılar peşinde koşarlar. Onega ve Landa'ya göre ise; (2002, s. 12) "anlatılar, şu gibi göstergesel iletişim araçlarının çok büyük çeşitlilikle kullanılması yoluyla oluşturulabilir; yazılı ya da sözlü dil; görsel imgeler; el kol hareketleri; sahnede canlandırma; bu arada, bütün bunların çeşitli bileşimleri. Her türlü göstergesel kurgunun, göstergelerden oluşturulan her şeyin bir metin olduğu söylenebilir."

Aristoteles'in, Poetika isimli kitabında yapmış olduğu tanımlamalar anlatı bilimi için önemli bir yere sahiptir. Aristoteles'in bu çalışması için Onega ve Landa; (2002, s. 9-10) her ne kadar tragedya çevresinde şekillenmiş bir çalışma olsa da, içeriğinde olay örgüsünü barındıran her tür için önemli bir yere sahip olduğunu ifade ederler. Olay örgüsünün yanı sıra aynı zamanda anlatıcıya sahip olmak, anlatının daha da geniş çerçevede ifade edilmesine olanak sağlayan özelliklerinden biridir. Aristoteles çalışmasında, olay örgüsünü yapıtın temel taşı olarak varsayar. Yani olay örgüsü dramatik ve anlatısal türlerde ortak noktadır. Ona göre; (Aristoteles, 2012) "olaylar ve öykü tragedyanın ereğidir, erek ise her şeyden önemlidir." "Aristoteles'in Poetika'sında, yazına getirilen biçimsel yaklaşım daha da geliştirilir. Öyle anlaşılıyor ki Aristoteles, (tragedyanın en yüce biçimini oluşturduğu) ciddi yazın'ın anlatı, daha geniş anlamıyla

öykü anlatma olduğunu sorgulamaksızın kabul ediyor. Aristoteles, Platon'un sözceleme temeline dayanarak yaptığı türler sınıflandırmasını kaba çizgileriyle korur. Ama bu arada, tümüyle öykülemeci bir biçim olan sahne gösterimini, destansı anlatımın karışık araçlarla sunulmasından ayırır" (Onega & Landa, 2002, s. 25).

Aristoteles'in çalışması ile ilgili Chatman ise; (2008, s. 13) "onun yaptığı sadece görevi betimlemektir, daha fazlası değil. Poetika yanıtladığından daha çok soruyu açığa çıkarır. Henry James, Percy Lubbock, Wayne Booth gibi isimleri anarak, anlatı üzerine çalışmalarda belirgin bir biçimde kendini gösteren Anglo-Amerikan ekolünden söz edilebilir. Son zamanlarda Rusya ve Fransa'da yapılan bir yığın çalışma ise daha az bilinse de büyük önem taşır." Bu noktada Chatman'ın ortaya koymuş olduğu "*Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*" isimli eserinde, Aristoteles'in çalışmasını yol gösterici bulmakta fakat daha az bilinen ama anlatı üzerinde yapılan çalışmalar için daha belirgin ekollere odaklanmaktadır.

Bir öyküyü anlatmanın temel bileşenleri üzerine odaklanan yapısalcı kuram ise anlatıyı iki ana parçaya bölerek analiz eder. "Edebiyat kuramını rasyonalist bir disiplin olarak alırsak, bir dilbilimcinin dil hakkında sorduğuna benzer biçimde sorabiliriz: Bir anlatının gerekli bileşenleri (ve sadece gerekli olanlar) nelerdir? 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 uzamın öğeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin aktarılma yolu" (Chatman, 2008, s. 17). Chatman'ın (Chatman, 2008, s. 17) yapısalcı kurama göre oluşturduğu anlatının iki bölümünü ele alan şema aşağıdaki gibidir.



Şekil 1. Anlatı Kuramının Öğeleri

"Öykü, eylem, zaman ve mekan kategorilerinden oluşur. Bu kategoriler, öykünün hangi araçla anlatıldığından bağımsız olarak vardırlar. Olay örgüsü ise bu öykü öğelerinin, belirli amaç doğrultusunda, belirli etkiler elde edebilmek için, belirli bakış açısı doğrultusunda düzenlenmesidir. Rus biçimcileri, öykü yerine fabula, olay örgüsü yerine syuzhet terimlerini kullanırlar. Fabula, olayların kronolojik dizisidir ve 'ne oldu?' sorusunu yanıtlar. Syuzhet ise öykü olaylarının, nasıl oluştuğunu, neden oluştuğunu, nerede, ne zaman ve kimler arasında oluştuğunu, bu olayların hangi sırayla anlatılması gerektiğini, öykü bilgilerinin hangilerinin ne miktarda ne zaman verileceğini belirler." (Oluk, 2013, s. 26) Chatman'a göre, (Chatman, 2008, s. 18) Rus biçimcilerin bu yaptıkları ayrımın temelinde, olayların anlatı metnini oluşturan yapıt içerisinde sırayla meydana geldiğini göstermek amaçlıdır. Bu düzlem oluşturulurken anlatı normal olarak adlandırabileceğimiz şekilde ilerleyebilir, dönüşüm içerisinde de veya ortadan başlatılabilir.

Anlatı üzerine yapılan çözümlemelere bakıldığında temelde öykü ve olay örgüsünün yer aldığı görülmektedir. Anlatıya eklem niteliği taşıyan olay kavramını ele aldığımızda karşımıza neden- sonuç ilişkisine bağlı sıralanan ve anlatıyı destekleyecek nitelikte küçük dizilimler ortaya çıkmaktadır. Eğer bir olay neden ve sonuç ilişkisine bağlı değilse olay örgüsü güçlü bir nitelik kazanmaz. Öyküde ise, zamansallık ilkesi başat rol oynamaktadır. Öykü ele alınırken, kronolojik öğeler esas alınır. İzleyici öyküye odaklandığında "neden?" sorusunun yanıtını aramaz, aksine öykünün devamında neler olacağına odaklanır. Olay örgüsü ve öykü kavramlarını Bordwell ve Thompson ise (2012, s. 81) aşağıdaki tabloya göre açıklamaktadırlar.

Tablo 1. Olay örgüsü ve öykü (Bordwell & Thompson, 2012, s. 81)

Öykü		
Varsayılan ve çıkarsanan olaylar	Açıkça gösterilen olaylar	Eklenmiş diegetik olmayan malzeme
	Olay Örgüsü	

Bordwell ve Thompson'un oluşturduğu bu diyagram, olay örgüsü ile öykünün belirli noktalarda birbirleriyle örtüşüp belirli noktalarda ise ayrıldıklarını vurgulamaktadır. Onlara göre, (Bordwell & Thompson, 2012, s. 81) "Olay örgüsü belirli öykü olaylarını açıkça gösterir, böylece bu olaylar her iki alana da aittir. Öykü asla tanık olmadığımız bazı diegetik olayları ima ederek olay örgüsünün ötesine geçer. Olay örgüsü de aksiyonu anlayışımızı etkileyebilecek diegetik olmayan görüntüleri ve sesleri sunarak öykü dünyasının ötesine geçer."

Anlatı kavramına bakıldığında kendi başına bir bütünden ibaret olduğunu görebiliriz. Anlatı kendisini meydana getirirken, bir başka bütünlüğe sahip olan diğer öğelerden de faydalanır. Bunlar olaylar ve varlılardır. Bu iki kavram özerk haldeyken anlatıyı meydana getiren öğeler bir bütündür. Anlatının oluşmasını sağlayan hiçbir öğe tesadüfen bir araya gelmez. Aksine anlatı oluşum halindeyken onu oluşturan öğeler ise, nitelikli bir etkileşim halindedir (Chatman, 2008, s. 19). Dolayısıyla anlatıyı anlamlı ve bütün kılan onu oluşturan öğelerdir. Bu öğelerin anlamlı etkileşimi ise bize anlatıyı verecektir.

Anlatı üzerine yapılan bir çok çalışma bir diğerine temel niteliği taşımaktadır. Bilimin bu sistematiği dolayısıyla birikerek ilerleyen bu aşamalar bir sonrakine dayanak noktası oluşturmuştur. Buradan yola çıkarak anlatı bilimi üzerine yapılmış olan çalışmalar diğer pek çok alanda olduğu gibi sinema alanında da önemli bir yere sahiptir. Sinemanın güçlü bir anlatı aracı olması dolayısıyla anlatıyı ele aldığı önemli kuramsal yaklaşımlara sahiptir. Bu çalışmanın bir sonraki aşamasında sinemada anlatı ve sinemada anlatının kuramsal yaklaşımları ele alınacaktır.

1.2. Sinemada Anlatı

Sinemanın en önemli özellilerinden biri, kendi teknik olanaklarını kullanarak çevremizde görmüş olduğumuz veya gördüklerimizin de yanı sıra düşlerini kurduğumuz birçok şeyi perdeye aktarabilme gücüdür. İnsanlık, tarihi boyunca çevresinde yer alan birçok şeyin tasvirini sunarak bir sonraki kuşakları haberdar etti. Bu eserler ilk başlarda iki boyutlu tasvirler olarak sunulurken zamanla üç boyuta aktarılarak daha ayrıntılı kendini ifade etme biçimlerine dönüştü. Fakat, bu kendini ifade etme biçimleri, sinemanın diğer sanatlardan ayrıldığı hareket unsurundan yoksundu. Bunlar sadece

insanlığın kendini ifade edebilme ve tarihsel aşamalarda yer edinebilme çabasının birer ürünüydüler. Hareketsiz görüntüler yoluyla kendini anlatma çabasının başarıya ulaşma aşaması, sinema yoluyla gerçekleşmiştir. Sinemanın icat edilmesi, insanlığın hareket yoluyla kendini ifade etme şeklinin kapılarını açmıştır (Abisel, 2003, s. 11-12).

Temelde bakıldığında, sinema fotoğraf ile benzerlik taşımaktadır. Her ikisi de herhangi bir görüntünün kaydedilip izleyicisine aktarılmasının en donanımlı yollarını bünyesinde barındırmaktadır. Birbirinden ayrıldıkları nokta ise, sinemada anlatı yolunun hareketli görüntüler sayesinde aktarılmasıdır. Filmi fotoğraftan bambaşka bir mecraya taşıyan birçok özelliği bulunmaktadır. Fakat bunlardan en başlıca geleni her ikisinde de yer alan anlatının sinemada hareketli görüntülerle izleyicisine aktarılıyor oluşudur. Fotoğrafta anlatı tek bir kare ile sınırlıyken, sinema birden fazla anlatıyı birden fazla hareketli fotoğraf yoluyla anlatmaktadır. Fotoğrafın da temeli, var olan bir gerçekliği izleyicisine aktarmadır. Yine bu yönelim sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte sinemaya da yansımıştır.

Sinema, genel olarak uygulamaya dayalı teknik boyutları olan bir kitle iletişim aracıdır. Pek çok alandan beslenerek kendi alanını yaratmıştır. Her ne kadar sinema dramatik anlatı biçimiyle karşımıza çıkmış olsa da, bunun dışında başlı başına güçlü bir görsel sanattır. Sinemada anlatım ise sinemanın doğuşundan itibaren gelişim içine girerek filmlerin üretildiği zamansal ve mekansal durumlara göre değişim gösterir. Özön, (2000, s. 55) genel olarak anlatı ve sinemada anlatı kavramını şu şekilde yorumlamaktadır; "Yazınsal metinde anlatı, sözcenin somutlaşmış biçimidir; Yazınsal ürünlerde dil aracılığıyla oluşturulan bu sözce, sinemada görüntüler, söyleşmeler, ses etkileri, müzik ve yazılarla ortaya konur. Bu bakımdan anlatı, sinema, televizyon ve video yapıtının belli kavram, düşünce ya da duyguyu görüntüler ve sesler yardımıyla ortaya koymada başvurduğu yoldur; görüntü ve sesleri kullanırken bunların sağladığı çeşitli olanaklardan yararlanma biçimidir."

"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 figürlerini bütünüyle bilincine varmadan da olsa bulmuşlardır. Daha sonra bütün bu figürleri ilk kez sistematik bir şekilde Griffith filmlerinde sentezlenmiş bir biçimde bulmak mümkün olmuştur" (Adanır, 2003, s.

136.137). Bütün bu aşamalar aslıda bir anlam arama ve bu anlamları kitlelere aktarma çabasıdır. Bir takım sinematografik çabalar ve buna bağlı olarak ortaya atılan farklı bakış açıları daima bir anlam yaratma çabasının ürünüdür.

İnsan varoluşundan bu yana kendini izah etme yoluna gitmiştir. Yapısı gereği çevresiyle etkileşim halinde olan insan bu etkileşimi daha sağlam temellere dayandırmak adına yazılı ve sözlü yollara başvurmuştur. Bu yollar sayesinde ise toplumda var olma ve toplumsal yaşama kendini kabul ettirme amacı gütmüştür. Bu çabaların bir getirisi olarak ise çeşitli anlatı araçları türemiştir. "Kendini ve evreni sorgulayan, düş kuran insan, açıkladıklarını da açıklayamadıklarını da anlatıların içinde ortaya sermiştir. Paylaşmak ve bir düzen kurmak, düzeni korumak, gücü ele geçirmek ve bırakmamak için anlatılardan da yararlanılmıştır. Mitler, masallar ve destanlar, insanın insanla, insanın doğayla, insanın toplumla ve toplumsal düzenle ilişkilerini açıklamanın, mevcut düzene gösterilen rızanın sürekliliğini sağlamanın hizmetinde olmuştur. Bunlar aracılığıyla toplum kendini kendine anlatmaya çalışmış; hakikatleri katlanılır hale getirerek, ilişkileri ve yaşam koşullarını ne denli acımasız olursa olsun meşrulaştırmaya yönelmiştir." (Abisel, 1994, s. 188) 20. yüzyıla gelindiğinde ise, insanlığın kendini aktarması için yeni bir anlatı aracı ortaya çıkmıştır. Öykü anlatma misyonunu en güçlü şekilde üstlenen sinema büyük toplulukların dikkatini bu yönüyle kendine çekmiştir (Ersümer, 2013, s. 9).

Parsa'ya göre (2012, s. 11-12) anlatı; sebep- sonuç ilişkisine bağlı olarak belirli bir zaman ve mekan içerisinde oluşum gösteren olaylar dizinidir. İnsanlığın varoluşundan itibaren etrafını kuşatan bu yapı kendisine rüyalarda, ilginç olayların aktarımında, sokaklarda yer bularak günümüze kadar gelmiştir. Bunların yanı sıra insanlığın dini, bilimsel veya felsefi gayretlerinde de anlatı yer almaktadır. Çağımızın teknolojik oluşumlarının en temelinde yer alan sinema ve televizyonda da anlatı formları yer almaktadır

Bireyler çocukluk yaşlarından itibaren çeşitli kendini ifade etme şekli ve anlamlandırma yöntemi geliştirirler. Bunların yanı sıra dinleme yoluyla da çevreyi anlama ve anlamlandırma edinimi kazanırlar. İlerleyen yaşlarda ise, anlama ve anlamlandırma devam ederken araçlar değişiklik göstermeye başlar. Günümüzde ise, bu değişiklik gösteren araçlardan en başlıca gelenleri kitle iletişim araçlarıdır. Uzakta olanın hikayesini dinlemek haberini almak orada olmasa dahi olayla bağ kurmaya çalışmak

insanoğlunun ilk olarak dinlediği masalların ilerleyen yaşlara olan bir getirisidir. Sanat ise başlı başına bir anlatı aracıdır. Kendini parçalar yoluyla bir bütün haline getiren ve bu parçaların ayrı ayrı birer anlam ifade ettiği toplu bir izah şeklidir. Sinema ise, bir anlatı yaratmanın en güçlü araçlarından biridir. Sinema yoluyla her parçadan anlamlı bir anlatı oluşturulabilir. Kendine özgü bu diliyle diğer sanatlardan ayrıcalıklı bir yere sahiptir. "Anlatı formları insanların dünyayı anlamlandırmalarının yoludur. Sinema da bu formu kullanarak izleyicisine yönelir" (Parsa, 2012, s. 16).

"Şüphesiz her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktadır. Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur" (Bazin, 1966, s. 19). Tiyatroyu bir anlatı biçimi haline getiren oyun düzleminde kurulan aracı olarak ifade edebileceğimiz sunuş teknikleridir. Bu sunuş teknikleri dilsel veya dilsel-olmayan şeklinde sınıflandırabileceğimiz bir takım araçlardır. Aynı şekilde sinemada ise bu durum kamera aracılığıyla sağlanır. Kamera, her ne kadar sözlü niteliğe sahip olmasa da teknik bağlamda sinema için önemli bir anlatı aracıdır (Onega & Landa, 2002, s. 10).

Sinema yoluyla anlatı kurmanın çıkış noktasına Bazin (2011, s. 15) şöyle bir bakış açısı getirmektedir; Plastik sanat tarihine bakıldığında başlangıç aşamasının en temelinde psikolojik etmenler yer almaktadır. Söz konusu bu durum estetik kaygıların geri planda konumlandığına işaret etmektedir. Bunun tanımlama şekli ister benzerliğin ister gerçekliğin öyküsü olarak adlandırılsın, sonuç değişmez. Bu bağlamda bu durumu insanoğlunun varoluşundan bu yana kendini izah etme çabasına bağlayabiliriz. İnsanoğlu varoluşunu mağara duvarlarına, kil tabletler gibi malzemeleri kullanarak çeşitli ritüellerini bir sonraki insanlara aktarma yolunu seçtiler. İnsanlığın izlediği bu yol bir çeşit kendini anlatma ve anlaşılma çabasıydı. Çağın değişimi ve getirileriyle beraber anlatım araçları farklı boyutlar kazandı. Sinema ise günümüzde dahi her gün anlatım olanaklarına yenilikler katan kendini zenginleştiren bir araç olarak günümüze bir anlatı aracı olarak geldi.

"Sinemada çoğu kez bir roman, bir öykü ya da gerçek bir olaydan yola çıkılarak bir film üretilir. Bunlar yaşam ve olaylar üstünde yoğunlaşmış duygu ve düşüncelerin dil düzeyinde en ekonomik şekilde ve çoğu kez estetik kurallara boyun eğilerek üretilmiş biçimleridir. Yaşamın ve olayların mantığı yoktur ancak öykü ve anlatılanların bir mantığa sahip olmaları bir zorunluluktur" (Adanır, 2003, s. 55). Diğer anlatı metinleri ile dram sanatı arasındaki farkı Seymour Chapman, (akt. Parsa, 2012, s. 16) şu şekilde ortaya koymaktadır: "Roman, öykü ve destanda yalnızca sözcüklerin kullanılmasına yani diegesise karşılık, dram sanatında, oyunda sözcüklere ek olarak aksiyon, öykünme, taklit etme yani mimesis de yer alır. Platon, Devlet adlı kitabında ilk kez diegesis ve mimesis kavramlarına açıklık getirirken, ozan veya yazarın öyküyü bizzat kendisinin sözcükler kullanarak anlatması ile öykülenerek, oynayarak, sözcüklerle anlatması arasındaki farklılıkları ortaya koymuştur. Buna göre, ozan bizzat anlatıcının kendisi durumundaysa, bu diegesis durumu ve saf anlatı'dır; eğer başkasının yerine geçerek, taklit ederek konuşuyorsa bu da, mimesis durumu olarak tanımlanır."

Sinemada anlam arama ve yaratma çatısı altında gelişen anlatı türleri üç ana başlıkta ele alınmaktadır. Bunlar klasik anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı'dır. Sinemada anlatı kavramının temelini klasik anlatı oluşturmaktadır. Popüler, geleneksel ve hollywood tarzı olmak üzere birçok şekilde adlandırılan klasik anlatı sineması, temelde Aristoteles'in Poetika isimli kitabında yapmış olduğu tanımlamalara dayanmaktadır. Aristoteles bu eserinde, şiir sanatı ve sanat hakkındaki görüşlerine yer vermektedir. Aristoteles'in bu görüşleri dram sanatı ve sinema için yol gösterici özellik taşımaktadır. Aynı zamanda tarihte sanat olayını araştıran ilk eser olma özelliğini taşıyan bu eser tragedyanın özelliklerini ve seyirci üzerindeki etkisini ele almaktadır. "Sinema öykü anlatmaya çalışırken bir dil yetisine dönüşmüştür. İlk yıllardan itibaren sinematografik anlatım araçlarıyla kitlelere anlaşılır ve sürükleyici öyküler anlatmaya çabalarken pek çok kural, izleyici ve film yapanlar arasında uzlaşımsal olarak oluşmuş ve yerleşmiştir. Sinemada öykü anlatım biçimine dair klasik kuralar, yüzyılın ilk yirmi yılında, sinema endüstri oluşturma aşamasındaki A.B.D 'de, kitlelere tek makaralık filmler üretmek için hızlı bir çekim temposuna giren Edwin S. Porter, David Wark Griffith gibi yönetmenler tarafından yaratılmıştır" (Ersümer, 2013, s. 9-10).

"Her mecra anlatıyı kendine özgü araç ve yöntemlerle oluşturur. Görsel bir sanat olan sinema da bir anlatı oluştururken kamera, aydınlatma, oyunculuk, kurgu gibi kendine

özgü araçları kullanır. Sinema tarihi boyunca anlatıyı oluşturma yöntemleri açısından farklı eğilimler ortaya çıkmıştır. Bunlardan en yaygın olanı geleneksel anlatıdır. Bu tarz anlatıda sinema temelleri binlerce yıl öncesine dayanan tragedya ve edebiyattan yararlanır. Hedefe ulaşmaya çalışan kahraman, yoluna çıkan engeller ve bu engellerin aşılarak hedefe ulaşılması sinemadan çok önce ortaya çıkmış anlatı özellikleridir" (Topçu Y. G., 2012, s. 34).

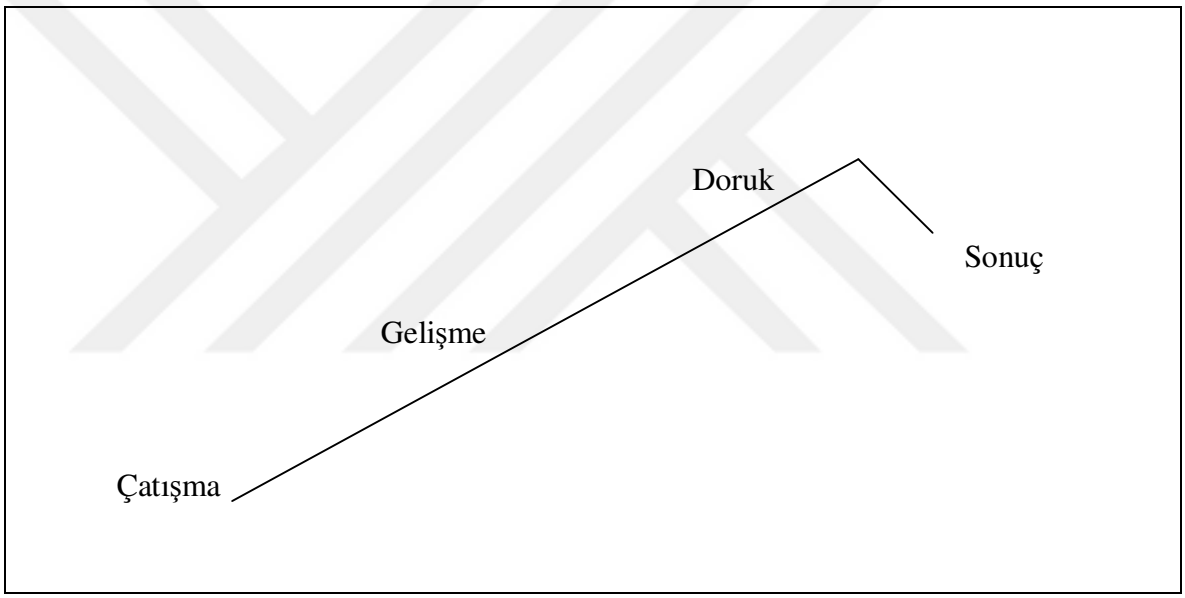
Aristoteles'e göre, (2012, s. 11) bütün sanat dalları söz ya da harmoni yoluyla belirli bir ahenk içerisinde taklit etme yoluna gider. Bu bağlamda drama sanatı gerçek hayatı taklit ederek izleyicisine aktarır. Aristoteles'e göre (Oluk, 2013, s. 32-34) iki türlü taklit etme yöntemi vardır. Bunlardan ilki hikaye etme yolunu kullanarak taklit etme yöntemidir. Bu anlatı yönteminde bir anlatıcı vardır ve kendi başından geçen veya bir başkasının başından geçen olayları anlatır. İkinci yöntem ise, gösterme yoluyla kurulan anlatı tekniğidir. Bu teknikte anlatıcının varlığı söz konusu değildir. Öykü evreni taklit etme yoluyla kurularak izleyici anlatılan öykünün içine çekilir.

"Her ne kadar seyirci her zaman bir film seyretmekte olduğunu bilse, olayların gidişini ve sonucu önceden tahmin etse de, gerçek dünyaya benzerlik, onun filmin dünyasına yoğun biçimde katılımını, belli karakterlerle özdeşleşmesini ve finaldeki 'tercih edilen' sonucu onaylamasını sağlamaya çalışır" (Abisel, 1994, s. 194). Bu akış içinde aslında anlatının ulaşacağı sonuç izleyici tarafından tahmini mümkün bir olaydır. Fakat bu noktada izleyicinin filme yönelik gerekli motivasyonu ayakta tutularak filme yönelik oluşacak kopmaların yaşanmaması sağlanır. Yani film boyunca geleneksel anlatının önemli bir parçası olan özdeşleşmeyi destekleyecek pek çok nokta almaktadır.

Klasik anlatının dramatik yapısını "yükselen dramatik eğri" çerçevesinde ele alan Miller'e göre, (akt. Topçu, 2004, s. 58) "geleneksel anlatı filmlerinin dramatik yapısı, giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan tek bir öyküyü anlatır. Geleneksel anlatı filmi içinde olaylar sebep-sonuç zinciri içerisinde gerçekleşir. Bu gelişim içinde, sahnedeki olay örgüsünün gerektirdiği biçimde seyircide merak uyandıracak biçimde sıralanır. Filmin başında ortaya konan sorun olayların gelişimi çerçevesinde sona kadar götürülür. Geleneksel anlatıda olaylar kendiliğinden oluyormuş gibidir, herhangi bir müdahale söz konusu değildir." Filmde kurulan çatışmalar, rekabet ortamları, müdahalelerin yanı sıra kazanım, fedakarlık ve ceza yolu ile nedensel bir yapı oluşturulur ve filmin temel çatışması ortaya çıkarılır (Abisel, 1994, s. 191). Bir anlatıda

her ne kadar karakterler ve sözel ifade önemli bir yere sahip olsa da bu anlatı görevini tamamen yerine getirmiş olmayacaktır. Bu yönleri bakımından zayıf olsa bile olay örgüsü etkileyici olan bir anlatı daha başarılıdır (Aristoteles, 2012, s. 27-29).

Geleneksel anlatı sineması, Aristoteles oluşturduğu anlatı formlarından bu yana yükselen dramatik eğriyi kullanmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasının anlatı yapısını belirleyen en önemli formlardan biridir. Miller'e göre anlatı çatışmayla başlar, neden-sonuç zinciriyle bağlanan olaylarla gelişir, sonunda çatışma çözülür ve anlatı sonuçlanır (akt. Topçu, 2005: 51). Yükselen dramatik eğri ise aşağıdaki gibidir.



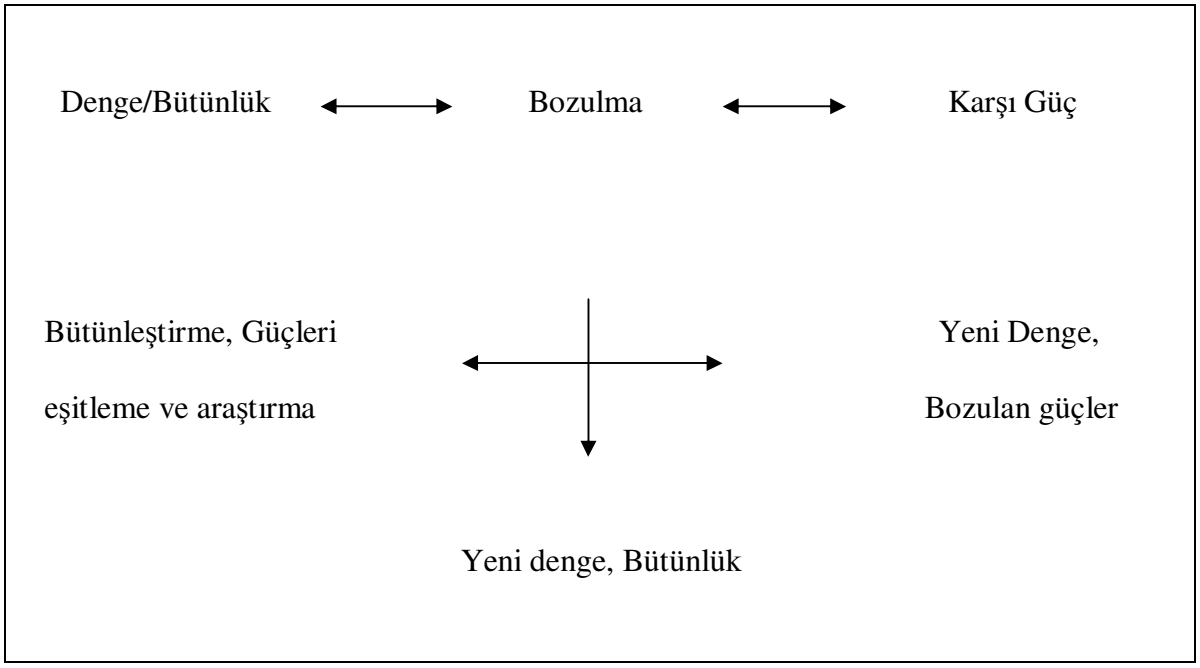
Şekil 2. Yükselen Dramatik Eğri

Miller'in dramatik eğrisi geleneksel anlatıyı en güçlü şekilde kurmanın en temel dayanak noktasıdır. Bu eğri yoluyla geleneksel anlatının temel çatışması belirlenip bu çatışma bir gelişme yoluyla ilerletilir. Bu bağlamada gelişme aşaması neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak olaylarda gelişme sağlanırken aynı zamanda izleyicinin merakı en üst seviyeye taşınır. Filmin en son aşamasında ise merak gideriler ve doruk noktasında hedef izleyiciyi katarsise ulaştırılır. "Bu tür anlatı yapısında başlangıçta ana karakterin hayatı bir denge ve düzen içerisinde devam ederken, bu dengeyi bozacak bir olayın gerçekleşmesiyle gelişme aşamasına geçilmekte ve gelişme kısmında olaylar karmaşıklaştırılarak karakterin önüne çeşitli engeller çıkarılmaktadır. Doruk noktaya

kadar karakter bu engelleri aşmaya çalışırken doruk noktada çatışma çözülmekte ve anlatı sona ermektedir. Anlatının başında yer alan denge ve bu dengenin bozulması Klasik Hollywood anlatısının neredeyse başlangıcından bu yana kullanılan en temel öykü anlatma tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır" (Tuğan, 2018, s. 146-147).

Bu bağlamda geleneksel anlatılı çalışmalarda Abisel'in (1994, s. 194) de ifade ettiği gibi karakterlerin geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuyla ilgili olarak fazla argüman sunulmaz, iyinin kötünün yer aldığı, zıtlıklar içeren anlatım bütünüdür. Bu bağlam içerisinde karakter ile olayların varoluşunda, tarihsel ve toplumsal konjonktürü barındıran oluşum yer almaz. Corrigan ve Abisel'in tespitlerinden yola çıkarak geleneksel anlatılı çalışmalarda karaktere bağlı başı ve sonu belli olay örgülerinden ve belirli kalıplara sokulmuş karakterlerden söz edebiliriz. Bu kalıplar öykü boyunca ivmeler kazanarak ilerler ve bu ilerleme sürecinde karaktere bir takım kalıp özellikler yüklenir. Bu karakterler anlatıdaki serüvenlerini ise belirli bir kapanış ile noktalandırmaktadırlar.

Turner, (1999, s. 87) bir öykünün yapısını açıklamanın en alternatif yolu öyküye bir süreç olarak bakmak olduğunu ifade etmektedir. Öyküye süreç olarak bakmanın haritasını ve klasik anlatı yapısının bu sürecini Turner (1999, s. 88) aşağıdaki şema ile özetlemektedir.



Şekil 3. Graeme Turner'ın Klasik Anlatı Şeması

Çalışmada daha öncede belirtildiği gibi klasik anlatı sineması pek çok şekilde isimlendirilmektedir. *Klasik Hollywood Sineması* ise bu isimlerden biridir. Bu sinemanın gelişim göstermesinde yönetmen David Wark Griffith önemli oranda rol oynamıştır. "Griffith, sinemanın neyi nasıl anlatacağını -en azından ABD'de- belirleyen kişilerin başında gelir. Seyircinin, yarattığı kurmaca dünyalara duygusal olarak katılımını esas alan Griffith, bu yolla onları eğlendiren, heyecanlandıran ya da kısaca rahatlatan kaçış filmleri yaptı. ABD'de sinemanın, sistemin ana çarkına yeni bir dişli olarak eklenme sürecinde, varolan kurumları ve değerleri korumaya, sarsıntılardan en az zararla çıkmaya yardımcı bir araç olarak nasıl değerlendirilebileceğini gösterdi. Amerikan sinemasının bugün çok daha başarılı olarak gerçekleştirdiği, yoğun toplumsal eleştiri yoluyla düzenin yeniden üretilmesi çabalarının ilk örneklerini Griffith'in filmlerinde bulabiliriz" (Abisel, 2003, s. 118).

"Hollywood filmleri, bir nevi masal anlatmaktadırlar. Filmin anlatı yapısı, teması ve bu bağlamda kurulan olaylar dizisinin örgüsü biçimsel açıdan Antik Yunan'dan gelen dram sanatıyla veya 19. yüzyıl roman ve standart 3 perdelik klasik tiyatro sanatının işlenişinden hiç farklı değildir. Yüzyıllar öncesinden gelen aynı klasik anlatı yapısının üzerine sadece büyük maliyetler gerektiren teknoloji şovları ve bol kaçma- kovlama sahnelerinin eklenmekte olduğu görülmektedir" (Parsa, 2012, s. 32). Bordwell ve Thompson (2012, s. 102-103) bu egemen tarzın belirli karakteristik özelliklerini *Film Sanatı* isimli çalışmalarında aşağıdaki temel özellikleri kapsamında ele almaktadır:

1. Anlatı anlayışı aksiyonun her şeyden önce nedensel failler olarak bireysel karakterlerden ortaya çıkacağı varsayımına dayanmaktadır. Doğal nedenler (seller, depremler) ya da toplumsal nedenler (kurumlar, savaşlar, ekonomik krizler) aksiyonu etkileyebilir, ancak anlatı, merkezine kişisel psikolojik nedenleri alır: kararlar, tercihler ve karakterin özellikleri.
2. Anlatıyı sürdüren şey bir karakterin arzu'sudur. Karakter bir şeyleri ister. Arzu bir hedefi oluşturur ve anlatının gelişmesinin rotasının bu hedefe ulaşmayı içermesi kuvvetle muhtemeldir.
3. Klasik anlatıda bir karşı güç vardır: kahraman kendisininkine zıt olan ve hedefleri olan bir karakterle karşılaşır.

4. Klasik Hollywood anlatısında psikolojik etkenler anlatının diğer olaylarını yönlendirme eğilimi taşımaktadır. Zaman çoğu kez neden-sonuç zincirine tabi kılınır.
5. Anlatı, farklı algısal ya da zihinsel özelliğin olmasına karşın temel olarak nesnel bir anlatı gerçekliğini sunar.
6. Klasik Hollywood anlatısı oldukça sınırlanmamış bir anlatı sunma eğilimindedir. Tek bir karakteri takip etsek bile, karakterin görmediği, duymadığı ya da bilmediği şeylere erişmemizi sağlayan bölümler bulunmaktadır.
7. Klasik anlatı filmlerinin çoğu sonunda güçlü bir final sunarlar.
8. Genellikle her karakterin kaderini öğreniriz, her gizem açıklığa kavuşur ve her çatışma sonuca bağlanır.

"Teknolojik değişikliklere ya da oyunculuk stilindeki değişimlere rağmen klasik Hollywood film yapısı aynı kalabilmiştir. Çünkü bu filmler dev film şirketleri tarafından, dev bir pazara, milyonlarca insanın beğenisine sunulmak ve kar etmek amacıyla yapılmışlardır. Bu yüzden bu filmler birbirinden farklı görünmelerine rağmen birbirlerinin aynı anlatım biçim ve tekniklerine sahiptirler. Çünkü endüstri elde ettiği karı garantilemek için daha önce denenmiş ve tutmuş formülleri küçük revizyonlarla yinelemektedir. Klasik anlatı filmleri hemen kolayca kavranabilir (bildik, tanıdık) görsel dünyalar kurar ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştirir. 'Klasik Hollywood Sineması' tanımındaki 'klasik' nitelemesinin sebebi bu biçimin uzun yıllar, sinemada öykü anlatmanın en etkili yolu olarak egemenliğini sürdürmesinden dolayıdır" (Oluk, 2013, s. 83-84).

Sinemada anlatı üzerine tarih boyunca birbirinden farklı birçok bakış açısı getirilmiştir. Bu farklı bakış açıları aynı zamanda kendinden önceki bakış açısından beslenerek kendisine yeni bir anlam haritası çizmiştir. Sinemada anlatı türleri bağlamında üç temel anlatı sineması yer almaktadır. Bunların temelinde ilk olarak geleneksel anlatı sineması yer almaktadır. Daha sonra ise, çağdaş ve postmodern anlatı sinemaları oluşum göstermiştir. Çalışmanın bu aşamasında ise, temel varsayımların desteklenmesi amacıyla sinemanın anlatı türlerinden biri olan çağdaş anlatı sineması ele alınacaktır.

1.3. Çağdaş Anlatı Sineması

Çağdaş anlatı sineması, İkinci Dünya Savaşı sonrası egemen sinema anlayışında yaşanan kopuş ile birlikte yeni bir anlatı türü olarak ortaya çıkmıştır. Kökeni Brecht ile Dziga Vertov'un görüşlerine kadar uzanan bu anlatı türü, tarihsel bir çerçeveye sığdırılma konusunda esnek bir yapıya sahiptir. Bazin'e göre, (1966, s. 19-53) bu tarihsel çerçeve 1940 ve 1950 yıllarını kapsamaktadır. Çünkü bu aşamada sinema o güne kadar işlenmemiş malzemelerden yola çıkarak kendine yeni bir düzlem oluşturmuştur. Ona göre, sinemanın anlatım olanakları yalnızca geleneksel sanat yapıtlarının anlatım olanaklarıyla sınırlı olmayıp bunun aksine zengin ve değişik içerikleri bünyesinde barındırmaktadır. Sovyet sinemacı Dziga Vertov'un, Kino Glaz Manifestosu da çağdaş anlatı sinemasını şekillendiren bir diğer oluşumlar arasında yer almaktadır. Çağdaş sinema anlatısı ile sinema hikaye anlatma aracı olmaktan çıkarılmıştır. Bu anlatı türüne göre sinema gerçeği yakalamalı ve gerçeğin peşinde olmalıdır. Dolayısıyla kurmaca evreni oluşturan öğelerden arındırılmalıdır.

Brecht, "*Tiyatro İçin Küçük Organon"* isimli çalışmasında, yeni bir çağın tiyatrosu için temel araçları sunmaktadır. Brecht'in sıraladığı temel araçlar ilerleryen aşamalarda sinema için dayanak noktası oluşturacaktır. Brecht'e göre, (1993, s. 28) Aristoteles ve onun gibi düşünen eskilerin, tragedya'dan beklentileri, halkı eğlendirmenin ötesine geçecek bir düşünce değildir. Ona göre, üretmek ve çağın yeni getirileri tiyatronun bir parçasıdır. Bu parçalar, tiyatro ile birleştiğinde anlamlı bir bütün haline gelir. Tiyatro, çağa uygun bir biçimde ilerlemelidir. "Üreticiliği eğlencenin ana kaynağı yapan bir tiyatro, konu olarak da üreticiliği seçmek zorundadır. Özellikle insanın insanı her yerde kendini üretme, başka deyişle geçimini sağlama, eğlenme ve eğlendirme konusunda engellendiği günümüzde, bu çabalan çok daha yoğun bir tempoyla sürdürmek gerekir. Tiyatro, gerçeğe ilişkin etkili betimlemeler yarabilmek ve yaratma hakkına sahip olabilmek için kendini gerçeğe adamalıdır" (Brecht, 1993, s. 47).

Brecht, tiyatronun tamamen öğretici bir çerçeveye sığdırılmasının da yanlış olacağını vurgulamaktadır. Bu bağlamda öğretmenin ve eğlendirmenin paralel unsurlar olduğunu ve tiyatronun bu konularda özgür olduğunu ifade etmektedir. Ona göre; "tiyatro, topluma' ilişkin ve toplumu etkileyebilecek nitelikte, uygulanabilir betimlemeleri, bütünüyle bir oyun olarak yaratır; toplumun mimarları için, toplumun hem geçmişteki, hem de bugünkü yaşantılarına sergiler; bunu, aramızdaki en tutkulu, en bilge ve en çok

çaba harcayan kişilerin gerek bugünün, gerekse yüzyılın olaylarından elde ettikleri duyguların, düşüncelerin ve itkilerin tadına varılmasını sağlayacak biçimde yapar" (Brecht, 1993, s. 48). Brecht'in bu bakış açısını bir nevi tiyatronun bilgilendirme, bir takım estetik kaygılar güderek bilgi verme çabasına dayandırabiliriz. Tiyatro bu doğrultuda seyir aşamasının düşünsel evrenine odaklanarak, bilgi hazzına ulaşma yolunu kendisine hedef olarak belirlemektedir.

Brecht'in tiyatroya getirdiği görüşleri çağdaş anlatı sineması için önemli dayanak noktası oluşturmaktadır. Brecht; (1993, s. 59) gereksinim duyduğumuz tiyatronun temelinde olay ve insan ilişkilerinden doğan ve tarihsel geçmişi de göz önünde bulundurarak oluşturulmuş, zengin bakış açıları ile buna bağlı gelişim gösteren unsurları beraberinde sunan tiyatro anlayışıdır. "Bertold Brecht, estetik uzaklık kavramına uzak durur, aynı zamanda yanılsamaya olduğu kadar Aristoteles'ten bu yana uygulanan sağıltma anlayışına da karşıdır. Sağıltmayı boşalım olarak niteler. Bu boşalımı seyircinin iç birikim oluşturmasına engel sayar. Oysa tiyatronun oluşturacağı gizilgüç gene tiyatro içinde tüketilmemeli, tersine seyircinin düşüncesini yönlendirecek ölçüde yoğunlaştırılmalıdır" (Şener, 2003, s. 115). Eğer metin yazarı çağlar arası dolaşım sağlayan bir ürün ortaya koyabilirse, izleyici özdeşleşme yoluna gitmez. Metin üzerine düşünme yoluna giden izleyici bir takım sorular ve yanıtlar aramaya başlar. Koşulları göz ardı etmeyerek oluşturulan bir tiyatro metni izleyici için özel koşullar olarak algılanacaktır. Bu bağlamda izleyici için, eleştirel bakış açısı geliştirmenin kapıları açılacaktır (Brecht, 1993, s. 61).

Brecht'in sağıtılma kavramı ekseninde ele aldığı izleyicinin boşalım yaşama esasına dayalı aşama klasik anlatı sinemasının ise temelini oluşturmaktadır. Klasik anlatı sineması, özdeşleşme yoluyla izleyiciyi filmin akışına katma esasına dayalı bir anlatı türüdür. Medin'e göre, (2013, s. 71) özdeşleşmenin esas olduğu bu anlatı yapısında başkarakterler büyük önem taşımaktadır. Çünkü izleyici anlatı içinde kahramanı bularak özdeşleşme sürecine başlar ve bu yolla filmsel evrenin akışına dahil olur. Klasik anlatılı filmlerde kamera araç olarak kendini hissettirmez. Bu noktada hedeflenen ise "izleyicinin kurmaca evrende olup bitenlere, bir aracı (anlatıcı) olmadan tanık olduğu izlenimini uyandırmaktır. Anlatıcının yokluğu, anlatımın çeşitli kurgu taktikleriyle görünmez kılınır dolayısıyla izleyici ile kurmaca evren arasındaki mesafe sıfırlanır veya en aza indirilir. Bir başka deyişle izleyici, doğrudan kurmaca evrene girip, kurmaca

karakterlerle özdeşleşerek, kendi gerçekliğini ve bilincini geride bırakarak, kurmaca evrende yaşar" (Sözen, 2008, s. 131.132). Benzerlik yanılsaması da diyebileceğimiz bu süreçte izleyici baş karaktere odaklanarak onunla duygu alışverişine girer ve sürece katılım gösterir. Bu süreç içinde, izleyici olayları gerçekten oluyor gibi algılayarak özdeşleşme sağlar (Ersümer, 2013, s. 42). Topçu'ya göre, (2012, s. 34-35) geleneksel anlatının özdeşleşme formu; devamlılık kurgusu, varlığı izleyiciden gizlenmiş olan kamera ve doğal aydınlatma yöntemleri ile izleyicide film izleme farkındalığının algısı kırılarak oluşturulur. Bu yolla film anlatısının bir parçası haline getirilen izleyici karakter ve olay örgüsü ile bağ kurarak film izlediği unutturulur.

Çağdaş anlatı formunu klasik anlatıdan ayıran özellikleri ele alan Şener, (2003, s. 116) "*İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*" isimli kitabında çağdaş anlatının temelini oluşturan özelliklerini şu şekilde sıralamıştır;

a) Seyircinin sahneye yadırgatılması,

b) Yadırgamanın sağlanması için çeşitli yöntemler kullanılması,

c) Yadırgatma yöntemiyle seyircinin eleştirel bir bakış açısı kazanmasının ve gerçekleri doğru bilgiye temellendirmesinin sağlanması,

d) Bu bilginin çelişkilerden üretilmesi,

e) Çelişkilerin yalnız oyunun içeriği ile değil, biçimi ile de üretilmesi,

f) Yadırgatmada çelişkinin uzaklaşmaya karşı yakınlaşma olarak saptanması,

g) Seyircinin sahneye duygusal yakınlaşması ile düşünsel uzaklaşmasının kendine özgü bir tartımı olması ve seyircinin bu tartımdan hoşlanması.

Şener'in çağdaş anlatı formunun temel ayırıcı niteliklerini ele alırken yadırgama yani yabancılaştırma ilkeni ele almıştır. Seyircinin sahnede olan bitene yabancılık çekerek eleştirel bir bakış açısı geliştirmesi dram sanatının temel hedefidir. Çağdaş sinema anlatısı, Brecht'in dram sanatı için ortaya koymuş olduğu seyirci üzerinde gerçekleşen aşamaları kendi formuna uygulamıştır. Tıpkı dram sanatında olduğu gibi çağdaş anlatı formlu filmler, film izleği boyunca izleyicisini yadırgatma yani film izleğine yabancılaştırma amacı güder. Yabancılaştırma yöntemi ile hedeflenen nokta ise izleyicinin belirli bir düşünsel evren sürecine dahil olmasıdır.

Bertolt Brecht'in (akt. Oluk, 2013, s, 47) dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farkları ele aldığı karşılaştırma ise şu şekildedir;

Tablo 2. Dramatik Tiyatro ile Epik Tiyatronun Temel Farkları

Dramatik Tiyatroda	**Epik Tiyatroda**
İzleyici sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemciyi olarak tutulur.
İzleyicide çeşitli duyguların uyandırılması sağlanır.	İzleyicinin belirli bir düşünsel evren içerisine girmesi amaçlanır.
İzleyiciye bir yaşam sunulur.	İzleyiciye bir dünya görüşü sunulur.
İzleyici olayın içerisindedir.	İzleyici olayların karşısında incelemeci kimlikte konumlandırılır.
İzleyici ortaya konan sahnenin içerisinde ve onunla özdeşim kurmaktadır.	İzleyici, sahnede yer alan olaylar dizini karşısında olayı karşıdan inceleyen konumundadır.
İzleyicinin ilgi odağı oyunda gerçekleşecek son üzerine toplanır.	İzleyicinin ilgi odağı oyunun ilerleyiş aşamaları üzerine çekilir.
Her sahnenin varlığı bir diğeri içindir.	Her sahnenin varlığı kendi oluşumu içindir.
Olaylar düz çizgi üzerinde gelişim gösterir.	Olaylar eğrilerle gelişim gösterir.
Olaylar akışları evrimsel zorunluluk düzlemindedir.	Olaylar birbirleri arasında sıçrama gösterir.
Duygu temel unsurdur.	Us temel unsurdur..

Tabloda görüldüğü üzere, dramatik yapılı anlatının tersine, çağdaş anlatı sinemasının seyirciyi konumlandırma yönünden açık bir anlatı özelliği taşıdığı söylenebilir. Burada temel fark, klasik olanın izleyici nosyonunu pasifize eden bir sinema anlatımı tercih ediyor olmasıdır. Klasik anlatı sinemasında, pasif konumlandırılan ve film süreci ne yönde ilerliyorsa o akış doğrultusunda hareket eden bir izleyici nosyonu söz konusudur. Çağdaş anlatı sinemasında ise, izleyici film izleme sürecinin aktif rol oynayanı olarak yer alır ve film sürecinin eleştirel bir takipçisi konumundadır. Büker'e göre, (1985, s. 109) bu eleştirel konumlama çabası, bir nevi sinemanın eleştiri oklarını kendine yönlendirmesiyle de ilintili bir durumdur. Ona göre, bu sorgulama şekli ile hem yönetmen hem de çağdaş sinema kendini sorgulamaktadır. Bu sorgulama yeteneği ise sinemanın doğasında yer alan bir özelliktir.

Brecht'e göre, (1993, s. 50) dramatik yapılı tiyatroları izleyen seyircinin hiçbir iletişimsel güce sahip olmadığını vurgular. Ona göre, bu seyirci topluluğu tamamen uykuya dalmış ve derin bir rüya içindedirler. Rüyaya dalmış olan bu seyirci topluluğunun gözleri her ne kadar açık olsa da algıları kapalıdır. Aslında algılamak ve görmek kimi zaman eğlenceli bir niteliğe sahip olabilir. Fakat buna rağmen seyirci bu tarz eylemlerden tamamen kopmuştur. Sahnede yer alan belli belirsiz duygulara kendilerini kaptırmışlardır. Bu kendini kaptırma oluşumu dramatik anlatının özdeşleşme unsuru ile ilintili bir durumdur. Ona göre, (Brecht, 1993, s. 52) "izleyicinin istediği, tıpkı atlıkarıncanın tahta atlarından birine binen çocuğun istediği gibi, belirli duygulara kavuşabilmektir." Brecht'in savunduğu tiyatro anlayışında ise seyirci için tasarlanan tiyatrolardaki önemli olan tek unsur çelişkiler içeren bir dünya yerine uyum içerisinde olan dünyayı, hiç tanınmamış veya kavranmamış bir dünya yerine düşleyebileceği dünyanın ele alınıyor oluşudur.

Dramatik anlatılarda kurulan olayların bir neden-sonuç ilişkisine bağlı oluşu antik tragedyalardan başlayarak dramatik yapının önemli bir parçası haline gelmiştir. Parsa'ya göre (2012, s. 17) anlatının oluşumu başlangıç ve sonuç evrelerinin yer almasına ve bu iki evreninde kendi arasında ana dönüşümü oluşturabilecek öznenin varlığına bağlıdır. Topçu'ya göre, (2004, s. 59) geleneksel anlatı ile inşa edilen filmlerin içeriğinde yer almakta olan noktanın anlatı içerisinde bir görevi veya nedeni yoktur. Kapalı bir anlatı yapısına sahip değildirler ve bu tarz anlatıların akışında herhangi bir belirsizlik veya anlatıyı sekteye uğratacak bir pürüz yer almamaktadır. "Geleneksel anlatı sinemasının

dramatik yapısı bu dram sanatına benzer şekilde giriş (başlangıç), gelişme ve sonuç aşamalarından oluşmakta ve yalnızca öykü izleyiciye sunulmaktadır. Anlatılan bu tek öykü birbirine sebep-sonuç ilişkisi içinde bağlanmakta ve gerçekleşmektedir. Olaylar arasındaki bu bağlantıları bilmek izleyiciyi gerçeğin yeniden sunumu ya da gerçeğin yanılsamasını içeren imgeler karşısında hem rahatlatmakta hem de filmi istenilen biçimde okumasını sağlamaktadır. Fakat bu rahatlık izleyiciye anlatının hemen başında tamamen değil kısmen verilmekte, izleyicinin rahatlaması için anlatının başında bozulan düzenin anlatının sonunda yeniden kurulup her şeyin esenlikli bir hal almasını beklemesi istenmektedir" (Medin, 2013, s. 62-63). Aristoteles tragedya için; (2012, s. 31) tamamlanmış ve bütün bir eylemin taklidi ve bütün olarak ele alınan da başlangıcı, ortası ve sonu olan şeyin karşılığı olduğunu söyler.

Klasik tiyatro anlayışında benimsenen anlatı yapısına ve bu uygulamalara karşı çıkan Brecht dram yapısı konusunda yeni öneriler getirmiş ve bunları uygulamıştır. "Epik tiyatro genellemesi içinde yer alan bu önerilerde, Aristoteles'den beri uygulana gelmekte olan ve birbirini neden-sonuç bağı içinde izleyen tek olay zinciri kurgulaması (aksiyon birliği) kırılıyor, oyunun öyküsü birbirinden kopuk epizotlar biçiminde düzenleniyor ve aradaki boşlukların bir anlatıcı tarafından doldurulması, gereken bilginin seyirciye anlatım yolu ile aktarılması öngörülüyordu. Çünkü Brecht'e göre tiyatronun amacı seyircide olayların nasıl gelişeceğine yönelik gerilimli bir merak duygusu uyandırmak olmamalı, seyircinin toplumsal gerçekler üzerinde düşünmesini, olayların nedenlerini anlamasını, bilinçlenmesini sağlamak olmalıydı" (Şener, 1997, s. 33).

Brecht, dramatik tiyatronun benimsemiş olduğu kronolojik bir zaman akışı içerisinde neden-sonuç ilişkisine bağlı ilerleyen ve her şeyin belirli bir nedene bağlanarak seyirciye sunulan anlatı türüne karşıdır. Dramatik tiyatronun bu neden-sonuç bağları ile geliştirdiği öyküde seyirci bir anlam ve düşünsel eylem üretme aşamasında yer almaz. Epik tiyatroda ise, neden sonuç bağları kırılarak bu aşamaların izleyici tarafından doldurulması ve seyirciye sunulan dünya ekseninde farklı çerçevelerden bakarak yeni bir takım yargılar oluşturması hedeflenir. Brecht'in epik tiyatroda izleyiciyi düşünsel süreç içerisine alan ve aktif bir izleme deneyimi yaşatmasını sağlayan aşamalar önem taşımaktadır. Çağdaş anlatıyı oluşturan bu evren içerisinde temel nokta izleyicide merak ve haz uyandıran dünyadan uzak, bir takım dünya gerçeklerini tartışma ve bunlar üzerinde akıl yürütme aşamalarını gerçekleştirebilmektir.

Thomas Schatz'ın (akt. Topçu, 2005: 64) geleneksel ile çağdaş anlatı sineması arasındaki farkları ortaya koyan tablosu aşağıdaki gibidir:

Tablo 3. Geleneksel Anlatı ve Çağdaş Anlatı Sineması Arasındaki Farklılıklar

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 izleyici	Aktif izleyici
Kapalı metin	Açık metin
Doğrusal anlatı–nedensel zincir	Olay örgüsü olmaması – serbest çağrışım
Tutarlı, motivasyonu olan karakter	Anlaşılmaz karakterler
Nedeni belli çatışmalar	Nedeni belirsiz çatışmalar ya da çatışmanın olmaması
Çatışmanın çözülmesi (statükonun onaylanması)	Çatışmaların uzlaşılmaması ya da çatışma olmaması

Geleneksel anlatının kurulması için anlatıda serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarının gerçekleşmesi gerekmektedir. Serim aşamasında zaman ve mekan

verilmelidir. Zamanın hangi döneme ait olduğu bilgisi net bir şekilde yer almalı ve zamana uygun kişiler seçilmelidir. Mekan ve kostüm ile dönemsel etki desteklenerek anlatı kurulmalıdır. Şener'e göre, (1997, s. 17) serim aşaması olaya hazırlayan durumlar verilir. Bu noktada izleyicide olayların gelişme aşamasıyla ilgili soru işaretleri kaldırılır ve olaylar arası bağ kurulması sağlanır. Ayrıca serim aşamasında kişiler tanıtılır ve olaylar içindeki konumları verilir. Bu noktada anlatıda serim yoluyla olaylar ve öykü arasında bütünlük kurulur.

"Çatışma dramatik yapının en önemli unsurlarındandır. Dramatik eserin sorunsal yanı çatışmalarla somutlaştırılır. Temel izlek (tema, konu, ana düşünce) çatışma aracılığıyla ortaya konur. Çatışma, dramatik yapının en hareketli kısmı olan ve Aristoteles'in orta bölüm olarak adlandırdığı bölümde yoğunlaşır. Serim kısmında tanıdığımız kişiler, ilk düğüm atıldıktan sonra orta bölümde amaçları doğrultusunda yaptıkları eylemler aracılığıyla çeşitli çatışmalara girerler. Öykünün aksiyon çizgisi çatışmalarla ilerler" (Oluk, 2013, s. 45). Serim aşamasında tanıtılan kişiler düğüm aşamasında derinleştirilerek olaylar aktarılır. Bu olaylar ve kişiler arası mücadele aşaması izleyiciye çatışma unsurlarını sunar. Çatışmanın gerçekleşmesi içim karakterlerin bir hedef doğrultusunda mücadele vermesi gerekir. Dramatik yapının en üst noktaya taşındığı çatışma aşaması ne kadar güçlü kurulursa izleyici o kadar filmin izleğine katılım sağlar.

Doruk nokta ve çözüm aşaması ise anlatının en son aşamalarıdır. Doruk noktasında en kritik nokta yaşanır. Kahramanın yıkım aşmasına götürüldüğü düğüm ve son çatışmalar heyecan aşamasını destekler.. Olaylar doruk aşamasının sonucunda hız kazanarak sonuç aşamasına geçer. Sonuç aynı zamanda bütün düğümlerin çözümü demektir" (Şener, 1997, s. 19). Doruk nokta aşamasında tüm gerilim en üst noktaya taşınır. Anlatı buraya kadar birçok öğeden beslenip şekillenmiştir. Kriz anı ise doruk noktada yaşanır ve izleyici bu yolla katarsise ulaştırılır. Oluk'a göre, (2013, s. 48) eğer izleyici katarsise ulamış ise, bu o anlatıda çözümün varlığına işarettir. Klasik anlatıda olaylar, ortaya konan sorunlar, çatışma ve düğümler bir çözüme ulaştırılarak anlatıya son verilir.

Aristoteles, katarsis kavramını ele alırken onu tragedyanın temeline konumlandırır. "Katarsis, insanın iç yaşamı için gerekli olan arınmadır. Bu da tragedyanın sonunda seyircinin duyacağı acıma ve korku duygularıyla var olur" (Nutku, 2001, s. 51). Aristoteles'e göre (2012, s. 25) tragedya tamamlanmış eylemlerin bütünüdür ve bu bütünü sağlarken zenginleştirilmiş bir dil kullanır. Tragedya eyleyenleri taklit etme

aşamasını bir anlatı yoluyla sağlamaz. Uyandırmış olduğu acıma ve korku yoluyla duygulardan arınma yoluyla sağlar. "Katharsis arınma anlamına gelir ve burada seyircinin tragedyanın sonunda oyunun kahramanının yıkımı karşısında duyduğu pathos denilen büyük acıdan sonra dinginleşmesi için korku ve merhamet gibi heyecanların sağıltılması anlamına gelir. Poetika'nın bütününü dikkate aldığımızda sağıltma işlemi ile, seyircinin duygularının etkisinden kalmadan sağlıklı düşünmesinin, seyrettiği olayları ve durumları serinkanlılıkla ve akılcı açıdan değerlendirmesinin, oyundan doğru sonuç çıkarmasının amaçlandığını anlıyoruz. Bu anlamda tragedyanın sonunda gerçekleştirilen sağıltma ile oyunun aşırı heyecan gösterisine dönüşmesi önlenmiş oluyor" (Şener, 2003, s. 114). "Acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkıma uğramasından dolayı uyanan elcil bir duygu, korku ise aynı şeylerin kendi başına da gelebileceği endişesini ifade eden bencil bir duygudur. Seyirci bu iki zıt duyguyu bir arada yaşar, Aristoteles'e göre bu heyecan patlaması öyle yoğundur ki, yaşanarak tüketilir ve katharsis denen arınma aşamasına ulaşılır" (Şener, 1997, s. 84).

Geleneksel anlatının sinema perdesine aktarılma noktasında ise bazı sinematografik kaygılar ön plana çıkmaktadır. Kamera, ışık, dekor, kostüm, müzik gibi unsurlar bir filmin metnini destekleyecek en önemli unsurlardır. Bu unsurlar gözetilerek oluşturulan filmler anlatının etki alanını daha güçlü kılarak izleyiciye aktarma imkanı sağlamaktadır. Bu noktada geliştirilen sinematografik bakış açıları anlatılara göre bir takım farklılıklar göstermektedir. Griffith ile başlayıp 1950'lerin ortalarına kadar uzanan tarihsel süreçte klasik anlatının temel karakteristik özellikleri Hollywood filmlerinin anlatı yapısı içerisinde standart hale gelmiştir. Bir takım anlatısal kaygılar gözetilerek yaratılan bu teknik boyut geleneksel sinemanın perdeye yansıyan dilini oluşturmaktadır. "Bu teknikler özellikle film anlatısının dramatik yapısını güçlendirmeye ilişkin tekniklerdir. Griffith, bu dönemde özellikle çekim ölçekleri ve kurgu alanında kullandığı yeniliklerle dönemin film anlatısı üzerinde tüm sinema tarihini etkileyecek izler bırakmıştır. Çekim ölçeklerinin izleyiciyi duygusal olarak etkileyecek şekilde düzenlenmesi, devamlılık kurgusu, iki görüntüyü bileştirirken klasik kesme kullanımı ve kesmenin özdeşleşmeyi sağlaması, paralel kesme, tematik kesme ve kurguda farklı geçiş tekniklerinin kullanılması gibi yöntemler hem film anlatısının dramatik etkisini artırdı hem de bu tekniklerin başka filmlerde yaratıcı şekilde kullanılmasının önünü açtı" (Tuğan, 2018, s. 129).

Seyircinin klasik anlatılı film üzerindeki film izleme etkinliğini destekleyecek en önemli faktörler arasında filmin teknik boyutu yer almaktadır. Klasik anlatı metni oluşturulurken aynı zamanda bu metni teknik unsurlarla destekleyerek izleyiciye aktarmak gerekmektedir. Klasik anlatı sinemasının temel motivasyonu izleyiciye özdeşleşme yaşatarak katarsise ulaştırma olmasından dolayı izleyiciyi rahatsız etmeyecek kamera hareketleri tercih edilir. Kamera hareketleri olarak aksiyon içeren sahneler haricinde sabit ve izleme kullanılır. İzleme hareketi özellikle izleyicinin film karakteri ile özdeşlemesine katkı sağlayan en önemli teknik yoldur. "Kamera tıpkı bir insanın, eylem halinde başka bir insan gözleriyle takip etmesine benzer ve hız ve açıyla karakteri takip eder ki bu yöntem anlatının göze çarpmamasını sağlar. Yapılan uygulama insan gözünün hareketini birebir taklit ettiği için, izleyiciye çok doğal gelmekte, karakterleri kendi gözleriyle, arada bir kamera yokmuşçasına izlediğini sanmaktadır" (Oluk, 2013, s. 120).

Klasik anlatıda izleyicinin filmden kopmasına izin vermeyecek çekim stilleri kullanılır. İzleyiciye yabancılık duymayacağı ve günlük hayat akışının izlencesine benzer formlarda görüntülerle film izlencesi sunulur. Bu formlar genelde sabit kamera hareketlerini kapsamaktadır. Yine bu formları destekleyecek doğal aydınlatma tekniklerine başvurulur. Aydınlatma aşamasında nesneler arası kontrastlık minimum düzeyde tutularak doğal akışın içerisinde yer alan görsellere en yakın görüntüler elde edilir. Bunun yanı sıra klasik anlatı sineması dekor ve kostüm gibi izleyicinin izlencesine sunulacak diğer unsurlarda da mümkün olduğunca doğallıktan yanadır. İzleyicinin filmi doğal gibi algılaması bu noktada çok önemli detaylardan biridir. Bu detayları izleyiciye sunan araç ise perdedir ve perde ölçüsü yine izleyici ile öykü arasındaki bağı destekleyen en önemli unsurlardan biridir. Oluk'a göre, (2013, s. 124) Hollywood sineması işlediği karakter ve karakterler arası diyaloglara önem verir. Bunu en etkili biçimde izleyicisine aktarabileceği teknik yol ise perdenin 1.33 lük bir çerçeveye sahip olmasıdır. Bu çerçeve ölçüsünde karakterler birbirine daha yakın ve uzamdan ise kopuk olarak kurgulanan anlatının karakter etkisi ise izleyici üzerinde daha belirgin hissedilecektir. Bu yol sayesinde klasik anlatı sinemasında yalnızca anlatıda verilmek istenen 'kapalı' olarak da tanımlayabileceğimiz çerçeveden bakmasını ister.

Klasik anlatı sinemasının temel prensibi izleyicinin izlencesini bozmadan akışın sürdürülebilmesidir. Bu noktada akışı destekleyecek en yetkin araç ise kameradır. Film

izlencesi boyunca filmin akışına aykırı herhangi bir beklenmedik kamera hareketi yapılmaz. Bunun yanı sıra filmde yer alan karakter veya objeler dramatik yapı izin vermediği sürece kamera açısından dışarı çıkamaz. Kameranın odağında ise izleyicinin özdeşleşmesini istediği karakter yer almaktadır. Bu karakter ile izleyici arasına herhangi bir nesne veya akışı bozacak kamera hareketi giremez. "Klasik anlatıda izleyicinin dikkatinin tamamı kahramanın eylemlerine yöneltilmesi sağlanır. Kahraman ön düzlemde eylemde bulunurken arka planda izleyicinin dikkatini dağıtacak başka hareketler ve nesneler olmamasına dikkat edilir. Ancak öykü gerektiriyorsa bu tür dikkat dağıtımı yoluna başvurulur" (Oluk, 2013, s. 127).

Çağdaş anlatı formunda ise bu süreçler farklı aşamalarda ilerlemektedir. Klasik anlatıyı kurmanın en güçlü ve en temel dayanak noktası olan Miller'in dramatik eğrisi, çağdaş anlatı formunda tamamen çöker. Şavaş (2006, s. 216) çağdaş anlatıyı klasik olandan ayıran en temel unsuru şu şekilde özetlemiştir; "Çağdaş anlatıda ilk dikkatimizi çeken şey, geleneksel dramatik yapının, yani o ünlü "yükselen eğri"nin çöküşüdür. Bir başka deyişle, olay örgüsünün çözülüşüdür. Geleneksel anlatıda olay örgüsünü düzenleyen klasik mantığın kurallarıyla işleyen akıldır. Aristo'nun tanımladığı şekliyle, sanatçı formu (idea'yı) belirler ve onu açığa çıkartmaya yarayacak şeyleri toplarken, diğer şeyleri dışarıda bırakır. Yani akılcı bir seçim yapar. Sonra formu anlatmak için seçtikleri arasında yine aklını kullanarak mantıklı-tutarlı bir düzenleme yapacaktır. Söz konusu bu düzenleme neden-sonuç ilişkilerini asla göz ardı etmeyen bir yapıda olmalıdır ki, zaten akılcılık da bunu gerektirir."

Büker'e göre (1985, s. 112) çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerde öznel bakış açısı hakimdir. Yani anlatı bu öznel bakış açısıyla gerçeğin öznelliğine vurgu yapar. Anlam izleyicinin bakışı doğrultusunda şekillenir ve yorumlanır. Dolayısıyla çağdaş anlatılı filmlerde tek bir düzlem içerisinde ilerleyen bir çözümleme süreci yoktur. Çözümleme ve anlam yaratma süreci çok katmanlı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Wollen, (2017, s. 145) bu süreci şu şekilde özetlemiştir; "tekil okuma, kodun daha önce "deşifre edilmiş" göstergelerin üstünden kayıp geçtiği, çoğul bir kod çözme işlemidir. Böylece her okuma düz bir yüzeyden çok topolojik bir düzlemde var olan, denetim altında bulunan fakat bir sonuca ulaşmayan açık bir sürece dönüşür."

"Klasik estetik her yapıtta tek biçimli ve tüketici bir kod çözme işlemine izin veren bir bütünlük ve uyumluluk olması gerektiğini savunuyordu. Modernizm ise bu bütünlüğü

bozar; yapıtı hem içe hem de dışa doğru açar. Bu yüzden ortada ayrı ayrı yapıtlar, her biri kendi bireyselliği içine, kusursuz bir küreye, bir bütünlük içine kapalı birimler kalmaz. Modern akım merkezcil kuvveti sayesinde bütün parçalarını bir arada tutan yapıtlar değil, kuvveti sayesinde okuru başka yapıtlara iten yapıtlar üretiyor artık" (Wollen, 2017, s. 145).

Çağdaş anlatılı filmler klasik anlatı yapısının tersine öykü anlatmayı bir kenara bırakır. Bu anlatı formunun temelinde izleyicide estetik bir takım öğeler yoluyla ve öykü aracılığıyla haz uyandırma amacı yoktur. "Sanatçının öykü anlatmayı reddetmesinin altında yatan temel neden dile karşı duyduğu kuşkudur. Bu kuşkuya neden olan en önemli şeylerden birisi, hiç kuşkusuz, yüzyılın hemen başında dile duyulan ilginin artması ve dilbilimsel çalışmaların yoğunluk kazanmasıdır" (Savaş, 2006, s. 217).

Çağdaş sinema anlatısı teknik bağlamda da sinema görseline büyük değişiklikler getirmiştir. Bu değişikliklerden en önemlisi ise alan derinliğidir. Bazin'e göre (1966, s. 63-64) alan derinliği, sinema dilinde yaşanan değişiklikler açısından yalnızca biçimsel bir ilerleme değil aynı zamanda anlatıyı yorumlama aşamasında da önemli bir araçtır.. Bazin alan derinliğinin işlevini "Çağdaş Sinemanın Sorunları" isimli kitabında 3 temel noktada ele almıştır. Bunlar;

1. Alan derinliği yoluyla izleyici gerçekle olan yakınlığından daha yakın ilişkiye girer ve seyirci film boyunca aktif bir konuma sahiptir. Çağdaş anlatılı filmlerde görüntünün taşımış olduğu içerikten ziyade bünyesinde barındırmış olduğu yapı daha gerçek bir yapıya sahiptir,

2. Alan derinliği, film izleği boyunca seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken tutum geliştirmesini sağlar. Alan derinliği ile seyirci, çözümleme aşamasında dikkatini, görmesi gerekeni seçerek kendisine kişisel bir yorumlama alanı oluşturur,

3. İlk iki aşamadan farklı olarak üçüncü aşama metafiziksel özellik barındırır. Film izleği boyunca seyircinin dikkati ve iradesi alan derinliği yoluyla yönlendirme aşamasında görüntü anlamının kurgu yoluyla inşa sürecine işaret eden aşamadır.

Alan derinliği kavramı tek başına ele alındığında bir fotoğraf karesinde uygulanan teknik gibi görünse de sinemaya yansıma şeklini Bazin farklı şekilde değerlendirmektedir. Bu teknik başlı başına bir çekim tekniği olmanın yanı sıra aynı

zamanda yönetmenin kafasında kurgulamış olduğu bir kurgu tekniği olarak değerlendirilebilir. Kurgu ise, yalnızca klasik bağlamda ele aldığımızda görüntülerin ard arda sıralanması tekniğini kapsamaz. Çağdaş formda karşımıza çıkan kurgu düşünsel araç oluşturmanın bir parçasıdır ve aynı zamanda alan derinliği ile birlikte kurgu da yeni bir anlam kazanır. "Böyle kavranan montaj pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir... Bu anlamda alan derinliği de montaj olarak düşünülmelidir, çünkü planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesidir: *"Modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı" diye yazar Bazin"* (akt. Ceylani, 2017, s. 23).

"Çağdaş anlatının bir başka önemli niteliği de yalınlıktır, yalın bir estetikten yana oluşudur. Söz konusu yalınlık özleminin arkasında yatan neden ise insanın artık büyük, koca koca adlandırmalardan bıkması, hatta tüm bu adlandırmaların birer süslü yalan olduğunu kavramasıdır" (Savaş, 2006, s. 218). Bu bağlamda çağdaş anlatı sineması ile birlikte klasik anlatı yapısına dair unsurların dışına çıkıldığı ve teknik anlamda birçok yeniliğin getirildiği söylenebilir. Çağdaş anlatı sineması ile birlikte teknik bağlamında izleyiciye ağır bir biçimde sunulan imgelere rastlamaktayız. Bu imgeler yoluyla izleyicisini süslü anlatımları bir kenara bırakarak saf bir biçimin içerisine bırakır. Bunlara bağlı olarak çağdaş anlatı sineması, alan derinliği ve farklı kurgu teknikleri ile yeni bir anlam yaratmanın peşindedir.

Sinemanın kendine özgü teknikleri ile düşünsel işlevi açısından ne kadar büyük ve geniş olanaklara sahip olduğunu ele alan Godard, sinemanın teknik bağlamda en önemli özellikleri şu şekilde ele almıştır;

1. Klasik anlamda öykü anlatımından kesin olarak kopma,

2. Alışılmadık ve umulmadık biçimde kullanılan toplumsal yorum yöntemleri,

3. Anlatılmak istenene uygun olarak tasarlanmış kamera stilleri,

4. Yenilikçi kamera hareketi teknikleri,

5. Süreklilik ve mantıksal gelişme kaygısındaki geleneksel kurguyu tümüyle saf dışı bırakmak (akt. Abisel & Eryılmaz, 2011).

Schatz'ın yapmış olduğu karşılaştırmaya benzer şekilde Peter Wollen'ın Jean-Luc Godard'ın Doğu Rüzgârı (Le Vent d'Est) filmi üzerine hazırlamış olduğu yazısında yer verdiği sınıflandırma önemli bir yere çağdaş sinema için önemli bir yere sahiptir. Bu

sınıflandırmada Wollen; klasik anlatının yöntemlerini sinemanın yedi büyük günahı başlığı altında değerlendirirken, çağdaş anlatının yöntemlerini ise sinemanın yedi temel erdemi ele almıştır. İki anlatı türünün Wollen'e göre sınıflandırma şekli aşağıdaki gibidir:

Tablo 4. Karşı sinemanın ilkeleri (aktaran Büker, 1985: 99)

Sinemanın Yedi Büyük Günahı	**Sinemanın Yedi Temel Erdemi**
Geçişli Anlatı	Geçişsiz Anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne Çıkma
Tek Anlatım	Çok Anlatım
Son	Açık Uçuk
Hoşlanma	Rahatsız Olma
Yapıntı	Gerçek

Peter Wollen, Aristoteles tarafından oluşturulan yöntemleri sinemanın yedi büyük günahı başlığı altında değerlendirmiştir. Aristoteles'e göre anlatıda olaylar mantıklı bir düzlem içerisinde ilerlemelidir. Bunun yolu ise olay örgüsünün güçlü bir şekilde kurulmasıyla sağlanabilir. İçerisinde tutarlı ilerleyen olay örgüsüne sahip anlatılar geçişli bir yapıya sahiptir. Özdeşleşme noktası ise tragedyada izleyinin arınmaya ulaşabilmesinde önemli bir basamaktır. Bu özdeşleşmenin kurulabilmesi için ise saydamlık esastır ve bu da ancak izleyiciye aktaran aracın izlenceyi unutturma yetisine bağlıdır. Tek anlatım noktasında ise, anlatı düzleminde sağlanan giriş gelişme ve sonuç bütünlüğünü bozmadan izleyiciyi sona ulaştırabilecek bir düzlem kurulur. Bir tragedya izleyicisinde hoşlanma duygusu uyandırmalıdır. Bütün bunlar kurulurken izleyici bir yapımtı evrenindedir (Büker, 1985, s. 99-100).

Wollen'e göre sinemanın yedi büyük günahı içinde yer alan özdeşleşme kavramını Özön, (2000, s. 530-531) ele alırken genel tanımın yanı sıra Fransız ruh çözümcü Jaques Lacan'ın özdeşleşmeye getirdiği bakış açısıyla şu şekilde özetlemiştir: "Özdeşleşmenin temelinde bebeğin kendi benliğinin ayırdına vardığı ayna evresi yatar; bebek bu evrede aynada kendi görüntüsünü görerek ya da kendine benzer bir varlık olan annesinin görüntüsü yardımıyla kendi kendiyle özdeşleşir. Daha sonraki kuramcılar, sinemadaki özdeşleşmeyi, aynadaki çocuk ile görüntülük karşısındaki izleyici arasındaki benzerlik üzerine kurmuşlardır. Her iki durumda da çerçevelenmiş, sınırlanmış bir yüzey söz konusudur... Bebeğin devinimsizliği, kendi benliğini imgesel biçimde kavramasına yol açar. Aynı durum sinema izleyicisinde de gözlemlenir: İzleyici de koltuğunda devinimsizdir; görüntülük izleyiciye başka nesnelerin görüntülerini yansıtır; salonun karanlık olması görsel etkinliği öne çıkarır. Bütün bunlar, bebeğin, ayna evresinde benliğini kavraması sırasındaki durumları sinema izleyicisinin de yaşamasını sağlar."

"Özdeşleşme haz gibi kendini çok değişik biçim ve derecelerde açığa koyduğundan yanıltıcı bir terimdir. Kişinin hiçbir şekilde özdeşleşmediği bir sanattan haz duyması ya da onu ilginç bulması bize göre pek olası değildir. Örneğin, Doğu Rüzgârı adlı film, filmin temel savı olan topyekun devrimle mutlak olarak özdeşleşen bir insana büyük haz verebilir. Tabii bu tür bir özdeşleşme, Sapık filminde Janet Leigh'le özdeşleşmekten çok farklıdır. Ama farklılık kanımca mutlak değildir. Her ikisi de filmi, soyut bir denemeden farklı bir biçimde algılamamızı sağlarlar; filmi içimizde duyarak ve filmin içinde eriyerek ondan haz duymamıza olanak verirler. Özdeşleştirme yoluyla karakter/kişiler yani filmin öyküsel ve anlatımsal öğeleri yapıtın temel durumuyla daha derin bir özdeşleşmeyi sağlayacak araca dönüşürler. Karakterlerle daha derin özdeşleşme, kişisel bilinç düzeyi ve inançlara bağlı olarak yanlı, değişken ya da eleştirel olabilir. Brecht'in uzaklaştırma ilkesi özdeşleştirmeyi yok eden değil, Godard'm Her şey Yolunda'da yaptığı gibi onu belirleyen farkındalığı keskinleştirici bir stratejidir" (akt. Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 53).

Çağdaş sinema klasik anlatı sinemasındakinin aksine özdeşleşme kavramı yerine yabancılaşmayı koyar. Yabancılaşma kavramı izleyicinin filmden uzak kalmasını sağlayarak filmin hayal dünyasında kendisine yer bulmasını engellemektedir. Çağdaş sinema anlatısı, klasik anlatının aksine kurmaca bir evren sunmayıp izleyinin de bu

kurmaca evrende yer almasını istemez. Kurmaca evrenin sağlayacağı duygusal bağa izin vermeyip düşünsel evrene yönlendirir. Çağdaş sinema evreninde merkezde yabancılaşma yer almaktadır. Bu anlatı tarzı evrenine izleyiciyi alarak özdeşleşme sağlamasına izin vermez. İzleyicide oluşabilecek herhangi duygusal bağın önüne geçilerek anlatı evreni oluşturulur ve akışı bozacak unsurlara yer verilerek özdeşleşme önlenir. İzleyici ile temasa geçen oyuncu tercihleri ve sorular yönelten anlatı örgüsüyle sağlanan bu yapı çağdaş sinemanın yabancılaşma unusurunu besleyerek onu klasik anlatıdan ayırır (İpek, 2017, s. 82).

"Wollen'in üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri ise karşı sinemada haz alma, tatmin olma gibi duygulara rastlanılmamasıdır. İfade edildiği gibi karşı sinema, duygusal bir boşalımın, özdeşleşmenin veya rahatlamanın önüne geçebilmek adına muhtelif trüklerini devreye sokmaktadır. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filmden ayrıldığında tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlama sağlanmış olur. Oysa karşı sinemanın bu noktadaki görevi, o rahatlama duygusunun önüne geçmek ve seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağlamaktır. Böylelikle belki de izleyicinin, çevresini, karşılaştığı problemleri yeniden ve daha detaylı bir şekilde sorgulayabilmesinin yolu açılmış olacaktır" (İpek, 2017, s. 83). "Çağdaş anlatı sinemasının dünyaya, yaşama, insana önyargılardan arınmış olarak bakan bu gözleri aynı zamanda fenomonolojinin de gözleridir, gördüğüdür. Başka bir deyişle, çağın felsefesi ve sanatı ortak bir paydada buluşmuştur. Bu ortak paydanın adı ise yine yaşamın bir özü olmadığı fikridir" (Savaş, 2006, s. 217).

"Geleneksel anlatı sinemasına ait kalıpların tümüyle karşı kutbunda yer alan çağdaş sinema, öncelikle klasik anlatının sahip olduğu imgesel ve kurgusal yapıların hepsine birden karşı çıkar. Zira bu sinemada hareket odaklı bir kurgu biçimi yerini gözlemci bir kameranın etkiselliğine bırakır. Bununla birlikte pek çok çağdaş sinema örneğinde akış ağır ağır ilerlerken görüntülerin neden sonuç zinciri içerisinde birbirlerine bağlanmadığı anlar olur. Yine bu tarz filmlerin birçoğunda ekseriyetle açık uçlu sonlara yer verilir. Yeni sinema filmlerinde yer alan karakterler ise çoğu kez üstün meziyetleriyle değil yetersizlikleri, eksiklikleriyle görünür olurlar. Ayrıca bu tarz filmlerde bütünüyle uylaşımlara yaslanılmayarak alternatif bakış açılarına da yer verilmektedir. Kimi çağdaş sinema örnekleri, deneysel çalışmalar olarak da anılmaktadır" (İpek, 2017, s. 81).

Çağdaş anlatı sineması, Ingmar Bergman, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Luis Bunuel, Federico Fellini gibi yönetmenler tarafından yaratılmıştır. Bu yönetmenler geleneksel olanın dışına çıkarak sinemaya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu getirilen bakış açısı sinemanın anlatım özelliğini büyük bir değişime sokmuştur. Bu yönetmenlere göre sinema, yaratıcısının düşüncelerini perdeye yansıtarak bir düşünce aracı olarak hikaye anlatmanın yerine sorgulamanın bir parçası olarak karşımıza çıkıyor. Büker'e göre, (1985, s. 101-102) aynı zamanda çağdaş anlatılı filmlerin kahramanları da sorgulayarak değerler üzerinde düşünceler üretir. Karakter toplumsal yapının birtakım değerlerini sorgulayarak bu yapı içerisindeki konumuna anlamlar getir. Sorgulama aşamasında kimi zaman birtakım değerleri ve toplumun geleneklerini özümserken kimi zamanda yadsımaktadır.

Klasik anlatı formunu benimsemiş filmlerin genel hikayesi mağdurun mağduriyetinin giderilmesi üzerine kuruldur. İzleyicinin bu formda oluşturulan filmden beklentisi ise, adaletin tecelli etmesi yönündedir. Polisiye bir konuyu ele alan klasik formdaki bir film suçlunun cezasını alması yönünde bir olay örgüsü inşa edecektir. Çağdaş anlatılı bir filmde ise "adalet" kavramı üzerine gidilerek film boyunca bu kavramın her aşamadaki yansımalarına değinilecektir.

Geleneksel formda suçlu cezasını çekerek bir sona ulaşılırken çağdaş anlatıda keskin bir son yoktur. Bunun nedeni ise filmde tartışmaya sunulan kavram veya düşüncelerin film sonunda da izleyici tarafından tartışılmaya devam edilebilmesi içindir. Bunun en açıklayıcı örneğini ise, Alain Resnais'in yönetmenliğini yaptığı *Hiroşima Sevgilim* isimli filmi içermektedir. Bu film, barış üzerine çekilecek bir film için Hiroşima`ya gelen Fransız aktris ile Japon bir mimarın tek gecelik ilişkileri konu edinir. Bu ilişki yaşanırken de karakterler üzerinden II. Dünya Savaşı sırasında Fransız ve Japon halklarının yaşamış olduğu sıkıntılar izleyiciye aktarılır. Çağdaş anlatılı filmlerin yapısı gereği bir konu üzerinde sorgulama ve tartışmayı Bisiklet Hırsızları filminde net bir şekilde görebiliriz. Film bir çiftin ilişkisi üzerinden II. Dünya Savaşı'nda kendi derdine düşen dünya ülkelerinin yapısını tartışarak bir takım gerçeklikleri izleyicilere aktarmaktadır. Bu süreçte Büker' inde (1985, s. 106) vurguladığı gibi çağdaş anlatının kahramanı araç ve gereci sorgularken kendisini de sorgular ve ortaya bilgi edinmek isteyen bir kahramanın öyküsü çıkar.

Çağdaş anlatı formu ile ilgili son olarak şunları belirtmekte fayda var. Çağdaş anlatı formu izleyicisine alışılmış olan sinema anlatısının dışında bir dünya yaratarak hikaye anlatmanın da ötesinde gerçekliğin sorunlu dünyasına vurgu yaparak yeni anlam haritaları yaratır. İzleyicinin bu aşamada kurgusal dünyadan uzaklaşarak düşünsel olana geçiş yapması sağlanırken, hedeflenen rahatlatmak değil rahatsız etmektir. Çağdaş anlatı sineması, diğer anlatı türlerinden ayrı bir konuma sahiptir. İzleyicisini aktif konumda tutan özdeşleşme unsurundan uzak ve düşünce üretme gayreti barındıran bir anlatı yapısıdır. Bu anlam haritasının merkezinin temelinde ise, seyirci yer almaktadır. Çağdaş anlatı formunun odak noktası, dikkati dil üzerine yöneltmek ve söyleniş biçimi üzerinde düşünsel süreç yaratmaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

AUTEUR KURAMI, GELİŞİMİ, AUTEUR KURAMIN TÜRK SİNEMASINDAKİ UZANTISI

2.1. Auteur Kuramı ve Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

1930'lu yıllar itibariyle sanat sineması üzerine bir takım tartışmalar gelişim göstermeye başlamıştır. Bu tartışmalar süreç içerisinde politik bir düzlem taşımaya başlayarak devam etmesinin yanı sıra, bu tartışmalara İtalyan ve Fransız Yeni Gerçekçi akımların da eklenmesiyle hız kazanmıştır (Güngör, 2014 , s. 82). Auteur kuramın temelleri İtalyan Film eleştirmeni ve denemecisi olan Umberto Barbaro'nun 1947 yılında Soggetto e Seneggiatura'da yazmış olduğu yazısına dayanmaktadır. Barbaro' ya göre bir ressam için fırça ve bir yontucunun elindeki yontma kalemi neyse film yönetmeni için kamerada aynı anlamı taşımaktadır. Barbaro' nun buradaki vurgulamış olduğu temel nokta kameranın film yapım sürecindeki varlığının yalnızca yaratıcı bir yönetmene bağlı olduğudur. Ona göre, filmin oraya konulma süreci o filmin yaratıcısına bağlı bir süreci kapsamaktadır (Esen, 2013, s. 34).

Kolker'e göre, (2011, s. 168) sanat sineması üzerine sürdürülen bu tartışmalar 1950'li yıllar itibariyle doruk noktasına erişmiştir. Bu yıllar itibariyle Amerika ve Fransa'da auteur düşünce gelişim göstermeye başlamıştır. Ortaya çıkan bu süreç üzerinde ekonomik ve politik bir takım toplumsal nedenlerin etkili olmasıyla birlikte, aynı zamanda mevcut sinema anlayışına yönelik karşıt görüşler geliştiren bir takım eleştirmenlerinde varlığıyla birlikte auteur düşünce üzerine yapılan çalışmalar hız kazanmıştır. Fransız Yeni Dalga yazarlarından Alexandre Astruc tarafından 1948 yılı, *L' ecran Français* isimli dergi de yayınlanan *"Camera Stylo"* görüşü ile birlikte auteur düşünce kapsamlı bir biçimde tartışılmaya başlamıştır. Ardından, François Truffaut' un 1954 yılında yayınlamış olduğu *Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi* isimli makalesiyle birlikte auteur düşüncenin sistematiği ortaya konulmuştur.

Auteur kuramın gelişim gösterme aşaması son derece karmaşık bir görünüme sahiptir. Bu karmaşıklığın temel nedenini ise; auteur kuramın yorumlanabilir bir yapıya sahip

olmasına dayandırabiliriz. Kuram aynı zamanda gelişim aşamasında düzenli bir sistematiğe bağlı olarak ilerleme kaydetmemiştir ve bu durum kuramı daha da karmaşık hale getirmektedir. Gökmen, (2018, s. 651) *"Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur"* başlıklı çalışmasında kuramın bu yapısını ele alırken dağınık bir yapıya sahip olmasına vurgu yapmaktadır. Gökmen'e göre, auteur kuram üzerine; "hiçbir zaman sistemli manifestolar ya da ortak bildiriler çıkarmaya yönelik çalışmalar gerçekleşmedi. Bu nedenle auteur kuramı geniş bir çerçevede yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir duruma geldi; çeşitli eleştirmenler kolektif yaklaşımlarla esnek bir düzlemde farklı yöntemler ortaya çıkardılar. Kuramın bu gevşek ve dağınık yapısı özellikle İngiltere ve Amerika'daki eleştirmenler içinde oldukça büyük yanlış anlaşılmaların ortaya çıkmasına neden oldu. Cahillik, yabancı fikirlere karşı bir düşmanlık, karikatürleştirme bunlardan bazılarıydı."

"Bu yönelimin kuram haline dönüşme aşamasında ise Andrew Sarris yer almaktadır. 1951 'deki ilk sayısı ile *Cahiers du Cinema* auteurizmin ilerlemesinin temel organı oldu. Cahier eleştirmenleri yönetmeni, son kertede, filmin estetiğinden ve mizansenden sorumlu insan olarak gördüler" (Stam, 2014, s. 95). Sarris'in *"Notes on the Auteur Theory in 1962"* başlıklı makalesi ile birlikte auteur yönetmenleri filmi ele alış şekillerindeki teknik boyut, kişisel tarz ve filme yüklenen içsel anlamlar bağlamında ele alarak auteur düşüncenin kuramsal boyutuna şekil kazandırmıştır. Sarris' in ortaya koymuş olduğu bu ölçütler aynı zamanda kuramın ölçütleri haline gelerek auteur yönetmenin barındırması gereken özellikler olarak ilerleyen aşamalarda kurama şekil vermiştir.

"Fransa'da savaş yılları boyunca yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonrası yoğun olarak izlendiği dönemde bir grup genç sinema eleştirmeninin filmleri farklı bir bakış açısı ile irdelemesi yeni bir sinemasal yaklaşımın benimsenmesine neden olur. Genç eleştirmenler bazı yönetmenlerin Hollywood'un fabrikasyon üretim sistemi içinde bile filmlerinde özgünlük sağlayabildiklerini fark ederler. Sinema eğitimi almış bu gençler yapıcı eleştirileri ve sonrasında çektikleri kendi filmleri ile yeni dalganın temellerini atarlar. "Cahiers du Cinema" (Sinema Defterleri) dergisi etrafında Andre Bazin önderliğinde toplanan ve çoğunluğu film eleştirmenliğinden gelen bir avuç insan *'yazar yönetmen'* anlayışını geliştirir. Auteur kuram ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan *'Cahiers du Cinema'* adlı dergide Astruc'un etrafında toplanan

yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından kullanılır. Dergide, özellikle Amerikan Sineması'nı yakından takip eden ve Hollywood yönetmenlerini izleyen eleştirmen ve yönetmenler Andre Bazin'den etkilenerek kendi anlatım yöntemlerini keşfederler. *"Yaratıcı Yönetmenler"* (politique des auteurs) olarak adlandırılan bu grup kendi kişisel tarzlarını ve anlatım biçimlerini ortaya koyar. Özellikle Bazin'in yaratıcı yönetmenler görüşü anlayışını benimseyen Truffaut ve arkadaşları klasik anlatı, Hollywood Sineması ya da konvansiyonel sinema olarak adlandırılan ticari sinemayı eleştirerek sanat sineması anlayışını savunurlar. Bazin'in önderlik ettiği manifesto Fransız "Yeni Dalga" akımının da temellerini atar ve sürekli kendini geliştiren, sinema ile ilgili makaleler yayınlayan bu genç sinemacılar filmin tüm süreçlerinde yönetmenin egemenliğini savunurlar" (Uğur, 2017, s. 229).

"Auteur Kuramı'nın gelişim çizgisine baktığımızda kuramın, Hollywood'un tür sineması içinden çıktığını ve tür sineması kriterleriyle film çektikleri halde, filmin yapısına kendi özelliklerini yedirmeyi başaran auteur'lerın fark edilmesiyle, doğduğunu görüyoruz. Cahiers du Cinema dergisinin yazarlarından Truffaut'nun ve diğer "Yeni Dalga" yönetmenlerinin, sinemanın bir dil, bir anlatı olduğunu savunan Astruc ve Bazin gibi, kendilerinden önceki düşünürlerin sinema üzerine yazdıklarından etkilenerek oluşturdukları bu kuram, zaman içinde Sarris'in getirdiği değerler ölçüsü ve Wollen'in getirdiği, "incelenecek metin olarak film"e dönük yapısalcı yaklaşım ile daha kapsayıcı ve tutarlı bir duruma gelmiştir. Giderek kuram, ticari sinemanın içinde yer almayan, bağımsız yapım koşullarında film çeken yönetmenlerin filmlerindeki özgünlüğü ve filmlerinin birbiriyle bütünlük içeren anlatı yapısını ortaya koyarak, farklı auteur'lük yaklaşımına yönelmiştir. Artık ticari sinema içinde ya da dışında yer aldığına bakmaksızın, bugün auteur kuramı, filmleriyle özgün bir dünya kuran ve bu dünyayı kendi sinemasal anlatısıyla aktaran yönetmeni, auteur olarak değerlendirmektedir" (Esen, 2013, s. 46).

Bu süreçleri savunan yazarlar sanat ürününün temeline yönetmeni konumlandırarak yönetmeni belirli ölçütlerle değerlendirirler. Bu noktada devreye giren bir takım ölçütler auteur kuramın temel çerçevesini oluşturmaktadır. Bu kapsam içerisinde auteur bir yönetmen, en temelde özgün bir dile sahip olmalıdır. Yönetmenin özgün dilini destekleyecek unsurlar arasında ise; filmin sinematografik kaygılar gözetilerek oluşturulması yer almaktadır. Teknik bağlamda üretilen sinematografik öğelerin

yönetmenin kamerasına ait olduğu izlenimi o yönetmenin kişisel tarzını oluşturma yönünde auteur yönetmen olma özelliği taşıdığı anlamına gelmektedir. Aynı zamanda oluşturulan bütün bu öğeleri destekleyecek içsel anlam haritasının varlığı film için önem arz etmektedir. Yönetmenin filme yüklediği içsel anlamlar diğer teknik kaygılarla birleşerek yapıta auteur bir ürün olma niteliği kazandırmış olur.

Auteur teori temelinde, tıpkı bir ressamın fırçasını veya yazarın kalemini kullandığı gibi yönetmenin kamerasını yaratıcı bir biçimde kullanması gerektiğini savunur. Bu teoriye göre sinema, kendi anlatım olanaklarını kullanarak konvansiyonel sinema anlayışından uzaklaşmalıdır (Uğur, 2017, s. 230). Yönetmen, sinemanın anlatım olanaklarının farkında olmalıdır ve kamarasını yaratım sürecinin bir parçası olarak kullanmalıdır. Bu bağlamda auteur kuramın merkezinde yönetmen ve yönetmene yüklenen nitelikler yer almaktadır. Auteur kuram, bir filmi inşa etme sürecinin merkezine yönetmeni yerleştirerek yönetmenin film üretim sürecinde, senaryo aşamasından başlayarak en son aşamaya kadar filmde etkin rol oynamasını ve en son aşamaya gelindiğinde ise, filmin o yönetmene dair imza taşıması gerektiğini savunur.

Güngör, (2014 , s. 81) bilimsel kuramların en önemli dayanak noktasının ölçülebilir olmasına dayandığını vurgulamaktadır. Ona göre, sanatsal niteliğe sahip bir eserin, auteur kuram bağlamında net verilerle ölçülebilir olması şüphe taşımaktadır. Bu kuram üzerinde gerçekleştirilen çalışmalara genel çerçeveden bakıldığında ise, bir yönetmeni değerlendirmek adına sistematik ve bilimsel bir çerçevenin olmadığını, yani auteur kuramın bir yönetmeni ele alırken iyi veya kötü olarak nitelendirebilecek kıstaslarının varlığının şüpheli olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda, auteur kuram film analizi ve film dilinin grafiğini ele alırken beslenilebilecek bir dayanak noktası olarak değerlendirilebilir.

Güngör'e göre, (2014 , s. 79) sinema sanatının doğası gereği bireysel yaratıcılık noktası sinemanın her aşamasında tartışılan bir unsur olarak yer almıştır. Film üretim süreci her ne kadar film üretim sürecine dahil olan bireylerin işbirliğine dayansa da daima yaratıcılığı tartışılan birey yönetmen olmuştur. Umberto Barbaro'dan başlayarak günümüze kadar uzanan ve son derece kolektif ilerleyen auteur kuram üzerine yapılan tartışmaların temelinde yönetmenin film yapım sürecindeki varlığının irdelenmesi yer almaktadır.

Çalışmanın bu aşamasında, auteur kuramı daha anlaşılır kılmak adına, Alexandre Astruc, François Truffaut, Andre Bazin, Andrew Sarris ve Peter Wollen gibi isimlerin kurama bakış açılarına yer verilecektir.

2.2. Auteur Kuram Üzerine Düşünceler

2.2.1. Alexandre Astruc

Alexandre Astruc'un 1948 yılında ortaya koymuş olduğu çalışması ve mevcut sinema anlayışı üzerine eleştiriler getiren entelektüel yazar topluluklarına ait çalışmaların da gelişip hız kazanmasıyla birlikte auteur düşünce gelişim göstermeye başlamıştır. Alexandre Astruc, 1948 yılının sinemada anlam arama ve üretme yılı olduğunu vurgulamaktadır. Sinema bu tarihten itibaren kendisine öncülük etmiş diğer sanat dalları gibi artık düşünce ve duygu aktarmanın en etkili aracı haline gelmiştir. Böylelikle, sinema üretenler, yani yönetmenler, kamera yoluyla düşünceyi *"yazabilir"* hale getirmişlerdir. 1950 yıllarına gelindiğinde ise, *Cahiers du Cinema* çatısı altında toplanan yazarlar, auteur kavramını ele alırken film sürecinde senaryo oluşturan değil yaratan için kullanmaya başlamışlardır. Bu aşamadan itibaren, auteur kavramı ile *metteur en scene* arasındaki anlam ayrımı ortaya konmaya başlamıştır. Auteur yönetmen filmini oluştururken kendi duyguları ve düşüncelerinden yola çıkarak filmini oluşturur, metteur en scene da senaryo yazarına ait olanı görselleştirir. Metteur en scene yönetmen, mahir özelliklere sahiptir fakat bunu filmine yansıtma noktasında kişiliği geri planda kalır. Auteur yönetmen ise, filmin her noktasında kişiliğini yani imzasını taşıyacak noktaları filme yansıtma aşamasında ustadır. Kısaca, mettur en scene ve auteur arasındaki ayrım film yaratım sürecinden itibaren başlar. Auteur yönetmen, filme ve filmin biçemine kendisini aktarma noktasında görüntünün düzenlemesi ve kamera hareketleri gibi unsurları kullanarak auteur olma özelliği kazanır (Büker, 2010, s. 277).

Auteur kuramın önemli öncülerinden olan Alexandre Astruc, *"Camera -Stylo"* başlığı adı altında 30 Mart 1948 tarihli *L' ecran Français* dergisinde görüşlerini ortaya koymuştur. Astruc, auteur yönetmen üzerine düşüncelerini aktardığı bu yazısında, sinemada anlam yaratma aracının yönetmen kamerası aracılığıyla sağlanabileceğini vurgulamıştır. Bu noktada Astruc' un sözlerine yer vermek konuyu daha anlaşılır kılabilir:

...sinema tıpkı diğer sanatlar - özellikle resim ve roman- gibi, bir ifade aracına dönüşmektedir. Önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera- kalem (camera -stylo) diye nitelendirmek istiyorum. Aslında kamera- kalem metaforu oldukça doğru bir tanımdır. Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultasından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir. Muazzam bir potansiyele sahip olmasına rağmen sinema sanatı sonsuza kadar aynı gerçekçiliği sürdürerek ve popüler romandan miras aldığı toplumsal fantazi tarlasını ekip biçerek devam edemez. Sinema her konu ve türü ele alabilmektedir. Hatta insanoğlunun üretim, psikoloji, metafizik, idealar ve tutkularına dair felsefi tefekkürlerinin çoğunun kaynağı da sinemasının sınırları içinde pekala yer bulmaktadır. Daha da ötesi, benim fikrimce, yaşama ilişkin çağdaş idea ve felsefelere yalnızca sinema tam anlamıyla hakkını verebilir... (2016, s. 30-31)

1948 yılında yayınlamış olduğu bu çalışmasıyla sinemaya farklı bakış açısını ortaya koyan Astruc' a göre, sinema, bir düşünceyi aktarmanın en etkili araçlarından biridir. *"Camera Stylo" (kalem kamera)* tanımıyla farklı bir çerçeveye taşıdığı auteur anlayış resim ve roman gibi sanat dallarında kullanılan kalemin sinemada kamera olduğunu vurgular. Diğer sanat dalları kendini ifade etme aracı olarak kalemi kullanırken sinemada tıpkı kalem gibi anlam üretme aşamasında kamerayı kullanır. Dolayısıyla kamera, kalem görevi görerek anlatım noktasında bir araca dönüşür. Sinema, anlam aktarmanın en etkili aracıdır ve kendine özgü bir anlatı dili vardır. Yönetmen biçim ile oluşturduğu evren içerisine soyut bir takım anlamlar yerleştirebilir ve bu aşamadan itibaren sinema anlam aracı haline gelir. Astruc, sinemanın bu yönünü keşfettiği zaman dilimi ve bu zaman diliminden sonraki aşamasına *"kalem- kamera çağı"* adını vermektedir (Çoşkun E. E., 2017, s. 204).

Astruc' un formüle ettiği ve kalem- kamera adını verdiği bu bakış açısını edebiyat yazarı örneklemesi ile daha açık ve anlaşılır hale getirmiştir. Ona göre yönetmen, kamerasını edebiyat yazarı gibi kullanmalıdır. Bu yol sayesinde yönetmen kendine özgü dil ve estetik bir takım çizgi oluşturacaktır. Zamanla bu yöntem yönetmenin sanat ürününü incelikli bir ürün haline dönüştürecektir. "Yönetmen alıcıyı bir edebiyatçının kalemi

kullandığı özgürlükte kullanmalıdır, bu ‘kamera kalem’ anlayışı sinemanın kendine ait anlatı diline, sinemanın bir dili olduğu ve bunu diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi özgürce kullanılması gerektiğine vurgu yapmaktadır" (Uğur, 2017, s. 230).

Esen Çoşkun, *Dünya Sinemasında Akımlar* başlıklı çalışmasında Astruc'un kamera-kalem yaklaşımını ele alırken bu yaklaşımın sanat eserine kattığı biricik olma özelliği üzerinde durmaktadır. Astruc'a göre kalem- kamera kavramı ile sinema; "sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ince bir anlatım aracı olacak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik, düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. Hatta Astruc daha da ileri giderek, bu dünya görüşleri ve imgelerini ancak sinemanın ele alabileceğini söyler" (2017, s. 204).

2.2.2. François Truffaut

François Truffaut, Astruc'un ortaya koyduğu *"sinemanın bir dili olduğu"* düşüncesini geliştiren auteur kuramın en önemli yazarlarından biridir. Auteur kuram üzerine geliştirilen düşüncelerin birikimi neticesinde Truffaut, *"Politique des Auteurs"* kuramını oluşturur ve 1954 yılında *Cahiers du Cinema* isimli dergide bu kuramı açıklar (Çoşkun E. E., 2017, s. 206). "*Fransız Sineması’ın Belli Bir Eğilimi"* başlıklı yazısı yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılmıştır. Truffaut bu yazısında, psikolojik gerçekçilik etkisi altındaki Fransız Sineması’na saldırmış, kalite geleneğini (tradition of quality) eleştirmiştir. Bu dönemde Fransız filmlerinde senaryonun, diyalogların, türlerin ön plana çıkmasını ve sahneye verilen aşırı önemi eleştiren yazar, ticari açıdan başarılı sayılmak dışında bu filmlerin başka bir katkısının olmadığının altını çizmiştir. Yaratıcı yönetmen (auteur) anlayışının gündeme gelmesini ve tartışılmasını sağlayan bu yazı aynı zamanda ‘Yeni Dalga’nın doğuşuna da katkı sağlamıştır. Makalesinde özellikle iki senaristi ve bu senaristlerin temsil ettiği sinema anlayışı eleştirir. Fransız Sinemasını auteur sinema ve kalite geleneği sineması olarak ikiye bölmüştür. Filmin yapımcıya

değil yönetmene ait olması gerektiğini savunmuştur. Cahiers du Cinéma dergisi yazarları bu anlayışa sahip çıkmışlardır" (Kablamacı, 2011, s. 65).

Truffaut mevcut sinema anlayışına eleştiriler getirerek aynı zamanda mevcut anlayışın ticari bir sinema anlayışına dönüşüm karşı bir tutum geliştirmiştir. Yapımcı ve yönetmen ilişkisine odaklanarak ticari kaygıların söz konusu olduğu bir sinemanın üretim aşamasında yetkin ürünler veremeyeceğini vurgulayarak, yönetmenin sanat ürününe odaklanmasına ve onu üreten kişi olarak özgünlüğünden, yani bağımsızlığından taviz vermemesi gerektiğine vurgu yapmıştır. "...O'na göre, auteur yönetmen mutlaka kendi filminin senaryosunu da kendi yazmalıdır. Daha da ileri giderek bazı senaristleri Amerikan filmlerini taklit etmekle eleştirir ve bunun bir ticari sinema geleneği olduğunu söyler. Özellikle senaristlerin daha yaratıcı olarak özgün öykü üretmelerini savunan Truffaut yaratıcılıklarını arka planda tutan senarist ve yönetmenlerin filmlerini auteur olarak kabul etmez. "Sinema Defterleri" dergisi eleştirmenleri de Truffaut'nun yaklaşımını benimseyerek yönetmenleri iki gruba ayırır, kendi kişisel tarzını filme yansıtan ve içsel bütünlüğü sağlamış sanatsal yeterliliğe sahip olan ile filmi teknik olarak sahneye koyan, sadece film üreten ve yaratıcılıktan uzak olan yönetmenler" (Uğur, 2017, s. 231-232).

Auteur kurama katkı sağlayan ve *"La politique des auteurs"* görüşü etrafından toplanan François Truffaut'da içinde bulunduğu Jean Luc Godard, Claude Chabrol'ın yanı sıra Jacques Rivette ve Etich Rohmer gibi isimler belirli bir zaman diliminden sonra film üretmeye başlarlar. Film üretim süreçleri ve anlayışları birbirine yakınlık göstermese de auteur kuramdan beslenerek hareket etmişlerdir ve sinemada "*Yeni Dalga"* (La Nouvelle Vague) önemli isimleri arasında yer almışlardır (Esen, 2013, s. 37). Diren'e göre (2017, s. 11) Yeni Dalga yönetmenleri auteur kuramı benimseyen yönetmenler arasında en başta yer almakla birlikte aynı zamanda auteur kuram üzerine tartışmalar ve yeni bakış açıları getirerek gelişmesine ortak olmuşlardır. *Politique des auteurs* kuramını oluşturmanın ve *Fransız Sineması'ın Belli Bir Eğilimi* başlıklı makalesinin yanı sıra François Truffaut auteur kuram çatısı altında başarılı filmler de üretmiştir. Truffaut'nun *"400 Darbe"* isimli filmi auteur kuram için önemli bir yere sahip olmakla birlikte Yeni Dalga'nın başlangıç filmi olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda François Truffaut yazınsal çalışmalarının ve sinematografik çalışmalarının auteur kurama yön verme ve geliştirme açısından önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

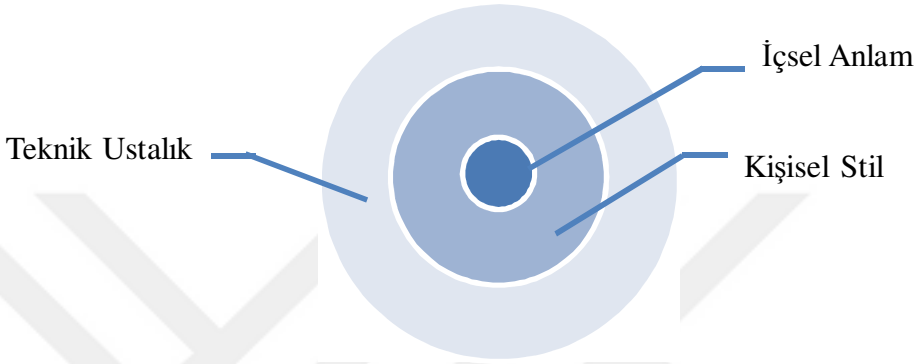
2.2.3. Andrew Sarris

Sarris yayınlamış olduğu *"Notes on the Auteur Theory in 1962"* (1962'de Auteur Kuram Üzerine Notlar) başlıklı makalesinde bütün auteur yönetmenler için genel çerçeveler çizmiştir. Ele almış olduğu bu makalesinde auteur yönetmenleri filmi ele alış şekillerindeki teknik boyut, kişisel tarz ve filme yüklenen içsel anlamlar bağlamında diğer yönetmenlerden ayırmaktadır. Sarris'in sıralamış olduğu bu özelliklere ilerleyen aşamalarda ilave olarak Andre Bazin'de tarihsel, toplumsal, ekonomik ve üretim süreci gibi farklı bir çok yeni çerçeveler eklemiştir. (Güngör, 2014 , s. 79). "Bu makalesiyle Sarris, "la politique des auteurs" kavramını biraz daha geliştirmiş, ölçüleri daha netleştirmiştir. İncelemenin içine auteur'ün diğer filmleriyle karşılaştırılması düşüncesini de eklemiştir. Kuramı daha tutarlı hale getirmiştir. Ama yine bakış yönü "yönetmen"dir" (Esen, 2013, s. 41).

Büker'e göre, (2010, s. 278) Sarris auteur kuram üzerine önemli bir değer ölçütü yani yöntem sunmaktadır. Ona göre, Sarris'in geliştirmiş olduğu bu yöntem iyi yönetmen ve kötü yönetmen arasındaki ayrımı ortaya koymak adına auteur kuram için önemli bir dayanak noktasıdır. Bu düşüncenin temelinde, sanat eserini yaratan kişiden ayrı düşünmeme durumu yer almaktadır. Sarris'e göre, bu değer ölçütü aracılığıyla yeni auteur yönetmenlerin ortaya çıkmasına aracılık edebilecektir ve bu yol sayesinde sinema tarihinin de düzene girmesi sağlanacaktır. Böylelikle yeni oluşacak olan dönem auteurlar tarihi olarak bilinecektir. Sarris'in ortaya koymuş olduğu bu değerlendirmeler neticesinde bu düşünce biçimi kurama dönüşmüştür.

"Sarris'e göre bir yönetmen teknik açıdan setteki her konuya hâkim ve bilgili olmalıdır. İkinci özellik olan kişisel biçimde ise yönetmen kendi karakteristik özelliklerini filme aktararak gerçekleştirmelidir. Yani bir filmi izlediğimizde bu film şu yönetmenin filmi diyebileceğimiz, tekrarlayan ve kendini kabul ettirmiş bir sinema dili oluşturmalıdır. Üçüncü özellik olan içsel anlamda ise yönetmen kendi kişiliği ve film arasında bir çatışma ortamına girebilir ve bu ortamdan yönetmen başarılı şekilde kurtulmalıdır. Bu özelliklerin tamamını taşıyan yönetmen Sarris'e göre Auteur yönetmendir" (Diren, 2017, s. 9). "Sarris için auteur kuramı her şeyden önce ne ilham yeteneği ne de fazladan sinema tercihidir. Yönetmenler, 'auteur'ler bile her zaman doğru biçimi göstermezler ve eleştirmenler asla kötü bir yönetmenin kötü bir film yapacağını varsayamazlar" (Kablamacı, 2011, s. 68). Bu bağlamda Sarris, auteur bir yönetmen için her ne kadar

belirli ölçütler getirmiş olsa da en mükemmelle ulaşmanın zorluğu bilinen bir gerçektir. Her zaman doğru biçimi elde etmenin imkansız olduğu Sarris için de bilinen bir gerçektir ve kötü olduğu düşünülen bir yönetmeninde her zaman aynı çizgide devam edeceği varsayımı da bu noktada yanlış bir düşünce olacaktır.



Şekil 4. Sarris'in Auteur Ölçütleri

Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962" başlıklı makalesinde bir yönetmenin auteur niteliklerini tespit etmenin üç maddesini sıralamıştır. "Üç halka" olarak görselleştirilebileceğini söylediği şemada en dışta olan birinci halka "teknik ustalık"(Technical Competence) yani film dilini uygulayabilme yeteneği, ikinci halka yönetmenin ayırt edici bir karaktere sahip olması özelliğidir "Kişisel Tarz"(Personel Style) (kendi filmlerinin bütünündeki ortak özellikler) yani yönetmenin kişisel stilidir, imzasıdır. En derinde yer alan üçüncü halka ise "içsel anlam" olarak adlandırılır. İçsel anlam yönetmenin kişiliği ile onun malzemesi arasındaki gerilimden doğar. Yani yönetmenin felsefesini yansıttığı, tutarlı, önemli kişisel anlatısıdır. Sarris'e göre bu özelliklere sahip auteur yönetmenler kendi dönemi açısından: Chaplin, Welles, Dreyer, Rossellini, Bunuel, Bresson ve Vigo'dur" (akt. Güngör, 2014 , s. 83). "Sarris' e göre bu üç halkayı Ophuls, Ford, Welles, Dreyer, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Murnau, Rossellini, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo, Griffith gibi yönetmenler geçerler ve auteur olmayı başarırılar." (Büker, 2010, s. 278).

Sarris sıralamış olduğu auteur yönetmenlerin zamanla konumlarının değişebileceğine ve auteur kurama geçerlilik kazandırma sürecinin zorlu bir süreç olduğuna işaret etmektedir. Sarris'e göre:

"... bu yönetmenlerin tam sırası onların özgül tanımlarından ve diğer iki yüz auteur'den daha önemli değildir. Dünyadaki başka eleştirmenin bu listeyi, özellikle de güven içinde, aynen kabul etmesini beklemem. Herhangi bir kişisel ünlüler listesi ancak binlerce film yeniden değerlendirildikten sonra akla yatkın nesnel bir geçerliliğe sahip olabilir. Auteur kuramına geçerlilik kazandırmak çok büyük bir iştir ve tünelin sonu hiçbir zaman görünmeyecektir. Bu arada yönetmenlik desteleri olarak rastgele filmleri bir araya getirme alışkanlığı geleceğe en azından geçici bir sınıflandırma için yararlı olacaktır" (2016, s. 69).

Sarris'e göre (2016, s. 66-67) eğer bir yönetmen üç halkaya ait özellikleri taşımıyorsa yönetmenler mabedinden dışlanır. Her sanat dalı varlığını yaratıcısına borçludur. Nitekim yaratıcının ürettiği film başarısız yönetilmiş veya hiç yönetilmemiş ise, bir film eleştirilmek adına önem arz etmez. Bir film ele alınırken konu, senaryo, oyunculuk, renklerin kullanımı, görüntü, kurgunun işlenişi, müzik, kostüm ve dekor gibi bir çok konu çerçevesinde değerlendirilerek ele alınır. Bu öğeler üzerine tartışmalar geliştirmek, uzun soluklu sohbetler etmek sinemaya özgü bir durumdur. Sarris'in buradaki bakış açısından anlaşılıyor ki auteur yönetmen üç halkaya ait özellikleri barındırmalı ve filmlerine bunu aktarmalıdır. Yönetmen filme bu özellikleri aktarmadığı taktirde kutsallık ve önem arz eden auteur yönetmenler listesinden dışlanacaktır.

Sarris'in bu değer ölçütleri, yönetmen varlığı olmadan yapıtın herhangi bir anlam değerinin olmayacağına dayanmaktadır. Bütün bu ölçütler, dayanak noktası olarak yapıtın üreticisini temel almaktadır. Yani yapıt onu üretenden bağımsız düşünülemez ve aynı zamanda onun iradesinden beslenerek varlığını ortaya koyar. Nitekim yapıtın en temelinde yer alan içsel anlam ölçütü buna dayanak notası oluşturmaktadır. İçsel anlam ölçütüne baktığımızda bu ölçüt yönetmenin kişiliği vasıtası ile sanat eseri arasında oluşan paylaşım doğrultusunda ortaya çıkan anlam haritasına işaret etmektedir. Bu anlam haritası izleyiciye yönetmen kişiliği hakkında bilgiler verdiği gibi aynı zamanda yapıtın niteliğini güçlendirecek bir takım felsefik ve tutarlı anlamlar bütününü oluşturmaktadır. Bu noktada, yapıtın tutarlı olmasından kasıt yönetmenin hem mevcut eseri hem de diğer eserleri arasında oluşacak olan kişisel anlatım tarzına işaret etmektedir.

Sarris'e göre, (2016, s. 103) filmin taşıdığı konunun yönetmenin varlığı devre dışı bırakıldığında hiçbir önem arz etmez. Auteur kuram tarihsel bir birikimin ürünüdür geçmişi anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. Bu kuram, sanatsal yaratımın aşamaları öngörülemeyeceği içinde gelecek adına bir takım öngörülerde bulunamaz. Burada Sarris önemli bir noktaya işaret etmektedir. Sanat ürünü, gelecek zaman dilimlerini şekillendirme kaygısı gütmez, oluşturmuş olduğu düzlem içerisinde kendine aradığı bir takım kaynaklar yoluyla varlığını devam ettirir ve bu anlamlandırma prosesi sayesinde bütünüyle yeni bir anlam kazanır.

2.2.4. Andre Bazin

Andre Bazin, Cahiers du Cinema degisinde yayımlanan 1957 tarihli *"La politique des auteurs"* isimli makalesinde auteur kuramı ele alırken "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak" olarak özetlemiştir. Bazin, baskın geleneklere ve verilen metne sadık kalan metteurs-en-scene (sahneye koyan) ve mizanseni kendini ifade etmenin bir parçası olarak kullanan auteurleri birbirinden ayırmıştır (Stam, 2014, s. 96). Andre Bazin yönetmenin sinema yapıtını ortaya koyarken kültürel öğelerden bağımsız olarak hareket edemeyeceğini vurgular. Yani bir sinema yapıtı tarihsel, toplumsal ve ekonomik birçok değişkenden etkilenerek oluşur ve bu değişkenlerden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda etkilendiği koşulların hem değişken bir yapıya sahip olması hem de bu koşulların her yapıtta ayrı etki uyandırması nedeniyle, bir sinema yapıtı aynı koşullar neticesinde ortaya konmaz (Güngör, 2014 , s. 85). Bazin bu düşüncesini "La politique des auteurs" başlıklı çalışmasında şu şekilde özetlemiştir:

"...Demek oluyor ki, kimlikleri tamamen kayıtsız kalınan bir mesele değil. Batı sanatının daha fazla kişiselleştirmeye doğru evrimi, bu bireyselleştirme nihai bir yetkinlik olarak kaldığı ve kültürü tanımlamaya kalkışmadığı sürece, kesinlikle ileriye doğru bir adım olarak, kültürün geliştirilmesi olarak görülmelidir. Bu noktada, okulda öğrendiğimiz, tartışmasız kabul edilen yaygın kanıyı hatırlamalıyız: Birey toplumu aşar, fakat toplum da her şeyden evvel onun içerisindedir. Bu yüzden yaratıcılık ve yeteneğin tam bir eleştirisi, büyük ölçüde onu belirleyen toplumsal belirlenimciliği, koşulların tarihsel birleşimini ve teknik arka planı hesaba katmadan yapılamaz. Sanat yapıtının anonimliğinin, esere dair kavrayışımızı belli belirsiz etkileyen bir engel olmasının sebebi budur. Her halükarda, yaratıcı sorunun mahiyeti söz konusu sanat

dalına, benimsenen tarza ve sosyolojik bağlama bağlıdır. Negro sanatı anonim kalmaktan zarar görmez —tabii ki onu dünyaya getiren toplumlar hakkında çok az şey bilmemizin bir talihsizlik olmasına rağmen" (Bazin, 2012, s. 96).

Bazin'in burada vurgulamış olduğu nokta her sosyolojik bağlam sanat eserinde izler bırakır ve arka planda önemli roller üstlenir. Bazin'in yeniden şekillendirmiş olduğu auteur kuram, bu bağlamda sinema yapıtına bakışın yeni hedeflerini ortaya koymaktadır. Bazin, auteur kuramı tanımlanırken teknolojik, tarihi, sosyolojik diğer yaklaşımlarla birlikte tamamlanması gerekliliğine işaret eder (Stam, 2014, s. 99).

Andre Bazin, genç sinemacıları etkileme yönünde büyük bir öneme sahiptir. Sinema gerçeğe yakın olduğunda bir sanat olma niteliği kazanacağını ortaya koyarak sinemada gerçekçi kuramın öncüsü olmuştur. Bazin'e göre sinema sanatı gerçeği aktarmanın en etkili araçlarından biridir. Sinema herhangi bir dolaylı yola girmeden kendi tekniklerini kullanarak gerçeğin etkin kullanımını sağlayacaktır (Çoşkun E. E., 2017, s. 202). Büker'e göre (2010, s. 279) Bazin'in auteur kurama getirmiş olduğu bu yeni yaklaşımda yönetmenin sinema yapıtından alacağı hazzın herhangi bir önemi yoktur. Bazin, auteur bir yönetmenin başarısız olan bir içeriğe sahip olan malzemeyi bile iyi bir filme dönüştürebilme noktasında usta olduğunu belirtir.

"Bazin, Welles'in sinematik yanılsamaya gerçeğin temel bir niteliğini yeniden kazandırdığını söyler. Bu nitelik, gerçeğin sürekliliğidir. Griffith' den beri gelen klasik kurgulama yöntemi gerçeğe açık bir soyutlama getirmekteyken, Orson Welles, alışılmamış bir alan derinliğinin sistemli kullanılışından yola çıkarak bu tür soyutlamayı ortadan kaldırmanın yolunu göstermiştir. Onun, alan derinliğini artıran geniş mercek kullanımı, dramatik alanda bulunan bütün görsel alanı aynı seçicilikle kapsayarak, herhangi bir nesneyi bizim için seçen kurgulama yöntemini değiştirmeyi başarmıştır" (Çoşkun E. E., 2017, s. 203).

Sinemanın güçlü bir anlatı aracı olduğu noktasına vurgu yapan Bazin, sinemanın bu güce sinema üzerine düşünce üretenler aracılığıyla eriştiği üzerinde durmaktadır. Bu düşünce üretme sayesinde sinema bugünkü şeklini almış ve anlam kazanmıştır. "Bazin'in de dediği gibi, "dili hem kullanan hem de yaratan" büyük sanatçılar, büyük yönetmenler, büyük düşünürler sinema üzerine katkılarını yapa yapa, sinemanın bugünkü çağdaş anlatım özelliklerine kavuşmasını sağladılar. Sinema dili, güçlendi, derinleşti. Ama hala sinemanın ne olduğu, anlatı yapısının nasıl kurulduğu üzerine

tartışmalar bitmedi. Sinemadaki anlatıyı özgün kılanın, filmi sanat yönetmeni sanatçı yapanın "ne" olduğu, hala kesin yanıtını bulamadı" (Esen, 2013, s. 36).

2.2.5. Peter Wollen

Peter Wollen, 1969 yılında yazmış olduğu *"Signs and Meaning in the Cinema"* (Sinemada Göstergeler ve Anlam) isimli kitabı ile kurama yeni yaklaşımlar ve değerlendirmeler getirir. Peter Wollen'in auteur kurama bakışı eserin yapısalcı[2] bağlamda değerlendirilmesi gerektiğine dayanmaktadır. Wollen, Sarris' auteur kuram üzerine ortaya koymuş olduğu yönetmenin etkisine dayalı analiz biçimine karşı çıkar (Uğur, 2017, s. 229). "Peter Wollen'ın auteur yaklaşıma eleştirisi, yapıyı göz ardı etmesi nedeniyledir. Çünkü yapıda, yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlar da olabilir. izleyici filmden, yönetmenin düşünmediği bazı anlamlar da çıkarabilir. Bu görüşüyle Wollen, auteur kurama yapısalcı bir yaklaşımı getirmiş olur. Bu yüzden onunla, kurama bakış yönü değişmiş, bakış yapıta, yani çekilmiş olan filme dönmüştür" (Esen, 2013, s. 42). Wollen'ın yapısalcı yöntem ile auteur kuramı birleştirirken üzerinde durmuş olduğu nokta bir yönetmenin kişiliği ile filme yansıtmış olduğu biçim ve görüntü üzerindeki kaygıları izleyiciyi doğru çıkarımlara ulaştırmaz. Buradaki esas nokta temaya özgü motiflerdir ve yapıt içeriğindeki motiflere biçim ve görüntü düzenlemesi yoluyla erişilemez (Büker, 2010, s. 280).

Peter Wollen, (2017, s. 68) kuramın gelişim sürecini şu şekilde özetlemiştir:

"Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutuluşa bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu. O dönemin Paris'inde bu doğuşu kolaylaştıran bazı özel koşullar vardı. Bunların en önemlisi Fransa'da Vichy hükümeti ve Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin gösteriminin yasaklanmış olmasıydı. Yasak filmler özgürlükten sonra tekrar ortaya çıktıklarında Anglosakson ülkelerde özellikle eksik olan ateşli bir ilgi ve duygusallıkla karşılandı. İkinci önemli etmen ise Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında

[2] Yapısalcılık, herhangi bir öğeyi ele alırken onu oluşturan öğelerin bir bütün halinde değerlendirilmesine dayanmaktadır. Yapısalcılığa göre dil bütün olarak ele alınmalıdır. Ferdinand Saussure çalışmalarında, dilin toplumasal bir öğe olduğunu ve onu oluşturan diğer öğelerle bir bütün halinde değerlendirildiği noktada anlamlı bir bütünü oluşturduğunu ifade eder.

her zaman varolan yakın ilişkiye bağlı olarak gelişmiş başarılı bir cine-club akımının varlığıydı"

Wollen'ın auteur kurama yapısalcı biçimde yaklaşması kurama yeni bir görünüş kazandırmış olup bu kuramın derin bir biçimde film analizine büyük oranda yardımcı olduğunu ortaya koymuştur. Wollen'a göre (2017, s. 70-73) auteur bir sinema yapıtı yalnızca biçimsel bağlamlardan oluşmaz aynı zamanda anlamsal boyutları da bünyesinde barındırmaktadır. Yapıt içerisinde tekrarlanan olaylar ve motifler dizini, tematik ilişkiler ve bunlara bağlı olarak gelişim gösteren temponun varlığı yapıt için son derece önem arz etmektedir.

Wollen (2017, s. 72) sinema üzerine yaptığı çalışmalarla Geoffrey Nowell-Smith' in auteur kurama bugünkü biçimine yön vermede önemli bir isim olduğunu vurgular ve aktarır:

"Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıktan ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen ... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar."

Wollen'a göre, (2017, s. 102) sinema üreticisinin zihninde yer alan bir takım düşünceler son derece başka şeylerden etkileyerek yeni bir oluşum içerisine girebilir ve oluşumu hızlandırabilir. Auteur düşünce üreticisi bu etkileşim yoluyla motiflerini ve temalarını şekillendirir. Bu noktada, auteur yönetmenin tek kaynağı yine kendisidir. Yönetmenin ortaya koymuş olduğu metin izleyiciye sunulduğunda ise, bir önceki metnin ardında gizli kalmış yepyeni bir metin üretmiş olduğu ortaya çıkacaktır. Wollen, *Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı* isimli çalışmasında vurguladığı gibi: "Sinema hakikati göstermez ya da açığa vurmaz, çünkü hakikat gerçek dünyada orada bir yerlerde değildir ve görüntülenmeyi beklemez. Sinemanın yapabileceği anlam üretmektir ve anlamlar yalnızca hakikatin kimi soyut denek taşı ya kıstası ile ilişki içinde değil, diğer anlamlarla ilişki içinde, planlanabilir" (Wollen, 2016, s. 160).

2.3. Auteur Kuramın Türk Sinemasındaki Uzantısı

Fransa'da oluşum gösteren auteur kuram zamanla diğer ulusal sinemalarda da kendisine yer edinmiştir. 1950'li yıllar Türk sinemasının da kendine özgü yeni anlam haritaları aramaya başladığı yılları kapsamaktadır. Bu yıllar itibariyle, Türk sinemasında sanat sineması üzerine düşünce üretimi ve yeni yapıtlar ortaya koyma çabaları oluşum göstermeye başlamıştır. "1960'lı yıllarda özellikle Fransız sinemasında ortaya çıkan bu modern sinema yaklaşımı o dönemde Türk sinemasında da benzer biçimde auteur yönetmenler ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde Ulusal Sinema ve Toplumsal Gerçekçilik kuramlarına bağlı olan Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi sinemacılar kendilerine özgü stilleri, teknik yeterlilik ve biçimi içerik bütünlükleri ile yaratıcı yönetmen (auteur) olarak kabul edilmektedir. Bu yıllarda Türk Sineması daha özgürlükçü bir ortamda ve tiyatrocular döneminin etkisinden kurtularak kendi dilini oluşturmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga sinemaları tüm dünyayı etkilerken Türkiye'de de kendi anlatım tarzını geliştiren bir grup sinemacı ortaya çıkmaktadır" (Uğur, 2017, s. 233).

Türk sinemasının gelişim ve dönüşüm evrelerine baktığımızda 1950 ve 1960'lı yılların sinemada gerçeklik ve teknik ustalığı arama yılları olduğunu görmekteyiz. 1960'lar itibariyle de yönetmenler, kişisel stillerine yön verme ve içsel anlam oluşturabilme yönünde ilerleme kaydetmişlerdir. Yeşilçam'ın anlatı dili yerini modernist sürece bırakarak, Türk sinemasında yeni bir anlam haritası oluşturulmaya başlanmıştır. 1970'li yıllar ise Türk sinemasına bürokratik bir takım engellerin dahil olduğu dönemi kapsamaktadır. Günümüzü ve 1980' li yıllara kadar uzanan süreci kapsayan dönem ise, Türk sinemasının postmodernizme evrildiği ve farklı bağlamlar aracılığıyla değerlendirilmesi gerektiği bir dönemdir (Güngör, 2014 , s. 97-98).

Esen'e göre (2013, s. 50) Auteur yönetmen için önemli olan şey, film üretirken kullandığı ana materyali, sinema dilini en iyi düzeyde kavramış olması ve ortaya koyacağı kendisine ait düşünce ve hikayelerinin olmasıdır. Türk sineması ise besleneceği noktalar bağlamında zengin bir geçmişe sahiptir. Dolayısıyla Türk sineması, auteur bir yönetmene dayanak noktası oluşturma bağlamında hem oluşum hem de gelişim aşamalarının zenginliği ve düşünce oluşumları bağlamında yetkin örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Gökmen (2018, s. 649) sinemanın diğer sanat alanlarıyla süregelen ilişkisine dikkat çeker. Bu ilişkinin yanı sıra sinema kendisinden

önce var olmuş diğer sanatlardan da bağımsız bir oluşum değildir. Görselliğin ve işitselliğin harmanlanmış olduğu bu alan yıllardır hem tartışmaların hem de ilginin odağında yer almıştır. Bazin'in auteur kuram üzerine oraya koymuş olduğu düşüncelerden yola çıkarak Türk sinemasının sosyal bağlam içerisinde yer alan tarihsel, ekonomik, politik ve kültürel bir takım etmenlerden belenme bağlamında geniş bir yelpazeye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu etmenlerin sinemaya katkısı göz önünde bulundurulduğunda Türk sinemasında zengin içeriklerin varlığı ve var olacağı bu noktada yadsınamaz. "Türk sinemasının tarihsel ve kültürel kökenlerinden gelen anonimlik geleneği ve film yapımının doğasında yer alan kollektif olma özelliği yani bir filmi ortaya çıkaran başka yaratıcı insanların da filme katkısı ve yönetmen üzerindeki etkisinin olduğu tespiti auteur kuramında göz ardı edilen unsurlardan biri olarak görünmektedir" (Güngör, 2014 , s. 86).

Güngör'e göre, (2014 , s. 87) Türk yönetmenler batıda oluşum gösteren auteur yaklaşımdan son derece üst seviyede etkilenmemişlerdir. Bu etkileşimin sınırlı bir seviyede kalmış olmasını Türk sinemasının bağlı olduğu kültürel koşullara ve üretim aşamasında anonim bir yol izlemesine bağlayabiliriz. Türk sineması da auteur yaklaşım kapsamında değerlendirilebilecek yapıtlar ortaya koymuştur ve bu kapsam çerçevesinde bazı yönetmenler yeni bir takım kişisel üsluplar geliştirmişlerdir. Hem piyasaya hem de sanat sineması çerçevesinde ürünler ortaya koyan Lütfü Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin auteur yönleri de Türk sinemasına katkı sağlama açısından ele alınarak incelenmelidir. Yücel, (akt. Arslan M. , 2010, s. 20) yönetmenlerin piyasanın da gerektirdiği bir takım koşullara ayak uydurarak hareket ettiklerini şu şekilde açıklamaktadır:

"Bireysel vizyonlarını yansıtan filmlerin yanı sıra ağırlıkla melodram olmak üzere izleyicilerin isteklerini karşılayan çeşitli türlerde filmler yaptılar. 1980□lerde film sektörü geriledikten sonra Ömer Kavur, Yavuz Özkan ve Erden Kıral□ın aralarında olduğu birkaç isim auteur filmcilikte yeni bir tarz geliştirmeye çalıştı. Sanat sinemasına meyilli olan çoğu yönetmen neorealizm□den etkilense de genel olarak Fransız Yeni Dalga□sı ve modernist sinema ve auteur kuramı Türk sinemacılığında ve film eleştirmenliğinde hiçbir zaman kök salamadı. Bu, sinemanın kolektif algısı peşinde olan entelektüeller için problematik bir bakış açısıydı. Bir nevi burjuva kimliklerinin tatmini gibiydi. Bu burjuva kimlikleri siyasi bilince karşılık gelmiyordu. Kuramsal sorgulama ve sektöre bağlı olduklarından kendi eserlerinde bakış açılarını sergilemeye çalışan yönetmenlerin durumu Türkiye□de her zaman sofistike bir şey olageldi."

Türk sineması üzerine ortaya konan akademik çalışmalara baktığımızda ise auteur kuram bağlamında ele alınmış incelemeler ve eleştirilerin sınırlı sayıda olduğunu söylemek mümkündür.[3] Her ne kadar Yeşim Ustaoğlu, Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Halit Refiğ, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Çağan Irmak gibi bu başlık altında değerlendirilebilecek kendilerine özgü biçim ve içerik oluşturmada auteur yönetmen olma niteliği taşıyan yönetmenlerin varlığı Türk sinemasında devam ediyor olsa da bu çalışmalar henüz sayıca yetersizdir diyebiliriz.

Çalışmanın bu bölümünde, Nuri Bilge Ceylan sinemasını kavrama aşamasında anlamlı bir bütüne ulaşmak amacıyla auteur kurama yer verilmiştir. Nuri Bilge Ceylan sineması kendisine özgü stil ve sinematografik yaratıcılığı barındırması ve içsel anlam bütünlüğü oluşturma bağlamında auteur kuram çerçevesinde değerlendirilebilir. Güngör'e göre (2014 , s. 87) "bir yönetmene auteur kuramı açısından bakarken onun sanatına etki eden en önemli faktör olan öz yaşam öyküsüne bakmak gerekmektedir." Bu bağlamda çalışmanın bir diğer bölümünde Nuri Bilge Ceylan sineması ve yönetmenin üslubuna etki eden aşamalara yer verilecek ve ardından Ceylan sinemasına ait şimdilik son filmi olan Ahlat Ağacı dahil olmak üzere tüm filmografisi detaylı bir şekilde incelenecek ve bu filmlerin analizi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

[3] Litaratür incelendiğinde auteur kuram kapsamında Türkiye'de yapılan ve bu tez kapsamında ulaşılan çalışmalar sırayla şu şekildedir: Müjde Arslan, Yeşim Ustaoğlu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından Değerlendirilmesi (2010), Zahit Atam, Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan (2010), Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri Kitabı İçinde; Auteur Kurama Giriş, Auteur'ün Gözde Filmi: "Yurttaş Kane" (2010), Arif Can Güngör, Auteur Kuramı Ve Metin Erksan Sineması(2014,) Elçin Akçora, Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması (2015), Rıfat Murat Ertaş, Auteur Bir Yönetmen Olarak Çağan Irmak (2016), Ufuk Uğur, Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması (2017), Esma Gökmen, Auteur Kuramı Ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur (2018), Gökhan Aşçı, Sinemada Auteur Kuram ve Star Sistemiyle İlişkisi: Ferzan Özpetek Sineması Örneğiyle (2019).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNİN DİLSEL DÖNÜŞÜM KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

"Benim kitabımda dogma kuralları gibi sinemada 'kesinlikle' yapılmayacak şeyler listesi yok.. Yapmayı sevmediğim şeyler tabii ki var ama biri çıkar ve bunu benim de kabul edeceğim şekilde yapıp beni şaşırtabilir. Buna inanırım."

Nuri Bilge Ceylan

3.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması

Nuri Bilge Ceylan sinema hayatına, 35 mm olarak çektiği 20 dakikalık ”Koza” adlı ilk ve tek kısa filmi ile başlamıştır. 1995 yılında çekmiş olduğu Koza filmi ile Cannes Film Festivali olmak üzere 17 uluslararası festivaline katılma olanağı bulmuştur. Koza filminin ardından yönetmen *"Taşra üçlemesi"* olarak adlandırılan uzun metraj film üretimine adım atmıştır. Bu üçlemenin ilk filmini 1996 yılında çektiği "Kasaba" isimli filmi oluşturmaktadır. Kasaba filminin öyküsünü oluştururken otobiyografik öğelere ve Çehov'dan alıntılara başvurmuştur. Böylelikle, Ceylan sinemasının anlatı dilini şekillendiren temel yapı taşları oluşmaya başlamıştır. Üçlemenin ikinci filmini ise, 1999 yılında çekmiş olduğu "Mayıs Sıkıntısı" oluşturmaktadır. Yine Çehov etkisinin oldukça hakim olduğu bu öyküyü Ceylan şöyle açılamaktadır; "Çektiğim her sahnede Çehov'un ayak izleri mutlaka vardır. Yani belki de ne yaşarsam yaşayayım ona bir Çehov filtresiyle bakar hale geldim" (Göktürk & Çapan, Ocak 2000). Üçlemenin sonuncu filmini ise, 2002 yapımı "Uzak" filmi oluşturmaktadır. Uzak filmi ile 2003 Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülünün yanı sıra en iyi erkek oyuncu ödüllerinin sahibi olmuştur.

2006 yılında sinema dilinde değişime giden yönetmen "İklimler" filmini yapıtları arasına eklemiştir. Taşradan uzaklaşarak ikili ilişki üzerine kurgulamış olduğu filmi ile Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI[4] Yarışma Ödülünü alırken Türkiye'de ve birçok ülkede en iyi film ve yönetmen gibi birçok dalda ödüle layık görülmüştür. Sinemasında değişen dilin yine en keskin örneklerinden biri olan 2008 yılında çektiği "Üç Maymun" filmi ile Ceylan, Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü almıştır. Ardından 2011 yılında çektiği taşraya dönüş niteliği taşıyan "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmini ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünden sonra en büyük ödül olma niteliği taşıyan "Grand Jury Prize" (Büyük Ödül) ödülüne layık görülmüştür. 2014 yılında ise filmografisine eklemiş olduğu "Kış Uykusu" yapıtı ile Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ve FIPRESCI ödülü olmak üzere Türkiye'ye iki ödül ile dönmüştür. Yönetmenin 2018 tarihli şimdilik son filmi olan "Ahlat Ağacı" isimli filmi ile de geniş bir filmografiye sahiptir. Yönetmen bu filmografisi ile Cannes Film Festivali'nin yanı sıra Türkiye'de ve dünyada pek çok film festivalinde çeşitli ödüllere layık görülmüştür. Bu çalışmada yönetmenin aldığı ödüller belirtilirken Cannes Film Festivali ön plana çıkarılmıştır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının beslendiği temel nokta fotoğraftır. Sinema alanında eserler ortaya koymadan önce fotoğraf alanında çalışan Ceylan için fotoğrafın önemli bir yeri bulunmaktadır. Fotoğraflarındaki yalın anlatı yapısı sinemasına da yansımış, minimalist çizgide, katıksız, saf biçim ve görselliği tercih ettiği filmler ortaya koymuştur. Yakaladığı bu sadeliği bilinmeyen ve tanınmamış oyunculularla destekleme yoluna gitmiştir. Filmlerinde doğallıktan yana olan bu tutumu kullanılan ışıktan dekora kadar yansımaktadır (Öztürk D. , 22 Mayıs 2014). "Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, yaşamın yeniden üretilmesine özel bir ilgi duymakla birlikte, aşkın bir anlamlar dünyasında kendi sinemasal anlatılarını kurmakta, dinginlik bu filmlerin karakteristik özelliği olmaktadır" (Atam, 2010, s. 119-120).

Ceylani' ye göre, (2017, s. 21) "Uzun yıllar fotoğraf çeken Nuri Bilge Ceylan'ın çektiği filmlerinde, gösterdiği gerçeklikler, fotoğrafın da temeli olarak kabul edilen gerçeklik kavramından kaynaklanır. Ceylan'ın filmlerinde gerçeklikle beraber fotoğrafik estetiği de görmek mümkündür. Çoğu zaman sabit duran kameradan uzun ve hareketsiz

[4] Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) çatısı altında gelecek vadeden yönetmenlere verilen teşvik ödülüdür.

çekimler, seyircide fotoğrafı seyretme izlenimi uyandırır." Ceylan sineması minimal öğelere dayalı bir yapıya sahiptir. Nuri Bilge Ceylan'a göre minimal olmak bir tavır değil bir yaşam biçimidir. Ceylan, bu minimal tarzını içinde bulunduğumuz tüketim toplumunun getirisi olan hızlı yaşama şekline bir nevi tepki niteliğinde olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Bu tutum yönetmenin nezninde adeta fazlalıklar kültürüne karşı bir direnme modelidir (Eryılmaz, 2017, s. 13).

Ceylan sinemasının konu olarak sıradan olana odaklandığının altını çizen Aytekin (2015, s. 248) bunu yaparken de büyük anlatılara, dramatik çatışmalara ve klasik anlatı yapısına ihtiyaç duymadığını belirtir. Aynı zamanda Kracauer'in sineması gibi Ceylan sinemasının da hayat içindeki bir anı yakalayarak bunu filme konu edebileceğini vurgular. Ceylan, filmlerinin çoğunda benzer temalara odaklanarak taşra, kent, aidiyet konularını işlemeyi tercih eder. Bu noktada Nuri Bilge Ceylan sinemasının taşrayı ele alış biçimiyle de farklılık gösterdiğini belirten Çapan, (2009, s. 41) alıştığımız taşra filmlerinin dışında, taşrayı izleyiciye kent bakış açısıyla sunmadığını aksine taşrayı kendi yaşam deneyimleri bağlamında perdeye yansıttığını vurgular.

Ceylan filmlerinin anlatı yapısı çağdaş sinemanın anlatı formuna yakın kodlar içerir. Yönetmen çağdaş anlatı yapısına özgü teknik özellikler olan uzun ve sabit planlardan yararlanarak bu yolla izleyici ile film arasındaki bağı kırar. Aytekin' e göre (2015, s. 248) "klasik anlatı yapısı içerisindeki zamansal ve mekânsal süreklilik, Ceylan'ın filmlerinde görülmediği gibi, ana-akım geleneğin dışında kalan anlatı yapısıyla, izleyicide farklı bir izleme deneyiminin yaşanmasına neden olur. Dışarıda kalan olarak izleyici özdeşleşme yaşamak yerine belirli bir mesafeden filme bakan olarak konumlanır." Ona göre özdeşleşmeyi yaşamayan izleyici "bu noktada sürece dâhil olup, gerçeğe ait detayı kaybetmektense, dışarıda durarak, uzaktan gerçeğin derinlikli yapısını anlamaya-anlamlandırmaya çalışır. Böylece Ceylan'ın görüntüleyip, nerdeyse boşluğa fırlatırmışçasına anlatının içine yerleştirdiği parçalar, izleyici deneyimindeki zaman ve mekân algısı ile aradaki bağları kopararak bu ayrışmayı yaşatır."

90 sonrası Yeni Türk Sineması olarak isimlendirilen dönemin önemli temsilcilerinden olan Ceylan sinemasını belirli temalar üzerinde şekillendirmiştir. Dönemin yönetmenleri Çavuşoğlu'na göre; (2006, s. 70) "...çoğunlukla bireysel, tema ve durumları ele alarak, "insan"a el atmışlar, genellikle kenarda kalmış, itilmiş kişileri, daha önce konu edilmemişleri kendilerine konu edinmişler, bir kahramandan ziyade

birer anti-kahraman yaratmışlardır. Bağımsız sinemacıların filmlerinde çok belirgin bir öğe olarak "insan" sadece sosyal yapının bir bireyi olarak değil ama aynı zamanda felsefi bir özne olarak da ele alınmıştır. Birey, sadece neden-sonuç ilişkisi içinde aklının yolunu izleyen değil, kimi zaman duyguların, kimi zaman tutkuların esiri olarak işlenmiştir."

Türk sinemasında 90 sonrası film üretim sürecinde yaşanan değişimin önemli temsilcilerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan kurduğu sinema dilini öykü anlatmanın ötesinde bir düşünce aracına dönüştürme bağlamında auteur yönetmen olma özelliği taşımaktadır. Yücel'e göre, (2016, s. 145) Ceylan auteur kuramını sinema diline aktarırken yaratıcılığı temeli alarak ilerler. Yaratıcılık noktasında sezgilerini kullanarak iç dünyasında yansıtmadığı farklı bölgelerinden beslenerek ilerlemektedir. Bu noktada yönetmen kalıpların ötesine geçerek yaratıcılığın sınırlarını zorlamaktadır.

Çalışmanın bu aşamasında, Nuri Bilge Ceylan sinemasına ait dokuz film *Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı* çalışmanın varsayımları doğrultusunda incelenerek bu filmlerin analizi ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.2. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Dilsel Dönüşüm Bağlamında Değerlendirilmesi

3.2.1. Koza Filmi Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Yapım:	Nuri Bilge Ceylan
	Lütfü Özalay
Görüntü Yönetmeni:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Fatma Ceylan
	Mehmet Emin Ceylan
	Turgut Toprak
Kurgu:	Yusuf Aldırmaz
	Nuri Bilge Ceylan
Yapımcı:	NBC Film & TRT

Müzik:	Vyacheslav Artyomov Johann Sebastian Bach Peter Gabriel
Özellikler:	35 mm Siyah-Beyaz
Süre:	20'
Yapım Yılı:	1995

3.2.1.1. Filmin Konusu

Geçmişte yaşadıkları bir takım kötü deneyimler nedeniyle ayrı yaşayan çift yıllar sonra bir araya gelerek geçmişin bıraktığı acıyı iyileştirmek isterler. Ancak bu çabaları sonuç vermez. Film birlikteliklerini tekrar inşa etmeyi denemek isteyen fakat bunu başaramayan yaşlı çiftin öyküsünü konu edinmektedir.

3.2.1.2. Filmin Analizi

Ceylan sinemasının ilk ve tek kısa filmi olan Koza, siyah- beyaz ve diyalogsuz bir filmdir. Filmde anlam yetkin görüntü kullanımı ve etkili bir ses kuşağı ile izleyiciye sunulmuştur. Diyalog diziliminin yer almaması nedeniyle çalışma kapsamında sözdizimsel yöntem ile analiz edilemeyen film, kuramsal çerçeve ve çalışmanın bir diğer yöntemi olan sinematografik öğelerin çözümlenmesi ile incelenecektir.



Görsel 1. Koza Filmi

Koza filmi fotografik gerçeklik üzerinden güçlü öykü anlatımının sağlandığı bir kısa filmdir. Diyalog içermemesi ve buna rağmen güçlü bir anlatı modeline sahip olmasını Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçı geçmişine dayandırabiliriz. Koza filmi, Ayşe Pay'a göre (akt. Aytekin, 2015, s. 251) “fotoğraf estetiğinin, sinemadaki izdüşümü olarak görülebilir” niteliktedir. Fotoğraf kesitleriyle başlayan film, otobiyografik bir takım

öğelerin görsel imajlarla izleyiciye sunulması yoluyla kendine özgü bir öykü akışı yaratmaktadır. Filmin ilk dakikalarında izleyiciye sunulan fotoğraflar filmin öyküsü adına birer öngörü niteliği taşımaktadır. Film açılış sahnesinde ilk olarak kadın ve erkek karakterin yalnız yer aldığı yedi fotoğrafın ekrana yansıması ile başlar. Ardından bu çiftin evlilik fotoğrafına yer verilir. Bu akış içerisinde çift olarak yakın oldukları üç fotoğraf yer almaktadır. Ardından gelen diğer fotoğrafta ise kadının yüzünün asık olduğu ve eşinden uzak poz verdiği bir fotoğraf ekrana yansır. Bu fotoğrafın ardından kadının eşi ile arasındaki iletişim bağının kopmuş olduğunu yansıtacak nitelikte bir fotoğraf daha ekrana gelir. Film bu aşamaya kadar öykünün evli bir çifte ait olduğunu izleyiciye ard arda sıralamış olduğu fotoğraflar yoluyla vermektedir. Yapımında diyaloga yer verilmeyen filmde yer alan bu fotoğraflar izleyiciye filmin öyküsüne dair ilk mesajın verildiği nokta olma özelliğini taşımaktadır. Bu fotoğraflar çift arasında yıllar içerisinde bağların kopmasına neden olacak bir takım gelişmelerin yaşandığının birer tanığı niteliğindedir.

Film ekrana yansıyan fotoğrafların ardından erkeğin dış mekanda bir boşluğa dalgın bakışı ile açılır. Ardından iç mekanda kadın karakteri gördüğümüz plan ekrana gelir. Kadın kameraya doğrudan kızgın veya hüzünlü olduğuna dair çıkarım yapabileceğimiz bir biçimde bakmaktadır. Bakışı araya giren kapı görüntüsü keser ve filmin ismi ekrana yansır. Film jenerik sonrası bir ekin tarlasının rüzgarda sakin dalgalanışını ekrana getirir. Bu görüntünün ardından farklı bir açıdan aynı tarla rüzgarın şiddeti ile birlikte karmakarışık halde savrulurken gösterilir. Filmde yer alan bu zıt imgeler yaşlı çift arasında oluşan uçurumu ve filmin öyküsünü simgeler niteliktedir.

Filmde elinde sapanla ormanlık alanda kuş peşinde koşan bir erkek çocuk yer almaktadır. Çocuğun çevreyi keşfetme çabasına ve hareketlerine bağlı olarak bu sahne boyunca kamera hareket halindedir. Filmin atmosfer yapısı içerisinde çocuğun varlığı da izleyicide herhangi bir rahatlama sağlamaz. Çocukta diğer karakterler gibi gergin, ürkek ve korku doludur. Atam'a göre, (2010, s. 115) çocuk ile adam ve kadın arasında herhangi bir ilişki kurmak oldukça güçtür. Çocuğu diğer karakterlerden ayıran en belirgin fark çocuğun çevresini keşfetme çabası ve belirli ölçülerde haşarılıklara sahip olmasıdır. Aslında film izleyiciye adeta yaşamdan kesitler sunmaktadır.

Büyük ölçüde etkili mizansen kurulumuna dayalı olan film çarpıcı kamera hareketleri kullanmadan anlam yaratma peşindedir. Boğucu atmosfere ve bir o kadar da sonsuzluk

hissi yaratan sinematografik öğelere sahip olan film, Akbulut'a göre, (2005, s. 18) Bergman 'ın Persona filmine benzerlik göstermektedir. Filmin ilerleyen aşamalarında daha da belirginleşen bu benzeşim ile Bergman ve Bunuel gibi yönetmenlere gönderme yapar. Semiyotik bir takım öğelerin bir araya gelmesiyle oluşturulan bu anlam yoğunluğunu yönetmen; *"...El yordamıyla sezgilerimle, algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum..."* (Kızıldemir, 2012, s. 24). şeklinde ifade etmiştir.

Koza filminde, yoğun bir biçimde hareket halinde olan kamera filme dışarıdan bakan konumda değildir. Filmde sabit kamera ve genel planların yanı sıra birçok kamera çekim tekniği kullanılmıştır. Genel çekimlerde kameranın yer yer titremesi ve kadrajın tam görüntü alamayışı Koza filminin deneysel bir çalışma olduğuna işarettir. Anlatı içerisinde güçlü bir işleve sahip olan bir takım nesnelerin sıralandığı sahnelerde (*beşikte sallanan bebek, karıncalar, karakterlerin yüzleri vs.*) yönetmen ayrıntı çekim ölçeğini kullanmıştır. Aynı zamanda bu görüntülerin birçoğunda kamera pan ve tilt aracılığıyla görüntüleri dramatize etmektedir. Kamera kullanımında nesne odaklı yöntemin tercih edildiği Koza filmi, Aytekin'e göre; (2015, s. 251) gerçekçi unsurlar taşıyan filmin bu gerçekçiliği belgesel niteliğinde olmanın ötesinde hayatın akışı içerisinde peşi sıra eklemlenmiş hayat motiflerinin yer aldığı sinema anlatısına sahiptir.



Görsel 2.3. Koza Filmi

Filmde karakterlerin duygu yoğunluğunu etkili bir biçimde izleyiciye aktarmak amacıyla, baş çekim ölçeği tercih edilmiştir. Baş çekim ölçeği aracılığıyla doğrudan yansıtılmayan ve çiftin ayrılmasına neden olan veya ayrılık sonrası ortaya çıkan duyguların izleyiciye aktarılması hedeflenmiştir. Bu çekim ölçeklerinin yanı sıra, erkek karakterin odaya girip kadın uzanırken pencere önünde kadına bakış attığı sahne, diyalog yer almayan film içerisinde adeta içsel konuşmanın temsili niteliğindedir. Bu sahnede genel planda netlik kadındadır ve daha sonra kamera bel çekim plana geçerek

erkeği gösterir. Filmin sonlarına doğru dış mekanda kadının uyuduğu sahnede aşırı yakın plan kullanılmıştır. Karakterin yüzünün tüm çerçeveyi kapladığı bu sahnede yönetmen, tüm dikkati kadının yüzüne yönlendirerek seyirciyi gerilime ortak etmektedir. Filmde kadının uyuduğu noktadan kapının açıldığı noktaya, tartışma sahnesinde genel plandan karakterlere, yağmur sonrası birikmiş olan suya kamera çok fazla keskin olmayan zoom hareketi yapmaktadır. Bunların yanı sıra kameranın zoom kullandığı bir diğer nokta ise filmin son sahnesidir. Filmin bu sahnesinde kamera zoom aracılığıyla pencere önünde dışarı bakan kadın karakter ile seyirci arasında özdeşleşme inşa ederek duygu geçişi sağlamıştır.

Koza filmi çerçeveleme, kamera hareketleri ve kesme bağlamında parçalı bir devamlılığa sahiptir. Kadının dönüşünü gördüğümüz tekne sahnesinden itibaren filmde gerçeklik ve düş ikilemini barındıran bir kırılma yaşanır. Adamın sancılı bekleyiş sürecini yansıtan; beşikte sallanan bebek, çiftin yerde savrulan fotoğrafı, ölmek üzere olan kedi, karıncalar, sallanan kancalı halat, kadının adamın saçını okşaması, civciv, yapraklar içerisinde ters asılmış bir çocuğun elleri ve sobadan dışarı fırlayan alev görüntüsü gibi devamlılık adına birbirinden kopuk görüntüler ekrana gelir. Bu görüntüler ne kadar devamlılıkta kesintilere yol açsa da filmin genel atmosferinde yaratılmış evren içerisinde "yas", "korku", "suçluluk duygusu" gibi duyguları temsil etmektedir. Filmde yer alan bu parçalı anlatım şekli Atam'a göre, (2010, s. 122) Koza filminin içerisinde barındırmış olduğu metinlerin bilinçli olarak bütünsel olarak anlatma gayretinden kaçmasına dayanmaktadır. Film bu amaç doğrultusunda eksiltili anlatı kullanımını tercih etmektedir. Böylelikle seyirci görüntülerin bağlamını kendi belirleyerek kendi anlatısını inşa edecektir.

Koza filminde zaman sınırlı noktalarda gerçekliğe yakın ve devamlılığı destekleyecek nitelikte kullanılmıştır. Filmin kurgusal boyutuna genel çerçeveden baktığımızda adamın olduğu sahneler çoğunlukla devamlılıktan yoksun ve zamansal olarak dağınıktır. Erkeğin kıyafet ve davranışlarında herhangi bir devamlılık söz konusu değildir. Ev içerisinde yorgun ve hasta görüntülenen adam dış mekanda tam tersi durumdadır. Erkek karakterin bulunduğu sahnelerde düş sahneleri iç içe geçmiştir ve bu sahnelere gerilim ile huzursuzluk hakimdir. Buradaki zaman karmaşası filmin olay örgüsünde kesintilere yol açmaktadır. Kadının filme dahil olduğu noktalarda ise filme devamlılık hakimdir ve yaşama daha yakın gerilim içermeyen görüntüler yer

almaktadır. Bu akış içerisinde kadın adeta varlığı ile ev içerisine ve film akışına düzen getirmiştir.

Koza filmi üç bölümden oluşmaktadır. İzleyiciye karakterler ve öykü hakkında ön bilgi vermek amacıyla fotoğrafların sıralandığı bölüm bunlardan ilkidir. Birinci bölümün kapanışı kadın ile izleyici arasına kapının girmesi ve ekranın kararması ile gerçekleşir. İkinci bölüme genel olarak gergin bir atmosfer yapısı hakimdir. Düş sahnelerinin ve bir takım nesnelerin detaylandırılmış olduğu bu bölüm erkek karakter çevresinde gelişim göstermektedir. İkinci bölüm kadının eve gelişi ve film ritminin sakin bir boyut kazanması ile son bulur. Üçüncü bölüme geçişte de yine kadın ile izleyici arasına kapının girmesi ve ekranın kararması kullanılır. Üçüncü ve son bölümde ise, dış mekanda kadının iç yolculuğuna eşlik ettiğimiz bir takım düş ile gerçek arasındaki görüntülerin yeniden ekrana yansıması yer alır. Ev içinde devam eden sahnelerde ise geçmişin bıraktığı acıyı iyileştirmek isteyen çiftin bunu başaramaması ve birlikteliğin yeniden son bulacağı izlenimi verilir. Kadının bir nevi "koza" sından yeniden ayrılarak evine döndüğünü veren görüntü ile film sonlandırılır.

Filmin mekan tasarımı ise geleneksel izler taşıyan bir dekor yapısına sahiptir. Sade yapıdaki eşyaların yer aldığı, sobalı, ahşap detayların ağırlıkta olduğu bahçeli bir ev tercih edilmiştir. Ev bahçesi bakımsız bir haldedir. Yönetmenin anne ve babasının rol aldığı çift ile çocuğun giyimi mekana oldukça uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Filmde konunun gerçek mekanlarda geçtiğini destekler nitelikte olan mekan tercihinde ve oyuncuların giyiminde yakın çekim ölçekte sunulan nesneler (*beşikte sallanan bebek, karıncalar vs.*) dışında herhangi bir yapay düzenlemeye başvurulmamıştır.

Filmde ışığın kullanımı ise genel atmosferindeki yalnızlık ve melankoli duygusunu destekleyecek nitelikte yoğun olmayan bir biçimde tasarlanmıştır. Filmde zaman ve mekana uygun bir aydınlatma uygulanmıştır. Fakat bazı sahnelerde izleyiciye sunulan nesnenin dramatik boyutunu ön plana çıkarmak amacıyla doğrudan bu nesnelerin aydınlatılması yoluna gidilmiştir. Özellikle karakterlerin yüzleri aydınlatılırken uygulanan bu yöntemde yan ve yarı cephe ışığı tercih edilmiştir. Kadın karakterin aydınlatılmasında küçük bir ışık kaynağı aracılığıyla yanal ışık uygulanmıştır. Bu yöntem yoluyla karakterlerin yüzünün aydınlatılması hem estetik bir aydınlatma tercihi olup hem de filmin dramatik etkisini artırma yönünden filmde birkaç kez tekrar edilmiştir. Yönetmenin aydınlık ve aydınlığa karşı karanlık varyasyonları

kullanmasındaki en belirgin nedenlerden biri film boyunca kadın karaktere hakim olan fakat ortaya dökülmeyen kin ve kızgınlık duygularını yansıtmak amacıyladır.

Ev içinde geçen sahnelerde genel itibariye az aydınlatmanın tercih edildiği bir atmosfer yer almaktadır. Ev içerisindeki sahneleri aydınlatırken pencereden gelen ışık tercih edilmiştir. Aydınlık bir fon görevi gören pencere karşısına erkek karakterin geçmesi ile siluet aydınlatma yöntemi uygulanmıştır. Yine pencereden gelen ışığın güçlü bir ışık oluşturması nedeniyle görüntülerde derinlik algısı yaratılmıştır. İç ve dış mekan arasında da hem dramatik bütünlük hem de aydınlatma bakımından güçlü bir zıtlık kurulmuştur. Filmin iç mekanda yer alan sahnelerinde dramatik aydınlatma açısından kasvet hakimken dış mekanda bu yapı bozulmaktadır. Bu duruma dış mekanda hikaye örgüsünde verilen gerilimin azalma göstermesi dayanak oluşturabilir. Yine heyecan ve merakın temsilcisi olan çocuk karakterin daima dış mekanda görüntülenmesi de bu duruma örnek olarak verilebilir.

Koza, diyalogsuz bir filmdir fakat filmde anlamın yaratıldığı yetkin bir ses kuşağı yer almaktadır. Filmde yer alan çevre sesleri çift arasındaki sessizliği daha da anlamlı hale getirmektedir. Akan suyun sesi, sert esen rüzgarın sesi, rüzgarın yaladığı yaprakların hışırtıları, farklı türdeki kuşların sesleri, çerçeve dışından duyulan horoz sesi, köpek sesi, oda da dolaşan sineğin sesi, arı kovanlarından gelen vızıltılar, ardı ardına ağaç gövdesine inen baltanın sesi, ileri geri sallanan hamağın iplerinin ağaç gövdesine sürtünmesinden çıkan sesler, uzaklardan geçen bir trenin sesi, ağaç dalına takılmış bir kumaş parçasının rüzgarda çıkardığı ses, gıcırtılar çıkartarak açılan/kapanan kapıların sesi, rüzgar yüzünden birbirine çarpan pencere kanatlarının sesi, rüzgarda uçuşan perdelerin sesi... itibariyle Koza, insan dışındaki doğaya ait bütün seslere açık bir filmdir. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/koza/press_sinefil.php

Filmde seslerin görüntü ile bütünleştiği noktalara odaklanıldığında ise çeşitli anlamlar üretmek mümkündür. Baykuş halk arasında uğursuz olarak nitelenen ve ötmesiyle ölümü çağırdığına inanılan bir kuştur. Baykuş sesinin mezarlık görüntüsünden sonra çocuğu gördüğümüz sahnede duyulması çiftin yaşadığı ayrılığa neden olan olayın çiftin çocuklarının ölmesi üzerinden kurgulanmış olma ihtimalini artırmaktadır. Aynı zamanda bu ihtimali destekleyecek diğer bir ses kullanımı ise beşikte yer alan çocuk görüntüsünün ardından çocuk ağlamasına benzer bir sesin adam rüya halindeyken verilmesidir. Ayrıca filmde gerilim düzeyine bağlı kalınarak Vyacheslav Artyomov,

Johann Sebastian Bach ve Peter Gabriel gibi isimlerin bestelerine yer verilmiştir. Bu besteler en minimal şekilde yer yer yükselip alçalarak filmin atmosfer ve ritmine uygun hale getirilmiştir.

"Filmin başlangıcı ile sonu arasında bir simetri vardır; başlangıçta ayrı olan çift, filmin sonunda yine birbirinden ayrılır. Yaşlı adamın yaşadığı yer, aslında onun kendisini gizlediği, kapattığı ya da teslim ettiği kozadır. O, kozasından çıkmak yerine, onun içinde kalmayı tercih seçer" (Akbulut, 2005, s. 17). Bütün ve parçaların ayrı izleyiciyi hikayelere Koza filmi, anlara tutunmuş iki insanın havada asılı kalan hikayesini anlatır. Duygu değişkenliklerinin odağında kadersel bağlamda parçalı bir argüman sunan film ayrıntılarla çoğalarak bambaşka bütünlere hitap eder. Bu nedenle filmi parçalara ayırarak okumak ve her parçanın bütünle ilişkisini saptamak Koza filmini ele alma aşamasında okuyucuya büyük kolaylık sağlayacaktır.

Atam'a göre (2010, s. 115) Koza metin olarak ele alınıp bu çerçevede bir okuma gerçekleştirilirse ortaya bir yaşam çıkar. Filmin bütününe bakıldığında hüznün hakim olduğu, insanlar arasında iletişimli ilişkilerin değil, donuk, eksik kalmış bağlardan oluşan bir sürecin yer aldığı görülmektedir. Ceylan bu filmin oluşumunu şu şekilde özetlemiştir:

"Koza, teknik ve estetik birikimime rağmen film yapmaya bir türlü başlayamadığım ve sürekli ertelediğim için korkak ve mıymıntı olmakla suçladığım kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim umutsuz bir denemeden başka bir şey değildi. Kendimi fırlatır gibi başladım o filmi çekmeye. Bitirdiğimde de neye benzediği konusunda gerçekten bir fikrim yoktu. Ama yine de Koza'yı çekmek, kendi yapıma uygun üretim koşullarını yaratmamı sağlayacak bütün ipuçlarını verdi bana." http://www.nuribilgeceylan.com/movies/koza/press_sinefil.php

Nuru Bilge Ceylan'ın sinema serüveninin ilk ürünü olan Koza, NBC Film ve TRT ortaklığı ile yapımı gerçekleştirilmiş bir filmdir. Filmin yapımda Nuri Bilge Ceylan'ın yanı sıra, TRT'nin 'Genç Sinemacılar' adlı programıyla, 90'lı yıllarda Türkiye'ye kısa metraj filmi tanıtan Lütfü Özalay yer almaktadır. Ceylan'ın fotoğraftan sinemaya geçiş evresinde önemli bir yere sahip olan Koza, küçük düzeyde yapım olanakları ile desteklenmiştir. Koza filmi, Nuri Bilge Ceylan filmografisi adına güçlü bir dayanak noktası oluşturmaktadır. Filmde yer alan imgesel hazine yönetmenin ilerleyen yıllardaki

filmografisine yayılarak kendisine birer yer bulmuş ve Ceylan sinemasının imzası haline dönüşmüşlerdir.

Son olarak Koza filmi çalışma kapsamında ortaya konan varsayımlar doğrultusunda değerlendirildiğinde, yönetmen filmografisinde yer alan ilk film olması bağlamında fotografik öykülemeciliğin önemli bir dayanak noktası oluşturduğunu söyleyebiliriz. Koza kısa filmi ile teknik ve söylem bağlamlarında dil yaratma çabası içinde olan yönetmen film anlayışının bütünsel yapısını sunmaktadır. Filmin imgesel yoğunluğunu yönetmenin sinema üzerine düşünce yaratma çabası olarak yorumlayabiliriz. Fotoğraf karesi niteliği taşıyan planlar ile sinematografik dinamiklerin zeminini oluşturan Koza, sabit ve sessiz imajlara sahip bir filmdir. Fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan minimal anlatım yoluna sahip bir filmdir.

3.2.2. Kasaba Filmi Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
	Emine Ceylan
Yapım:	Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Mehmet Emin Toprak
	Havva Sağlam
	Cihat Bulut
	Fatma Ceylan
	Emin Ceylan
	Cihat Bütün
Kurgu:	Ayhan Ergürsel
Yapımcı:	NBC Film
Müzik:	Ali Kayacı
Özellikler:	35 mm Siyah-Beyaz
Süre:	82’
Yapım Yılı:	1997

3.2.2.1. Filmin Konusu

Kasaba filmi, Anadolu'nun taşrasında geçen ve üç nesli içerisine alan hikaye örgüsüne sahiptir. Kış mevsimini kapsayan filmin ilk bölümü, 11 yaşındaki bir kız çocuğun toplumsallaşma sürecini ele almaktadır. İkinci bölümde ise, okul sonrası kız ve erkek kardeşinin, birlikte yapmış oldukları gezinti esnasında doğanın gizemine tanıklık etme süreçlerini içerir. Bu yolculuklarının sonunda ailelerinin kendilerini bekledikleri yere giderler. Üçüncü ve son bölümde ise, gezintileri sonucunda yarattıkları dünya ile kendi gizemli dünyaları ile baş başa kalan iki kardeş küçük kardeşin ve büyükler dünyasına yer verilir. Gece ilerledikçe iki kardeş uyku ile uyanıklık arasında gidip gelir. Bu esnada ateş etrafında oturan ve her biri bambaşka konulardan bahseden büyükler ve onların giderek çatışmalar içeren, belirli aralıklarla sert görünüme bürünen ve bazen de şefkat görünümü kazanan konuşmaları başlar. Filmin son bölümünde çocuklar bu dünya izleğinin bir seyircisi konumunda yer alır.

3.2.2.2. Filmin Analizi

Nuri Bilge Ceylan sinemasının ilk uzun metrajlı filmi olarak yer alan Kasaba, giriş sekansını oluşturan bölümde çok sayıda çocuğa yer vermesinden de anlaşılacağı gibi çocuklar üzerinden tanık olduğumuz büyükler dünyasını yansıtmaktadır. Ceylan, filmin senaryosunu oluştururken büyüğü ve çocuğu yan yana koyarak bir kıyaslama yoluna gittiğini belirtmektedir. Yönetmen, bu tercihinin kendi çocukluğuna duyduğu özlem olarak okumaması gerektiğini belirtir. Çocukluk olgusunun kendisi için önemli oluşunu, çocuk bakışına ve çocuk ruhuna yitirilmiş bir değer olarak verdiği öneme bağlamaktadır. Ceylan'a göre, çocuk bakışı filme direk ve önyargısız olmasıyla nesnel bir anlam sağlamaktadır. Ona göre, büyükler dünyasının değerleri çocuk bakışı aracılığıyla karşılaştırılmadığı müddetçe net bir biçimde anlaşılamamaktadır. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_zamanintview3.php

Filmin giriş sekansı sonrası kasabanın boş sokaklarında gezinen kamera daha sonra okul bahçesinde okunan "Andımız" ile devam eder. Filmin birinci bölümünü oluşturan okul sekansında, öğretmenin öğrencilerine okutmuş olduğu üç metin yer almaktadır. "*Aile Bireyleri Arasında Sevgi, Saygı Bağı", "Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar" ve "Dayanışma Ve Dayanışmanın Toplum Hayatındaki Önemi "* başlıkları altında sıralanan okuma parçaları bu kurumların önemine ilişkin bir takım bilgileri içermektedir. Bunlar okuma parçaları sırasıyla şu şekildedir:

AİLE BİREYLERİ ARASINDA SEVGİ, SAYGI BAĞI

Aile aynı evde oturdukları halde yaşayan bir topluluktur. Üzüntüleri, mutlulukları daima ortaktır. Ailede düzen, huzur, saygı, sevgi ve dayanışma esastır. Aile bu haliyle milletin, devletin ve insanlığın temelidir. Milli ve sosyal huzurun kaynağıdır. Bu huzurun düzen, akrabaya, komşuya eşe, dosta ve bütün insanlara, halka aileden yayılır. Bu yapıyı kuvvetli tutmak görevimizdir.

TOPLUM HAYATINI DÜZENLEYEN KURALLAR

Toplum hayatını huzur, barış ve güvenlik içinde devamlılığı bir takım kurallara bağlıdır. Bunlar kişinin toplum içinde sadece kendini düşünerek sorumsuzca hareket etmesini engeller Bizler toplum hayatındaki ilişkimizde kurallara konulmuş olan emir ve yasaklara uyarız. Aksi halde bir takım tepkilerle karşılarız. Toplum hayatını düzenleyen bu kurallar yazılı ve yazısız olabilir. Yazısız kurallar gelenek ve görenekler ile ahlak ve görgü kurallarıdır. Bunlar toplumda kendiliğinden doğan nesilden nesile geçerek yerleşen sosyal davranışımızı düzenleyen kişilerin karşılıklı ilişkilerinde saygıyı, sevgiyi...(kapının açılması metni böler)

DAYANIŞMA VE DAYANIŞMANIN TOPLUM HAYATINDAKİ ÖNEMİ

Dayanışma, bir topluluğu oluşturan bireylerin doğru düşünce ve ortak çıkarlarla birbirlerine karşılıklı olarak bağlanması gerekir. Çünkü, insan tek başına yaşayamaz. İhtiyacımızı karşılayamaz. Bu bakımdan insanlar birbirine daima muhtaçtır. Bir toplumdaki insanlar yoksullara doğrudan veya yardım kurumları aracılığı ile maddi yönden düşünemez. İnsanların manevi yönden veya yardımcı ihtiyaçları vardır. Acı günlerde insanlar birbirlerini teselli eder. Birbirlerinin acılarını paylaşır. Birbirlerini mutlu edebilmek için ellerinden geleni yaparlar. Bunun yanında sevinçler de birlikte yaşanır, birlikte paylaşılır.

İlk metinde, toplumun temel birimini oluşturması bakımından önemli bir yere sahip olan *"aile"* kurumunun önemi vurgulanmaktadır. Bu metnin ardından aile kurumundan ayrı düşünemeyeceğimiz *"Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar"* parçasına yer verilir. Parçalarda sıralanan kurallar bütününü yazılı veya yazısız (sözlü), emir ve yasaklar içeren ahlak, görgü disiplinleri biçiminde olduğu belirtilmektedir (Akbulut, 2004, s. 270). Ardından bu iki önemli oluşumun bir görevi olan *"dayanışma"* üzerinde duran bir parça daha okunur. Filmde öğretmen okutmuş olduğu okuma parçaları hakkında soru yönelteceğini belirtse de bunlarla ilgili öğrencilerle herhangi bir diyalog kurulmaz.

Okuma metni sırasında, öğrencilerin dinlemekten ziyade kuş tüyüne, yağan kara, pencere kenarındaki kediye odaklanmış olmaları, bir nevi algılarının basmakalıp metinlerden ziyade dış dünyayı keşfetme yönünde açık olduğuna işaret etmektedir. Okul sekansında, çocukların bir oyun havası oluşturan beyaz kuş tüyüne yönelttikleri bu ilgi, dersin ötesinde boşluk ile yumuşaklığın, saflığın arayışlarını temsil etmektedir (Atam, 2010, s. 123). Filmde yer alan toplumsal yapıya ilişkin temel bilgileri barındıran bu okuma parçaları, büyüklerin dünyası tarafından tasarlanmıştır. Okuma parçaları ile hayatın kendisinin teorik olanla aktarılmaya çalışılması Akbulut'a göre, (2005, s. 18) resmi eğitimin çocukların hayal gücü karşısındaki sınırını göstermek adına önemli bir yere sahiptir. Filmin bu aşamasında seçilen konu başlıklarının tamamen toplumsal olanla ilintili olması fakat bunlar üzerinden herhangi bir düşünce alışverişine gidilmemesi bağlamında, Koza filminin bu metinler üzerinden toplumsalı ele alırken söylemlerini en minimal düzeyde tuttuğunu söyleyebiliriz.



Görsel 4. Kasaba Filmi

Okuma parçaları esnasında, yoğun kar yağışı nedeniyle geç kalan bir öğrenci sınıfa ulaştığında ayakkabıları ile çoraplarını çıkarır ve kuruması için soba borusuna asar. Bu esnada dayanışma başlıklı okuma metni maddi ve manevi yardımı vurgulayan kısmı ile devam etmektedir. Çocuğun ıslak çoraplarından damlayan sular sıcak bir yüzeyde buharlaşarak karakteristik bir ses yaratarak cızırtı oluşturur. Yeni nesil okulun ilk

sabahında karla kaplı manzaranın ortasında, Atatürk'ün gösterdiği hedeflere bağlılık yemini ederek varlığını ülkelerine adarlar. Ceylan'ın bu dayanışmayı işlemesi politik bir yansıma değildir. Sinema üretim aşamasında tamamen kişisel bir yolculuğa çıkan ve bu yolda yalnız olan Nuri Bilge Ceylan, ülkesinin dünyanın geri kalanı ile kurmuş olduğu eşsiz ilişkiden yola çıkarak bu yol sayesinde kendi yalnızlık korkusunu yüceltmektedir. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_balkansurvey.php

Kasaba filmi, Koza filminde olduğu gibi üç bölümden oluşmaktadır. "İlk bölümde ağırlıkta olan şey, okul ve kasaba okulunda geçen sıradan bir derstir. Yönetmen, bu bölümde, kasabanın 'tekdüze', ama bir o kadar da tuhaf 'huzur verici' ortamını, zamansızlık duygusunu anlatır. İkinci bölüm, çocukların okul dönüşünde doğada yaptıkları geziden oluşur. Ceylan, bu bölümde kasabanın baharını çocukların gözüyle anlatır. Son bölüm ise, kasabalı ailenin, ateş başında yaşama, çalışmaya ve bilgiye dair konuşmalarından oluşur" (Akbulut, 2005, s. 20).

Filmin en uzun sekansını oluşturan üçüncü bölümde; yenik ve haytalığa tutkun genç, yaban ellere kadar uzanan başarılı kariyerini, yaşadığı kasabada yarışma mantığını bırakmadan devam ettiren mühendis, her şeyi uzlaştırmaya çalışan anne, olup bitenlere kendi küçük ve yalın dünyasından bakan genç anne, gözleri seyirse de 10–20 yıl daha yaşamak isteyen zorluklarla geçmiş bir hayatın uzaklığından seslenen dede ve çocukların yer aldığı, bir ailenin olağan-ve-düşündürücü bir iç muhasebesinin konu edinildiği insan manzaraları resmedilmiştir (Atam, 2010, s. 125). Filmin en uzun sekansını oluşturan bu bölümün ilk konuşmaları aşağıdaki gibidir;

Dede : *Terzi yapmış mı benim pantolonu?*

Asiye : *Yapmış. 50 liraymış*

Dede : *Ha?*

Asiye : *50 lira diyor.*

Dede : *Kaç?*

Asiye : *50.*

Dede : *50 lira mı?*

Asiye : *50. Paçalarını mı yaptırdın sen ona?*

Dede : *Hıı.*

Asiye : *Vallaha 50 lira diyor.*

Dede : *Haydi 50 lira versin de o bana, pantolon onun olsun. Paçalarını kıvırdı bir de belini gevşetiverdi. Bre anasını bre! Artık hiçbir şey yaptırılır gibi değil.*

Nine : *Ver 50 lira, ver. Çocuk alsın gelsin işte yarın.*

Dede : *Yok len sen de, 50 lira mı veririm ben ona? Ne olacak, pantolon orada mı kalacak? Kafamda 2 tel saç var, berbere gittim. Makasla 2 şık şık. Kaç para? 50 lira. Bre anasını bre! Haydi canım sen de. 50 lira mı veririmben hiç ona? Su altında tarla mı satıyorsun bana? (...) Bizim evi 20 liraya almıştım da... pahalı almışsın demişlerdi. Sene bin dokuz yüz dört.*

Adam : *Ben Amerika'dayken 1 dolar, 1 liradan ucuzdu.*

(annesi Ali'ye seslenir "Ali, gel buraya"...)

Dede : *Köye çelimsiz bir berber gelirdi. Kar da olsa kış da olsa haftada bir gelirdi. Kimi bi avuç buğday, kimi 3-5 domates verirdi. O ne verilirse verilsin Allah razı olsun der, alırdı. Bir kere bile şikâyet ettiğini görmedim. Şimdi ne oturmuş dükkâna, ayağına gideceksin. 2 şık şık ver 50 lira. Valla bir şey yaptırılır gibi değil artık.*

Nuri Bilge Ceylan sineması, ayrıntıları üzerinden çoğalan ve anlam üreten anlatı yapısına sahiptir. Terziye verilen pantolonun, film içerisinde olay örgüsünü ilerletecek herhangi bir niteliğe sahip olmaması ve buna rağmen uzun soluklu bir konuşmanın temel unsuru olması, filmde anlam üretimi bakımından önemli yere sahiptir. Koza filminin öyküsü 1970'lerde geçmesinden dolayı, Türkiye de ilk kez enflasyon ile işsizliğin bir arada arttığı "Petrol Krizleri" dönemini yansıtmaktadır. Pantolon tadilatının 50 lira tutması asıl anlatılmak istenen konunun aracı haline getirilerek, beden ölçülerinin beraberinde paranın da giderek azalıyor ve değer kaybediyor oluşu üzerinde durulmuştur. Dede karakterine ölümü anımsatan bu gerçeklik bir yandan da Türk parasının pul oluşu üzerine sitemleri içermekte "*bir şey yaptırılır gibi değil artık"* vurgusuyla en temel ihtiyaçların bile karşılanamayacak duruma gelişi üzerinde durulmaktadır.Ceylan sinemasının karakterleri bir takım toplumsal ve tarihsel bağlamlar çerçevesinde kurgulanmışlardır.

Büker'e göre (1985, s. 101-102) çağdaş sinemanın karakterleri, değerler üzerinde düşünceler üretir ve toplumsal yapıyı sorgulayarak bu yapı içerisindeki konumlarına bir takım anlamlar getirir. Klasik sinemaya uzak bir anlatım yolu seçen Ceylan, Kasaba filminde araç olan nesne yoluyla diyaloga farklı argümanlar sunmanın yolunu, gündelik konuşmanın doğal yanını kullanarak sağlamıştır. Kasabaya sıkışmışlık hissinin en yüksek düzeyde hissedildiği filmin üçüncü bölümünün devamında ise "...toprak aracılığıyla hem ölüm, hem de üzerinde yaşanılan ülke, dolayısıyla 'yabancı olan'a karşı

'tanıdık olan' vurgulanır. Dedenin toprağa bağlılığı, 'burası'nın önemini dile getirir. Karşıtlık burası/orası, tanıdık/yabancı, yurt/gurbet arasında kurulur böylece. Yabancı memlekete gitmek, dede ve büyükanne için anlamsızdır. Onlara göre, 'oralarda da ağaç aynı ağaç, gök aynı gök' tür ama, insan 'bizim ağacımız, bizim toprağımız' der yine de" (Akbulut, 2004, s. 274).

Filmlerinde gerçekçi detaylara yer veren Nuri Bilge Ceylan'a göre öykü, bir filmi iyi yapmaz. Ona göre, bir filmi iyi yapan detaylardır ve detaylardaki doğruluktur. Türk sinemasının en büyük sorununun senaryo üretimi değil gerçeğin peşinde olmamak olduğunu ifade eden yönetmen, gerçekliği film üretimi aşamasının merkezine yerleştirir. İyi film detaylarda doğrulukla, derinlere nüfus eden bir film olarak yer almaktadır. İyi film yapma Ceylan'a göre gerçekçi insanlara has bir çalışma biçimidir. .http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_singasteleylaintview.php



Görsel 5. 6. Kasaba Filmi

Kasaba filmi öykünün kurgulanışı, çerçeveleme, kamera hareketleri ve kesme bağlamında devamlılık esasına dayalı bir filmdir. Görüntü geçişlerindeki durağanlık ve imgesel anlatımın yoğunluğu ile doğal atmosfer yaratan yönetmen, filmde jestler ve imgeler zinciriyle herhangi bir biçimsel karmaşaya girmeden minimal anlatım yolu tercih etmiştir. Kasaba, geçmişi ele alışı ve fotoğraf karesini andıran çekim ölçekleriyle eskiye dönmek adına sakince sayfalarını çevirdiğimiz fotoğraf albümü niteliğindedir. Filmde Koza'da kullanılan ve tekrar eden bir takım çekim ölçekleri yer almaktadır. Çit üzerine çıkan ve rüzgarda saçlarının savruluşunu izlediğimiz Asiye'nin sabit planda arkadan ekrana yansıtıldığı görüntü buna örnek gösterilebilir. Aynı zamanda filmde ekin tarlası, dere yatağı, kaplumbağa, yağmurda ıslanan ağaç dalları, mezar taşı gibi Koza'da kullanılan görüntüler tekrarlanmaktadır.

Filmde, Koza filminde olduğu gibi aşırı yakın plana yer veren yönetmen bu tekniği Ali'nin bakışı üzerinden izleyiciye aktarmaktadır. Ebeveynlerin yüzlerindeki ayrıntılara ve gözlerine odaklanan bu teknik, ölüm üzerine yapılan konuşmalar sonrası duygusal

yoğunluğun üst seviyeye ulaştığı noktada kullanılmıştır. Kullanılan bu aşırı yakın planlar kasaba hayatının durağan zamanı içerisindeki ebeveynlerin yaşam ve ölüm üzerine yaptıkları konuşma sonrası korkularını yansıtmaktadır. Öztürk'e göre (2018, s. 163) aşırı yakın plan çekimlerde; " bedensel bölgeler büyüteç gibi gösterildiğinde pürtükler, kalın çizgiler varlığı yeni bir varoluş haline göstermeye, varlığı oluşsal süreç içinde göstermeye başlar. Böylece varlık kendi çerçevesinden çıkıp yepyeni keşiflere yolculuk yapar hale gelir. Bir göz kirpiği, gözyaşı damlası gerçekliğin uzamsal kodlarını yıkar, mekanda ve zamanda kendisine yepyeni bir zaman ve mekan açar. Peşinden sürüklenen bizler rüyalarda belleğimizde hissedebileceğimiz ansallıkları takip ederiz."

Filmde zaman gerçekliğe yakın ve devamlılığı destekleyecek nitelikte kullanılmıştır. Filmin ilk bölümünü kış mevsimi son iki bölümünü ise yaz mevsimi oluşturmaktadır. Filmin kurgusal boyutuna genel çerçeveden bakıldığında Çavuşoğlu'na göre (2006, s. 71) Kasaba, zamansal olarak ele alındığında her ne kadar sabahtan akşama kadar uzanan bir film izlenimi yaratsa da aslında mevsimlerin ve günlerin karışıp iç içe geçtiği bir öykü niteliği taşımaktadır.



Görsel 7. 8. Kasaba Filmi

Yönetmen Kasaba filminin yapım aşamasında, siyah- beyaz formatta çalışmayı tercih etmesinin nedenini, 1970'lerde geçen filmin öyküsünü desteklemek ve bu tekniğin geçmişi çağrıştıran yanına kullanmak amaçlı olduğunu belirtmektedir. Bunların yanı fotoğraf geçmişi nedeniyle hakim olduğu bu tekniğin çekim sürecine bir takım kolaylıklar sağladığı üzerinde durmaktadır. Daha az ışık kullanma imkanı veren bu çekim tekniği, ışığın rengine dikkat etmeden hareket edebilme ve elinde bulanan bütün ışık imkanlarını kullanmak gibi bir takım teknik avantajlar sağladığına dikkat çekmektedir. https://www.youtube.com/watch?v=iYdEvIAF67Q

Filmde mekan ise kasabanın dokunulmayan yanını temsil edecek şekilde sade ve döneme uygun şekilde tasarlamıştır. Okul sekansında öğrenci önlükleri, sınıf içerisindeki soba, askılıkta bir yığın öğrenci kabanı, kara tahta, çalı süpürge gibi hikayenin gerçek mekanlarda geçtiğini destekleyecek nitelikte ve mevsimsel zamana uygun dekor yapısına yer verilmiştir. Filmin üçüncü sekansının son bölümünde ahşap detayların ağırlıkta olduğu bir ev tercih edilmiştir. Filmin büyük bir kısmını okul önlükleriyle tamamlayan çocuklar ile ebeveynlerin giyimi mekana oldukça uygun bir biçimde tasarlanmıştır.

Sesli çekilmeyip çekim sonrası seslendirme yoluna gidilen filmde, sıklıkla senkron problemi yaşanmaktadır. Amatör oyuncularla çalışmaktan yana olan yönetmen sesli çekimin bu noktada çok önemli bir yere sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Spontane yakalanan etkili bir konuşmanın dublaj ile yeninden yakalanmasının mümkün olmadığına vurgu yapan Ceylan; kurgu masasında filmin dublajını gerçekleştirirken çıkan sonucu kabullenmek zorunda kaldığını ve bundan sonraki filmini sesli çekmeye o esnada karar verdiğini belirterek sesli çekimin önemine dikkat çekmektedir (Aktuğ, 2016, s. 33).

Filmdeki seslerin çoğu abartılı bir derecede yükseltilerek kullanılmıştır. Yönetmen sesleri gerçek dünyadan alıp, karmaşık bir dizi farklı durumdan toparlayarak bir araya getirmiştir. Herkesin çok iyi bildiği sesler üzerinde, tuhaflık hissi uyandırmak için onları değiştirerek şiirsel bir his ve cazip bir gariplik yaratmıştır. Soba ve tıslama alevlerine düşen su damlacıklarının sesi, doğal ortamdaki hayvanların sesleri, kulağa neredeyse gerçek dışı gelen uzaklardaki insan sesleri, kuşların cıvıldaması, cırcır böceklerinin cıvıltısı, rüzgarın hışırtısı, gök gürültüsü sadece görmezden gelmeye alışık olduğumuz seslerdir. Kasaba filmi, izleyiciyi bu seslerin sinemada çok vurgulanmış yanıyla karşılaştırmaktadır. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_jia.php

Bir kız, ondan daha küçük olan erkek kardeşinin gözünden izlediğimiz filmde sesler de bu iki kardeşin algılama şekillerine yönelik kurgulanmıştır. Sınıf ortamında Asiye'nin derse olan ilgisi zayıflamaya başladığı noktada sesler azalmaya başlamaktadır. "Üstü başı karlar içinde uzak bir yoldan gelmiş olduğu anlaşılan İsmail, çoraplarını sobanın üzerine asar. Asiye çoraplardan damlayan sulara, odaklanır. Suyun sobanın üzerine düşmesiyle çıkan ses yükselirken, okuma parçasının sesi alçalır. Bu görüntü Asiye'nin öznel algısına işaret etmekte ve Deleuze'ün saf optik ses imgesinin güzel bir örneğini sunmaktadır" (Karabağ, 2011, s. 26). Filmin son sahnesinde Ali'nin uykuya dalmaya

başladığı andan itibaren büyüklerin dünyasını yansıtan konuşmalar önemini yitirerek azalmaya başlar. Film ses kuşağını çocuklar üzerinden tasarlayarak aslında hem sınıftaki okuma metninin hem de uzun soluklu ebeveyn konuşmalarının dış dünyayı keşfetme çabasında olan çocuklar için önem taşımadığına işaret etmektedir.

Ceylan'ın sinema üretiminde ilk uzun metraj filmi olan Kasaba, NBC yapım ve Kültür Bakanlığı'nın bütçe katkısı ile gerçekleştirilmiştir. Filmin senaryosunu ablası Emine Ceylan'ın yazmış olduğu hikayeden yola çıkarak tasarlayan yönetmen, filmin yapım ve kamera aşamalarında da kendisi yer almaktadır.

Yönetmen, Koza kısa filminde Vyacheslav Artyomov, Johann Sebastian Bach ve Peter Gabriel gibi isimlerin bestelerine yer vermiş olsa da Kasaba filminde Türk film müziği bestecisi Ali Kayacı'nın klarnet taksimini kullanmıştır. Film müziği kasabaya sıkışmışlık hissini yansıtması ve aynı zamanda geçmişten yansıyan anı niteliğindeki görüntüler ile örtüşerek buruk bir atmosfer yaratmaktadır.

Ceylan sinemasının ilk uzun metrajlı filmi olan Kasaba, yönetmenin filmografisi içerisinde sabit ve sessiz imajların yoğunlukta olduğu bir filmdir. Filmde anlatım fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulmaktadır. Minimal anlatımın ağırlıkta olduğu filmde, diyalog diziliminin az olması nedeniyle söylemler geri planda tasarlanmıştır. Filmde söylemler, sınıf içinde öğrenciler tarafından okunan bir metin aracılığıyla kurgulanmıştır. Geri planda tasarlan bu parça, film bütünsel çerçevede ele alındığında eleştirel bir okuma aracı olarak yerleştirilmiştir. Okuma parçalarında yer alan kalıplaşmış 'hayat bilgisi' öğretileri, hayatın bizzat gerçeklerinin içinde olan taşrada kendisine yer bulamamaktadır. Bunun en önemli temsili ise bu parçaların öğretmen ve öğrenciler tarafından üzerine konuşma yapılmadan sekansın sonlandırılmasıdır. Burada söz konusu olan gerçeklik taşradır ve filmde bu gerçekliğin eleştirel tutumu okuma metinleri aracılığıyla okul sekansında izleyiciye aktarılmıştır.

Üç kuşak üzerinden eğitim, iş, göç, aile ve tüm bunların anlamı üzerinde farklı yansımalar alışverişinde bulunan Kasaba, manzara portreleri ve insan duygularını keşfetme çabası taşıması yönünden önemli bir başlangıç olduğu söylenebilir. Eren'e göre (2008, s. 7) Kasaba filmi, Ceylan sinemasının ana problematiğinin oluşum evresini temsil etmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Kasaba filmiyle kemikleşmiş bir yapı haline dönüşen kimliğin sorgulanma hali ve bunlara bağlı olarak gelişen taşra, kent, çocuk temaları ile yönetmenin diğer filmleri şekillenmiştir. Nuri Bilge Ceylan

filmlerinin bu eşgüdümlü yapısı onları tek parça olarak değerlendirmenin de ötesinde bütünlüklü bir yapı olarak değerlendirmek ve okumak bu aşamada anlamlı ilerleyiş sağlayacaktır.

3.2.3. Mayıs Sıkıntısı Filmi Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Yapım:	Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Mehmet Emin Ceylan
	Muzaffer Özdemir
	Fatma Ceylan
	Mehmet Emin Toprak
Kurgu:	Ayhan Ergürsel
Yapımcı:	NBC Film
Müzik:	Johann Sebastian Bach
	George Frideric Handel
	Franz Schubert
Özellikler:	35 mm Renkli
Süre:	131' (uzun versiyon)
	117' (kısa versiyon)
Yapım Yılı:	1999

3.2.3.1. Filmin Konusu

Mayıs Sıkıntısı filmi, doğup büyüdüğü kasabaya kafasında kurguladığı filmi gerçekleştirmek adına gelen Muzaffer karakterinin öyküsünü ele almaktadır. Baba Emin ise, ormanlığa çevirdiği ve özenerek baktığı tarlanın devlete karşı mücadelesini vermektedir. Filmi için ailesini oyuncu olarak seçen Muzaffer kendisine yardım etmesi ve filminde oynatmak için Saffet'i yanına alır. Saffetin yardımının temelinde Anadolu'nun bu ücra yerinden kaçma imkanının doğması yatmaktadır. Ona göre Muzaffer İstanbul'a gidebilmesi için bir kurtuluş seçeneğidir. Herkesin bambaşka konusunu ele alan film insanların küçük mücadelelerini konu edinir.

3.2.3.2. Filmin Analizi

Mayıs sıkıntısı filmi erkek karakterlerin etrafında şekillenerek onların sıkıntılarını ve iletişimsizliklerini yansıtmaktadır. Bu iletişimsizliği daha kapsamlı bir çerçeveden değerlendiren yönetmen, iletişimsizliği kültürün ve zamanımızın veya modern çağın sıkıntısı olarak ele almak istemez. Sadece kadınların fedakarlık yeteneğinin daha yüksek olduğuna inandığı için iletişimsizlik sürecinin dışında yalnızca onları tutan yönetmen, filmde iletişimsizlik problemini insanın kaderi olarak işlediğini belirtir. Filmde bir kader gibi benimsemek zorunda olduğumuz bu iletişimsizlik halinin ortadan kalkması için çok özel koşullara ihtiyaç olduğunun vurgusunu yapar (Göktürk & Çapan, Ocak 2000, s. 51).



Görsel 9. 10. Mayıs Sıkıntısı Filmi

Emin : *Şu ağaçların güzelliğine bak yahu. Devlet bunları kesmeye teşvik ediyor... Kesiyorsun; sana al tapunu, diyor. Kesmedin mi de gelip yakandan yapışıyor. Doğru mu bu şimdi?*

Muzaffer : *Doğru. Ne zaman gelir demiştin bunlara sen?*

Emin : *Daha üç dört ayı bulur diyorlar.*

Muzaffer : *Vay be. Daha çok varmış ya.*

Emin :*Ya çok olur mu Muzaffer. Ben tam yirmi senedir onları bekliyorum burada. Üç dört ay... Kaç aydı?*

Muzaffer : *Doğru ya. O da var. Evet.*

Yönetmenin filmde yer vermek istediği bir diğer kaygısı ise ekolojik sorunlardır. Emin karakterinin 50 yıldan beri baktığı yaşlı ağaçlar, hükümetlerin yanlış orman politikaları nedeniyle kesilme tehlikesi altındadır. Yaşlı adam duruma karşı başkaldırır fakat bu sürecin neredeyse tamamında yalnızdır. Doğanın korunması çabası karşısında sözde modernleşme denilen karşıtlık, filmin bir başka önemli temasını oluşturmaktadır. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_fibresciatilla.php Konuşma devam

ettikçe Emin'in hukuki olarak savaş verdiği süreçte devlete olan inancının zedelenmiş olduğu net bir biçimde anlaşılmaktadır. Film boyunca ansızın gelerek kendisini anlamadan yasaları uygulamaya çalışacak olan kadastrocular devleti simgelemektedir., Hayatı boyunca çaba sarf ettiği kavak ağaçları projesinde Emin karakterinin inançsızlığına devletin belirsizlik içeren tutumu yol açmaktadır. Sürecin belirsizliği ve kimin ne diyeceğinin belli olmayışı devlete olan güvensizliğinin daha da perçinlenmesine yol açan nedenler arasındadır. Konuşmanın devamı bu durumu net bir biçimde açıklar niteliktedir:

Muzaffer : *O zaman neden korkuyorsun?*

Emin : *Korkmuyoruz da. Tabi ya biliyorsun işte...Bu memleket Türkiye burası Birisi gelir, aha şöyle, aha böyle demeye kalkar Hadi bir de onunla uğraş. Yalnız bu basit bir iş değil. Ben buraya, bu meseleye hayatımı koymuşum ben kolay kolay verir miyim burayı? Onun için geldiklerinde muhakkak ve muhakkak surette burada bulunmak lazım işareti koydurmadan evvel.*

Pösteki'nin (2012, s. 46) deyimiyle Nuri Bilge Ceylan filmlerinde mütevazi ve sıradan bir dünya oluşturarak kişisel, basit ve içe dönük tarzda bir sinema yaratır. Bu içe dönük sinema dünyasında şekillenen hikayeler keskin hatlarla ilerleme göstermez. "Mayıs Sıkıntısı, dört karakterin sıkıntısını Muzaffer'in filminde kesiştirir, ancak bu sıkıntılarının kaynağı olan sorunların hepsinin çözüldüğünü göstermez. Muzaffer filmini çekmeyi başarır, ama henüz bitirmiş değildir; daha filmini işleyecek, kesip biçecek, kurgulayacak ve 'paketleyecek' tir. Baba Emin, yıllarca beklediği kadastrocuların işaretlediği ağaçları, Muzaffer'in filminin çekimleri sırasında, üstelik kendi rolünü oynarken fark eder. Onun sıkıntısı açıklığa kavuşsa da, sıkıntının kaynağı olan sorunu çözülmez. Çünkü o, şimdilik kaybetmiş göründüğü arazi için yasal yollardan mücadele etmeye hazırlanır. Bu yönüyle babanın sıkıntısı, bir bakıma onun idealizminin sınanması olarak da görülebilir. Saffet'in İstanbul'a gitmekle ilgili sıkıntısı da açıklığa kavuşur, ancak kasabadan 'kurtulma' çabası henüz bitmiş değildir. Ali ise, Muzaffer'in film çekimleri sırasında farklı bir müzikli alete sahip olsa da, müzikli saate ulaşmış değildir" (Akbulut, 2005, s. 22).

Karabağ'a göre, (2011, s. 25) Nuri Bilge Ceylan sinemasına ait anlatılar çatışma kurulması ve bu çatışmanın çözümlenmesi ekseninde inşa edilmez. Buna bağlı olarak

karakterler de dramatik bir amaç doğrultusunda hareket etmezler. Karakterlerin amaçları varken, filmin anlatısı bu amaçlar doğrultusunda şekil almaz. Mayıs Sıkıntısı filminde Emin'in araziyi arsasına katıp katamayacağı, Muzaffer'in filmi bitirip bitiremeyeceği, Ali'nin müzikli saate kavuşup kavuşamayacağını izleyici öğrenemez. Klasik sinema anlatısı karakter oluşumunda iyi ve kötü zıtlıklara yer vererek filmi gerçeklikten uzaklaştırır. Mayıs Sıkıntısı filminde bu zıtlıklara yer vermeyen yönetmen anlatı dilini gerçekliğe yakın bir biçimde inşa etmiştir. Örneğin filmde Muzaffer' in kasabadan uzaklaşmak isteyen Saffet'e giderken onu yanında İstanbul'a götürme vaadi karşılıksız çıksa da bu iki karakter arasında kötülük ve iyiliği temsil eden bir zıtlık oluşturacak şekilde konumlandırılmazlar (Aytekin, 2015, s. 253).



Görsel 11. Mayıs Sıkıntısı Filmi

"Mayıs Sıkıntısı'nda popüler sinemanın yapaylığına bir gönderme vardır. Muzaffer'in Pire Dayı'nın nerede olduğunu sorduğu genç kadın, onu neden aradıklarını sorar. Muzaffer bir dedektiflik/macera filminin klişe sahnelerinden birini canlandırır. Genç kadın bu 'alay' karşısında tepki verme gereği bile duymaz, yalnızca onlara içeri bakmalarını söyler. Ceylan, bu sahnede popüler sinemanın anlatısı ve oyuncu kullanımıyla kendi sinemasını karşılaştırıyor gibidir. İlki insanların yaşamlarına değmezken ve yapayken, ikincisi gerçek hayata ve 'oynamayan' oyunculuğa tekabül eder" (Karabağ, 2011, s. 29). Klasik anlatı sineması, çatışmalar yoluyla öyküsünü belirli bir noktaya eriştikten sonra çözümleyerek, film boyunca gelişen olayları sonlandıran bir anlatı yapısına sahiptir. Mayıs Sıkıntısı ise, hayatın gerçekliğini temsil eden bir özelliğe sahip olması nedeniyle klasik anlatı sinemasının alışılagelen sonu ile bitmez. Aytekin'e göre (2015, s. 254) tıpkı insan hayatının kabul görmüş bir şekilde sonsuz bir noktaya akması gibi Mayıs Sıkıntısı filminin öyküsü de sonsuzluğa yönelmektedir. Hayatın sonsuzluğu ve gündeliği içerisinde, hem baba hem de film, akan zamanın içinde kalır.

Tıpkı filmde babanın korumaya çalıştığı arazide kalarak o noktaya sonsuz bir bakış yöneltmesi gibi, gerçeklik sinemaya yansır.



Görsel 12. 13. Mayıs Sıkıntısı Filmi

Nuri Bilge Ceylan'ın, Koza ve Kasaba filmlerinin ardından ilk kez renkli çalıştığı Mayıs Sıkıntısı filmi kurmaca ve belgesel karışımı diyebileceğimiz görüntü estetiğine sahiptir. Film hareketsiz görüntüler yoluyla izleyicisini filme dahil ederek ortak bir seyir oluşturur. Doğaya has görüntülerin fotoğraf karesi niteliğinde bütün yalınlığı ile filme aktarılmış olması, izleyiciyi mekanın içerisine dahil etmek için önemli araçlardır. Yönetmenin, görsel anlamda fotoğraf pratiğiyle çektiği Mayıs sıkıntısı filmi Karabağ'a göre, (2011, s. 28) bir yandan bir filmin yapılışını ele alırken yönetmenin yaratım sürecini betimler, diğer bir yandan da bu anlatım belgesel değil kurmaca bir filmdir. Bige Akdeniz, *"Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan"* başlıklı çalışmasında Mayıs Sıkıntısı filminde iki farklı okumanın aynı anda yapılabiliyor olmasına dikkat çeker. Akdeniz göre (2003, s. 126-127) film, yaşadığı yeri ile ailesini sinema ürünü gibi kullanan Muzaffer'in bakışından düşünüldüğünde belgesel niteliği taşıdığı varsayılabilir. Fakat izlek esnasında Nuri Bilge Ceylan'ın veya Muzaffer'in filme hangi noktalarda müdahale ettiği anlaşılamamaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın, belgesel çerçevesi ile kendi gerçeklikleri arasına bir mesafe koymak için Muzaffer karakterini bir tampon olarak öngördüğü söylenilebilir. Bu yöntem sayesinde Nuri Bilge Ceylan kendi gerçekliğini ortaya koyarken bu gerçeklik ile yüzleşmeden ailesini ve hatta kendisini kullanabildiği gibi, olası bir yüzleşmenin yaratabileceği tüm duygusal çıkmazlar ile birebir hesaplaşmak zorunda kalmıyor.

Kamera aracılığıyla dil oluşturma çabasında olan yönetmen hareketsiz kurgu ve baştan sona kadar kesintisiz devam eden sabit planlar ile kendine özgü bir sinema dili yaratır. Filmin ilk sekansında yönetmen Saffet karakterini üniversite sınav sonuçları için

postacıyı beklediği çekim planında pencere arkasına konumlandırmıştır. Bu yolla kasabadan uzaklaşmak adına kasaba dışındaki hayattan beklenti içerisinde olduğu yansıtılmaya çalışılmıştır. Ardından kahvehane önüne oturan Saffet bu çekim ölçeğinde üniversiteyi kazanamadığını öğrenir ve bu andan itibaren karakterin çıkmaza girişini kamera yakın planda gösterir. Bu uzun soluklu planda Saffet'in arkasında kalan kahvehane penceresine kasabadan görüntüler yansır. Kasabadan uzaklaşmasını sağlayacak seçeneği yitirmenin yükünü hissettiren bu görüntüler izleyiciye adeta Saffet'in konumundan izletilir. Bu esnada yolda karşılaşan kadınların konuşmaları, kuş ve motosiklet sesleri birbirine karışarak kasabadan uzaklaşamama sonucunun neden olduğu çıkmazı daha da yoğunlaştırır.



Görsel 14. 15. Mayıs Sıkıntısı Filmi

Filmlerinde doğal olanı yakalama amacı güden yönetmen, Koza ve Kasaba'da olduğu gibi Mayıs Sıkıntısı filminde de, akrabalarını ve yakın çevresini ustaca kullanmıştır. Ağdalı diyalog diziliminden uzak bir biçimde kurgulanan filmde yoğun bir diyalog akışı yer almamakla beraber karakterler çoğunlukla birbirlerinden bağımsız konulardan bahsederek iletişimsizlik sürecini devam ettirirler.

Yönetmenin kendi yapım şirketi olan NBC Film ve Efes Pilsen'in katkılarıyla gerçekleştirmiş olduğu Mayıs Sıkıntısı filminde teknik ekip bakımında büyük bir genişleme yoktur. Kasaba filminde olduğu gibi yapım, senaryo ve kamera aşamalarında kendisi yer alan yönetmen çekim ekibinde yalnızca kamera asistanına yer vererek ekibin küçük olmasından yana olan çizgisini bozmamıştır. Filmin kurgusunda ise Kasaba filminde de olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan'a, Ayhan Ergürsel eşlik etmektedir.

Koza ve Kasaba filmlerinde olduğu gibi Mayıs Sıkıntısı filminde kuş, köpek, rüzgar, motosiklet, kamyon, arı, sinek, gibi sesleri yoğun bir biçimde yer verilmiştir. Akbulut'a göre (2005, s. 25) filmde sesin kullanımı, görüntüden geride veya daha önemsiz değildir. George Frideric Handel, Johann Sebastian Bach ve Franz Schubert gibi isimlerin eserlerine yer verdiği filmde müziği belirli duyguları artırmak veya

belirginleştirmek için kullanmayan yönetmen ilgisiz sahnelere koymaya çalışarak yerelliği daha uluslararası bir müzikle ilişkilendirmek istediğini belirtir. Kasaba'da yerli müzik kullanımını sevmesine rağmen Mayıs Sıkıntısı'nda müziğin yabancılaştırıcı etkisini kullanmayı hedeflemiştir. Ayrıca yönetmen röportajında filmlerde müzik kullanımı ile ilgili şu düşüncelerini belirtir:

"Bir de şöyle bir şey var: Üçüncü dünya ülkelerine kendi yerel müziklerini kullanmaları yönünde bir dayatma söz konusu. Hem Batı'dan böyle bir dayatma var, hem de bu ülkeler bunu benimsemiş görünüyor. Ama kendileri dünyanın neresinden müzik kullanırlarsa kullansınlar, kimse eleştirmiyor. Tarkovski Japon müziği de kullanıyor, Bach da kullanıyor, onların eserlerinden film yapabiliyor, ama bunu bir Türk yaptığı zaman sanki Türk müziği kullanması gerekiyormuş gibi bir dayatma var. Dolayısıyla, Bach'ı biraz da bu duruma bir tepki olarak kullanmış olabilirim. Klasik müzik bana herkesin malı gibi geliyor, bütün insanlığa ait bir şey" (Göktürk & Çapan, Ocak 2000, s. 42-43).

Mayıs Sıkıntısı filmi çizdiği sıkıntının gerilimini anlatırken bunun tahripkar ve dönüştüren gücünü son noktasına kadar kullanır (Eyüboğlu, 2003, s. 85). Atam'a göre (2010, s. 116) Mayıs Sıkıntısı filminde yaşamın doğal akışı ve anların teferruatlı yapısı üzerinde durulmasının yanı sıra Nuri Bilge Ceylan, Koza ve Kasaba filmlerinde olduğu gibi henüz bir hikaye oluşturmuş değildir. Duyarlı birçok an, kırsal ve kentsel olan ilişkisi üzerine gözlemler ile karşılaştırmaları barındıran film tekrar eden sorunlu ilişkileri içermektedir. Sınırlı bir ilgi gören üç film, izleyicide renkli ve yoğun haz yaşatmış, fakat kendi yaşamıyla ortaya koyduğu çalışmalar arasında ilişki oluşturamamıştır.

Ceylan sinemasının ikinci uzun metrajlı filmi olan Mayıs Sıkıntısı, yönetmenin filmografisi içerisinde sabit ve sessiz imajların yoğunlukta olduğu bir filmdir. Filmde anlatım fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulmaktadır. Minimal anlatımın ağırlıkta olduğu filmde diyalog diziliminin az olması nedeniyle söylemler geri planda tasarlanmıştır. Filmde söylemler baba figürünün devletin orman politikalarına karşı uğraş verdiği noktalarda ön plana çıkmaktadır. Filmde karakter ve mekan yaratımı buna uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Tasarlan bu mücadele içerisinde film bütünsel çerçevede ele alındığında devletin orman politikalarına ve bunun sonuçlarına yönelik eleştirel bir tutum söz konusudur.

Yönetmen, Kasaba filmi ile kurmuş olduğu dili Mayıs Sıkıntısı ile devam ettirmektedir. Burada söz konusu değişim söylemlerin aktarılma yoludur. Kasaba filminde söylemler okuma parçalarından dolaylı bir yol ile izleyiciye aktarılırken, Mayıs Sıkıntısı filminde doğrudan üzerine tartışma üretilerek kurulmaktadır. Kasaba filminde söz konusu söz konusu olan söylemler sınıfta sunulan metnin karakter yaratımıyla ve taşra yaşamının gerçekleriyle uyuşmazlığı çerçevesinde inşa edilmiştir. Mayıs Sıkıntısı filminde ise hükümetlerin yanlış orman politikaları, inşa edilen karakterin devletin belirsizlik içeren tutumuna karşı yaşadığı güvensizlik işlenmektedir. Bu güvensizlik diyalog ve karakterin tutumları ile desteklenerek filmde işlenmektedir.

3.2.4. Uzak Filmi Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Yapım:	Nuri Bilge Ceylan
Görüntü Yönetmeni:	Nuri Bilge Ceylan
Oyuncular:	Muzaffer Özdemir
	Mehmet Emin Toprak
	Zuhal Gencer Erkaya
	Nazan Kırılmış
Kurgu:	Ayhan Ergürsel
	Nuri Bilge Ceylan
Yapımcı:	NBC Film
Müzik:	Wolfgang Amadeus Mozart
Özellikler:	35 mm Renkli
Süre:	110'
Yapım Yılı:	2002

3.2.4.1. Filmin Konusu

Kasabadaki işinden ekonomik kriz nedeniyle ayrılan Yusuf, İstanbul'a gemilerde iş bulmak üzere gelir. Fakat, iş bulana kadar uzak akrabası Mahmut'un yanında kalmak durumundadır. Bir seramik şirketinde ürün fotoğrafçılığı yapan Mahmut ise yalnız yaşamaktadır. Zamanla ideallerinden kopan Mahmut karakteri kendine göre kurmuş olduğu düzenin içerisine gelen misafirini uzun süre hayatına dahil etmek istemez ve üzerine yüklediği hırsızlık suçu ile evi terk etmesine neden olur. Yönetmenin, Nietzche'nin deyişle özetlediği film "acınacak rahatlıkları" dışında hayattan başka beklentileri kalmamış insanlardan birini konu edinmektedir.

3.2.4.2. Filmin Analizi

Film, izleyicisini dönemin ekonomik koşulları nedeniyle İstanbul'a gelen Yusuf karakterinin iş arama sürecine dahil eder. "Film, kuşkusuz ekonomik krizin nedenlerine dair bir şey söylemez, böyle bir tartışma yürütme amacında değildir, ama ortaya çıkarttığı sonuçları, özellikle işsizlik sorunu üzerinden gündeme getirir. Mahmut'un 'bir kasaba dolusu insan' olarak ifade ettiği kalabalıklar işsiz kalmıştır, bir anlamda krizin

faturasını ödemektedir" (Sarıtepe, 2016, s. 185). Dönemin ekonomik koşullarını, Yusuf karakteri üzerinden yansıtan yönetmen film sürecinde izleyicisini bir yığın gerçekle karşı karşıya bırakmaktadır.

Mahmut : *Ne var ne yok memlekette?*
Yusuf : *Nolsun be abi. Herkes aynı işte.*
Mahmut : *Fabrikada mısın hala?*
Yusuf : *Fabrika krizden dolayı kapandı abi. Babamı çıkarttılar, beni çıkarttılar. Memlekette iş kalmadı abi ya.*
Mahmut : *Kaç kişi çıkarttılar?*
Yusuf : *Bin kişi falan.*
Mahmut : *Off. Bir kasaba dolusu insan yav.*
Yusuf : *Öyle abi.*
Mahmut : *Ee? Napacan gemide?*
Yusuf : *Miçoluk yaparım. Kamarotluk yaparım. Ne iş olursa yaparım abi. Ne iş olursa. Bir kere Mahmut abi bu gemicilik işinde çok para var. Parası dolarlan, bir. Bütün dünyayı geziyosun, iki. Ekonomik kriz falan da etkilemiyor. Kriz olursa dolar da yükseliyor nasıl olsa.*
Mahmut : *Pek o kadar da kolay değil ama bu gemi işi.*
Yusuf : *Biniyosun gemiye, git Allah git.*
Mahmut : *Uzun yolculuklar oluyor. Onu hesaba kattın mı? Dayanabilecek misin yalnızlığa?*
Yusuf : *Hesaba kattım tabi ama ben biliyosun gezmeyi seviyorum. Tabi en önemlisi para kazanmak.*

Türkiye'de 2001 yılında gerçekleşmiş olan ekonomik kriz sonucu birçok insan işsiz kalmış ve birçok fabrika iflas etmiştir. Uzak filmi ise, yaşanan bu ekonomik krizi ve etkilerini yansıtma bağlamında güçlü bir dile sahiptir. Her ne kadar film sosyo-ekonomik bir takım sorunları doğrudan tartışma çabasına girmese de bunları karakter ve öykü inşa yoluyla etkili bir biçimde yansıtmaktadır. Yukarıdaki, Yusuf ve Mahmut arasında filmin ilk dakikalarında geçen bu diyalog dönemin bir takım sosyo-ekonomik koşullarını yansıtma noktasında film akışında önemli bir yere sahiptir. Bu diyalog toplumsal ve ekonomik yapıda oluşan değişime işaret ederek, kriz sonucu yalnızca

Yusuf ve babasının değil binlerce kişinin işsiz kalmasına vurgu yapmaktadır. Film bu noktada krizin etkilerini yansıtırken en başında "*Bir kasaba dolusu insan..."* vurgusuyla krizin toplumun büyük bir ölçeğine etki ettiğine işaret ederek daha sonra bu etkiyi bireysel ölçekte ele almaya devam eder. Bu noktada Yusuf'un kendisinde oluşan ekonomik kaygı nedeniyle İstanbul'a gelmesi ve çalışmayı planladığı işin niteliği ve psikolojik yaşantısına etkilerinden ziyade parasal yönde getirisinin daha önemli olduğu düşüncesine kapılması Yusuf'un dönemin sosyo-ekonomik yapısından doğrudan etkilenmiş olduğunu göstermektedir.



Görsel 16. Uzak Filmi

Sinema üretiminde belirli bir planlamaya bağlı kalmadan hareket ettiğini belirten yönetmen, sinema üretim sürecini: "*...Genellikle üzerime yağan imgelerin altında edilgen bir şekilde hareketsiz duruyor ve bazılarının kendisini öne çıkarmasını bekliyorum*" şeklinde açıklamaktadır. Yönetmenin üzerine yağan imgelere bağlı kalarak senaryo üretmesinden yola çıktığımızda, Uzak filmi yapım sürecinde Nuri Bilge Ceylan'ın Türkiye gündemi karşısında edilgen bir konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Buradan hareketle, dönemin sosyo- ekonomik yapısı hem filmin çıkış notasını hem de karakter ve diyalog oluşumunu büyük bir oranda etkilemiştir.

Ceylan sineması hikaye ve yaratılan imajlar bağlamında kültürel izler taşıyan ve bu yol sayesinde izleyicisine hızla nüfus eden bir anlatı yapısına sahiptir. Simgelerin sadeliği anlatının bu gücünü daha da etkili kılmaktadır. Ceylan sinemasına ait filmler ayrıntılar aracılığıyla çoğalan ve anlamlar üreten filmlerdir. Uzak filmi, dönemin atmosferini yansıtma ve karakterleri buna göre inşa etme bağlamında, Ceylan sinemasının gerçekçi izlekler oluşturduğu filmlerinden biridir. Aynı zamanda, Ceylan senaryo üretim aşamasında Uzak filmi için otobiyografik öğelerin yoğunluk taşıdığına vurgu yapmaktadır: *"Her filmde olduğu gibi benden şeyler var ama tümüyle değil. Otobiyografik öğeler olan bir film. Arkadaşlarımın hayatlarından da yararlandım. Ama*

yine de bunun en otobiyografik filmim olduğu söylenebilir" (Erden, 2016, s. 67). Bu noktada üretim aşamasında edilgen yapıda olan ve otobiyografik öğelere başvuran yönetmen sinema yapıtını oluştururken tarihsel, toplumsal ve ekonomik birçok değişkenin etkisinde kalarak ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Yusuf : *... Ama işi kolluyorum yani.Birkaç güne kadar haber veririz diyenler var.*

Mahmut : *Peki o iş olmazsa napacaksın? Köye mi döneceksin?*

Yusuf : *Köye döner miyim ya.*

Mahmut : *Ne *** yiyecen peki?*

Yusuf : *Valla bi kere ben köye dönersem bir daha hayat boyu ordan kurtulamam artık Fabrikada da iş yok zaten.*

Mahmut : *Peki oğlum bu durumda ne yapacan bana onu söyle? (Oyuncakla oynar) Lan kapat şunu. Bir şey soruyoruz sana burda.*

Yusuf : *Şu sizin seramik şirketinde bana göre bir iş bulamaz mıyız acaba?*

Mahmut : *Adamlar zaten seni bekliyordu. Oğlum, burda da sapır sapır adam çıkarıyorlar. Burda kriz yok mu sanıyorsun.*

Yusuf :*Ya gene de bir denesek, belki bir bekçilik işi falan denk getiririz oralarda.*

Mahmut :*Lan iki gün evi sana bıraktım ne hale getirdin, senden bekçi mi olur?Senin ne vasfın var ki alsınlar işe. Hadi girdin, ne iş yapacan orda ? Fasulye mi dikecen, kamarotluk mu yapacan, miçoluk mu yapacan ?*

Yusuf : *Ya bak, Mahmut abi, dallandırıp budaklandırma o kadar. Senden bir şey rica ettik, söyleyiversen nolur sanki. Ben olsam söylerdim.*

Mahmut : *Bugüne kadar ben kendim için bile bir şey istemedim onlardan.*

Yusuf : *Burası değiştirmiş sizi.*

Mahmut :*Oğlum gurur diye bir şey vardır. Öyle paldır küldür harcanmaz.*** herif.*

Yusuf : *Ya bi kere denemekten nolur ya?*

Mahmut : *Lan bi ***anladığın yok, cart curt konuşuyorsun. Kolay mı sanıyorsun sen bu işleri? Adamlara on yıldır binlerce fotoğraf çektim. Şu balkona yirmi metrekare bi seramik lazım oldu. Üç kuruş indirim yaptıramadım. Taşradan geliyorsunuz, işiniz gücünüz torpil aramak. Bir vasıf bulmak filan gibi bir derdiniz yok. Amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi,cart curt. Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz. Ben bu işe başladığımda kimse yardım etmedi bana. İstanbul'a geldiğimde cebimde otel parası bile yoktu. Bi *** öğrenmeden plansız programsız kalkıp geliyorsunuz İstanbul'a.*

Uzak filmi birbirine fersah fersah uzak olan iki karakter üzerinden kurgulanarak film akışı boyunca bu karakterler arasında bir kimlik çatışması inşa edilmiştir. Filmin ilerleyen aşamalarında Yusuf'un iş arama süreci giderek uzayan bir hal almaya ve sonuç vermeyen bir çaba haline dönüşmeye başlamıştır. Filmin bu noktasında gerçekleşen diyalog ise kimlik çatışmasını anlamlandırmak adına önemli bir yere sahiptir. Tarih boyunca yaşanan ekonomik buhranlar göz önünde bulundurulduğunda yaşanan bu buhranların toplumu ayırma gücüne sahip olduğunu söyleyebiliriz. Her kriz döneminde ayrışarak ikiye ayrılan insan tablosu bir takım kimlik çatışmalarına girme eğilimi taşır. Uzak filmi iki ana karakter üzerinden Türkiye 2001 ekonomik krizi sonrası yaşanan kimlik savaşını ve toplumda oluşan bu ayrışmanın sözlü olarak tartışmasını yapar. Yusuf diyalog esnasında isteğine olumsuz tepki verilmesi sonucu yıllar önce İstanbul'a yerleşen Mahmut'a "*burası değiştirmiş sizi"* diyerek kimlik hatırlatması yapar. Mahmut karakteri de diyalog devamında İstanbul'a gelerek torpil istemesi nedeniyle Yusuf'a bağırır ve aynı şekilde taşradan geldiğini hatırlatması ile birlikte filmin bu notasında kimlik üzerine düşünsel bir evren yaratılır. Bu diyalogda film kimliği inşa ederek elde etme ve hazır bir kimliğe zorluk çekmeden sahip olmanın tartışmasını vermektedir. "...ama kimliği algılama anımıza ve o kimlikle çepeçevre sarıldığımız tarihsel ana geri dönecek olursak, kimlik bazen içine düştüğümüz, bazen de üstüne sıçradığımız bir şeydir. Başkaları bize ne olup olmadığımızı dikte edinceye dek, kimliğin yaşamsal bir manası bile yoktur. Başkalarınca görünürlük kazandığımız dünyevi bir yuva, bir haysiyet tutamağı olduğunda ise, hem tutsağı hem de savaşçısı olduğumuz zapt edilemez birer kaleye dönüşebilir" (Kaygusuz, 2012, s. 244-245).

"Gerçekte Mahmut ile Yusuf arasındaki ilişki, Türkiye'nin düşünsel iklimindeki genel bir gerilimini yansıtmaktadır. Taşralının, kentli olan karşısında ikinci sınıf vatandaş olarak görüldüğü bu düşünsel iklimde kentli entelektüel de, Türkiye'nin geçirdiği sosyo-ekonomik değişimlerle birlikte değişmiştir. Eskiden idealleri olan ve bu idealleri uğrunda çabalayan kentli entelektüel, özellikle 1980'lerde uygulanmaya başlayan ekonomik sistemle birlikte değerlerinden uzaklaşmış, ideallerinden vazgeçmiş, bilgi ve becerisini, yeni sistemin hizmetine vermiştir. Tıpkı Mahmut gibi" (Akbulut, 2005, s. 28). Burçak Evren, aynı köklere sahip olan bu iki karakter için şu yorumu getirmiştir:

"Biri kırsal kesimden kente gelmenin yollarını ararken, bir diğeri aynı yolu izleyip kentte tutunabilmiş bir kişidir. Aynı kökten ama farklı kültürlerin iki insanıdırlar. Uzak, bir olayın ya da serüvenin filmi değil, aksine durumların, durumların karşısında alınan o bildik, ama sinemada pek anlatılmayan tavırların filmi olur" (akt. Çapan, 2009, s. 62).

Toplumda kriz sonrası yaşanan kırılmanın ve kültürel dönüşümün en nitelikli örneği olan Uzak filmi Burçak Evren'in de söz ettiği gibi durumları ele almaktadır. Filmde ortaya konulmak istenilen bir serüvenden ziyade yaşanan durumlar küçük dokunuşlarla izleyiciye aktarılmaktadır.



Görsel 17. Uzak Filmi

Yine bu diyalogda Yusuf'un iş arama sürecinde kolaya kaçıp iş için yardım isteme noktasına geri dönersek; Ceylan sineması üzerine yapılan diğer çalışmalar incelendiğinde bu karakter üzerine fazlasıyla taşra masumiyeti atfedildiğini görmek mümkündür. Diyalog analizinin yanı sıra filmde karakter inşa sürecine geri döndüğümüzde taşrada büyük oranda bastırmış olduğu cinsellik sonucu bir kadını takip etmesi ve başka bir kadını ise tramvay sahnesinde taciz etmesi önem taşımaktadır. Ayrıca filmin giriş diyalogunda belirttiği gibi çok para hayali kurması ve kendisine emanet edilen evde sigara içmesi karakteri anlamlandırma adına önem taşımaktadır. Yusuf'un bir amaç ve bir ilke doğrultusunda hareket etmeyerek taşradan boş gelmesi sonucunda sergilemiş olduğu tavır ve tutumlara baktığımızda aslında İstanbul'a bir takım nitelikler yükleyerek hareket ettiğini görmekteyiz. İstanbul'unda kimliksiz bir yapıya sahip oluşu onu rahatlıkla içine alıyor olması bu süreci hızlandırmıştır. Bu iş isteme sürecine ve yaşanan kimlik çatışmasına baktığımızda ise Yusuf karakterinin kurnazlık yaparak bir takım niteliklere sahip olma çabasının olduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 18. Uzak Film Afişi

Nuri Bilge Ceylan film üzerine gerçekleştirdiği "*Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum"* (Köspeten, Yücel, Okur, & Türk, 2016, s. 80) başlıklı röportajında film afişine varoluşçu bir anlam getirmeye çalıştığını ifade eder. Afişte kullandığı görselde sahnede yer almamasına rağmen cami görüntüsünü şu amaç doğrultusunda eklediğini açıklar:

"...Adamın afişteki duruşu, filmin biraz varoluşçu duygularla ilgisi olabileceği izlenimi veriyor. Bu tip duygular, sanki sadece Batı'ya özgü, bir İslam ülkesinde yaşamayan duygularmış gibi bir önyargı var. Bu artık doğru değil. Biraz ona karşı yaptığım bir şeydi. O afişte en azından, bunun Doğu'da yaşanan, bir İslam ülkesinde yaşanan bir öykü olduğu vurgusunu yapmak istedim. Afiş, festivallerde falan asıldığında, filmin bir İslam ülkesinde geçtiği direk olarak anlaşılsın istedim."

Bu noktada yönetmenin bu gayretinden şu sonuç çıkarılabilir; yönetmen sinema üretim faaliyetini gerçekleştirmiş olduğu toplumdan bağımsız ürün koyma çabasında değildir. Ortaya koymuş olduğu sinema ürünün yaşadığı topluma ilişkin bir takım mesajlar içermesi gerektiğini düşünmekte ve bunu uygulamaktadır.

Nuri Bilge Ceylan, Uzak filmde yoğun olarak fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan anlatım yolu tercih edilmiştir. Film sabit ve genel planlarla başlayıp devam eden bir anlatı yapısına sahiptir. Hareketsiz çekimlerle desteklenen bu anlatı yapısında yakın planlara çok az yer verilir (Akbulut, 2005, s. 32). Filmde uzun soluklu ve sabit planlar kullanılarak fotografik öykülemecilik ön plana

çıkartılmıştır. Böylelikle filmde, tartışılan bir takım toplumsal hayata ilişkin noktalar filmde oluşturulan görsel imajların sadeliğiyle desteklenerek sunulmuştur. Uzak filmde kurgulanan gerçeklik, izleyicinin hayatı algılama boyutuna en yakın olan gerçekliktir. Aytekin'e göre (2015, s. 254) yönetmen Uzak filminde sabit hayatın akışına benzerlik taşıması adına kamerayı sabit kullandığı noktalarda oyuncularını kadraj dışına taşımıştır. Oyuncuların girip çıktığı sahne yöntemi ile hayatın kadraj dışında da varlığını devam ettirdiği hissi verilmiştir. Ceylan sinemasında tercih edilen hareketsiz ve uzun süren genel planlar ile izleyicinin filme belirli mesafeden yaklaşmasını sağlanmıştır. Bu yolla özdeşleşmeden uzak tutulan izleyici aynı zamanda yakın planın azlığı nedeniyle film karakteri ile duygusal etkileşim içerisine giremez. Atmosfer yapısının durağan olduğu filmde geleneksel sinema anlayışının aksine hızlı ilerlemeyen bir öykü akışı tercih edilmiştir.



Görsel 19. 20. Uzak Filmi

Ceylan sinemasında birbirini tekrar eden çerçeveleme ve ışıklandırma stilinin olduğunu söylemek mümkündür. Ceylan, Emel Erden'e (2016, s. 61) verdiği bir röportajında bununla ilgili şunları dile getirmektedir:

"Yönetmenin kameramandan ne isteyeceğini iyi bilmesi lazım. Objektifleri bilmesi, çerçeve ahlakı olması, kameranın yeri ve açısı, ve tabii ışık konusunda en azından sağlam bir duygusu olması gerekir diye düşünüyorum."

Yönetmenin bu yorumundan yola çıkarak, Ceylan sinemasının sinematografik yapısı üzerine şu sonuca varılabilir; yapım süreci boyunca bir takım ilkelere bağlı kalan yönetmen benimsemiş olduğu bu ilkeler yoluyla sinematografik dilini oluşturmuştur. Bu ilkeler yoluyla kurmuş olduğu çerçeveleme, kamera konumu ve ışık belirli bir sinematografik ahlakın birikimi neticesinde oluşturulmuştur. Birbirini tekrar eden sabit planlar ve uzun soluklu sahneler Auteur kuramcısı Sarris'in de vurguladığı gibi teknik

yeterliliğe hakim olabilme ve film dilini uygulayabilme yeteneğine sahip olan bir yönetmen olduğuna işarettir.




Görsel 21. ve 22. Uzak Film Seti

Nuri Bilge Ceylan sinemasında yaşanan dilsel dönüşüm prodüksiyon yapılaşmasından ayrı düşünülemez. Taşra üçlemesinin son filmi olan Uzak filminde yapım ve set süreci en minimal düzeydedir. Üçlemenin ilk iki filmini sadece birkaç kişi ile gerçekleştiren yönetmen Uzak filminde de bu sayıyı genişletmeyi tercih etmemiştir. Nuri Bilge Ceylan üretim aşamasını değerlendirirken, fotoğraf sanatının, sinema üretim aşamasından daha zevkli olduğuna vurgu yapmaktadır. Tek başınalığın hakim olduğu bu özgürlüğü, üretim aşaması insan ilişkileri üzerine kurulu olan sinema sanatı sağlamamaktadır. Bu nedenle Ceylan, üretim aşamasında ekibi küçültme yönünde çalışmalar yaparak, sinemayı sevmediği taraflarından arındırma yoluna gittiğini belirtmektedir (Köspeten, Yücel, Okur, & Türk, 2016, s. 78).

Türk sinema dünyasının konvansiyonelliğinin dışında ürünler ortaya kayan Ceylan, "Sinemanın Etkileme Gücü Azaldı" başlıklı röportajında şimdiye kadar filmine özgür iradesiyle maddi destek veren ilk kuruluşun, Rotterdam Film Festivali bünyesindeki Hubert Bals Fund olduğunu belirtir. Filmlerinin üretim ve yapım aşamasında kendisi yer alan yönetmen destek konusundaki çekimserliği, filmlerinin kişisel tarzda olmasına bağlamaktadır. Film üretimini belirli periyotlarla gerçekleştiren Ceylan, bir önceki film yoluyla bir sonraki filmini finanse ederek üretim aşamasını ilerlettiğini belirtir (Teker, 2016, s. 57).

Özetle Uzak filminde, Yusuf karakteri kriz sonrası genç neslin iş edinme ve hayata bakış açısı adına önemli bir temsil oluşturmaktadır. Ayrıca filmde ekonomik kriz gibi bir gerçek ve bunun yanı sıra İstanbul gibi umutlara yanıt vermeyen bir şehir yer almaktadır. Aslında bu noktada yönetmen kamerasını olup biteni ve görünmez olanı izleyiciye gösterme amacıyla kullanmıştır. "Uzak genel yapısı itibariyle, toplumsal

analizin yoğunlaştığı, yabancılaşma, taşralı olma ya da olmama ayrışmasının yaşandığı, orta sınıf aydınının sorgulandığı tüm bu yönleriyle de, nasıl taşradan kente geliniyorsa, salt doğayı yansıtan bir dil ve söylemden de uzaklaşıldığı bir üslup benimsenmiştir. Ceylan, Uzak filmi itibariyle söylemini daha çok kente, bireye ve birey sorunlarına çevirmiş gözükmektedir" (Aytekin, 2015, s. 255).

Taşra üçlemesinin son ve yönetmenin üçüncü uzun metrajlı filmi olan Uzak, yönetmenin filmografisi içerisinde sabit ve sessiz imajların yoğunlukta olduğu bir filmdir. Filmde anlatım fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulmaktadır. Minimal anlatımın ağırlıkta olduğu filmde diyalog diziliminin az olması nedeniyle söylemler sınırlı bir biçimde tasarlanmış olmasına rağmen, taşra üçlemesi içerisinde en çok konuşan ve söylem üreten filmdir. Film dönemin ekonomik krizi ve etkilerini diyaloglar yoluyla yansıtma bağlamında güçlü bir dile sahiptir. Bunların yanı sıra torpil çatısı altında kimliği inşa ederek elde etme ve hazır bir kimliğe zorluk çekmeden sahip olmanın tartışmasını vermektedir. Filmde karakter ve mekan yaratımı buna uygun bir biçimde tasarlanmıştır. Tasarlan bu iş arama süreci içerisinde film bütünsel çerçevede ele alındığında ekonomik kriz, etkileri ve sonuçlarına yönelik eleştirel bir tutum söz konusudur.

3.2.5. İklimler Filmi Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan
Yapım:	Zeynep Özbatur
Görüntü Yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Oyuncular:	Ebru Ceylan
	Nuri Bilge Ceylan
	Nazan Kesal
	Mehmet Eryılmaz
Kurgu:	Ayhan Ergürsel
	Nuri Bilge Ceylan
Müzik:	Domenico Scarlatti
Özellikler:	35 mm Renkli
Süre:	97’
Yapım Yılı:	2006

3.2.5.1. Filmin Konusu

İsa ve Bahar çiftinin ilişkilerindeki iletişimsizlik nedeniyle yollarını ayırmalarını konu alan film, çiftin değişim gösteren mevsimler içerisinde sahibi olmadıkları yaşantının ve sevincin peşi sıra sürüklenişlerine yer vermektedir. Filmde iklimler değişimiyle birlikte karakterlerin de ruh halleri değişim içerisine girer ve çıkmaz bir boyut kazanmaya başlar.

3.2.5.2. Filimin Analizi

İklimler filmi, taşrayı merkez alan sinema anlayışından uzak, kadın erkek ilişkisi üzerine konumlandırılmış ve dramatik yapının daha belirgin bir yapıda olduğu bir filmdir. Yönetmen her ne kadar diğer filmlerinde tekrar eden 'taşra' temasından belirgin bir şekilde uzaklaşmış olsa da, İklimler filminde bireylerin 'iletişimsizlik' hali tekrar eden tema olarak varlığını devam ettirmektedir. Aynı zamanda yönetmenin eşi ile oyuncu koltuğuna geçtiği film olması dolayısıyla önceki filmlerinde olduğu yine bu filminde de otobiyografik öğeler yoğunlukla yer almaktadır.



Görsel 23. 24. İklimler Filmi

İklimler filmi, yönetmenin anlamın taşra üzerinden üretildiği filmografisi içerisinde bireysel tarzda sinema diline sahip bir film olarak değerlendirilebilir. Uzak filmiyle birlikte daha çok belirginleşen toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir söylem oluşturma tarzı, İklimler filmi ile birlikte bireyselleşerek bu yapıdan uzak bir hal almıştır. İzleğin kadın erkek ilişkisi üzerinden kurgulanması ve söylemlerin bu düzlem üzerinde inşa edilmesi nedeniyle çalışma kapsamında sözdizimsel yöntem ile analiz edilemeyen film, çalışmanın bir diğer çözümleme yöntemi olan sinematografik çözümleme yöntemi ve kuramsal çerçeve bağlamında incelenerek, film dilindeki değişim ortaya konmaya çalışılacaktır. Filmde sinematografik çözümleme kapsamında, kamera, çekim teknikleri, oyuncu ve mekan yaratımı aşamaları incelenerek bunların değişim varsayımı içerisindeki yeri tartışılacaktır.

İklimler filmin genel hikaye örgüsü klasik sinema anlatısına hizmet etmez. Klasik sinema anlatısı neden-sonuç düzlemine hizmet etmek adına, izleyiciye öncelikle gerilimin nedenini sunar. Fakat İklimler filminde izleyici belirli bir süre gerilimin nedenini saptayamaz. Boşlukların izleyici tarafından doldurulmasından yana olan yönetmen, film izleği boyunca izleye çift arasındaki kopuş nedenini değil sonuçlarını gösterir. Filmin genel öykü yapısı çatışmalar içermediği gibi, klasik sinema anlatısında ana öykünün ilerlemesinde araç haline gelen yan olaylar, İklimler filminde herhangi bir gelişmeye veya kırılmaya neden olmaz.

İklimler filminin karakterleri, klasik anlatıda olduğu gibi filmin öyküsüne hizmet etmezler, aksine büyük bir dinginlikle öykü anlatırlar. Eren'e göre (2008, s. 14) İklimler filmindeki kahramanlar ise organik bir biçimde hikayeye katılımda bulunmaktan ziyade, metaforlarla çizilmiş evrenin pasif bir izleyicileri olarak konumlandırılmıştır. Bu durum yönetmenin klasik kodlardan uzak sinema anlayışı ile açıklanabilir. Atam'a göre (2010, s. 146) İklimler filminde, izleyiciye özdeşleşmeden uzak bir izlek oluşturulmuştur.

Bunun temel nedeni ise yönetmenin seyirci ile filmin karakterleri ve hikayesi arasına mesafe koymasıdır. İzlek boyunca seyirci bir yandan karakterlerin iç dünyalarına tanık olurken diğer yandan onlara dokunamaz. İklimler filminde, özellikle doğu sanatlarının karakteristiği olan duygusal yoğunluk ve giderek artan ifşaat süreciyle yaşanan pişmanlık içeren sahneler tümüyle çıkartılmıştır.

Kendinden emin olmayan karakterler yaratan yönetmen bu tutarsızlık üzerinden seyircinin özdeşleşme odağının taraf değiştirmesini hedefler. Orta'ya göre, (2014, s. 239-240) İklimler filminde kadın karakterler duygusal yükseliş ve düşüşler üzerinden tasvir edilmiştir. Bahar'ın yapabilecekleri tahmin edilemez; sevgilisinin onu aldattığını biliyor olmasına rağmen onu terk etmiyor oluşu bu duruma örnek verilebilir. Filmde sadece Bahar değil, Serap da tutarsız bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Serap, uzun süredir, İsa'nın arkadaşı olan Güven ile beraber olmasına rağmen sevgilisini İsa ile aldatan, filmin hileli ve kötü karakteri olarak tasvir edilmiştir. İsa'nın nezaketiyle tekrar karşılaştığında cezbedilen Serap, daha sonra onu baştan çıkarmaya çalışır. Kadın karakterlerin, klasik anlatıda olduğu gibi iyi ve kötü niteliklere eşdeğer bir biçimde tasarlanmış olması, dramatik gerilim içerisinde filmin yükselen eğrisine katkıda bulunmayarak anlatısına hizmet etmezler. Bahar film boyunca sadakatini ve masum yanını devam ettirir. Serap ise filmin belirli bir bölümünde İsa'nın bastırdığı yanını açığa vurması için filme ortaklık eder. Filmin öyküsü ise bu gelişen olay parçalarından bambaşka bir bütünü oluşturmaktadır.

İklimler filmi, Ceylan sinemasında dramatik ekseninin belirgin olmasının yanı sıra melodramatik imgelerin yoğunluk kazandığı bir filmdir. Akbulut, Türk sinemasında dolaşıma sokulan melodramı incelediği *"Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem"* isimli çalışmasında bu durumu şu şekilde açıklar: "Ceylan'ın karakterleri, fiziksel olarak aynı ya da yakın mekanları paylaşsalar bile aralarında belirgin bir uzaklık vardır. İklimler' de, sevgili olan İsa ve Bahar, Kaş'ta kumsaldayken bile aralarındaki uzaklığı korurlar. Yeşilçam melodramlarının tersine İklimler, 'mutlu aşk yoktur' der. İsa, kumsalda iken denize giren Bahar'ın ardından, ilişkilerine bir süre ara vermeleri gerektiğini söyler. İzleyici, onun kendi kendine konuştuğunu düşünürken birden İsa'nın ardına beliren Bahar'ı görürüz. Bahar da İsa'ya, bu konuda kendisini ikna etmesine gerek olmadığını söyler. Ancak *İklimler'* de de kadının ne yapacağı belirsizdir. Bahar, sahilden dönerken bindiği motosikleti kullanan İsa'nın gözlerini kapatmaya

çalışır ve güler. Yere kapaklandıklarında İsa onu sarstığında bu kez ağlar. Filmsel anlatının sonunda bir kez görülen duygusal iniş çıkış ve dengesizlikler, Bahar'ı melodram kadınlarına yakınlaştırır. O ne yapacağı belli olmayan, ruh sağlığı yerinde olmayan biri olarak görünür" (Akbulut, 2012, s. 120).

Çağdaş anlatı filmleri izleyicinin izlek boyunca filme belirli bir noktadan yaklaşmasını sağlar. İklimler filminde dramatik gerilim her ne kadar diğer filmlerinden yüksek olsa da bu durum belirli noktalarda filmin bölünmesiyle kesilmektedir. Örneğin, filmde İsa'nın Bahar'ın kendisine geri dönmesine için yaptığı konuşmalar, servisin kapı açılmaları ve set çalışanlarının konuşmaları ile kesilmektedir. Yönetmen bu dramatik gerilimleri bölerek filmin hikayesinde aşk gerilimini ortadan kaldırarak daha çok ikili arasındaki iletişimsizlik sorununa izleyiciyi yönlendirmektedir. İklimler, öykünün gelişimi ve karakterlerin çözümlemesi bağlamında, bambaşka kimliklere sahip insanlar arasında gelişim gösteren ve herhangi bir dramatik yükselişin yer almadığı filmdir. Film bir hikayeyi ele alırken, bunu ilginç ayrıntılar ile sunarak bir insan portresi haline getirmiştir (Atam, 2010, s. 142).

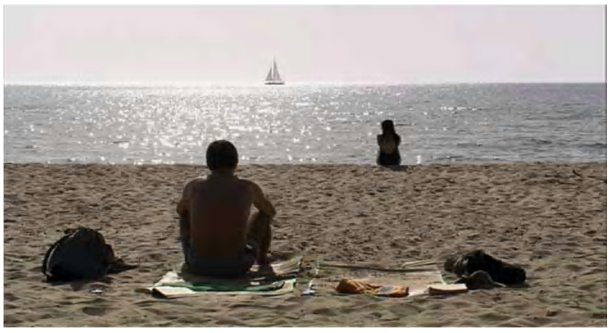
Filmin son sahnesi Mayıs Sıkıntısı filminde olduğu gibi klasik sinema anlatısına gönderme yapmak adına oluşturulmuştur. Bahar'ın çalıştığı set ekibinin yer aldığı bu sekansta klasik anlatımın klişe bir sahnesi canlandırılır. Bu sahnede babasının intikamı alınmadan gözyaşlarının dinmeyeceğini söyleyen bir kadın ile intikam peşinde olan bir adam yer almaktadır. Film boyunca tepkiye dönüşmemiş suskunluğuna şahit olduğumuz Bahar'ın yaşamın gerçek yanını temsil edilirken, diğer yanda 'intikam' temelli yapay bir sahne canlandırılmaktadır.

İklimler filmi, taşra üçlemesine kıyasla, kameranın biraz daha hareketli ve diğer filmlerine nispeten daha fazla yakın planların kullanıldığı bir filmdir. Yine yönetmenin profesyonel oyuncular yerine Ceylan'ın yakın çevresi, kendisi ve eşinin oynaması, gerçekçi yönetmen sinemasının genel özelliklerini yansıtması bakımından Ceylan'ın diğer filmlerinden çok da farklı olan bir film değildir (Hoşcan, 2015, s. 56)**.** Sinema anlayışında hiçbir duygunun gereğinden fazla altının çizilmesinden yana olmayan yönetmen filmde genel itibariyle dramatik etkinin yoğunlaştığı noktalarda yakın çekime yer vermiştir.

Filmin giriş sekansını oluşturan bölümde bütününe hakim olan ilişki kopuşunu ve buna bağlı dramatik gerilimi aktarmak amacıyla kamera, Bahar'a daha yakın bir izlek

oluşturmaktadır. Bu sekans itibariyle izleyiciye filmin karakterleri tanıtılır ve kopuşun gerilimi yansıtılır. Filmlerinde görüntü üzerine düşünce yaratma çabasında olan yönetmen sahnede gerçekliği bozmamak adına uzun soluklu planlara yer vermektedir. Giriş jeneriği sonrası otel sahnesinin ardından, uzun soluklu bir arkadaş ziyaret planı genel açıda sabit planda verilir. Bu sahne filmin klasik anlatımdan uzak bir yapıya sahip olduğunu desteklemek adına önemli bir yere sahiptir. Baharın gerilim yarattığı masa sohbeti herhangi bir duygusal boşalıma yer vermeden sonlandırılır. İzleyicinin beklentisi Bahar'da var olan suskunluk ve gerilim halinin masada patlak vermesi veya İsa'nın bu suskunluk karşısında tepkisini sert bir biçimde ortaya koyması yönündedir. Fakat bu sahne klasik anlatıma hizmet etmez ve gerilim sonlandırılmadan diğer sahnelere aktarılır. Film diyalog diziliminin az boyutta yer alması nedeniyle ilerleyen ve tartışılmayanı izleyiciye içsel olarak aktaran bir filmdir.

Nuri Bilge Ceylan, karakterin ruhsal gerilimini yansıtmak adına düş sahnelerine önem veren bir yönetmendir. Sahil sekansının girişini oluşturan Bahar'ın boğulma sahnesi de bu bilinçaltını yansıtmak adına önemli bir yere sahiptir. Bahar aldatılmış ve İsa'ya hastalıklı boyutta bağlı olan bir karakterdir. Bu bağlılığı nedeniyle İsa'yı terk etme gücüne sahip değildir ve çaresiz bir biçimde bu durumu kabullenmeye çalışmaktadır. Sevildiğinden emin olmayışı düş sahnesinin önce şefkatli bir boyutta ilerlemesi daha sonra İsa'nın onu kuma gömerek boğmaya kalkmasıyla aktarılmaya çalışılmıştır (Ciment & Tobin, 2016, s. 122). Bu düş sahnesi gökyüzünde güneşin bunaltıcı ışığı ve Bahar'ın çok yakın plandan verilen görüntüsü ile açılır. Ardından uzunca bir süre çok yakın planda Bahar'ın uyku hali ve güneş altında vücudundan yavaşça akan terler izleğe yansıtılır. Tepkiye dönüşmemiş bir çabanın ürünü olarak Bahar'ın yüzü filmin öyküsü için önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle film Bahar'ın yakın plan görüntüsü ile başlayıp yine onun görüntüsü ile bitmektedir. Burada gerçekleşen düş sahnesinde Jenna'ya göre (2011, s. 144-145) yönetmen gerçekliği rüya olarak görüntülemektedir. Kamera derin odaktayken İsa karakterini Bahar'a ve kameraya yaklaşan figür olarak yansıtır. Eğilince figürün yüzü görünür kılınır. Bahar'ın bedenine kum örtme sahnesine kesme yapılır ve İsa'nın yüzü bu sahnede görünmez. Gölge olarak yansıtılan İsa'nın bedeni onun ilgisiz ve kopukluğunu yansıtır.



Görsel 25. İklimler Filmi

"Yönetmen, filmin başında gördüğümüz, iki sevgilinin ruhsal uzaklıklarını betimleyen antik şehir sahnesine benzer bir biçimde ancak bu kez, Bahar'ı, genel planda konumlandırır. İsa'nın gözünden Bahar, dalgalar içinde ufak ve tanınmaz bir figür gibi görünür. İsa, onu izlerken, bir yandan da Bahar'dan ayrılma konuşması pratikleri yapar. Konuya nasıl gireceğini bilemeyen İsa'nın sözleri yarım, bölük pörçük ve aslında biraz da yapay ve yüzeyseldir. İsa, bir monologu andıran bu konuşmayı yaparken, bedenini hafifçe arkaya doğru yaslar ve onun bıraktığı boşlukta bir anda Bahar görünür. Denizde olan Bahar'ın, an ve uzam düşünüldüğünde o anda orada bulunabilmesi elbette imkansızdır. Ancak bu, bir önceki rüya sahnesine benzer bir biçimde gerçek olan ve olmayanı, umulan ve beklenen, ama gerçekleşmeyeni ya da tam tersi bir biçimde tasavvur edilen, kararlaştırılan ve bir eyleme dönüşebileni bir araya getirir" (Eren, 2008, s. 70-71).

İsa'nın bencilliğinin sebebi, artık çevresindeki hiçbir şeyle irtibata, iletişime geçememesidir. En yakınındaki Bahar'la bile diyalogları birkaç cümlenin ötesine gitmez. Sürekli seyahatler yaparak fotoğraflar çeken İsa, mekânlarla, insanlarla ya da sözlerle bir türlü hayata tutunamayan, boşlukta asılı kalmış biridir. İklimler filminde kamera, mekanlar ve insanlar üzerinde dolaşmaktansa, doğrudan ana karakterin iç dünyasına odaklanır. Yakın plan çekimlerin ağırlık kazandığı filmde yönetmen, karakterlerin yüz hatlarında, çizgilerinde, mimiklerinde bir kanal açıp iç dünyalarını görmemizi ister (Deniz, 2010, s. 53).

Filmde müziğin kurgulanışı iki farklı biçimde yer almaktadır. Bunlardan ilki kaynak yoluyla müziğin filme işlenmesi, ikincisi ise duygusal geçişlerle ilişkilendirebileceğimiz müzik kullanımıdır. Mayıs Sıkıntısı filminde müziği duyguları artırmak veya belirginleştirmek için kullanmayıp ilgisiz sahnelere koymaya çalışan yönetmen, İklimler filminde İsa karakterinin Bahar'ın yokluğunu hissettiği anlarda filmin izleğine müziği

dahil etmektedir. Fakat bu noktalarda İsa'nın bilgisayar başında olması bu müzik kaynağının bilgisayar olma ihtimalini de artırmaktadır. Filmde duygusal yoğunluğun ve müziğin birbirini en iyi desteklediği nokta; Ağrı'ya giden İsa'nın uzaktan Bahar'ı gördüğü andır. Filmin giriş jeneriğine eşlik eden müziğin araçta Bahar tarafından radyo yoluyla kapatılması müziğin bir kaynak aracığıyla filme aktarıldığı noktalardan ilkini oluşturmaktadır. Giriş jeneriğinde kullanılan aynı müzik İsa'nın Güven ve Serap ile karşılaştığı kitapçıda mekana yerleştirilmiştir. Bunların yanı sıra İsa'nın Ağrı'da müzik aleti satın aldığı dükkandan çıkıp karlar içersinde yürüyüşüne yine müzik aletinin sesi eşlik etmektedir. Bu kaynaklar yoluyla filmde kullanılan müzik hem yönetmenin gerçekçi sinema anlayışını desteklerken aynı zamanda filmin sinematografik yapısında desteklemektedir.



Görsel 26. İklimler Filmi

Filmde zaman tasarımı ise kurgusal devamlılığın bütünlüğünü sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Film, yaz mevsimi ile başlayıp sonbahar ve kış ile devam ederek sonlandırılmaktadır. Mevsim geçişleri yoluyla ayrılığın arasından geçen zaman süreci yansıtılırken aynı zamanda bu geçişler yoluyla kurgusal devamlılık yakalanmıştır. İklimler filmi bahar mevsimine yer verilmeyerek Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmlerinde olduğu gibi üç aşamada sonlandırılması yönetmenin filmlerinde yer alan dilsel bütünlük bağlamında farklı bir noktayı oluşturmaktadır.

Filmde, Domenico Scarlatti'nin bestesine yer veren yönetmen mix işlemi esnasında kendisinin adeta bir orkestra şefi gibi davranmak zorunda kaldığını ve Scarlatti'nin sonatını filme yerleştirirken %20 oranda yavaşlattığını belirtmektedir (Ciment & Tobin, 2016, s. 124). Aynı zamanda yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi İklimler filminde de ortam seslerini ağırlıklı bir biçimde kullanmıştır. Fakat bu sesleri kurgu esnasında filme aktardığını belirten yönetmen bunu şu şekilde aktarmaktadır:

"Gerçek seslerle gerçekçiliği sağlayamazsınız. İnsan kulağı çok seçicidir; ortamdaki bütün sesleri duymayız. Ben de seyircinin duymasını istediğim sesleri seçiyorum ve genellikle onları sonradan ekliyorum. Baştaki sahnede sinek sesini sonradan ekledim mesela. Sineğin vızıldayışı hoşuma giden bir bıkkınlık havası yaratıyor. Daha sonra da sineğin sesi ile müziği harmanlamak istedim, çünkü bana göre filmin akışı, sadece bir armoniden başka bir armoniye uyumlu bir şekilde geçebilmek için belli noktaları gereksinen müzik gibi, gereksiz görünen bir takım ara sahnelere ve başka işe yaramayabilecek seslere gereksinim duyabilir." (Jafaar, 2016, s. 128)

"İklimler filminde Serap karakteri sigara içerken, sigara kağıdının yanma sesi yüksek bir biçimde duyulur. Bu ses adeta izleyiciye sigara içme deneyimi yaşatır, Deleuze'ün de üzerinde durduğu sesin imgeyi yaratma gücünü örnekler. Ceylan, ses ile de imgelemimizi harekete geçirmekle kalmaz, şeylerin dünyasına bir boyut daha katar ve nesnelere dair algılayışımız derinleşir Yönetmen bizi, olup bitenlerin sırasını değil, olup bitenlerin arkasındaki gerçekliği, derinliği ve perspektifi görmeye davet eder. Bunu sadece sesle değil, nesnelere dair estetize edilmiş ayrıntılarla da sağlar" (Karabağ, 2011, s. 27).

Nuri Bilge Ceylan sinemasında yaşanan dilsel dönüşüm prodüksiyon yapılaşmasından ayrı düşünülemez. Ceylan sinemasında İklimler filmi ile beraber, film yapım aşamasında önemli değişimler yaşanmıştır. Koza ve taşra üçlemesinin ardından İklimler filmi ile yapım ve set süreci en minimal düzeyde olan sinema anlayışını geride bırakan yönetmen, yüksek bütçeli film yapımına imza atmıştır. Koza ve üçleme filmlerinde bireysele yakın sadece birkaç kişi ile yürütülen yapım aşaması İklimler filmi ile genişlemiştir. Türkiye- Fransa ortak yapımı, CO Production, NBC Film, Pyramide Productions sunumu EURIMAGES'ın ve İmaj işbirliğiyle ortaya konan film, Hubert Bals Fund, Efes Pilsen, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bütçe destekleri ile gerçekleştirilmiştir. Koza kısa filmi ve taşra üçlemelerinde yönetmen yapım ve görüntü yönetmenliğini kendisi sürdürürken İklimler filminde yapımda Zeynep Özbatur, görüntü yönetmeni koltuğunda ise Gökhan Tiryaki yer almaktadır. Bu durum Nuri Bilge Ceylan'ın oyuncu koltuğuna geçmesi ile de ilişkilendirilebilir fakat, uluslararası sinema üretimi yapan yönetmen olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu değişimin yaşanmasının olağan bir durum olduğu söylenebilir.



Görsel 27. 28. İklimler Film Seti

İklimler filminde yönetmenin diğer filmlerine kıyasla değişen yapım modeli ve daha büyük bir ekiple çalışmasının etkisiyle birlikte farklı teknik denemelere gidilmiştir. İlk defa bazı çekimlerde steadicam kullanmayı deneyen yönetmen kurgu esnasında bu görüntülerden memnun kalmayıp kullanmamıştır. "Karın Taşıdığı Hüzün" başlıklı röportajda staeadicam ile çekilen görüntülerin tamamını kurgu esnasında temizlediğini belirten yönetmen filmlerinde sabit plan kullanımından yana olduğunu belirtir. Bu zamanda kadar hiçbir filminde şaryo kullanmayan yönetmen film çekimi esnasında karakterin ve konunun etrafında inceleme yaparak kameranın konumu için altın noktayı bulamaya çalıştığını ifade etmektedir (Jafaar, 2016, s. 129).

Koza kısa filmi ve taşra üçlemesinde oluşan Ceylan sinemasındaki dilsel bütünlük İklimler filmi ile küçük çapta değişim göstermeye başlamıştır. İklimler filminde taşra temasından uzaklaşarak kadın erkek- ilişkisi üzerine kurgulanmış bir sinema öyküsü yaratan yönetmen bu noktada sinema öyküsünü bireyselleştirmiştir. Koza filminde başlayan çok yakın planların filme hakim olması, taşra üçlemesi ile birlikte yoğunluğunu kaybetmiş olsa da İklimler filminde kendine yeniden yer bulmuştur. Taşra üçlemesinde filmlere hakim olan genel planlar İklimler filminde yerini yakın planlara bırakmıştır. Taşra üçlemesinde kullanılan doğanın sakin kendine özgü ruh halinin genel ve sabit planlara yansıtılması İklimler filmi ile yerini insanların ruh hallerini yakın planlarla görüntülemeye dönüşmüştür. İklimler filmi, Ceylan sinemasında sinematografik düzlem içerisinde ele alındığında dilsel dönüşüm adına önemli bir kırılma noktasını oluşturmaktadır.

Üçlemenin ardından, taşradan uzaklaşarak kadın- erkek ilişkisi üzerinden izlek oluşturan yönetmen söylemlerini bu düzlem üzerinde inşa etmesi nedeniyle çalışma kapsamında film sözdizimsel yöntem ile analiz edilememiştir. Fakat yönetmenin bununla ilgili yorumu filmi anlamlandırabilmek adına önemli bir yere sahiptir: "Bir filmin kişisel olması toplumu ilgilendirmediği anlamına gelmez. Esasında *İklimler*'in

meselesi de... 'büyük ve toplumun genelini ilgilendiren' bir mesele bana göre. Sadece toplumu da değil, bütün insanlığı ilgilendirebilecek bir mesele. Birbirinden çok farklı kültürde bu denli ilgi çekmesi de bunu biraz gösteriyor belki. Asıl sorun, sinema salonlarını dolduran büyük kalabalıların, gerçekten kendilerini ilgilendiren filmler görmeyi isteyip istemediğinde..." (Yücel F. , 2016, s. 158-159). Yönetmenin bu bakış açısından hareketle, filmlerin toplumu ilgilendiren meseleleri farklı yöntemler dahilinde okunabilir ve bu bağlamda yeni çalışmalar elde edilebilir.

3.2.6. Üç Maymun Filmi Künyesi

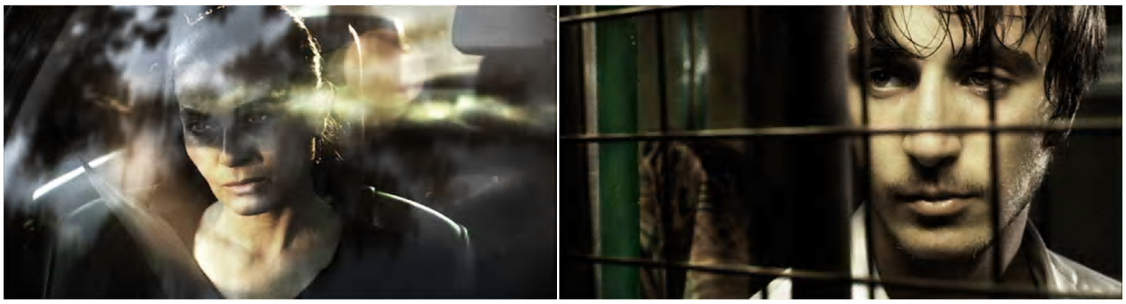
Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Ebru Ceylan
	Nuri Bilge Ceylan
	Ercan Kesal
Yapım:	Zeynep Özbatur
Görüntü Yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Oyuncular:	Yavuz Bingöl
	Hatice Aslan
	Ahmet Rıfat Şungar
	Ercan Kesal
	Cafer Köse
	Gürkan Aydın
Kurgu:	Ayhan Ergürsel
	Bora Gökşingöl
	Nuri Bilge Ceylan
Müzik:	Yıldız Tilbe 'emi'
Özellikler:	35 mm Renkli
Süre:	109'
Yapım Yılı:	2008

3.2.6.1. Filmin Konusu

Film anne, baba ve oğuldan oluşan küçük bir ailede babanın, patronun suçunu üstlenerek kaotik bir sürecin başlamasına neden olmasını konu alır. “Üç Maymun”u oynama çabası gerektiren bir takım gelişmelerin yaşanmasıyla beraber içinden çıkılmaz haline dönüşen aile hayatı, zaaflar ile beraber giderek çıkmaza girer. Büyük yalanların devreye girmesi ile beraber karakterlerin farklı ruh hallerine yer verilir. Bu süreç içerisinde aile bireylerinin görmeyip, duymayıp ve hakkında konuşmayıp hareket ettikleri gerçekler, bir zaman sonra beraber yaşadıkları hayatı ve onları darmadağın eden döngü halini dönüşür.

3.2.6.2. Filmin Analizi

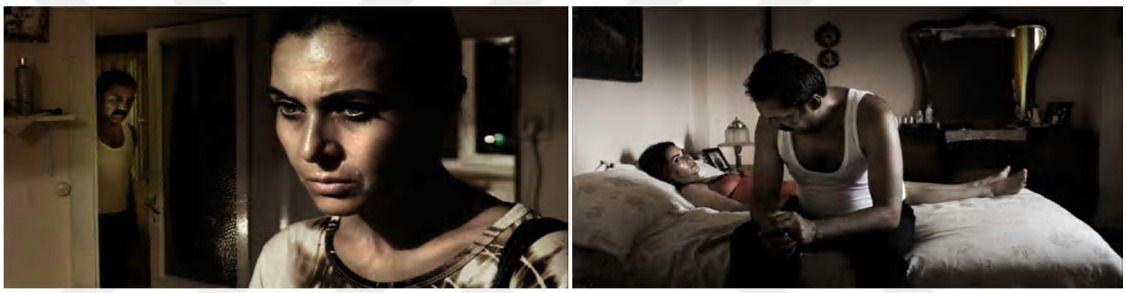
Ahıska'nın (2012, s. 224) deyimiyle "yoksul ve yoksun hayatlar" ın içindeki mukadder döngüyü ele alan Üç Maymun filmi, bıçak sırtı durumları ele alan hikayesi ile Ceylan sinemasında farklı bir konuma sahiptir. Üç Maymun filmi, yönetmenin anlamın taşra üzerinden üretildiği filmografisi içerisinde, İklimler filminden sonra, bireysel sinema diline sahip bir film olarak değerlendirilebilir. "Bireysellik" kapsamı bu film ile değişim göstermektedir. Uzak filmiyle birlikte daha çok belirginleşen yönetmenin toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir söylem oluşturma tarzı, İklimler filmi ile birlikte bireyselleşmiş, Üç Maymun filmi ile birlikte ise bireyselden toplumsala işaret eden imajlar üretilmiştir. Auteur yönetmen çizgisinin en belirgin izlerini taşıyan Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun ile birlikte melodram ve kara film türlerine yakın bir film ortaya koymuştur. Akbulut'a göre (Akbulut, 2012, s. 124) Üç Maymun filmi, tekinsiz ve karanlık atmosferiyle kara filmi yansıtır. Film, kentin taşrasında kalmış karakterlerin kişisel öykülerinden yola çıkarak, onlar üzerinden toplumsal ve politik söylemler üretir. Yetişkin'e göre (2010, s. 112) filmde işlenen karakterler arasında herhangi bir ana düzleme gönderme yapmaya engel olan bir oluşum yer alır. Karakterlerin her aşamada ekonomiyi, toplumsalı, politik ve kültürel olanı işaret eden tercileri vardır. Karakterlerin her bir tercihi bu aşamalardan geçerek filme aktarılır. Bu nedenle film tek bir noktaya gönderme yapmaz.



Görsel 29. 30. Üç Maymun Filmi

Filmde, izleğin kadın erkek ilişkisi üzerinden kurgulanması ve söylemlerin bu düzlem üzerinde inşa edilmesi nedeniyle, çalışma kapsamında sözdizimsel yöntem ile analiz edilemeyen film, çalışmanın bir diğer çözümleme yöntemi olan sinematografik çözümleme yöntemi ve kuramsal çerçeve bağlamında incelenerek film dilindeki değişim ortaya konmaya çalışılacaktır. Filmde sinematografik çözümleme kapsamında, kamera, çekim teknikleri, renk, ses, oyuncu ve mekan yaratımı aşamaları incelenerek bunların değişim varsayımı içerisindeki yeri tartışılacaktır**.**

Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun filminde yer alan karakterlerin, kasabadaki hayatından başlayarak, yaşamlarına tanıklık ettiği, yakından tanığı ve ilgi duyduğu insanlar olduğunu ifade eder. Diğer filmlerinde olduğu gibi Üç Maymun filminde de otobiyografik öğelere yer veren yönetmen, filmde yaratmış olduğu dünyaya sonradan ilgi duyarak kurgulamanın ötesinde, olup bitenlere uygun bir yaşam bularak senaryonun oluşturduğunu belirtir. Ceylan, diğer filmlerinde yaratmış olduğu karakterlerin statü, kimlik ve ruh olarak kendisine yakın olması nedeniyle, onların gözünden dünya yaratmanın ve senaryoyu kurmanın daha kolay olduğunu ifade eder. Bu filmde "katalizör karakter"[5] yer almadığı için alışkanlıklardan kurtularak yeni bir dünya oluşturmanın ve sinemasındaki bu geçişin kendisi için zorlayıcı olduğunu ifade eder (Yücel, 2016, s. 146).



Görsel 31. 32. Üç Maymun Filmi

"Dramatik unsurların öne çıktığı senaryoda, yeni zengin politikacı Servet, yanında çalıştırdığı şoförü, hayatın çıkmazları içinde sıkışmış Eyüp ve karısı Hacer, oğulları İsmail ile her biri toplumsal temsili en derinlikli biçimde yerine getiren karakterler yaratılmıştır. Ceylan'ın filmografisinde daha önce görülmediği şekliyle yaratılan bu karakterler, filmin klasik anlatıya yakın biçimde ilerleyen dramatik kurulumunu destekleyecek biçimde var olurlar. Kurulan tüm bu yapı Ceylan'ın filmlerinde bir yön değişimini gösterir niteliktedir. Özellikle Servet karakterinde belirginleşen yeni zengin tipolojisi, varlığa kavuşmak için her yoldan geçtiği vurgusu, kendisi yerine şoförünün hapse girmesini istemesiyle tescillenir. Böylece politikaya da el atmaya çalışan bu yeni sınıfın temsili, şehrin taşrasında ve birçok yoksunluk içinde yaşayan aile ile birlikte ele alınarak, sınıfsal ayrım belirgin biçimde vurgulanır. Kirli olana, hem Saffet'in kimliğinde örtük biçimde hem de ailenin yaşadığı mekân aracılığıyla görünür biçimde

[5] Katalizör, mecaz anlamıyla başka şeyleri etkileyerek bir oluşuma yol açan ya da herhangi bir oluşumu hızlandıran şeydir. Ceylan burada, daha önceki filmlerinde yaratmış olduğu karakterlerin statü, kimlik ve ruh olarak kendisine yakın, yani katalizör nitelikte süreci hızlandıran karakterler olmasından dolayı film yaratım sürecinin daha kolay olduğuna işaret etmektedir.

yer verilmiş olur" (Aytekin, 2015, s. 257). Gök (2018, s. 41) klasik anlatı sinemasına yakın olarak konumlanan bu filmi bir tür olarak konumlandırmanın oldukça güç olduğu üzerinde durur. Psikolojik gerilim, molodram, film-noir'a kadar uzanan geniş bir yelpaze içerisinde okunabilen film, özelde ise üçüncü sayfa hikayelerinden farksızdır. Yönetmen filmde hikayeye ait kilit noktalara yer vermeyerek izleyiciye olayların öncesini ve sonrasını sunar. Öyküde yaşanan bu zaman geçişleri ve sıçramalar yoluyla izleyici ile film arasına mesafe koyan yönetmen özdeşleşmeden uzak bir film inşa eder. Bunların yanı sıra filmde belirgin hatlarla oynanan renk paleti ve ses kuşağı yoluyla filme yabancılaşma unsurları yerleştirir.

Film kamera hareketleri ve çerçeveleme kapsamında Ceylan sinemasının değişim gösteren dili başlığı altında incelendiğinde, önemli bir yere sahiptir. Filmde olay örgüsündeki çizgilerin belirginleşmesi ve dramatik etkinin artmasıyla beraber, kamara da hareket kazanmaktadır. Taşra üçlemesinin ardından İklimler filmi ile yakın planlara yer veren yönetmen, Üç Maymun filminde ise yakın planlarla beraber hareketli çekim ölçeklerine başvurmuştur. Yönetmen kameranın sabit olduğu noktalarda nesneyi hareketli konuma getirerek, az sayıda diyalog diziliminin yer aldığı filmde belirli bir sinematografik dinamik oluşmasını sağlamıştır.

Filmde yakın planların yer aldığı sahneler terleme, derin nefes alma gibi çok fazla ruhsal geçişleri barındırmaktadır. Yönetmen bu gibi durumlarda yakın çekim ölçeğini kullanarak bakıştaki veya mimiklerdeki nüanslarla karakterlerin duygularını aktarmaya çalıştığını belirtir. Bu sahneler diyalogun yardımıyla ilerletilebilecek nitelikte olmasına rağmen yönetmen duygu yoluyla filmi ilerletmeyi tercih etmiştir. Özellikle filmin ikinci yarısından itibaren artarak devam eden yakın çekimler, filmin okumasında gerekli olan tüm anlamların diyalog yardımıyla değil, karakterlerin bakışları aracılığıyla ilerlemektedir (Yücel, 2016, s. 155).

Hacer ve patronun konuşmalarının yer aldığı araba içi sahnede yönetmen, görüntü üzerine ses bindirerek, oyuncuların konuşma ile birlikte içsel yolculuklarını ve zaaflarını izleyiciye aktarmıştır. Bu sahnede bir yandan konuşmalara şahit olan izleyici, diğer yandan karakterlerin hislerini izleyerek filmin izleği hakkında çeşitli yorumlara varır. Sıradanlığı ortadan kaldıran bu çekim tekniği Nuri Bilge Ceylan'ın ilk defa uygulamış olduğu tekniklerden biridir. Bu teknik yoluyla filmde senaryoyu ilerletecek olan bir takım kırılma noktaları karakterlerin yüzlerine yansıyan hisler yoluyla filme

aktarılmıştır. Bu sayede dramatik etkinin yoğun olduğu film klasik film anlatısının kodlarından uzak ve yönetmene özgü bir takım teknikler yoluyla ilerletilmiştir.



Görsel 33. 34. Üç Maymun Filmi

Filmin kurgusal boyutu bolca zaman atlamalarını içermektedir. Örneğin, kadının patron ile karşı karşıya gelme sürecinin ardından yakınlaşmayı artıracak bir takım nedenler ortaya konulmayıp ilişkinin ortasına geçilmiştir. Bu süreçlerde aralarında nelerin geçtiğine dair bir takım detaylar atlanarak karakterlerin ruh halleri ön plana çıkarılmıştır. Filmin en başında zaman atlamasını ustaca kullanan yönetmen zaman atlamalarını yokmuş gibi bulanık vermeyi tercih ederek boşlukları doldurmayı izleyiciye bırakmıştır. "Baba yatakta oturuyor, tren sesi geliyor, sese doğru bakıyor, bir kesmeyle trenin geçmeye devam ettiğini görüyoruz ama aradan üç- dört ay geçmiştir. Ya da politikacı ofisinde vantilatörün önüne geliyor, içinde oluşan, seçim mağlubiyeti ve arkadaşı tarafından alay edilip aşağılanmasının neden olduğu şiddeti daha belirgin bir biçimde görüyoruz. Kadına baktığını zannediyoruz, ama kadın gitmiş. Bu tip zaman atlamaları filmin tüm kurgusunda var. Dolayısıyla her kesme bir zaman aşımı olabilir ya da devam ediyor zannettiğimiz her şey içinde bir zaman aşımı barındırabilir sezgisinin izleyicide oluşmasını umduk. Sadece belli detaylardan değil, biraz da karakterlerin psikolojisini takip ederek. Tüm filmde böyle bir zaman atlama yöntemini ortaya koyduktan sonra, kadının adama telefon edip etmemekte kararsız kaldığı yemekhane sahnesinde de tek bir kesmeyle - sahilde otururlarken çocuğun elbisesinin değişmiş olduğuna da güvenerek - zaman aşımı duygusunu yarattığımızı, o ilişkinin gelişmiş olabileceğini, aradan birkaç hafta geçmiş olabileceğini hissettirdiğimizi düşündük... " (Yücel, 2016, s. 149).

Dünyadan izole ederek tasarladığı dört karakterin dünyasını yansıtan yönetmen bunu yaparken dış dünyadan kimseyi hikaye örgüsüne katmadığını belirtir. Örneğin, yönetmen filmin sorgu sahnesinde arkadan çekim ölçeği kullanarak polisin yüzünü göstermez. Bu izolasyonu netleştirmek adına da renklerle oynamayı tercih eden

yönetmen, bu yol sayesinde karışıklığı engelleyerek karakterleri ön plana çıkardığını belirtir (Küçüktepepınar, 2016, s. 137). Karakterleri ön plana çıkarmanın yanı sıra yönetmen ailenin yaşadığı ev olarak, var olmak ile yok olmak arasında sıkışıp kalmış bir yapıya sahip bina seçerek, yaşadıkları mekana da karakteristik bir nitelik kazandırılmıştır.

"Üç Maymun İstanbul'un banliyöleri[6] olarak tasvir edilen semtlerinde geçmektedir. Alt gelir sınıfına ait bir ailenin İstanbul'daki yaşantısını gösterir. Filmin karakterlerinden Hacer, alt sınıfın kültürünü taşıdığını telefonuna Yıldız Tilbe'nin arabesk bir şarkısını melodi yaparak gösterir. İstanbul film boyunca karanlıktır. Karakterlerin ruh hallerinin yansımasıdır adeta şehre rengini veren. Filmin mekânları ailenin oturduğu, önünden trenin geçtiği bir banliyö semti, Hacer'in yalnız dolaştığı Eminönü, Eyüp'ün yalnız kalıp uzaklara daldığı evinin terası film boyunca karanlık ve basıktır. Karakterlerin duyduğu suçluluk, sıkışmışlık halleri filmde mekânların renkleriyle de kendini belli etmektedir. Siyahların, grilerin hâkim olduğu renkler, gri gökyüzü, köpek havlamaları, gıcırdayarak açılan kapılar, aniden açılan pencereler, karakterlerin içinde bulunduğu ruh hallerine koşut olarak çakan şimşekler, şiddetli gök gürültüleri filmin tekinsiz, karanlık bir atmosfere bürünmesine neden olmaktadır." (Sarı, 2017, s. 64)

"Ceylan, karakterlerinde sıklıkla yakın plan çekimlere başvurmakta ve onları kısa diyaloglarla konuşturmaktadır. Bu çekimlerinde de okura çok fazla detaylı bilgi vermemekte adeta göstergelerle konuşmaktadır. Örneğin, Eyüp'ün Servet'le sabah buluşmaya giderken duyulan tren sesi, aynı şekilde Hacer' in Servet'ten borç para istemesi ve onu evine bırakırken köprünün altından geçerken duyulan tren sesi efekti hayatın ağır yükünün ailenin omuzlarına nasıl bindiğini metaforik olarak çağrıştırmaktadır. Neden öldüğünü hiç bilmediğimiz ailenin 4. ferdi olan erkek kardeş ise, sadece İsmail ve Eyüp karakterine en kederli ve sıkıntılı olduğu anlarda görünerek duygusal destek sağlamaktadır. Ceylan, karakterlerin psikolojik analizlerini seyirciye bırakırken, onları düşündürtmeyi de sevmektedir. Yakın çekim yüz ifadeleri, durgun duruşlarıyla karakterlerin iç dünyasına inmek mümkün olmaktadır" (Parsa, 2011, s. 9).

Film müziği olarak Hacer'in telefon melodisi aracılığıyla filme eşlik eden Yıldız Tilbe'nin 'emi' isimli arabesk şarkısı molodramatik yapısında önemli bir rol oluşturur. Akbulut'a göre (2012, s. 125-129) rüzgar, ezan, tren, telefon sesleri, filmde karakterlerin duygularını, durumlar karşısındaki çıkışsızlıklarını, istemedikleri halde bir şeyi yapmak

[6] Kentlerin merkezden uzakta veya kent sınırına yakın bölgelerde bulunan yerleşim yerleri.

zorunda olmalarını ifade ederek, melodramatik imgeleme katkı getirir. Filmde ifade edilemeyenin tercümanı haline gelen telefon sesi Hacer'in arzularının bir yansıması olarak yorumlanabilir. Aşk arzularını yansıtan bu şarkı, karakterin doyuma ulaşmamış arzularının arabeskleşmiş anlatımıdır.

Ses kurgusunda özenle çalışan yönetmen sesin anlatımsal özelliği hakkında şunları ifade etmektedir: (Yücel, 2016, s. 157)

"Seste kulağın aşırı seçici oluşu yüzünden gerçekçiliği bozmadığını düşünüyorum. Ve seyirciyi, harmoniyi bozmadan yönlendirmede de pratik bir yol. Bozmadığı gibi uyumun oluşturulmasına özellikle hizmet edebilecek bir şey. Ne de olsa, bir planın kesilmesinin rahatsız edici etkisi bile sesin yumuşatma gücüyle anında yok edilebiliyor. Kulak binlerce sese maruz kalıyor sürekli ve içinden duymak istediğini duyuyor sadece. Bir tanesini duyuyor, gerisini eliyor. Eğer böyleyse, bunu bilinç yapıyorsa, bende bilincimi kullanarak seyirciyi yönlendirmek için sesleri istediğim gibi seçebilirim diye düşünüyorum: Mesela kalabalık içinde yürüyen kahramanımızın, sadece onun ayak sesini koyarsak, göz ona gider. Bu tarz basit trükler, anlatımda da ekonomi yapmana yardım ediyor, çünkü sesle verebildiğin her şeyi göstermene gerek kalmayabiliyor."



Görsel 35. 36. Üç Maymun Film Seti

İklimler filmi ile bireysel sinema üretiminden giderek uzaklaşan yönetmen, Üç Maymun filminde de büyük bir prodüksiyon ile çalışmıştır. Film, Zeyno Film, NBC Filmi Pyramide Productions, Bim Distribuzione ve Türkiye, Fransa ve İtalya ortaklığı ile gerçekleştirilmiştir. İklimler filmi ile başlaya ortak yapımların yer almaya başlamasını, Nuri Bilge Ceylan sinemasının dünya sinemasında ve festivallerinde giderek kendisine yer bularak ilerlemeye devam etmesinin bir getirisi olarak değerlendirebiliriz. Yine İklimler filminde olduğu gibi Üç Maymun filminde de Avrupa'nın önemli kültürel destek fonlarından biri olan EURİMAGES yer almaktadır. Aynı zamanda film, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Fransa Ulusal Sinema Merkezi (CNC) katkıları ve İmaj iş birliğiyle hazırlanmıştır.

Filmin senaryo aşamasında; Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan ve Ercan Kesal yer almaktadır. Senaryo üretim aşamasında ilk uzun metraj filmi olan Kasaba'nın dışında ilk kez başka isimlerle çalışan yönetmen, aynı zamanda bu aşamaya ilk kez aile bireylerinin dışında isim eklemiştir. Üç Maymun, Ceylan sinemasında film üretim aşamasının tam anlamıyla dış dünya ile ilişkiler kurmaya başladığı bir filmdir. Oyuncu kadrosunda da yönetmen ilk defa aile bireylerinin dışına çıkarak Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal, Cafer Köse ve Gürkan Aydın gibi profesyonel oyunculara yer vermiştir.

Film yapım aşamasında Zeynep Özbatur ve görüntü yönetmeni olarak yine Gökhan Tiryaki yer almaktadır. Üç Maymun ile kurgu aşamasını da genişleten yönetmen Bora Gökşingöl'e de ver vererek daha önceleri Ayhan Ergürsel ile çalıştığı bu aşamayı genişletmiştir. Yönetmen sinemasında değişim ve beraberinde gelişimi de tetikleyen bu aşamalara geniş bir çerçeveden baktığımızda, bütçe ile eşdeğer ilerlemeler olduğu görülmektedir. İlk dönem filmlerinde yeterli desteği bulamayan yönetmen ulusal ve uluslararası başarı getiren üretimleri ve gelişim gösteren tanınırlığıyla birlikte yapım aşamasını genişleterek yeterli bütçelere sahip olmuştur.

Ceylan sineması Üç Maymun filmi ile anlamın ve senaryo akışının karakterin değişen ruh halleri üzerine kurulu olması nedeniyle diyaloglar aracılığıyla ilerleyen bir film değildir. Karakterlerin duygu yoğunlukları yoluyla filmi ilerletmeyi tercih eden yönetmen, filmografisinin bu aşamasında yönetmen sessiz imajlarla kurulan bütünlüklü yapısını korumaktadır. Filmde bunlarla paralel olarak değerlendirebileceğimiz diğer filmlerine kıyasla fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan minimal anlatım yolundan uzaklaşmıştır. İklimler filmi ile değişim gösteren kameranın konumu Üç Maymun filminde daha belirgin olarak kendisini devam ettirmektedir. Yakın çekim planların ve hareket halindeki nesnenin ağırlık kazandığı filmde fotografik planlardan uzaklaşma söz konusudur. Üç Maymun filminde en belirgin değişim nesnenin ve kameranın uzun soluklu sabit olarak kaldığı planların sayısının azalmasıdır. Filmde teknik çerçevede değişimlerden en önemlisi yönetmenin bu zamana kadar kullanmayı reddettiği staeadicam ve şaryo kullanımdır. Böylelikle sabit görüntüler devinim kazanmıştır. Dramatik gerilim ve melodramatik imgelerin ağırlık kazanması ile ilişkilendirebileceğimiz bu yapı Ceylan sinemasında diğer filmlere göre değişimin yaşandığı önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Çalışmalarındaki yenilikler ve gerçeği arama çabası ile ilgili yönetmen şunları belirtir:

"Bulanık suda yolunu bulmaya çalışan bir balık gibiyim. Fareli köyün kavalcısı olamam. Zaten fareleri götürecek bir yerim de yok. Kendime ait bir mit oluşturmak da değil niyetim. Kendimi ne kahraman gibi görüyorum ne de anlatılmaya değer buluyorum. Filmlerimde kendime methiyeler düzdüğümü de kimse söyleyemez. Doğruyu, gerçeği arayan bir keşiş gibiyim. Daha fazlası değil. Ama bu uğurda bir bedel ödemeye ya da zayıflıklarımı ortaya dökmeye de hazırım. Daha ne olsun.. Gerçek bir ilişkinin yalnızca zayıflıklarımız üzerinden kurulabileceğine inanıyorum. Personaların çarpıştığı bir dünyada zaaflarımı piyasaya sürüyorum. Çünkü olacaksa, sahici bir ilişki olsun istiyorum..." (Yücel, 2016, s. 159).

Yönetmen Üç Maymun filminde diğer filmlerinden daha güçlü bir sinematografik çalışmaya yer vermiştir. Aytekin'e göre (2015, s. 257) Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun filmi ile beraber daha müdahale edilmiş bir sinema oluşumuna yönelimi söz konusudur. Yönetmen aktif bir biçimde filmde kamera, ses, renk, ışık gibi yardımcı unsurları kullanarak öykü kurulumunu detaylandırma yoluna gitmiştir. *Koza* ve *Kasaba* filmlerinde ışığın kontrolü nedeniyle siyah- beyaz çekim uygulayan yönetmen renkli çektiği ilk filmi olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda iklimden kaynaklı ışığın sert olması nedeniyle renkleri soldurmuştur. *Uzak* ve *İklimler* filminde ise atmosfer nedeniyle renklerde çok belirgin olmayan renk kuşağında uyguladığı değişimler *Üç Maymun filminde* en belirgin düzeye ulaşmıştır. Filmde dramatik bütünlüğü ile ilişkilendirebileceğimiz, kasvet yaratan duyguları tetikleyen ve sıkıntı havası katan gri tonlar kullanılmıştır.

Filmde sesin kullanımı diğer filmlerinde olduğu gibi incelikli bir yapıya sahiptir. Diğer filmlerinde de olduğu gibi Üç Maymun filminde devam eden en önemli nokta, mekanlarda yer alan nesnelerin ayrıntılı bir biçimde seslerinin filme işlenmiş olmasıdır. Filmlerinde tekrar eden sesler arasında kuş ve gök gürültüsü yer almaktadır. Bu filmde diğer filmlerden ayrılan en belirgin nokta ise insanların nefes alış veriş seslerine yer verilmesidir. Bunun için özellikle kurgu aşamasında ses kayıt çalışmasını yaptığını belirten yönetmen, Üç Maymun filminde de sesi sinematografiyi önemli kılacak öğe olarak kullanmayı devam ettirmektedir.

Yönetmen filmografisinde İklimler filmi ile yaşanan yapım aşamasındaki gelişim Üç Maymun filmi ile birlikte daha da genişlemiştir. Bireysel olarak gerçekleştirdiği filmlerini geride bırakarak birçok yapım desteği ve Türkiye'nin yanı sıra diğer ülkelerin

ortaklıkları ile gerçekleştiren yönetmen yapım aşamasını daha olanaklı halinden yararlanarak filmin oyuncu seçiminden kurgu koltuğuna kadar yansıtmıştır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının öykülemeci dili Üç Maymun filminde toplumsal yapıyı ele alırken diyalog dizilimine yansıyan bir eleştirel boyut içerisinde değildir. Çalışmanın bu çözümleme aşamasında, Üç Maymun filminde anlamın karakterlerin kişisel yaşamlarından üretilerek toplumsala yöneldiği filmde ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir diyalog dizilimi yer almaması nedeniyle, filmin çözümleme aşamasında sözdizimsel analiz yöntemi uygulanamamıştır.

3.2.7. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Ercan Kesal
	Ebru Ceylan
	Nuri Bilge Ceylan
Yapım:	Zeynep Özbatur Atakan
Ortak Yapımcılar:	Mirsad Purivatra (Prod2006)
	Eda Arıkan (1000 volt)
	İbrahim Şahin (TRT)
	Müge Kolat (İmaj)
	Murat Akdilek (Fida Film)
	Nuri Bilge Ceylan (NBC Film)
Görüntü Yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Oyuncular:	Muhammet Uzuner
	Yılmaz Erdoğan
	Taner Birsel
	Ahmet Mümtaz Taylan
	Fırat Tanış
	Ercan Kesal
	Erol Eraslan
	Uğur Arslanoğlu
	Şafak Karali
Kurgu:	Bora Gökşingöl
	Nuri Bilge Ceylan
Özellikler:	2.35 (Cinemascope) Renkli
Süre:	157'
Yapım Yılı:	2011

3.2.7.1. Filmin Konusu

Anadolu'nun Keskin ilçesinde bir cinayet soruşturmasını ve ceset arama sürecini ele alan film bunu doktor, savcı, polis komiserin tanıklığı eşliğinde sunar. Kenan'ın alkolünde etkisiyle cesedin yerini hatırlamayışı ile birlikte gerilimin arttığı film,

taşarının bambaşka yönlerine uzanır. Cinayet öyküsü ile gündelik hayatın meselelerini harmanlayarak aktaran film Taşranın sıkıntılı dünyasını yansıtır. Bir ceset arayışının üzerinden farklı yaşamların irdelenişi ve taşraya dair gözlemleri ele alan film bu yönüyle de Çehov'dan öyküleri yansıtır.

3.2.7.2. Filmin Analizi

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin senaryo örgüsü daha en baştan klasik anlatı kurallarına ayıkırı biçimde örülmüştür. Arslan, (2012, s. 194-195) filmin en başında suçlu olanın keşfedilerek cesedin zaten bulunmuş olmasından dolayı klasik kuralı tersine çevirdiğini belirtir. Film anlatı örgüsünde klasik anlatıda yükselen eğriye hizmet eden gelişmelere yer vermez. Film, izleyicinin aşırı ve benzersiz şeklinde tanımlanabilecek kötü bir durumla karşı kaşıya gelme beklentisini her ne kadar artırarak devam ettirse de aynı zamanda bütün bu beklentiyi her defasında boşa çıkartacak sonuçları da beraberinde getirir. Elmacı'ya göre, (2017, s. 280) suçun çözülmesine odaklı polisiye bir film olmanın dışında konumlanan film, suçun/kötülüğün kendisine odaklanarak hareket eder.



Görsel 37. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

Film çatışmayı kurarken klasik anlatı düzleminden uzak cinayete odaklanıyor. Film boyunca cinayetin nasıl işlendiğinden öte bambaşka bir anlatı düzleminde hareket ediyor. Film klasik anlatı düzleminde düşündüğümüzde muammanın çözülüşüne odaklanması gerekirken tam tersi bir düzlemde ilerleyerek muammanın nasıl kurulduğuna odaklanıyor (Arslan, 2012, s. 211). "Bir Zamanlar Anadolu'da bir arayışı, bir yolculuğu anlatmaktadır ancak esas olan arayış sonunda neyin bulunduğundan ziyade arayışın kendisidir, arayış sürecinde yaşananlar, gözler önüne serilen farklı hayatlardır. Bir Zamanlar Anadolu'da bir yolculuğu anlatmasının yanı sıra zaman ve mekân anlayışı bağlamında da "yolda olan" bir filmdir. Filmde zaman ilerleme

düşüncesi ekseninde inşa edilmemiştir; metin nedensel bağlantılar temel alınarak inşa edilmemiştir ve varılması hedeflenen bir sonuç, aşılması istenen bir engel yoktur. Film, daha ziyade farklı hikâyeleri barındırmakta ve bu hikâyeler üzerinden bir toplumun ve toplum içindeki iktidar ilişkilerinin alegorisi haline gelmektedir. Anadolu'nun bir kasabasında gerçekleşen tikel bir olay üzerinden, daha geniş bir zaman dilimini, bu toprakların zamanını ortaya sermektedir" (Özgül & Tahan, 2014, s. 246).

Filmde kurgulanan izlek süreci çok karakterli bir oluşum içermektedir. Filmin değişen sekanslarının ana öznesi sürekli değişim içerisindedir. İlk sekansın ana odağında komiser yer alırken film ilerledikçe diğer karakterler devreye girer ve izleyici sırayla karakterlerin düşünsel evrenine hareket eder. Farklı duyguların odağına geçişler yapan film bu nedenle izleyiciye özdeşleşme yaşayabileceği bir karakter yaratma çabasına girmez. Filmin uzun bir bölümünü kaplayan gece sahnesinin ardından sabaha geçildiğinde artık çok karakterli yapı yok olur. Arslan'a göre, (2012, s. 211) bu çok sesli yapıdan tek karaktere değişim gösteren anlatıda çok özdeşim kurulabilecek karakter doktordur. Gecenin izlencesinde lekenin silinişini değil, lekenin nasıl ortaya çıktığını takip ettiğimiz bu anlatıda tıpkı seyirci gibi doktor da olup biten her şeyin seyircisi olarak konumlandırılmıştır.

Klasik olanın doğrusal düzleminin yer almadığı film izleyiciye haz verecek herhangi bir dinamik oluşturmanın tam aksi bir eğri çizer. İzleyicide haz uyandırması gereken gerilim anları en başta yaşanmıştır ve izleyici yaşanmışlığın ruh hallerini izler. İsmi itibariyle de bir zaman kesitini yansıtan film anlatı olarak kendine ivmeli bir düzlem oluşturmaz. Film adeta 'son' dan sonrayı ele alarak kendisine yeni bir anlatı dili oluşturur. Bu doğrusal üzerinden bir okuma gerçekleştirdiğimizde ise film; yaşanmış olan sonun hikayesini çizer. Bir zamanlar 'ne?' olmuştu sorusunu merkeze oturtan film izleyicisine birçok alternatif karakter çizer. Dramatik düzleme ihtiyaç duymadan ilerleyen filmde merkeze oturtulan bir 'katil' karakteri yer almamaktadır. Bunun yerine birçok sorunsalı ile izleğe eşlik eden karakterler çizilmiştir. Oluşturulan bu zincir içerisinde dinleme ve tanık olma ve filmin en sonunda 'tanrı' kadar yetkilendirilmiş konumda yer alan doktor ile özdeşim kurma daha yakındır. Film her ne kadar cinayet başlığı altında yer alsa da, doktorun gözünden yansıtılan insan portreleri biçiminde de değerlendirilebilir.

Filmde suç üzerine oldukça yüksek entegrasyon sağlamış meslek gruplarının yer almasına bağlı olarak izleyici filme yabancı konumlandırılmıştır. Bu meslek gruplarının film izleği boyunca izleyiciyi rahatsız edici düzeyde bir 'ceset' peşinde olmaları ve onların 'ölüm' kavramına fazlasıyla uzak olması izleyici için filme en etkili yabancılaştırıcı yöntemlerden biridir. Filmin sonunda domuz bağı ile gömülmüş olan cesede Komiser Naci'nin tepkisi izleyicide rahatlama yaratsa da, yine cesedin bagaja sığmayışıyla durum tekrarlanarak rahatsız edici unsur olma durumuna geri döner.

Arap Ali: *Size fazla mesai veriyorlar, değil mi Doktor?*

Doktor Cemal: *Bilmem. Verirler herhalde.*

Arap Ali: *Verirler, verirler. Almak lazım. Ölü parası iyidir. Bak Tevfik'e. Hiç kaçırıyor mu? Ölü parası, diri parası derken ikinci katı çıktı evin üstüne. İğdebeli'de acayip bir yağmur var, Doktor. Çok kalmaz, buraya da gelir. Ben buralara sık gelirim, Doktor. Severim yani buraları. Atlarım arabaya. Cebime de doldururum mermileri, en az 40-50 mermi. Gelir burada hepsini yakarım. Avı bulamasam da direk havaya. Nasıl söyleyeyim? İçim rahatlar.*

Doktor Cemal: *Silah var sende yani, ha?*

Arap Ali: *Buralarda silahı olmayan mı var, Doktor? Silahsız olmaz. İyisi var, kötüsü var. Bilemezsin. Gerektiğinde sen de acımayacaksın. Çakacaksın alnının ortasına. Bizim buralarda böyle, Doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. Ha, yok, ben kesemem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını. Nereden geldiğini şaşarsın. Yok işte öyle. Hem şoför mahalli olsun, hem cam kenarı olsun, hem de bedava. Yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler, üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkartırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. Çember olsa olmaz mı? Olur, o da olur. Fakat yerinde ve zamanında. Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin. Hiçbirimiz dünyaya kazık çakmadık, değil mi Doktor? Hazreti Süleyman. 750 yaşına kadar yaşamış. Altın, mücevher. E dünya ona da kalmamış. Değil mi, Doktor?*

Doktor Cemal: *İğdebeli'ne yağmur yağıyor. Yağsın. Yüzyıllardır yağıyor. Ne fark eder;? Fakat bundan sadece 100 yıl sonra bile Arap...ne sen, ne ben, ne savcı, ne komiser... Hani şairin dediği gibi... Gene yıllar geçecek... Ve geride benden bir iz kalmayacak... Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak. Öyle değil mi, Arap?*

Ceylan, Arap ve doktor arasında geçen sohbette Üç Maymun filminde Hacer ile Servet karakterinin otomobil sahnesine benzer bir teknik kullanmıştır. Bu sahnede konuşmalar

duyulmaktadır ancak görünüşte karakter konuşmayı bırakmıştır. Rob White' a göre (2011, s. 68) Arap, bölgenin kanunsuzluğunu tarif ettiğinde veya yüksek sesle düşündüğünde, yüzü o kadar şiddetlidir ki karakteri sahnenin geri kalanıyla entegre etmek zorlaşır. İfadesi herhangi bir kalıba sığdırılabilecek bir ifade değildir. Konuşmasını doktora yöneltilmiş olmasına rağmen, bu konuşma ile izleyiciyi yalnızlığına bağlı olan başka bir zamana veya yere götürür.

Nuri Bilge Ceylan, filmde ruh halinin yansıtılma durumunun sadece bir sesten ibaret olmadığı üzerinde durur. Yönetmen, Arap'ın konuşmasında uygulanan yöntem ile karakterin iç dünyasında yatan şiddeti diyalog ile beraber verebilmeye çalıştığını belirtir. Şiir ise, doktorun kendi düşünceleri mi, ya da bunları Arap'a mı söylediğinin anlaşılmasını istemediği için yönetmen sesi kirletip ve biraz yavaşlatmayı tercih etmiştir. Bu durumu yönetmen şu şekilde özetlemektedir: "Doktorun iç düşünceleri gibi ama tam da emin olamıyoruz, ta ki Arap Ali ona cevap verene kadar. Ses tonu, ağzının sözler devam ederken kıpırdamaması, hatta söylediği sözlerin içeriği, tüm bunlar, söylediklerinin doktorun iç düşünceleri olduğu duygusunu güçlendiriyor. Ama ardından Arap cevap verince, hatta savcının ilgiyle baktığını da gördüğümüzde bir şekilde bunların Arap Ali'ye söylendiğini de anlıyoruz. Biraz hayattaki gibi, yaşanan daha önce yaşananlara bir mana kazandırıyor. Yaşama anında olduğu gibi, seyretme anına da belli bir muğlaklık vermek. Netlik için daha sonraki sahneye ihtiyaç duymak. Her sahneyi birbiriyle daha sıkı bir şekilde kenetlemenin, aralarındaki ilişkiyi zorunlu kılmanın başka bir yolu belki" (Alam, 2016, s. 192-193).

Ceylan sinemada anlatı dilini oluştururken izleyicisine ayrıntılarla çoğalan çeşitli argümanlar sunar. Elmacı'ya göre, (2017, s. 280) Bir Zamanlar Anadolu'da filmi izleyiciye gündelik siyasetin odağında bir takım argümanlar sunmaz. Film, bir grup adamın, hegemonik varlıklarından ortaya çıkan bireysel hikayelerine odaklanır. Arap ile doktor arasında geçen bu diyalog ekonomik var olmadan, ruhsal varoluş duygularına kadar dayanan ve Anadolu'nun taşrasında sıkışıp kalmışlığın bir özetidir. Ölü parasının Tevfik'e yaramış olmasından doğan bu diyalogda Arap'ın en temel motivasyonunu ekonomik etmenlere dayandırabiliriz. Mermi sıkarak rahatladığını belirten Arap aynı zamanda silahın varlığıyla da kendini taşrada güvenceye almaktadır. Filmde "kendi göbeğini kendin kesmek" mecburiyetinde bırakılmak ile taşranın kendi başınalığına vurgu yapılır. Silahsız tek bir insanın olmadığının vurgusu ise vatandaşın kendi güvenliğinden kendisi sorumlu olduğuna işaret eder. Film bu konuşma ile taşrada

tecrübe edilmiş deneyimlerin nihayetinde ve yitikliğin içerisinde bireyin varlığının koruyucusu ve gözeteninin yine yalnızca kendisi olduğuna dikkat çeker. Arap'ın cümleleri bireysel bir hikaye ve çabanın ürünü gibi yer alsa da bunlar en nihayetinde toplumsala işaret etmektedir. Bu çaba kentsel bir yaşamda daha farklıyken Anadolu'nun ücra bir kasabasında bambaşka bir boyut kazanarak yaşam deneyimi haline dönüşmektedir.

Randall'e göre, (2014, s. 249) hayatın biyolojik kökeni değil biyografik bir başlangıcı vardır. İnsanın olarak varlığın dayanak noktası ancak anlatacak hikayenin varlığına bağlıdır. Bir insanı anlamlandırmanın en güçlü yolu olan hikaye, doktorun küçük bir sorusunun ardından Arap'ın hikayesi ortaya çıkar. Burada yalnızca Arap'ın hikayesi yoktur, ölü parasının ekonomik hesabı, taşranın sıkıntısı, acımasızlığı, kendi başınalığı... vardır. Film karakterlerin teker teker hikayelerinde gezinirken, bu hikayelere tamah etmiş diğer hikayeleri de bir biyografi gibi izleyiciye sunar. "Anlatmak, yüzleşmeye doğru hamle yapmaktır. Hayatını anlatmaya başlayan insan, kendisiyle yüzleşmeyi bir imkan olarak bulur önünde. Hayat hikayesinin saklı yollarına daldıkça, başlangıçta bir imkan olarak beliren yüzleşme, giderek kaçınılmazlık haline gelir. Anlatma, içini dökme şeklini aldığı anadan itibaren, insanın kucağına dökülen hayatıyla yüzleşmekten kaçınması adeta imkansızlaşır. Yüzleştikçe hikayesini yeniden kuracaktır ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır" (Sancar, 2012, s. 79).

Filmde diğer önemli bir oluşum ise iktidar ilişkilerinin net biçimde çizgilerini yansıtan ve bu meseleleri çok farklı gözlemlerle yansıtan diyaloglar yer almaktadır. Türkiye'nin toplumsal yapısında statüler çok önemlidir ve bunlara bağlı olarak toplumsal tabakalar arasında hiyerarşik oluşum yer almaktadır. Bu bağlamda Bir Zamanlar Anadolu'da filmi eleştirmenler tarafından "Türkiye'nin panoraması" olarak değerlendirmesi oldukça yerinde bir yaklaşımdır. Filmde savcı, polis ve asker arasında, doktor ile hasta arasında, baba ile kadın arasında, tüm bunların şoförler ve diğer insanlar üzerinde oluşturduğu güçlü bir hiyerarşi yer almaktadır.



Görsel 38.39. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

Komiser Naci: *Oğlum, sigara istiyorsan önce hak edeceksin. Artık bedava iş yok... Bak savcıya. Adam hukuk tahsili yapmış, çalışmış. Sigarasını da içer,fırçasını da atar. Niye? Hak etmiş adam Sen ne yaptın? Maymun ettin oğlum bizi. Artık yok.*

Komiser Naci'nin, doktorun katile sigara uzatırken kurmuş olduğu bu diyalog iktidar ilişkilerini ve hiyerarşik oluşumu net bir biçimde yansıtmaktadır. "Filmdeki karakterler metaforik olarak okunabilir. Filmin temel karakterleri olan polis, jandarma, savcı ve muhtar iktidarın simgeleridir ve filmde tüm karakterler arasında iktidar ilişkilerinin işleyişi görülebilmektedir. Komiser kendi altında çalışan polisler ve katil zanlısı üzerinde iktidar sahibiyken, jandarma polis üzerinde, savcı polis ve jandarma üzerinde, doktor hastaları ve hastane çalışanları üzerinde iktidar sahibi konumundadır" (Özgül & Tahan, 2014, s. 252).

Komiser Naci: *"Halay başı olacaksın, Arap. Bu dünyada halay başı olacaksın"*

"Filmin geneline bakıldığında en fazla, düzenin korunması, hiyerarşi ve bağlılık/bağımlılık ilişkilerine vurgu yapıldığı görülür. Hiyerarşi ve düzen bir bozkırda, bozkırın kıvrımlı yollarında, devletin resmi organlarını temsil eden üç aracın hiyerarşik bir düzen içinde ilerlemesi olarak resmedilir. Genel çekimle gösterilen bu düzen vurgusu, daha yakın planlarda bu zinciri oluşturan aktörlerin karşılıklı diyaloglarında (ya da üste riayet eden ve bazen neredeyse hiçbir 'diyalekt'e izin vermeyen diyalogsuzluk eleştirisinde) ve karakterlerin ince çarpışmalarında belirginleşir. Araçların dizilişi, başta hükümeti temsil eden savcının, arkasında emniyeti temsil eden komiserin, en sonda da orduyu temsil eden jandarmanın aracı biçimindedir. Aslında bu görüntü bile politik bir eleştiriyi karamizah duygusuyla harmanlayarak günümüz Türkiye'sine ait bir takım değerlendirmeler ve anlam oluşturan yorumlar biçiminde analiz edilebilir." (Tunalı, 2014, s. 44)



Görsel 40.41. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

Pascal Bonizer'in "Sinemanın büyük labirent yaratıcıları aynı zamanda sinemanın büyük yaratıcılarıdır" (Bonitzer, 2006, s. 67) sözünden yola çıkan Umut Ümay Arslan, Bir Zamanlar Anadolu'da filmini *"Bozkırdaki Labiret"* başlığı adı altında incelerken, elma hikayesinde izleyicinin konumuna şöyle bir bakış açısı getirmiştir;

"Elmanın hikayesini takip ettiğimizde filmi kaybediyoruz; Hitchcockvari kaydırmalı çekimin bitim noktası burada çürüyen elmalar. Bu sinemasal anamorfoz, seyirci olarak bakışımızın en başından baktığımız yere kaydedilmiş olduğunu, nereden bakacağımızın yerleştirilmişliğini hatırlatır elbette: "Az önce filme bakıyordum, şimdi çürüyen elma bana bakıyor." Seyircinin efendilik talep ettiği yerde ("Bak şimdi elma cesede takılacak!") onu imge karşısında bölünmüşlüğüyle ya da yabancılaşmışlığıyla baş başa bırakır elmanın bakışı. Varlık ile anlam arasındaki bölünmüşlüğün tekrar edilmesidir bu. Seyrediyorum, seyrettiğim şeyin kendi özerk bakışımın sonucu olduğuna inanıyorum ve elmanın cesede takılmasını bekliyorum: "Var olmadığım yerde bir anlamım var." Derken elma, bizi hayal kırıklığına uğratarak çürüyen elmaların arasına karışıyor: "Hiçbir anlamım olmayan bir yerdeyim." Seyirci olarak hissettiğiniz yönsüzlük duygusu, hiçlikten çıkan bu beklenmedik anlamın sonucudur: "Sadece seyretmiyorum, seyrettiğim şeyin bir parçasıyım." Sadece seyircinin bakışına sunulan bu sahne, seyircinin sinemayla oyununun, sinema perdesiyle oyununun saf bir formunu sunuyor gibidir" (Arslan, 2012, s. 212).

Kameranın hikaye arar gibi oyuncuların arasında gezindiği filmde fotografik planlar yer almaktadır. 2.35 cinemascope ile çekilen film anlatısının yanı sıra görüntü itibariyle de "Türkiye'nin panoraması" niteliğindedir. Filmin ilk sekansında izleyici adeta 'gözetleyen' konumda filme konumlandırılır. İçerideki rakı sofrasına kirli pencereden hafifçe yaklaşarak netlik yapan kamera insan gözünün işlevini yerine getirir. Bu meraklı göz görüntü netleşinceye kadar pencereye sokulmaya devam eder. Karakterin ayaklanması ve pencereye yönelmesiyle birlikte irkilerek geriye çekilir ve ardından görüntü genel plana geçer. Bu sıçrayış izleyiciye nerede durması gerektiğini göstermek

ve özdeşim kurma çabasını yok etmek adına kullanılmış bir teknik olarak yorumlanabilir.

Filmin giriş jeneriği sonrası genel planda çeşme sekansı ile açılan film, ardından bozkırın kıvrımlı yollarında ilerleyen arabaların planına geçer. Bu arabaların nizami bir sırayla Anadolu'nun kıvrımlı yollarında ilerleyişi her çeşme sahnesinden önce, muhtar evine gidişte ve ceset bulunduktan sonra kasabaya girişte tekrar etmektedir. Aynı zamanda bu planlar Nuri Bilge Ceylan'ın etkilendiği yönetmenlerden biri olan Abbas Kiarostami'nin, *"Rüzgar Bizi Sürükleyecek"* (The Wind Will Carry Us), *"Arkadaşımın Evi Nerede?"* (Where is the Friend's Home) ve *"Kirazın Tadı"(*Taste Of Cherry) filmlerinde kullanılan planlar ile benzerlik taşımaktadır.

Filmin geneline sabit ve fotografik nitelikte planlar hakimdir. Birinci çeşme sonrası araba içi sahnede gündelik konuşmalar devam ederken kamera bir süre sonra bu konuşmaların ve karakterlerin arasına sıkışıp kalan zanlı Kenan'a kamera yavaş bir zoom yapar. İzleği anlamlı kılacak ve filmdeki dramatik etkilerin yoğunlaştığı, yalnızlığın belirginleştiği esnalarda yavaş zoom hareketi filmin ilerleyen aşamalarında kendisini tekrar etmektedir. Örneğin; Arap Ali'nin ve Doktor Cemal'in uzun soluklu konuşması buna örnek verilebilir. Sinemada duyguları ön plana çıkarmak adına teknik olarak çaba harcamaktan yana olmayan yönetmen zoom tekniğini kullanırken karakterlerin konuşmalarının dramatik yönünü ön plana çıkarmanın aksine konuşma ve görseli harmanlayarak düşünce üretmeyi hedefler. Bu konuşmaların bitiminde kamera genel plana geçer ve bu kadar yoğun geçen bir geceyi "masal" gibi değerlendiren Arap Ali'nin sözlerinden sonra kamera bozkırın tarlalarında gezinir. Sahneyi masal benzetmesine anlamlı kılacak şekilde tren geçer ve trenden gelen yüksek ses diğer plana bölme yapmakta aracılık eder.

Filmde zoom hareketinin keskin ve dramatik boyut kazanmış olduğu nokta olarak ele alabileceğimiz katilin arabadan indirildiği sahnedir. Bu sahnede oğlu olduğunu söylediği çocuk tarafından kafasına taş atılır. Bu noktada kamera keskin hareketlerle kadının bakışına ve katilin bakışına zoom yapar. Bu zoom hareketi yönetmenin daha önce uygulamamış olduğu bir tekniktir. Buradaki çekim tekniği hem arbede anını güçlendirici hem de karakterlerdeki duyguları destekleyici şekildedir.



Görsel 42.43. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi

Filmin 1 saat 19 dakikalık kısmını gece sahnesi oluşturması nedeniyle Nuri Bilge Ceylan'a güçlü bir prodüksiyon ekibi eşlik etmiştir. Bu prodüksiyon aşamasının en önemli ayağını ışık oluşturmaktadır. Özellikle ilk çeşme sekansının genel plandaki görüntüsünden de anlaşılacağı gibi güçlü bir ay ışığı aydınlatma yöntemi kullanılmıştır. Dördüncü çeşme sahnesinde uzak noktaların aydınlatılması ve buna bağlı olarak derinliğin yakalanması ustaca sağlanmıştır. Gece sahnesinin cesed arama kısmını oluşturan bölümde güçlü farları olması nedeniyle arazi, jandarma aracının farları ile aydınlatılmıştır. Sarı tonda olan araç farı aynı zamanda filme hakim olan renk kuşağını destekler nitelikte kullanılmıştır. Muhtar sahnesinde ise kesilen elektrik sonrası gaz lambası ve yanan ateş ışık kaynağı olarak kullanılarak filmde ki aydınlatma yönteminde devamlılık sağlanmıştır. Filmin diğer yarısını oluşturan gündüz sahnesine geçildiğinde ise kamera bozkırın sarı ve kurak tarları arasında gezinerek, renk kuşağında güçlü bir devamlılık sağlanmıştır.

Filmin değişim gösterdiği önemli ayrıntılardan bir tanesi film müziğinin yer almamasıdır. Filmin gece sahnesinden gündüz sahnesine geçiş esnasında kullanılan Neşet Ertaş'ın "Allı Turnam" türküsü izleyicide yoğun bir etki bırakır. Nuri Bilge Ceylan, film üzerine yaptığı söyleşide, müziğin filmde kullanım şeklini çölde vaha etkisinin mucize yaratmasına benzeterek açıklar. Ceylan'a göre gitmeyecek gibi gelen gecenin ardından radyodan gelen müzik, tozlu karanlık gecenin içinden çıkan masum güzel kızın karakterler üzerinde yaratmış olduğu etkiyle eşdeğerdir (Alam, 2016, s. 176). Bu etki izleğin gerçekçi sinemanın tüm imkanlarının kullanılmış olmasıyla gerçekleşir. Sadece müzik değil aynı zamanda yağmur damlalarının sesinin de yer aldığı ve gecenin nihai sonuçlara ulaştığı kadrajda izleyicide yer alarak, yorgunluğa eşlik eder.



Görsel 44.45. Bir Zamanlar Anadolu'da Film Seti

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi Nuri Bilge Ceylan sinemasının adeta star kadrosu oluşturduğu filmlerin başında yer almaktadır. Yönetmen filmografisinde İklimler filmi ile yaşanan yapım aşamasındaki gelişim Üç Maymun filmi ile birlikte daha da genişlemiştir. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ile de bireysel olarak gerçekleştirdiği filmlerini geride bırakarak birçok yapım desteği ve Türkiye'nin yanı sıra diğer ülkelerin ortaklıkları ile gerçekleştiren yönetmen yapım aşamasını daha olanaklı halinden yararlanarak filmin oyuncu seçiminden kurgu koltuğuna kadar yansıtmıştır. Üç Maymun filmi ile aile ve yakın çevrenin dışında oyunculara yer vererek oyuncu kadrosunda değişime giden yönetmen bu filmde Muhammet Uzuner, Yılmaz Erdoğan, Taner Birsel, Ahmet Mümtaz Taylan, Fırat Tanış, Ercan Kesal gibi profesyonel oyunculara yer vermiştir. Bu isimlerin yanı sıra Erol Eraslan, Uğur Arslanoğlu, Murat Kılıç, Şafak Karali, Emre Şen, Burhan Yıldız, Nihan Okutucu, Cansu Demirci, Kubilay Tunçer, Salih Ünal, Aziz İzzet Biçici, Celal Acaralp, Mehmet Eren Topçak, Ufuk Karali, Fevzi Müftüoğlu, Turgay Kürkçü, Fatih Ereli, Hüseyin Bekeç ve Mehmet Öztürk gibi isimlerle de film diğer filmlerine kıyasla yönetmenin en geniş oyuncu kadrosuna ulaştığı film olarak yer almaktadır.

Yönetmenin giderek büyüyen prodüksiyon aşaması Ceylan sinemasının da dünya sinemasında yerini güçlendiren bir oluşum halini almıştır. İklimler ve Üç Maymun filmleri ile bireysel sinema üretiminden giderek uzaklaşan yönetmen, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde ise bu filmlere kıyasla büyük bir prodüksiyon ile çalışmıştıR. Türkiye ve Bosna Hersek ortak yapımı olan film, Zeyno Film, Production2006 d.o.o Sarajevo, 1000 Volt Post Production, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), İmaj, Fida Film, NBC film ortak yapımıdır. Ana yapmcının Zeynep Özbatur Atakan olduğu filmin ortak yapımcılar olarak Mirsad Purivatra, Eda Arıkan, İbrahim Şahin, Müge Kolat, Murat Akdilek ve Nuri Bilge Ceylan yer almaktadır. Film aynı zamanda EURİMAGES tarafından da desteklenmektedir.

Filmin senaryo aşamasında Üç Maymun filminde olduğu gibi, Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Ercan Kesal yer almaktadır. Kısa filmi ve taşra üçlemesinin ardından İklimler filmi ile sinema üretim noktasında dış dünya ile güçlü bağlar oluşturmaya başlayan yönetmen görüntü yönetmenliği noktasında yine Gökhan Tiryaki ile çalışmıştır. Bora Gökşingöl ile kurgusunun tamamlandığı film 2 saat 37 dakikalık süresi ile de diğer filmlerinden uzun bir zamana sahiptir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi diğer filmlere diyalog ve hikaye diziliminin yoğunluk kazandığı bir filmdir. Yönetmen bununla ilgili şunları belirtir:

"Aslında senaryosuna bakacak olursanız, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'ta da uzun, sayfalar süren diyaloglar vardır. Ama çeşitli nedenlerle ya çekimde ya da kurguda atılmışlardır. İklimler' de eğer varsa bir değişim bu her şeyden önce ilk kez dijital bir kamerayla çekim yapmamız yüzünden olmuştur. Çünkü artık daha çok çekebiliyor, korkmadan farklı denemeler yapabiliyorduk. Yine de Üç Maymun ve İklimler' de fazla diyalog var denemez. Ama Anadolu'da farklı tabii. Bu filmde diyalog artışından söz edilebilir." (Alam, 2016, s. 182)

Yönetmenin bu açıklamasından da anlaşılacağı gibi, aslında filmin uzunluğu dijitalleşen film üretimiyle iç içe değerlendirilebilecek bir durumdur. Filmde artış gösteren diyalog ve hikaye dizilimi ise bu değişimlerin bir getirisidir. Film çekim aşamasında dijital kamera kullanımı yönetmene senaryoda yer alan diyalogları daha özgür bir biçimde kayda alma imkanı sağladığını öngörebiliriz. Bunlara bağlı olarak film süresi uzamış ve diyaloglar giderek yoğunlaşmıştır.

Yönetmen Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmleriyle taşranın durağan hikayelerine yer vermiştir. Taşra üçlemesinin son filmi Uzak'ta ise yine taşra kökleri barındıran iki insanın İstanbul'daki hikayelerine yer verir. Daha sonra İklimler ve Üç Maymun filmleriyle taşranın uzağında ama bir o kadar da toplumun içinden hikayelere yer verdiği bir filmografi ortaya koymuştur. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ise Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya yeniden dönüşünü simgeler. Bu noktayı kavramak adına Akın'ın (Akın, 2017) Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasının İlk Dönem (Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak), Geçiş Dönemi (İklimler, Üç Maymun) ve Son Dönem (Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu) olmak üzere üç başlıkta sınıflandırılarak genel olarak incelenmiş olduğu çalışma *"Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi"* başlıklı yüksek lisans çalışması önemli bir yere sahiptir.

Ceylan sineması Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ile anlamın ve senaryo akışının hem karakterlerin ruh halleri hem de büyük oranda diyaloglar aracılığıyla ilerleyen bir film olması nedeniyle filmin sessiz imajlardan giderek uzaklaştığını söyleyebiliriz. Yönetmen, Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ile filmografisinin bu aşamasında sessiz imajlarla kurulan bütünlüklü yapısını bozmaktadır. Filmde yer alan yoğun diyalog dizilimi filmi diğer filmlerden ayıran en belirgin özelliklerden birisidir.

Yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi Bir Zamanlar Anadolu'da filminde de güçlü bir biçimde filmde kamera, ses, renk, ışık gibi yardımcı unsurları kullanarak öykü kurulumunu detaylandırma yoluna gitmiştir. Filmin genel atmosfer yapısına uygun bir biçimde tasarlanan bu sinematografik unsurlar Üç Maymun filminde olduğu gibi belirgin düzeyde değildir. Diğer filmlerinde de olduğu gibi Bir Zamanlar Anadolu'da filminde devam eden en önemli nokta, mekanlarda yer alan nesnelerin ayrıntılı bir biçimde seslerinin filme işlenmiş olmasıdır. Filmlerinde tekrar eden sesler arasında kuş ve gök gürültüsü yer almaktadır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi sinematografik düzlem içerisinde fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan minimal anlatım yoluna sahiptir. Üç Maymun filminde hareket kazanan kamera Bir Zamanlar Anadolu'da filminde sabit ve uzun soluklu planlara geri dönmüştür. İklimler ve Üç Maymun filmi ile değişim gösterip belirginleşen kamera Bir Zamanlar Anadolu'da filminde sabit ve uzun soluklu planlar ile ilk dönem filmlerine dönüşüm göstermektedir. içerisindedir. Fakat bu dönüşüm kameranın sabitliği ile sınırlı kalmış olup filmde yaratılan fotografik öykülemeci dil aynı zamanda diyaloglarla desteklenmiştir. Üç Maymun filminde oluşturulan yakın çekim planlar ve hareket halindeki kamera yerini fotografik planlardan bırakmıştır.

Nuri Bilge Ceylan, ortaya koyduğu filmlerinde toplumsal yapıya ilişkin imajlar ortaya koyma gayreti taşıyan bir yönetmendir. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi bir cinayet üzerinden hareket ederek tasarlanmış bir filmdir. Ceylan; (Alam, 2016, s. 210) *"Ölüm hayattan bu kadar koparılmamalı... Ölüm karşısında gösterilen reaksiyonlar hem insan hem de kültür hakkında çok bilgi taşır ve sonsuz bir çeşitlilik içerir"* bakışı ile hem toplumsal olana yaklaşımı hem de bunu sinemaya gerçekçi imajlar çizerek yansıtma çabasını yansıtmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının öykülemeci dili Bir Zamanlar Anadolu'da filminde diyalog dizilimi toplumsal yapıya dair izler barındırmaktadır. Film, izleyiciye doğrudan gündelik siyasetin odağında bir yapı sunmamaktadır. Sözdizimsel yöntem yoluyla tespit edilen diyalogların temelinde ekonomik var olmadan, ruhsal varoluş duygularına kadar dayanan ve Anadolu'nun taşrasında sıkışıp kalmışlığın bir özeti yansıtılmaktadır. Mayıs Sıkıntısı filminde devlete olan güvensizlik hali Bir Zamanlar Anadolu'da filminde de devam etmektedir. Bireyin varlığının koruyucusu ve gözeteninin yine yalnızca kendisi olduğuna dikkat çeken konuşmalarla devlete güvensizlik hali işlenmektedir.

Çalışmanın bu çözümleme aşamasında, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde anlamın toplumsala işaret ettiği belirli noktalarda sentaktik analiz yöntemi uygulanmıştır. İklimler ve Üç Maymun ile diyaloga, mekana, karakter, sinematografik tasarımlarında daha öznel hareket eden yönetmen Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle kamerasını yeniden taşraya yönlendirmesiyle birlikte söylemlerin daha ön plana çıktığını söyleyebiliriz.

3.2.8. Kış Uykusu Filminin Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Ebru Ceylan
	Nuri Bilge Ceylan
	(Anton Cehov hikayelerinden alıntılar ile birlikte)
Yapım:	Zeynep Özbatur Atakan
Görüntü Yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Oyuncular:	Haluk Bilginer
	Melisa Sözen
	Demet Akbağ
	Ayberk Pekcan
	Serhat Kılıç
	Nejat İşler
	Tamer Levent
	Nadir Sarıbacak
	Mehmet Ali Nuroğlu
	Emirhan Doruktutan
	Ekrem İlhan
	Rabia Özel
	Fatma Deniz Yıldız
Kurgu:	Nuri Bilge Ceylan
	Bora Gökşingöl
Müzik:	F. Schubert
	Alfred Brendel
	Decca Music Group Limited
	L. Michelini
	Universal Music Publishing Richordi Srl
	Universal Music Taxim Edition
Özellikler:	2.39 (Cinemascope) Renkli
Süre:	196'
Yapım Yılı:	2014

3.2.8.1. Filmin Konusu

İstanbul'daki yaşamını geride bırakarak Anadolu'nun ortasında baba yadigarı otele dönen Aydın hayatını sakince burada geçirir. Oyunculuğu bırakarak yerleştiği bu yerde entelektüel kimliğini dergi ve gazetelere yazılar yazarak devam ettirir. Aydın karakteri aynı zamanda filmde, toplumca 'aydın' olarak nitelendirilen kesimi temsil etmektedir. Aydın'ın hayatında kendisinden uzak olarak konumlanmış karısı Nihal ve boşandıktan sonra onlarla birlikte aynı çatı altında kalan kız kardeşi Necla yer almaktadır. Filmde kışın gelişi ile birlikte, karakterlerin ruh halleri daha çok ortaya çıkar. Her bir karakterin ruh hali diğeri için acımasız bir hal almaya başlar.

3.2.8.2. Filmin Analizi

Kış Uykusu filmi izleyiciye gerçeğe en yakın çizgileri sunarak hayat kadar gerçek izlek sunar. Film bu izleği oluştururken herhangi bir giriş, gelişme ve sonuç gereksinimi duymadan durumları, olayların içerisine yerleştirerek ilerleme kaydetmektedir. Bu durumlar yer yer bireyselleşirken yer yer toplumsallaşarak izleyiciye tartışma alanı yaratmaktadır. Parsa'ya göre (2011, s. 4) klasik olanın dışına çıkarak üretim sürdüren sinemacılar, kendi anlatı biçimlerini oluşturmuşlardır. Bir nevi bütün anlatım kalıplarının harmanlanmış şeklini oluşturan bu anlatım şekli Ceylan sinemasında da yer almaktadır. Doğrudan ne anlattığını ve bu anlatımın nasıl bir mesaj içerdiğini kaygı etmeyen bu filmler izleyicisini filme katılmak için zorlar. Böylelikle, filmler izleme sürecinde tamamlanarak anlamlandırılmış olur.

Film, birbirine düşünce, ruh, beden ve birçok boyutta yabanlaşmış üç ana karakterin (Aydın, Nihal, Necla) etrafında şekillenmektedir. Birbirlerinden uzak olarak konumlanmalarının temelinde düşünsel olarak uyum yakalayamamış olmaları yatmaktadır. Evrensel olanı kişisel boyutlara taşıyan yönetmen oluşturmuş olduğu karakterler yoluyla evrensel bir dil yaratır. Evli olan Aydın ve Nihal ise, düşünsel olarak ayrı konumlanmalarının yanı sıra bedensel olarak da yakın konumlanmazlar (aradaki yaş farkı vs.). Bu uyumsuzluk izleyiciyi, film boyunca gerilimli ve rahatsız edici bir oluşumun içerisine çeker. Amaç burada karakterlerin gergin ruh halleri yoluyla haz uyandırmak değildir. Bu izlek filmin izleyicisine karakterlerin ruhsal devinimlerinin beraberinde birçok sorgulama aracı sunar.



Görsel 46. 47. Kış Uykusu

"Film içinde sürekli bir biçimde yapılan fikirsel tartışmalar ön plandadır. Ceylan, hem karakterlerini hem fikirleri daha önce hiç yapmadığı kadar tartıştırır. Daha önceki filmlerinde doğanın yarattığı atmosferi bu sefer fikirlerle doldurur. Kurulan her masada hayat üzerine, insan üzerine fikirler konuşulur. Ceylan bazen anlatmanın göstermekten daha kolay akan bir sinema dili olduğunu söylemektedir" (Aytekin, 2015, s. 263). Filmde ön plana çıkan tartışmalardan biri şu şekildedir:

Aydın: *Hani bizim kiracı hocanın evine gittik falan dediydim ya. Ya bi görsen nasıl pis, nasıl derbeder.*

Necla: *Eee.. İçeri girdiniz mi ki siz?*

Aydın: *Ya girmedikte bahçeyi diyorum. Mahvetmişler evi ya, evde kadın da var güya ama var demeye bin şahit ister. E adam sen bir din adamısın bi kere. Senin çevrene cemaatine örnek olman gerekmez mi?*

Necla: *Kimdi o adam ya ben tanıyor muyum onu?*

Aydın: *Yo, tanımazsın ta babam zamanından kalma eski bir kiracı, zaten sokakta görsem bende tanımam. Böyle yamuk yumuk kılıksız bir adam. Halbuki din adamlarının halka örnek olabilecek kalitede insanlar olması gerekmez mi? ...*

Necla'nın Aydın'a geçen haftaki "*Anadolu kasabalarındaki estetik yoksunluk...*" yazısını okuduğunu söyleyerek başlayan konuşma nihayetinde İmam Hamdi'ye gelir. Din adamlarının halka örnek olabilecek kalitede insanlar olması gerektiği üzerine olan bu konuşma düşünce tasarımının yanı sıra karakter tasarımı yöneltir. Medin (2019, s. 84) din adamının inşasındaki tercihin yönetmene ait olduğuna dikkat çeker. Medin'e göre yönetmen din adamının nasıl bir çerçevede ve hangi kodlar yoluyla temsil edileceği yönetmenin süzgecinden geçerek izleyiciye ulaşmaktadır.

İmam Hamdi'nin din adamlığını temsili üzerine yapılan konuşmanın ardından Aydın, bu konuyla ilgili yazı yazmayı planlar. Yazının içeriği ve diyalog şu şekildedir:

Aydın: *"...Yüzde doksan dokuzu Müslüman olan bir ülkenin halkı, iyi yetişmiş, oturmasını kalmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren bir imaja sahip din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlayacakları hutbe cemaat tarafından zevk ve beğeni ile dinlenecek onları da yükseltecektir. İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir." Eee nasıl olmuş?*

Necla: *Güzel.*

Aydın: *Fazla sert olmamış değil mi?*

Necla: *Yo..*

Aydın: *Öyle içinde yanlış anlaşılabilecek bir şey de yok.*

Necla: *Sen dine yönelik bir şey söylemiyorsun ki. Onun pratiğine, uygulanışına, ona uygulayanlara yönelik bir şey söylüyorsun zaten.*

Aydın: *Zaten sonunda "İslamiyet yüksek kültür dinidir." falan da diyoruz.*

Necla: *Tabii canım.*

Aydın: *Ben böyle şeylere aldırmam da. Yani.. Konu hassas ya ne de olsa. Fakat herife o kadar sinir oldum ki yazmadan edemedim. Adam köşe yazısına konu olmayı başardı bir yerde. Pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne idiği belirsizliğiyle...*

Filmde tasarlamış olan bu tartışma İmam Hamdi'nin temsil değeri üzerinedir. Temsil edilenin "bir medeniyet, bir yüksek kültür" ürünü olması nedeniyle temsil edeninde ona göre şekil alması gerektiği üzerine düşünce üretir. Temsil edenin bir takım niteliklerden yoksunluğu ve çevresindeki oluşturmuş olduğu düzenin de bu şekilde oluşu eleştirel yaklaşıma neden olur. Aydın'ın yazının içeriğindeki yaklaşımının sert olup olmadığına Necla'dan gelen "*sen dine yönelik bir şey söylemiyorsun ki. Onun pratiğine, uygulanışına, ona uygulayanlara yönelik bir şey söylüyorsun"* yanıtı söz konusu akışın tamamen temsil etrafında şekillendiğine işaret eder. Buradaki diyalog ise yönetmenin söz konusu tartışmaya gelebilecek olan yorumlara yönelik cevabı şeklinde de yorumlanabilir.

İmam Hamdi'nin, Aydın'ın yanına yeğeniyle beraber gittiği sahnede tamamen imam kimliğine bürünerek nedamet getirmek üzerine uzun soluklu bir konuşma yapar. Burada Öncü'ye göre (2017, s. 965- 971) Hamdi bunları söylerken değerini yitirme endişesi taşıdığından günlük konuşma tonundan ayrılarak başka bir frekansa geçer. "*Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri: 'Kış Uykusu' Filmi Örneği"* başlıklı çalışmasında Öncü, dini temsil eden figürlerin olumsuz olarak ele alınma nedenini "ekonomik sermaye" ile ilişkilendirmektedir. Ekonomik sermaye kişinin kendine güvenini oluşturmasında önemli bir basamaktır. Burada ele alınan nokta 'cehalettir'. Cehaletin nedenlerinin sunulmadığı filmde sonuçları üzerinde durulur. Ekonomik sermayenin yanı sıra İmam Hamdi kültürel sermayeden de yoksun olarak tasarlanmıştır.

"İmam Hamdi'nin ses tonu ve duruşu Hidayet'le konuşurken başka, Aydın'la konuşurken daha başkadır. Aydın'la konuşurken boynunu biraz yana eğik görürüz; ses tonunu biraz daha yumuşak duyarız. Ama Hidayet'le konuşurken, duruştaki bu eğiklik ve ses tonundaki yumuşaklık ortadan kalkar. İmam Hamdi'nin bu sahnedeki performansıyla ve bu performansa dayalı sunumuyla Aydın'a, Hidayet'e olduğundan daha farklı bir izlenim bırakmak istediğini fark ederiz. Bir din adamı olarak, maddiyatın ya da sınıf gücünün karşısında eğilmektedir" (Öncü, 2017, s. 963).

Filmin ilerleyen aşamalarında çalışma odasında Aydın ile Necla arasında uzun soluklu kişisel eleştirilerin yer aldığı tartışma gerçekleşir. Necla filmde eleştirel bir kimlikle izleyiciye sunulur. Aydın'ın yine yazısındaki konunun din adamı olması üzerine şu diyalog gerçekleşir:

Necla: *Senin ne alakan var dinle imanla maneviyatla, ya hayatında bir kez olsun camiye mi gittin? Bir kere dua mı ettin de dinden maneviyattan bahsediyorsun*

Aydın: *Din üzerine yazmak için ille de camiye mi gitmek lazım? Olur mu öyle şey?*

Necla: *Tutturmuşsun adamın ayak kokusu diye. Sana ne adamın ayak kokusundan. Adam on kilometre yol yürümüş gelmiş bu karda ayazda soğukta o ayaklarla girmiş içeri mecbur kalmış.*

Aydın'ın bir takım koşulları göz ardı ederek İmam Hamdi'yi eleştirmesi filmin bu aşamasında Necla tarafından eleştirilir. Hamdi'ye yöneltilen eleştirel tutuma karşı Necla izleyiciye koşulları da göz önünde bulundurma seçeneği sunar. Film düşünsel evreni içerisinde yalnızca tek bir seçenek sunarak Aydın'ın düşünceleri etrafında şekillenmez.

Aydın'ın düşüncelerine muhalefet olacak yan karakterler yaratılarak ortaya atılan konular tartışmaya açık bir biçimde izleyiciye sunulur. Film bu anlatım yoluyla izleyiciyi aktif olarak konumlandırır.

Tartışma içeren bu sekans kişisel eleştiriler üzerinden ilerleyip daha sonra 'aydın' kimliği üzerine yönelir:

Necla: *Senin gibi düşündüğünü iddia eden insanlar kendinizi daha büyük sorunların çözümüne adasaydınız böyle uğraştığınız ıvır zıvır şeyler kendiliğinden basit yan çalışmalarla çözülüverirdi. Bir kenti tepeden görmek için balona binip havalansan ister istemez ırmakları ağaçları kırları da görürsün ama yok sizin düşünceniz aynı yere çakılıp kalmış uyuşuk, korkak, tutucu bir adım ilerlemiyor. (Araya Aydın girer, ardından Necla devam eder.) Bütün meselen ne senin biliyor musun? Sen acı çekmemek için kendini kandırmayı tercih ediyorsun. Evet, evet bu böyle. Ama böyle olmaz. Gerçeklerle yüzleşebilme cesaretini göstermen gerekir, eğer daha sahici bir bölge arıyorsan, oraya varmak için gerektiğinde yıkıcı olacaksın Aydıncığım, böyle olmaz. Ama sen tabii oyuncu olduğun için sahici olmayı, kendin olmayı unutmuş gitmişsin zaten. O kimlikten bu kimliğe çekirge gibi zıplayıp duruyorsun...*

Aydın'ın din ve maneviyat üzerine yazılar yazması üzerine gelişen bu konuşmanın ilk eleştirisi, yazılarındaki risk almayan üslubu üzerinedir. Bir 'aydın' olarak aynı konular üzerine düşünce üretmeye çalışması ve yeni konular üzerine yönelme cesaretinin olmaması bu kimliği gerçekten taşıyıp taşımadığı yönünde tartışma sunar. Bu kimliği yoluyla daha büyük sorunların peşinden koşma gayreti yoktur. Kesova'ya göre (2018, s. 169) Türk aydınını temsil eden bu karakter topluma ait bir tutum sergilemenin aksine iki yüzlü bir görüm sağlar. Bu yönüyle ait olduğu toplumdan uzak ve yalnız karakter olarak varlığını devam ettirir.

Aydın, tiyatro serüvenini sonlandırmış ve Kapadokya'ya otel işletmek için yerleşen, yerel gazetede yazılar yazan bir karakterdir. Filmde Aydın karakterinin etrafında konumlandırılmış karakterler yer almaktadır. Aydın'ın eşi Nihal bu karakterlerden en önemlisini oluşturmaktadır. Nihal'in filmde konumlandırıldığı noktalarda Aydın'ın bencil yönleri belirginleşmektedir. Böylelikle izleyici olarak Nihal yardımıyla Aydın'ın 'aslında kim?' olduğuna eşlik ederiz. Çalışma hayatında ise Necla yardımıyla Aydın'ı tanırız. Çalışma odasında yapılan uzun soluklu tartışma Aydın'ı anlamlandırabilmenin

güçlü bir ayağını oluşturmaktadır. Hidayet ise tutumların sergilenmesinde ve sinemada düşünce yaratmak adına önemli karakterlerden bir diğerini oluşturmaktadır. Bu söz konusu ilişkiyi simgesel boyutta açıklayarak bir başka bağlantıya işaret eden Civan'a göre: (2014, s. 9) "Aydın, Necla ve Nihal'in Efendiliği, Hamdi ve Hidayet'in Köleliği ile bir söylemsel düzen kurar. Söz konusu söylemsel düzen, birbirine eşdeğerde değildir ama birbirini tamamlar. Dolayısıyla "aydın-imam çatışması" simgesel düzene yönelik bir çatışmadan ziyade simgesel düzenin mevcudiyeti içinde bir çatışmadır; tarafların söylemsel düzeni baştan kabul ettiği karşılıklı bir ağ üzerinde işler."



Görsel 48. 49. Kış Uykusu

Filmde karakterler arası yoğun tartışma ve film evreni içerisine izleyicinin çekilmiş olduğu noktalarda çağdaş anlatı kodlarından yabancılaştırma efekti kullanılmıştır. Bunlardan ilki olarak değerlendirebileceğimiz İmam Hamdi'nin yeğeninin bayıldığı sahneden, at yakalama sahnesi filmde keskin bir geçiş yer almaktadır. Bu sahnede gerilim üst düzeye taşınıp herhangi bir yere bağlanmaz. Bir diğeri ise Aydın ile Necla'nın uzun soluklu tartışmasını oluşturan sahnenin ardından Aydın'ın çizgi film izlediği sahneye geçilmesi de yabancılaştırma efekti olarak değerlendirilebilir. Bunlar içerik olarak birbirinden fazlasıyla bağımsız olan ve izleyicinin bir film izlediğinin farkında olması için tasarlanmış sahnelerdir. Aydın ile Nihal arasında otelde düzenlenen toplantıya eşlik etme üzerine gerçekleşen tartışma sonucunda, Aydın oteli terk ederek çalışma odasına geçtiği sahnede bunlardan bir diğeridir. Bu planda Aydın'ı yüzüne tiyatro geçmişinden kaldığını tahmin ettiğimiz bir maske ile görürüz. Bu görüntü de az önceki yaşanan duygu yoğunluğuna izleyiciyi uzaklaştıran önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Yönetmen bu yöntem sayesinde izleyicinin özdeşleşme odağının kaymasını ve kurgusal öyküye bağlanarak özdeşim kurulmasını engeller.



Görsel 50. 51. Kış Uykusu

Filmde tercih edilen çekim teknikleri ve karakter konumlandırma biçimi, öykünün anlamlandırılmasına aracılık eder. "Film anlatısı uzak genel planla başlar. Uzam, Kapadokya bölgesine dair bir yeri işaret eder. Bu bölgenin karakteristik doğası içinde Aydın karakteri, ıssız ve yalnız bir şekilde izleyicinin karşısına çıkar. Ceylan'ın Uzak filminin açılış plan sekansında Yusuf'un köyüne son bir kez dönüp bakması gibi, Aydın'da yaşadığı yere uzaktan bakar. Uzaktan bakış aynı olsa da Yusuf baktığı uzamdan uzaklaşmak ve belki de bir daha geri dönmemek için yola koyulmuştur. Aydın ise baktığı yere doğru yönlenir ve belki de sisler ardında görünen kendi mağarasına/ kendi içsel dünyasına doğru izleyiciyi bir öyküye davet eder" (Medin, 2019, s. 79).

Kış Uykusu filminde de diğer filmlerinde olduğu gibi jenerik öncesi oluşturulan giriş sekansı yer almaktadır. Kış Uykusu filminde bu sekans teknik ve yaratım şekli daha da detaylandırılarak sunulmaktadır. Aydın karakterinin yer aldığı bu giriş sekansında diğer karakterlerin sırayla isimlerini duyarız. İlk olarak oteldeki misafiri ile ilgilenen Aydın'ın işi ve konumu hakkında bilgi ediniriz. Ardından yardımcısına "Hidayet nerede?", "Nihal kalktı mı? Odasında mı?" ve "Necla kalktı mı?" soruları yöneltir. Film bu aşamada filmin merkezinde Aydın karakterinin yer aldığını ve diğer karakterlerin bu ana karakterin etrafında şekillendiğini gösterir.

Filmin giriş sekansı Aydın'ın çalışma odasındaki pencere önüne arkası dönük bir biçimde konumlanmasının ardından kameranın karakterin başına zoom yapmasıyla sona erer. Kullanılan bu teknik hikayenin tamamen Aydın karakteri etrafında oluştuğunun bir diğer teknik anlatımıdır. Özellikle karakterin başına zoom yaparak girişin sağlanması Aydın'ın düşünsel ekseninde ilerleyecek bir film anlatısına işaret etmektedir. Bu sekanstan da anlaşılacağı gibi filmin teknik yaratım sürecinde yönetmenin varlığı belirgin bir biçimde hissedilmektedir. Kamera anlam yaratmanın bir aracı olarak filmin giriş sekansından itibaren varlığını göstermektedir.



Görsel 52. 53. Kış Uykusu

Filmde ışık kullanımı ise iç çekimlerde düşük ve gölge yoğunlukları yüksektir. Özellikle Aydın'ın çalışma odasında ışık şiddeti ve gölge yoğunluğu diğer mekanlara oranla daha düşüktür. Fakat buradaki aydınlatma tekniği çalışma masası ve arkada konumlanmış olan koltuk arasında derinliğin yakalanması ustaca sağlanmıştır. Dekor olarak kullanılan aydınlatma araçları sarı tonlarda aydınlatma sağlar. Karakterlerin yüzlerine yansıyan ışık ve dekor ışıklar filme hakim olan renk kuşağını destekler nitelikte kullanılmıştır. Bir Zamanlar Anadolu'da filmine benzerlik taşımaktadır. Kapadokya bölgesinin karakteristik yapısı da göz önünde bulundurulduğunda otel tasarımı ve buna uygun aydınlatma yöntemi tercih edilmiştir. Otel içi sahnelerde ana ışığın kaynağı olarak pencere kullanılmıştır. Filmin dış gece çekimlerde güçlü bir ay ışığı aydınlatma yöntemi kullanılmıştır.

Filmde kullanılan çekim ölçekleri Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerinde de olduğu gibi fotoğraf karesi niteliğindedir. Aydın karakterini merkeze alan filmde kameranın hareket halinde olduğu noktalar karakterin de hareket halinde olmasıyla bağlantılıdır. Karakter masa başında veya koltukta sohbet ediyorken sabit olarak konumlanan kamera karakterin harekete geçtiği noktalarda hareket kazanmaktadır. Yönetmenin kamera hareketlerindeki değişim belirli bir ahlak çerçevesi içerisinde kalarak ilerlemektedir. Dolayısıyla bu filmdeki kullanım şekli fazla keskin ve belirgin olmayıp filmin izleğine göre şekil almaktadır. İlk dönem filmlerinde kullanım olanakları bütçe ile bağlantılı olduğu için kameranın olanaklarını daha kısıtlı ve buna bağlı olarak sabit bir biçimde kullanan yönetmen, bu filmde büyüyen prodüksiyon yapısıyla yeni çekim teknikleri kullanmaya başlamıştır. Bununla ilgili Nuri Bilge Ceylan:

"İç mekanlarda duyguyu biraz daha iyi verebilmek için, bazen hissedilmeyecek kadar, küçük kamera hareketlerine başvurdum. Bu filmimde sanki filmin stili denebilecek niteliklerini biraz daha görünmez kılmaya, onun yerine duyguyu ortaya çıkarmaya

odaklandığımı, bunun içinde sinemamın anlatım araçları yelpazesini biraz daha genişletmeye yeltendiğimi zannediyorum. Çünkü bu kez duygu yeterince ortaya çıkarılmazsa, hele de bu kadar uzun haliyle filmin hiçbir seviyede çalışmayacağını düşünüyordum" (Dinçkök, 2016, s. 255-256).



Görsel 54. 55. Kış Uykusu

Yönetmen "*Gerçekliği Ortaya Çıkan Eserde Aramak Lazım"* başlıklı söyleşisinde filmde kullanmış olduğu teknik açıdan en büyük yenilik alanını şu şekilde açıklamaktadır:

"Kendi kişisel tarihim açısından yenilik diyebileceğim unsur belki bazı odaların çekimlerinde stüdyo kullanmak oldu. Ve bunu çok sevdim. Tamamen meselenize ve oyunculara odaklanabiliyorsunuz. O duvarın şu köşesi karanlık kalsın, ya da şurada yoğunlaşsın ışık gibi estetik kararları da, fazla kontrollü şekilde verebiliyorsunuz. Eskiden filmler gerçek mekanlarda, fazla ışık kullanmadan çekilmeli gibi aslında filmin gerçekliği ile hiç ilgisi olmayan yöntemleri biraz fazla şişiriyordum galiba. Artık bunlara hiç önem vermiyorum. Filmin sahiciliği meselesi hiç oralarda yatmıyormuş meğer. Sonuçta sinema bir yığın yapay bileşeni bir araya getirerek sahici bir durum yaratabilme mevzusu imiş meğer. Bir sürü aktörün zaten ' -mış ' gibi yaptığı bir ortamda diğer bileşenler gerçek olsa ne olur? Gerçekliği, samimiyeti ortaya çıkan eserde aramak lazım" (Kural, 2016, s. 233-234).

Kış Uykusu filmi Decca Music Group Limited, Universal Music Publishing Richordi Srl ve Universal Music Taxim Edition şirketleri ile çalışmıştır. F. Schubert'in, "A Majör Sonatı" Alfred Brendel'in "Piyanosu" na ve L. Michelini "Desolation" yer vermiştir. Kış Uykusu filminde müziğin kullanımı yönetmenin diğer filmlere oranla daha hakimiyet kazanmış durumdadır. Film içerisinde tema ve sahne değişimi ile birlikte devreye giren müzik kullanımı aynı zamanda bunların değişim göstermesiyle birlikte kendisini yenilemektedir. Böylelikle filmde müzikte bir anlam üretmenin parçası haline gelmektedir.



Görsel 56.57. Kış Uykusu

Kış Uykusu filmi Nuri Bilge Ceylan'ın giderek büyüyen prodüksiyon aşamasını netleştirmek adına önemli bir yere sahiptir. Kış Uykusu Türkiye, Fransa ve Almanya ortak yapımı ile gerçekleştirilmiş bir filmdir. Zeyno, Memento Films Production, Bredok Film Production yapımı olan film Arte France Cinema, Mars Enrertainment Group ve İmaj iş birliği ile ortaya konmuştur. Ceylan Kış Uykusu filminde yüksek bir yapım desteği almıştır. Yapım katkısı sağlayanlar sırasıyla şu şekildedir; Eurimages, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Arte France, Medienboard Berlin- Bradenburg, Aide Aux Cinemas Du Monde, Centre National de L'Image Animee, Ministere des Affaires Entrangeres, Institut Français, Post Republic ve Sony.

Anton Çehov'un hikayelerinden esinlenilerek ve yine Anton Çehov, W.Shakespeare, F.M.Dostoyevski, Voltaire, A.Gide, J.London'dan alıntılar yapılarak ortaya konan filmin senaryo aşamasında Ebru Ceylan ve Nuri Bilge Ceylan yer almaktadır. Filmin oyuncu kadrosu ise Bir Zamanlar Anadolu'da filminde olduğu gibi star kadrosuna sahiptir. Haluk Bilginer, Melisa Sözen ve Demet Akbağ'ın etrafında şekillenen filmde aynı zamanda Ayberk Pekcan, Serhat Kılıç, Nejat İşler, Tamer Levent ve Nadir Sarıbacak gibi usta oyuncular yer almaktadır. 3 saat 16 dakika olan film yoğun bir diyalog akışına sahiptir. Ceylan sinemasında konuşan karakterlerin çoğalması ve uzun soluklu profesyonel oyuncunun yapabileceği çıkarımlarla şekillenen karakterlerin oluşmasından kaynaklı yönetmen, amatör oyunculara artık yer vermemektedir. Örneğin; Suavi'nin çiftliğinde gerçekleşen uzun soluklu tartışmalar tamamen profesyonel oyuncuların üstesinden gelebileceği nitelikte oyunculuk gerektirmektedir.

Kış Uykusu filmi diyalogların yoğunluk kazandığı bir senaryo akışına sahiptir. Sabit ve sessiz imajların giderek konuşan imajlara dönüştüğü bir sinema anlatısına sahip olan film, diyalogları yoluyla anlam üretir. İlk dönem filmlerinde az diyalog ve doğanın sessiz, durağan halini filmlerine işleyen yönetmen, Kış Uykusu filmi ile bu yapıdan

giderek uzaklaşmıştır. Kesova' ya göre (2018, s. 167) yönetmen varlığının ön plana çıktığı filmin görsel ve işitsel araçlarına genel çerçeveden bakıldığında filmin daha önceki filmografi içerisinde kurgulanmış merkez- taşra bütünlüğünün varlığı görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem sinema üretiminde oluşturmuş olduğu fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurmuş olduğu anlatım yolundan Kış Uykusu filmi ile birlikte daha belirgin bir biçimde uzaklaşmıştır. Yönetmen, karakter ve diyalog tasarımı ile birbirinden farklı konular üzerine tartışma ve düşünme seçeneği sunar. Film ön plana çıkan 'din adamı' ve 'aydın' kavramı üzerine tartışmalar sunan yönetmen aynı zamanda arka fonda ekonomik ve kültürel yapıyı da işleyerek söylemler üretir.

3.1.9. Ahlat Ağacı Filmi Künyesi

Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Akın Aksu
	Ebru Ceylan
	Nuri Bilge Ceylan
Yapım:	Zeynep Özbatur Atakan
	Olivier Pere
	Labina Mitevska
	Alexandre Mallet-Guy
	Fabian Gasmia
Görüntü Yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Oyuncular:	Doğu Demirkol
	Murat Cemcir
	Bennu Yıldırımlar
	Hazar Ergüçlü
	Tamer Levent
	Akın Aksu
	Öner Erkan
Kurgu:	Nuri Bilge Ceylan
Müzik:	J.s. Bach
	Passacaglia in C Minor, Bwn 582
	Arranged By Leopold Stowski
İlave Müzik:	Mirza Tahirovic
Yapımcı:	Zeynep Özbatur Atakan
Özellikler:	2.39 (Cinemascope), HD 1920x860, Renkli
Süre:	188’

3.1.9.1. Filmin Konusu

Edebiyatla ilgilenen Sinan karakterinin üniversiteyi bitirmesiyle birlikte Anadolu'da doğduğu köye dönmesiyle başlayan film, karakterin yazmış olduğu kitabı bastırma serüvenini konu edinmektedir. Taşra ise bu serüven içerisinde umutların ve hayallerin çaresizlikle kesiştiği bir sürgün yerine dönüşür.

3.1.9.2. Filmin Analizi

Ahlat Ağacı filmi Ceylan sinemasının yeni bir dil arayışının en önemli örneklerinden biridir. Klasik sinema anlayışına yakın bir anlatı oluşturulan filmde birçok yan sahne yer almaktadır. Bu sahneler ana hikayeyi besleyecek nitelikte ve hikayenin oluşumuna katkı sağlayacak nitelikte olayları barındırmaktadır. Öztürk'e göre (2018, s. 228) filmde kamera hareketleri, açıları ve kadrajın yanı sıra renk, ışık, kurgu gibi birçok sinematografik araç diyalogların hizmetine sunulur. Filmde karakterler acele bir tavırla ve diyaloglarıyla kameraya yön verir. Kendilerinden beklenen konuşmayı gerçekleştirmenin yanı sıra hareketleri de buna uyum sağlar. Bu nedenle Ahlat Ağacı filmi klasik sinema anlatısıyla paralellik taşır.

"Montajın ve sözün hâkim olduğu Klasik Sinema geleneği Ahlat Ağacı'nda böylece sözlü kültürün hikaye anlatıcılığının hakim olduğu bir modern bir masal anlatısına dönüşür. Anlatılan masallar, yazılı edebiyat ve felsefe anlatılarının illüstre edilmiş formlarıdır. Diyalogların sinematikleşmesi, her biri kendi içkin değerinde diyalog adına değil, filmi de kapsayan "Yüce Bir Dış Ses"in onaylanması adınadır. Nasıl Klasik Sinemada montaj düşünmeye fırsat vermiyorsa, Ahlat Ağacı'nda da Yüce Ses adına sergilenen diyalog düşünmeye, soluklanmaya izin vermez. Biz, nasıl Klasik Sinemada hareketin peşindeysek Ahlat Ağacı'nda da diyalogun peşinden gideriz. Diyaloglar adına seferber edilen film ekibi ve filmdeki karakterlerle birlikte biz de diyalogları takip etmeye seferber ediliriz. Bu aciliyet halindeki seferberlik Türkiye'nin sayılı görüntü yönetmenlerinden Gökhan Tiryaki'ye de fazla alan bırakmaz. Yüce Dış Dış sesi nakarat halinde tekrarlayan karakterlerin konuşmalarını çekmek adına tohum halindeki yaratıcı denemeler bir kenara bırakılır; ya da tam olacak derken yine o Aşkın Ses tekrar devreye girer ve saf imajlar yeşeremeden büzülür. Böylece film, Yüce Diyalogların aracı haline gelir" (Öztürk S. , 2018, s. 228).

Ahlat Ağacı filmi, çekirdek bir ailenin içerisine koca bir Türkiye'yi sığdırmanın en güzel örneklerinden birini oluşturmaktadır. Film Türkiye'nin güncel sosyo- ekonomik durumunu yansıtan toplumsal bir eserdir. Ercan'a göre (2018, s. 104) Ahlat ağacı filmi Türkiye'nin içinde yaşadığımız durumunu resmetme açısından önemli bir sanat eseridir. Sosyolojik yönlerin ağırlık kazandığı film toplum yapısını filme aktarma açısından önemli bir yere sahiptir. Filmin bu yönü yönetmenin gözlem yapabilen güçlü bir sosyal bilimci yönüne işaret etmektedir. Türkiye gündemini yansıtmanın yanı sıra film, mikro düzeyde insanların ve makro düzeyde hayatın farklı yönlerini yansıtabilmektedir.

Filmin sosyolojik yanını besleyen en önemli etmenlerden biri de Yunus Emre, F. Polat Onat, Kur'an-ı Kerim, İbn-i Arabi, H.z. Muhammed, Şems-i Tebrizi ve Peyami Safa gibi Türk toplumunu net bir biçimde yansıtan alıntılara sahip olmasıdır. Bunların yanı sıra film A. Çehov, F. Dostoyevski ve Nietzsche'den alıntılar da barındırmaktadır.



Görsel 58.59. Ahlat Ağacı

Filmin ilk dakikaları genel yapısını anlamlandırmak adına önemli detaylar barındırmaktadır. Filmin ilk diyalogunu incelediğimizde karşımıza çıkan ilk detayın 'borç' olduğunu görmekteyiz. Burada kuyumcu ile Sinan arasında sosyalleşme çatısı altında kurulan diyalogda kuyumcunun varmak istediği nokta borçtur. Karakterin Sinan'ı çaya davet etmesi ve sürekli sorular yönelterek esas varmak istediği nokta borcun hatırlatılmadır. Diyalog aşağıdaki gibidir:

Kuyumcu: *Nereden geliyorsun sen?*

Sinan: *Okuldaydım işte Çanakkale'de okulu bitirdik.*

Kuyumcu: *Yapma ya... Vay be! İyi bakalım, hadi hayırlısı, iyi iyi...*

Sinan: *Sağol abi.*

Kuyumcu: *Ne var ne yok oralarda? Hayat var mı? Onu söyle sen.*

Sinan: *Hayat yok abi, parasız adama hayat nerede var?*

Kuyumcu: *Tabii, para olmayınca hayat olmaz. Hiçbir yerde hayat olmaz zaten.*

Sinan: *Aynen.*

Kuyumcu: *Sizinkiler ne yapıyor? İyiler mi?*

Sinan: *İyilerdir valla bilmiyorum, şimdi göreceğim.*

Kuyumcu: *Sinan, senin pedere geçen altın verdim çeyrek üç tane dört ay oluyor unuttu herhalde.*

Borç ve para mevzusu filimin geneline hakim olan unsurlardan biridir. Film, zenginlik vaadi verem milli piyango satıcısının borçlu olması, Hatice'nin ailesinin borcu karşılığında altın dolu bir odaya gireceğini söylemesi, Sinan'ın sınava gitmek için ve kitap bastırmak için parasının olmaması, sınav öncesi cebinden para çalınması, İmam Veysel'in de borçlu olması fakat giderken altınını eksik etmemesi örnekleriyle doludur.

Filmde işlenen para konularında herhangi bir dürüstlük söz konusu değildir. Sinan her ne kadar İmam Veysel'i sorgulayıcı ve dürüst gibi görünse de altını alma gayretine girmesinin altında kendi kitabını bastırma düşüncesi yatmaktadır. Babasının Sinan'ı otogarda sınav için uğurlama çabasının altında da borç para alma amacı vardır. Aynı zamanda ekonomik yoksunluk Sinan'ın babasının sadık dostunu satmasına ve kitaplarını bastırmasıyla sonuçlanacaktır.

Ahlat Ağacı filmi, Sinan'ın kitabını bastıracak parayı bulma sürecini işlerken Sinan karakterini ele almanın yanı sıra aynı zamanda baba-oğul, borç, para, din, devlet vb. birçok unsuru ele almaktadır. Film, Sinan karakteri üzerinden Türkiye gençlik tipolojisi net bir biçimde çizerek buna dair eleştiriler getirmektedir. Sinan karakteri üniversite muzunu olan gençlerin sinemaya yansıyan bir temsilidir. Bu karakter yaratımıyla Nuri Bilge Ceylan toplumun önüne kendi gerçeklerini en yalın biçimde sunmaktadır.



Görsel 60. Ahlat Ağacı

Sinan: *..sen ne olur diyorsun sen bu iş bizim atama olayı*

Arkadaşı: *Artık öğretmenliği ben sildim kafamdan ama kanka sen şubatta atanırsın belki.*

Sinan: *Ya atansakta nasıl gideriz şimdi doğuya, onu bilmiyorum.*

Arkadaşı: *...öğretmenlerin hiçbir zorluğu yok orada, polisli askeri şey yapıyorlar..*

Sinan ile arkadaşı arasında geçen diyalog Türkiye gündemine ve gençlerin bu gündem karşısındaki konumlarına ilişkin mesajlar yansıtmaktadır. Bu diyalog, sınıf öğretmenliği eğitimini tamamladıktan sonra atama bekleyen Sinan'ın eğer atanamazsa polislik mesleğini seçme olasılığına vurgu yapmak adına yerleştirilmiştir. Sinan, filmin ilerleyen aşamalarında yazar ile arasında geçen diyalogda bunu *"atanamayan öğretmenlerin buluşma noktası*" şeklinde tanımlar.

Uzunca bir süre telefon görüşmesi yaptığı arkadaşı da sınıf öğretmenliği eğitimi almasına rağmen çareyi polis olmakta bulmuştur. Sinan'da eğer hiçbir şey yolunda

gitmezse hayal ettiği çerçeveden çıkıp, atanamama sonucu hayatın kendisine dayattığı mesleği seçecektir. Film boyunca Sinan karakterinin gergin ve sorgulayıcı üslubu bu dayatmaların ve üniversiteden mezun olduktan sonra taşraya dönmenin verdiği karamsarlığının içerisinde sıkışıp kalmışlığının bir sonucudur.
Sinan'ın sınava giderken yolda babasıyla gerçekleşen diyalog yukarıdakini destekler niteliktedir:

İdris: *Kaderin belli olacak senin bugün ya koskoca devlet sınavı bu Ege'de şirin bir sahil kasabası da çıkabilir bahtına, ücra bir köyde çıkabilir karlar altında.*
Sinan: *Doğuda ücra bir köy diye hiç öyle küçümseme yalnız ha, o bile aslanın ağzında artık. Hiç öyle kolay değil.*
İdris: *Kolay değil tabii canım Allah Allah sende yani. Ne yapacaksın, çalışacaksın.*
Sinan: *Sizin zamanınızdaki gibi değil artık yığılma var. Üç yüz bini geçti atama bekleyen öğretmen sayısı.*

İdris öğretmen sınav ve atanma süreçlerine vakıf bir profilde tasarlanmamıştır. Sürecin bir parçası olan Sinan tarafından atanamayan öğretmen sayısı, doğuda görev almanın bile zor hale gelmesi ve atanmayan öğretmenlerde bir yığılmanın yaşandığı gibi gündeme dair bilgiler sıralanır.[7] Önceki filmlerinde bütün hikaye örgüsüyle bağlantı kurarak anlamlandırmanın izleyiciye bırakıldığı diyalog dizilimleri Ahlat Ağacı filminde doğrudan bilgi şeklinde izleyiciye aktarılmaktadır.
Daha önceki filmlerinde gündelik olayların odağında ve bunlara dair izler barındırmayan sinema anlayışında olan yönetmen Ahlat Ağacı filmi ile toplumu yansıtmanın yanı sıra güncel durumları da filmde izleyiciye sunmuştur. Ercan'a göre (2018, s. 93-94) Kış Uykusu filmi aydın kavramını bir takım yan unsurlar işlenerek bir bütüne ulaşılırken Ahlat Ağacı filminde bu durum geniş bir yelpaze halini alır. Ahlat Ağacı filmini diğerlerinden ayıran en önemli yanı işlenen birçok tematiğin sosyolojik bağlamlar içerisinde ele alınıyor oluşudur. Küçük bir aile ve kasaba ölçeğinin içerisine toplumu ilgilendiren daha geniş bir ölçekteki temaları yerleştiren film, bu olguların

[7] https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/atanamayan-ogretmen-ordusu-sayilari-milyonu-bulacak-900614
http://www.kamuajans.com/atanamayan-ogretmenler/alan-bazinda-atama-bekleyen-ogretmen-sayisi-h507801.html

mikro görünümüne dikkat çeker. Bu bağlamda yönetmen bu olguları görünür kılarken sosyolojik tespitleriyle farklı bir yaratım sunar.

Filmde karakter yaratımına baktığımızda yönetmenin bu aşamada da sosyolojik tespitler doğrultusunda hareket ettiğini görürüz. Öğretmenden, imama, kuyumcudan, şantiyeciye, yazardan, milli piyangocuya büyük bir panoroma sunan filminin karakter inşasının merkezinde taşra öğretmeni ve üniversiteden mezun olup gelmiş bir öğretmen adayı yer almaktadır. İki ana karakterin yanı sıra atama bekleyen Sinan vurgusunun daha belirgin bir görünüm kazanması adına küçük kasabada ataması yapılmış iki imam tasarlanmıştır. Sinan'ın babasına itibarını yitirmiş görünümü veren film ardından aydın ve hassas yönlerinin ortaya çıkarır. Bu durum karakter tasarımında yaşanan ilginç kırılmalardan biridir. Sinan'ın bakışında gerçekleşen kırılma anı ise babasını anlamlandırdığı ve gerçeklerle yüzleştiği andan itibaren gerçekleşir. Bu Sinan'ın taşranın yalnızlığını kabullenme anıdır. Filmin olay örgüsü her ne kadar Sinan karakterinin çevresinde dönüyor gibi bir izlenim vermiş olsa da bu karakterin yanı sıra üç neslin belirgin ayrımını sunan filmde İdris öğretmen ve babası önemli bir yere sahiptir.

Ahlat Ağacı filmi Kış Uykusu filminde olduğu gibi imamlar üzerine söylemler üretir. Öztek'e göre (2019, s. 321) filmde yer alan hoca karakterleri bu imgenin yapıbozumuna uğramasına neden olur. İmamların elma çalma eylemi, İmam Veysel görevini aksatarak bunu Sinan'ın dedesine yüklemesi ve borcunu ödememesi gibi birçok eylem bunlardan bazılarıdır. Sinan'ın karakterlere yönelttiği sorular ve davranışlar onları sorgular niteliktedir diyalog aşağıdaki gibidir:

Sinan: *Oğlum, ne yapıyorsunuz? Dünyadan da mı kovduracaksınız bizi. Ne yapacaksınız? Sen de mi Veysel hoca ya, sen de mi yasak elmanın peşinde dolanıyorsun. Günah oğlum günah. Aman ha şeytan kandırmasın seni, oraya kadar çıkmışsın.*

İmam Veysel: *Sofular köyünde kablonun biri bozulmuş onu verdim de, geçerken ağacı görünce öyle...*

Sinan: *Elmalara kandım diyorsun*

İmam Veysel: *Kanılmayacak gibi değil ki ya, baksana şuna...* (Sinan'a elma atar)

Filmde imam karakterlerinin tasarımına bakıldığında Nazmi hoca yenilikçi, İmam Veysel ise geleneksel bakış açısına sahip bir biçimde tasarlanmıştır. İmam Veysel'in dayanak noktası kabul görmüş referanslar iken, İmam Nazmi araştıran ve farklı referans

noktalarını kendisine dayanak noktası olarak belirleyen çizgide tasarlanmıştır. Öztek, (2019, s. 322) yönetmenin toplum için alışıla gelmiş imam profili ile yenilikçi imam profili tasarımında, eski tip telefon ve akıllı telefon gibi sinematografik detaylar ile karakterlerin özelliklerini ortaya çıkardığına dikkat çeker.

İmam Nazmi'nin getirmiş olduğu düşünce yapısı daha araştırmacıyken İmam Veysel daha teslimiyetçi ve düşünce üretme/ tartışma eğilimlerinin dışındadır. Yenilikçi imamın ortaya attığı her düşünce geleneksel olarak tasarlanmış olan imam tarafından bastırılmaktadır. İmam Nazmi'nin başka değerli alimleri referans noktası olarak alma gayreti ve değişim, düşünce, akıl, yenilik üzerinde duran tutumu İmam Veysel tarafından sürekli eleştirilir:

İmam Veysel: *"Belirli dönemlerde heyecan tükendiği zaman, ikinci planda kalmış insanları böyle zorla değerli hale getirme çabaları vardır ya, işte aynı ona benzedi yaptığın iş. Tarihte kim daha fazla yer etmişse ondan daha çok zikredilir. Bundan daha normal bir şey yok ya. Ya aslında daha değerlileri var da kıymeti bilinmiyor tavırlarına getirmeyelim bu işi."*

Filmde İmam Veysel'in *"Sorgusuz sualsiz, teslimiyetin huzurlu gölgesi"* şeklinde tanımladığı bakış açısı da İmam Nazmi tarafından sorgulanır. Sinan'ın da sorgulayıcı ve güvensiz tutumu sekans boyunca devam eder. Böylelikle üç ayrı bakış açısıyla devam eden filmde karakterlerin hiçbir şekilde düşünceleri örtüşmez. Filmde Nuri Bilge Ceylan'ın kamerayı diyalogun hizmetine sunmasından dolayı buradaki tartışma ortamı izleyici tarafından net bir düşünsel ortamına dönüşmez. Derin konuşmaların yer aldığı sekansta karakterler ve kameranın sürekli hareket ediyor oluşu içeriğin geri planda kalmasına neden olur.

Öncü'ye göre (2017, s. 958) toplum içerisinde üretilen sanat eserleri, toplumsal anlam perspektifleri adına güçlü kaynak niteliği taşımaktadır. Ahlat Ağacı filmi yönetmenin filmografisinde karakter, mekan ve diyalog yaratımında toplumsal olguların en yoğun yer aldığı filmdir. Parsa'ya göre (2011, s. 9-10) sinema yaşanan dönemi diğer kuşaklara aktarmanın en önemli araçlarından biridir. Sinemanın etkileme ve ulaşım gücü göz önünde bulundurulduğunda yönetmen üretim aşamasında yaşadığı topluma karşı sorumludur. Nuri Bilge Ceylan'ın sinema üretim şeklinin öznelliği, yaşadığı toplumdan beslenirken aynı zamanda evrensel olanı da filmlerine katmaktadır. Filmlerindeki karakter ve toplumu ilgilendiren olgular yönetmenin tema, içerik, sinematografi ve üslubun harmanlanışı ile net bir biçimde ele alınmaktadır.



Görsel 61. 62. Ahlat Ağacı

Ahlat Ağacı için sinematografik açıdan bakıldığında estetik mekan tasarımının yönetmenin diğer filmlerine nazaran büyük oranda yok edilip içeriğin esas kılındığı bir film demek mümkündür. Yönetmenin filmografisi içerisinde diğer taşrayı temsil eden filmlerin aksine mekan estetik haz uyandırmayan ve iç karartıcı bir biçimde tasarlanmıştır. Filmin belirli noktalarında karakterlerin düşünsel olarak yalnız bırakıldıkları sahnelerde minimal mekan tasarımı söz konusudur. Bu noktada filmin ismi de yorumlama aşamasında yardımcı bir unsur olarak değerlendirilebilir. Ahlat ağacı bozkırda yetişen estetik bir takım unsurlardan yoksun kuru ve şekilsiz bir bitkidir. Adını bu ağaçtan alan bir film başkarakteri ve çizmiş olduğu bir takım sinematografik düzlem bağlamında bu ağacın özellilerini taşır nitelikte tasarlanmıştır.

"Filmin ilk saniyeleri taşra izlenimleri sunar. Sinan omzunda çanta ilçe merkezinden geçerken; hem taşranın tekdüzeliği hem de ilişkilerin samimiyetsizliği dikkat çeker. Karşılaştığı kuyumcu önce içten olduğu düşünülen bir sohbete başlar, Sinan'ı çaya buyur eder, okuldan haber sorar. Ancak sonra babasının borcunu hatırlatır ve babasına durumu iletmesini ister. Kent yaşamındaki yüzeysel geçişlerin aksine taşrada sürgit hesap soran ve hizaya getiren örtük bir mekânizma işlemektedir. Taşra bıkkınlığının bir nedeni de, kenttekinin aksine, kaçış olanaklarının ve mekânsal boşlukların kısıtlı olmasıdır. Kentte kontrol edilemeyen hızın neden olduğu bıkkınlık, taşrada birbirini tekrar eden yeniliksiz ve suçüstü yapan temaslarda kendisini göstermektedir" (Demir, 2020, s. 71-72).

Ahlat Ağacı filminin sinematografik yapısı, yönetmenin Koza kısa filminden belirgin izler taşımaktadır. Koza filmde yer alan imgesel hazine yönetmenin ilerleyen yıllardaki filmografisine yayılarak kendisine birer yer bulmuş ve Ceylan sinemasının imzası haline dönüşmüşlerdir. Örneğin, İdris öğretmenin ağaç altında uyuması ve aynı şekilde kundaktaki bir bebeğin üzerine karıncalar dolması daha Koza filminde kullanılan imgelerden bazılarıdır. Yönetmenin geçmişteki filmlerinden izler taşıması ve

postmodern düzlemde yenilikler taşıması nedeniyle Ahlat Ağacı filmi yönetmen filmografisinde önemli bir yere sahiptir.

Filmin genel atmosfer yapısında Nuri Bilge Ceylan filmlerinin biçimsel izlerini görmek mümkün olsa da Ahlat Ağacı filmi fazlasıyla hareketli planlara sahip olup, buna bağlı olarak sabit planların sınırlı kullanıldığı bir filmdir. Sabit çekim ölçeğinin çok sınırlı olduğu filmde, kamera sürekli hareket halindedir. Telefon görüşmesini yaparken, baba ile otogara giderken, yazar ile tartışma halindeyken ve yine imamlarla yapılan konuşma gibi birçok sahnede karakterlerin hareketli konumlandırılmasına bağlı olarak kamera sürekli hareket halindedir. İlk dönem filmlerinde şaryo ve steadicam ile çekim yapmaktan hoşlanmayan yönetmen Ahlat Ağacı filminde bu teknik imkanlardan fazlasıyla yararlanmıştır.



Görsel 63. Ahlat Ağacı

Nuri Bilge Ceylan sinemasının sinematografik açıdan diğer filmlerinden farklı birçok özelliği bulunan Ahlat Ağacı filmi bu farklılığın yanı sıra birçok sinematografik hataları da barındırmaktadır. Sinan'ın yazar ile görüşme esnasında karakterlerin masa başı konumlandırmalarında devamlılık hataları yer almaktadır. Bu devamlılık hataları özellikle yazarın amorsuna geçildiğinde daha da belirginleşmektedir. Karşı açıdan yazar sandalyeye yaslanmış konumdayken yazarın amorsundan Sinan görüntülendiğinde vücudu masaya yakın bir pozisyondadır. Bu sahne esnasında dışarıda yağmur yağmasına rağmen dış sahneye geçildiğinde yerlerin kuru olduğunu görmekteyiz. Yazarın sahnenin en sonunda yaptığı konuşmada "son yarım saattir" vurgusu da sahnede herhangi bir zamansal sıçramanın söz konusu olmadığına dayanak noktası oluşturmaktadır. Aynı zamanda filmin bu sahnesinde Sinan'ın yüzündeki yaraların renginde de değişim yaşanmaktadır. Filmin bir diğer belirgin hatalarından birisi ise son sahnede İdris öğretmen ve Sinan arasında geçen konuşma esnasında kameranın İdris öğretmenin bakışına yaptığı atlama da karakterin bakışında yakalanamayan devamlılıktır. Nuri Bilge Ceylan "karakterlerin psikolojik tutarlılığı" nın filmin akışı için daha önemli bir unsur olduğunu ve çekim tekniklerinde yaşanan hataların bu

unsurun yanında daha göz ardı edilebilecek bir durum olduğunu belirtir. Bu durumu Nuri Bilge Ceylan'ın son filmleri ile birlikte sinemada bambaşka gerçeklikler aramaya başlamasıyla açıklayabiliriz. Sinemanın asıl gücünü filmin bütününde aramaya başlayan yönetmen gerçek olarak algıladığı şeyin karakterin filmde ele alınanı yansıtabilme yeteneği ve yönetmenin çekim esnasında kameranın vizöründen baktığında gördüğü veya montajdan çıkan eserdir. Dolayısıyla yönetmenin sinemada arayışa girdiği noktanın değişim göstermesiyle birlikte teknik hatalar karakterin tutarlılığı ile filme yedirilmeye çalışılmıştır.



Görsel 64. 65. Ahlat Ağacı

Ahlat Ağacı filmi dünya çapında yapım ortaklarının iş birliğiyle ortaya konmuştur. Türkiye, Fransa, Almanya, Bulgaristan, Makedonya, Bosna-Hersek, İsveç ve Katar ortak yapımı olan film Zeyno Film, Memento Films Production, Detail Film, Rff International, Sisters and Brother Mıtevski, 2006 Produkcija Sarajevo, Film I Vast ve Chimney Pot yapımıdır. İmaj, Arte France Cinema, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu(TRT), Doha Film Institıe, Nu- Look Yapım ve Kale Grubu iş birliğiyle gerçekleştirilmiştir. Eurimages, T.C. Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Arte France, Medienboard Berlin- Brandenburg, Bulgarian National Film Center, Macedonian Film Agency, Fondacija za Kinematografiju Sarajevo ve Mpa Apsa Academy Film Fund katkılarıyla ortaya konmuştur.

Yönetmen ilk dönem oluşturmuş olduğu filmografisinde; "... taşra, yer, yurt, aidiyet, kimlik temaları topluluk içinde kendi yollarını bulmaya çalışan sıradan insanların dertleri, geçmişle ilişkileri, arzuları, çabaları ve ideallerinden uzaklaşmış kentli erkek karakterlerinin eylemsizliği ile birlikte işlenir" (Akbulut, 2018, s. 18). Son dönem taşraya dönüşünü temsil eden filmlerinde ise sıralana bu temalar kendisini devam ettirmiş fakat sunum veya temsilinde büyük bir değişim yaşanmıştır. İlk dönem birebir olayları yaşayan gerçek insanlar ve olayların gerçek mekanları tercih edilirken, son dönem filmlerinde bu durum yön değiştirmiştir. Kış Uykusu ve Ahlat Ağacı filmlerinde

sinemanın olanaklarını büyük oranda kullanan yönetmen gerçeklik tasarımını doğrudan filmin bütününe yönlendirmiştir.

Ahlat Ağacı filmi diyalogların daha da arttığı ve tartışmaların yoğunluk kazandığı bir filmdir. Hakikat ve gerçekliğin sıkıntısı olarak değerlendirebileceğimiz film Türkiye'nin günlük haber bülteni niteliğindedir. Sabit ve sessiz imajların giderek konuşan imajlara dönüştüğü sinema anlatısına sahip olan film, diyalogları yoluyla anlam üretir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem sinema üretiminde oluşturmuş olduğu fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurmuş olduğu anlatım yolundan Ahlat Ağacı filmi ile birlikte belirgin bir biçimde uzaklaşmıştır. Yönetmen karakter ve diyalog tasarımı ile birbirinden farklı konular üzerine tartışma ve düşünme seçeneği sunar. Filmde ön plana çıkan konular ile tartışmalar sunan yönetmen aynı zamanda arka fonda ekonomik ve kültürel yapıyı da işleyerek söylemler üretir.

SONUÇ

Koza'dan Ahlat Ağacı'na Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Dilsel Dönüşümü başlıklı bu çalışmada araştırma soruları ışığında yönetmenin tüm filmografisi ele alınarak incelenmiştir. Yönetmenin şimdilik son filmi olan 2018 vizyon tarihli *Ahlat Ağacı* filmi dahil olmak üzere *Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu* filmlerinin dilsel dönüşümü anlamak amacıyla söylem analizi ve sinematografik çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada söylem analizi yöntemi kullanılarak, Nuri Bilge Ceylan sinemasında toplumsal yapının içinde barındırmış olduğu sosyo-ekonomik ve siyasal imajların altında yatan anlamların detaylı bir çerçevede okunması sağlanmıştır. Aynı zamanda yönetmen filmografisi kuramsal çerçeve ve auteur eleştiri kapsamında ele alınarak ortaya konan varsayımlar desteklenerek anlamlı bir bütüne ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında Nuri Bilge Ceylan sinemasının sabit ve sessiz imajlardan giderek konuşan imajlara kaydığı, ilk dönemlerinde fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan anlatım yolunun bu yapıdan giderek uzaklaştığı, zamanla minimal anlatımın geri planda bırakılarak söylemlerin ön plana çıktığı bir anlatı dilinin oluşum gösterdiği ve bu değişim ve dönüşüm içerisinde Nuri Bilge Ceylan sinemasının dili, var olan toplumsal yapıyı ele alırken zamanla ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir sinema diline dönüştüğü gibi alt varsayımlar oluşturulmuştur. Bu varsayımlardan hareketle incelenen filmlerden şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Ele alınan, *Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler, Bir Zamanlar Anadolu'da,* ve *Kış Uykusu* çağdaş anlatı sinemasının kodlarına yakın bir anlatı dili oluşturmakta ve bu türün içerisinde yer almaktadır**.** Bu filmlerin anlatı yapısı klasik anlatının yükselen eğrisine hizmet etmez. İzleyiciye haz verecek herhangi bir dinamik oluşturmanın tam aksi yönünde eğri çizen filmler, yaratılan karakterler yoluyla ilerleyip izleyici tarafından tamamlanarak anlamlandırılır. *İklimler* filmi her ne kadar bu yapının dışında gibi görünse de genel hikaye örgüsü klasik sinema anlatısına hizmet etmez. Klasik sinema anlatısı neden-sonuç düzlemine hizmet etmek adına, izleyiciye öncelikle gerilimin nedenini sunar. Fakat *İklimler* filminde izleyici belirli bir süre gerilimin nedenini

saptayamaz. Boşlukların izleyici tarafından doldurulmasından yana olan yönetmen, filmin izleği boyunca çift arasındaki kopuş nedenini değil sonuçlarını gösterir. *Üç Maymun* filmi ise anlatı yönünden yönetmenin tüm filmografisi içerisinde dramatik gerilimin ve klasik kodların ön plana çıktığı tek filmdir. Bu anlatı şekli özellikle zengin- fakir karakter yaratımı ile ön plana çıkmış olup dramatik gerilimlerle desteklenmiştir. *Ahlat Ağacı* filminde ise diyaloga hizmet eden bir sinematografi oluşturulması nedeniyle klasik sinema anlatısına yakın bir anlatı dili sunar ve bu türün içerisinde yer alır. Sürekli kamera hareketinin peşinde olan izleyici içeriğin gerisinde bırakılarak izlek içerisinde aktif bir biçimde konumlanamaz.

Ceylan sinemasının ilk filmi olan *Koza* deneysel nitelikte ve kısa metrajlı bir filmdir. Kısa filmin devamını *Kasaba, Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* isimli uzun metrajlı taşra üçlemesi filmleri oluşturmaktadır. Yönetmenin filmografisi içerisinde kısa ve üçleme filmlerinin ana temasını yer, yurt, taşra sıkıntısı, taşradan uzaklaşma ve aidiyet ikilemi oluşturmaktadır. *İklimler* filmi ile yönetmen taşrayı merkez alan sinema anlayışından uzak, kadın-erkek ilişkisi üzerine konumlandırılmış bir temaya yön değişimi gösterir. *Üç Maymun* filmi ise, yönetmenin anlamın taşra üzerinden üretildiği filmografisi içerisinde, *İklimler* filminden sonra, bireysel sinema diline sahip bir film olarak değerlendirilebilir. 'Bireysellik' kapsamı bu film ile değişim göstermektedir. *Uzak* filmiyle birlikte daha çok belirginleşen yönetmenin toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren söylem oluşturma tarzı, *İklimler* filmi ile birlikte bireyselleşmiş, *Üç Maymun* filmi ile birlikte ise bireyselden toplumsala işaret eden imajlar üretmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri ise Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya yeniden dönüşünü temsil etmektedir. Çalışmada daha öncede belirtilen Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasının İlk Dönem (Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak), Geçiş Dönemi (İklimler, Üç Maymun) ve Son Dönem (Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu, Ahlat Ağacı) olmak üzere üç başlıkta sınıflandırmasını yeniden hatırlamak bu noktada tema geçişlerini anlamlandırmak adına faydalı olacaktır.

Çalışma kapsamında yapılan sinematografik çözümleme ile yönetmenin filmografisinde kamera kullanımı, çekim teknikleri, oyuncu ve mekan yaratımı aşamalarında yaşanan değişim net bir biçimde ortaya konmuştur. Yönetmen, *Koza* kısa filmi ve taşra üçlemesini oluşturan *Kasaba, Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde benzer sinematografik araçlar kullanmıştır. Bu kullanım genellikle sabit ve sessiz imajlardan oluşmaktadır. Söz

konusu filmlerinde yönetmen fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan anlatım yolunu tercih etmektedir. Yönetmenin belirli bir süre boyunca bir takım ilkelere bağlı kalarak sinematografik dilini oluşturmuştur. Bu ilkeler yoluyla kurmuş olduğu çerçeveleme, kamera konumu ve ışık belirli bir sinematografik ahlakın birikimi neticesinde oluşturulmuştur. Birbirini tekrar eden sabit planlar ve uzun soluklu sahneler Auteur kuramcısı Sarris'in de vurguladığı gibi teknik yeterliliğe hakim olabilme ve film dilini uygulayabilme yeteneğine sahip olan bir yönetmen olduğuna işarettir.

İklimler ve *Üç Maymun* filmi ise kameranın konumunun değişim gösterdiği filmlerdir. Yakın çekim tekniğin sıklıkla kullanıldığı filmlerde kamera kadın erkek ilişkilerini temel alan filmlerin dramatik düzlemine eşlik etmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da, Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde ise sinematografik araçlar kendisini belli ederek yönetmenin varlığını ortaya çıkarmaktadır. Yönetmen özellikle son dönem filmlerinde fotografik gerçeklik ve görsel öykülemecilik üzerinden kurulan anlatım yolundan giderek uzaklaşmıştır. Yönetmenin uluslararası platformlarda kendisine yer edinerek büyük bütçelere imza atmasıyla birlikte prodüksiyon şirketleri devreye girmiştir. Bu durum ise yönetmene film üretiminde bir takım kalıpların dışına çıkarak yeni olanakları kullanma imkanı sağlamıştır. Sinematografik araçların giderek kendini belli etmesinde, yönetmenin birçok yapım desteği ile bütçesini genişletmiş olması yatmaktadır. Böylelikle yönetmen bireysel olarak gerçekleştirdiği filmlerini geride bırakarak yeni çekim teknikleri ve prodüksiyon olanaklarıyla sinematografik araçlarını genişletmiştir.

Nuri Bilge Ceylan son filmleri ile birlikte sinemada bambaşka gerçeklikler aramaya başlamaktadır. İlk dönem filmlerinde gerçekliği gerçek mekanlarda ve amatör oyunculardan arama çabası yön değiştirmeye başlamıştır. Sinemanın asıl gücünü filmin bütününde aramaya başlayan yönetmenin gerçek olarak algıladığı; kameranın vizöründen baktığında gördüğü veya montajdan çıkan eserdir.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının öykülemeci dili, toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı eleştiren bir sinema diline doğru değişimini filmlerin 'taşra' bağı etkilemiştir. Filmler taşradan uzaklaştığında söylemler geri planda kalırken taşrayı merkeze aldığında belirginleşmektedir. *Koza* filminde anlam yetkin görüntü kullanımı ve etkili bir ses kuşağı ile izleyiciye sunulmuştur. Diyalog diziliminin yer almaması nedeniyle çalışma kapsamında sözdizimsel yöntem ile analiz edilememiştir. *Kasaba* filminde seçilen okuma parçaları konu başlıkları ve içerikleri itibariyle tamamen

toplumsal olanla ilintilidir. Fakat bu metinler üzerinden herhangi bir tartışma yapılmaması nedeniyle yönetmen filmde söylemlerini en minimal düzeyde tutmuştur. *Mayıs Sıkıntısı* filminde ise hükümetlerin yanlış orman politikaları ve inşa edilen karakterin devletin belirsizlik içeren tutuma karşı yaşadığı güvensizlik işlenmektedir. *Uzak*, üçlemenin en net söylemleri içeren filmini oluşturmaktadır. Film dönemin ekonomik krizi ve etkilerini diyaloglar yoluyla yansıtma bağlamında güçlü bir dile sahiptir. Bunların yanı sıra torpil çatısı altında kimliği inşa ederek elde etme ve hazır bir kimliğe zorluk çekmeden sahip olmanın tartışmasını vermektedir. *İklimler* ve *Üç Maymun* filmleri izleğin kadın erkek ilişkisi üzerinden kurgulanması ve söylemlerin bu düzlem üzerinde inşa edilmesi nedeniyle çalışma kapsamında sözdizimsel yöntem ile analiz edilememiştir. Bu filmler çalışmanın diğer çözümleme yöntemleriyle anlamlandırılıp, dilsel dönüşüm kapsamında değerlendirilmiştir.

Yönetmenin yeniden *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri ile birlikte taşraya dönüşü toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı yansıtan bir sinema dilini beraberinde getirmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, izleyiciye doğrudan gündelik siyasetin odağında bir yapı sunmamaktadır. Sözdizimsel yöntem yoluyla tespit edilen diyalogların temelinde ekonomik var olmadan, ruhsal varoluş duygularına kadar dayanan ve Anadolu'nun taşrasında sıkışıp kalmışlığın bir özeti yansıtılmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı* filminde devlete olan güvensizlik hali *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de devam etmektedir. Bireyin varlığının koruyucusu ve gözeteninin yine yalnızca kendisi olduğuna dikkat çeken konuşmalarla devlete güvensizlik hali işlenmektedir. *Kış Uykusu* filmi diyalogların yoğunluk kazandığı, din adamı ve aydın kavramı üzerine tartışmalar sunan aynı zamanda arka fonda ekonomik ve kültürel yapıyı da işleyerek söylemler üreten bir filmdir. Çalışmanın son filmi olan *Ahlat Ağacı* ise diyalogun ve tartışmaların en üst düzeye taşındığı ve buna bağlı olarak yönetmenin, toplumsal yapıyı ele alırken ekonomik ve siyasi yapıyı yansıtan bir sinema dilinin en belirgin şekilde ön plana çıktığı filmini oluşturmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan arayışta olan bir yönetmendir. Yönetmenin üzerine yağan imgelere bağlı kalarak senaryo üretmesinden yola çıktığımızda, toplumsal veya bireysel sinema üretim sürecinde yaşadığı toplumun gündemi karşısında edilgen bir konuma sahip olduğunu söyleyebiliriz. Buradan hareketle, dönemin sosyo- ekonomik yapısı hem filmlerine yansımakta olup karakter ve diyalog oluşumunu büyük bir oranda

etkilemiştir. Gerçekçi sinema anlayışı üzerine ilerleyen yönetmen sosyal, siyasi, ekonomik şeklinde nitelendirebileceğimiz metaforları kullanmadan bunu başaramaz. Bu öğeler filmin gerçekçi bir hale bürünmesini sağlayacak gerekli argümanları sunmaktadır. Filmi oluştururken bir 'sosyal mesele'nin peşinde koşmaktan ziyade toplumu yansıtan öğeleri filmlerinin arka planına yerleştirmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın gerçekçi sinema anlayışı ve izleyicinin film üzerine düşünmesini sağlayacak anlatı dili oluşturma çabası, yaşadığı toplumun değişim ve dönüşümü ile ilintilidir.

KAYNAKLAR

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: İmge Yayınevi.

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema.* İstanbul: Om Yayınevi.

Abisel, N., & Eryılmaz, T. (2011). Sinemanın Çağdaşlaşması Yeni Gerçekçilik Yeni Dalga. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları, Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 24-64). İstanbul: Derin Yayınları.

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım.* İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Ahıska, M. (2012). İktidar ve Taşlama, Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 219-231). İstanbul: Metis Yayınları.

Akbulut, H. (2004). Kasaba: Doğa - Kültür Karşıtlığı. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s. 267-283). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan.* . İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Akbulut, H. (2018). Geniş Manzaralar, Bitimsiz Can Kırıkları. *Rabarba Şenlik*, 17-19.

Akdeniz, B. (2003). Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film Mayıs Sıkıntısı,Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s. 125-130). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akın, E. (2017). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi.* Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Aktuğ, E. (2016). Çehov'a Minnettarım. M. Eryılmaz içinde, *Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler* (s. 32-35). İstanbul : Norgunk Yayıncılık.

Alam, M. (2016). İnsan Denilen Muamma . M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 181-215). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Algan, E. (1996). Görüntü Yönetmenliği ve Görüntü Yönetmenine Özgü Biçemin Sinematografik Yapıta Yansıması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Eskişehir.

Aristoteles. (2012). *Poietika.* Ankara: Pharmakon.

Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoğlu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi.* İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Arslan, U. T. (2012). Bozkırdaki Labirent. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin* (s. 194). İstanbul: Metis Yayınları.

Astruc, A. (2016). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera- Kalem (Le Camra- stylo). A. Karadoğan içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 29-34). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Atam, Z. (2010). *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan.* İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişm*, 247-265.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayınları.

Bazin, A. (2012). Politique des Auteurs Üzerine (çev. Adem Yeşilyurt) . *Sinecine* , 93-103.

Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar.* İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Büker, S. (2010). Auteur Kurama Giriş. S. Büker, & Y. G. Topçu içinde, *Sinema - Tarih Kuram Eleştiri* (s. 277-280). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Ceylani, M. U. (2017). Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi . *Akdeniz Sanat Dergi*, 19-32.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Ciment, M., & Tobin, Y. (2016). Fazlalıktan Neredeyse Utanıyorum. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan* (s. 118-125). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Civan, C. (2014). Kış Uykusu'nun Dili. *Hayal Perdesi*, 6-11.

Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık .

Çapan, B. (2009). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme.* Eskişehir : Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Çapan, B. (2009). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çavuşoğlu, N. (2006). *1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema.* İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çavuşoğlu, N. (2006). *1990 Sonraso Türkiye'de Bağımsız Sinema.* İstanbul: Mermara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çoşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çoşkun, E. E. (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Demir, S. T. (2020). "Ahlat Ağacı" nın Gölgesinde, Kentin Ve Taşranın Ötesinde: Modern Gündelik Yaşamda Bıkkınlık Ruh Halinin Yükselişi. *Humanitas*, 64-80.

Deniz, T. (2010). Canı Sıkılan Filmler: Türk Sinemasında Nihilist İzler . *Hayal Perdesi*, 50-55.

Dinçkök, A. (2016). İnsan Ruhu Hakkında Mars'tan Daha Az Şey Biliyoruz. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 249-259). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Diren, F. (2017). *Mıchael Haneke Sinemasının Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi.* Ordu: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elmacı, T. (2017). Kara Film Anlatısı Olarak Bir Zamanlar Anadolu'da Otopsisi. *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 265-286.

Ercan. (2018). Merkez-Çevre İlişkisi Bağlamında Ahlat Ağacı Filmi Üzerine Düşünceler. *Turkish Studies Current Debates in Social Sciences*, 89-106.

Erden, E. (2016). Olmayan Şehre Yolculuk. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 59-71). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Eren, B. N. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü.* İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı Tezi.

Erinç, S. M. (1994). Postmodernizm'in Tanımı. *Anadolu Sanat Dergisi 2*, 31-45.

Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Eryılmaz, M. (2017). *Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Esen, Ş. K. (2013). Sinema Kuramları 2. Z. Özarslan içinde, *Sinemada Auteur Kuramı* (s. 33-46). İstanbul: Su Yayınevi.

Eyüboğlu, S. (2003). Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde 'Şimdiki Zaman' Sıkıntısı: Herkes Kendi Evinde, Dansöz ve Mayıs Sıkıntısı. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s. 81-86). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Gök, G. (2018). Üç Maymun Aileden Topluma. *Rabarba Şenlik* , 41-43.

Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur . *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 649-668.

Göktürk, Y., & Çapan, S. (Ocak 2000). *Böbrek Denince...Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi.* Roll Dergisi, www.nbcfilm.com.

Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması . *The Journal of Academic Social Science Studies* , 79-100.

Hoşcan, Ö. (2015). Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın Ve Ferzan Özpetek Sinemasının Toplumla Kurduğu İlişki Üzerine. *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan* (s. 47-69). içinde İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi.

İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 72-87.

Jafaar, A. (2016). Karın Taşıdığı Hüzün. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 26-29). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kablamacı, A. D. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İri içinde, *Sinema Arsştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 63-102). İstanbul: Derin Yayınları.

Karabağ, Ç. (2011). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Gerçek(çi)liği. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9 Sinema ve Gerçeklik* (s. 17-34). İstanbul : Bağlam Yayıncılık.

Karaman, H. (2002). *90'lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması (1990- 2000).* İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaygusuz, S. (2012). Taş Eğretilemesi. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin* (s. 243-248). İstanbul: Metis Yayınları.

Kesal, E. (2016). *Cin Aynası.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Kesova, E. (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. *Trt Akademi*, 164-185.

Kıran, A. E., & Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kızıldemir, G. (2012). Kasaba'lı Anlam Avcısı. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler* (s. 19-27). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kolker, R. (2011). *Film Biçimi ve Kültür.* İstanbul: Deki Yayınları.

Köspeten, E., Yücel, F., Okur, Y., & Türk, İ. (2016). Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 73-82). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi* . İstanbul: Metis Yayınları.

Kural, N. (2016). Gerçekliği Ortaya Çıkan Eserde Aramak Lazım. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 233-236). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Küçüktepepınar, E. (2016). Ödül, Kaz Dağları ile Geldi. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 135-141). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Medin, B. (2013). *Kitle Animasyon Film Anlatısında Öznenin Sunumu: Arabalar Ve Wall-E Örneği.* Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Medin, B. (2019). İktidar, Bellek ve Sinema. *Akdeniz İletişim Dergisi* , 124-146.

Medin, B. (2019). Self Oryantalist ve Yerli İslamofobik Düşüncenin 2000'ler sonrası Türk Sinemasına Yansıması: Kış Uykusu Filmi Örneği. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Alanında Araştırma ve Değerlemdirmeler Cilt 1* (s. 73-90). içinde Ankara: Gece Akademi.

Ng, J. (2011). Şimdilik, Geçmişlik ve Rüya Gerçekçiliği: Nuri Bilge Ceylan'ın İklimler'inde (2006) Uzun Çekim. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9 Sinema ve Gerçek* (s. 137-153). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oluk, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Onega, S., & Landa, J. A. (2002). *Anlatıbilime Giriş.* İstanbul: Adam Yayınları.

Orta, N. (2014). Depiction of the Good and Evil Conflict through Female Characters in Turkish Cinema from Kezban to Iklimler. *The Asian Conference on Media & Mass Communication 2014 Official Conference Proceedings* (s. 233-242). Osaka, Japan: www.iafor.org.

Öncü, A. (2017). Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri: 'Kış Uykusu' Filmi Örneği . *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 948-976.

Özgül, G. E., & Tahan, K. (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlamanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân Ve Gerçeklik. *Global Media Journal: TR Edition* , 241-259.

Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü* . İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Öztek, C. E. (2019). Yapısöküm Kuramı Bağlamında Ahlat Ağacı Ve Kelebekler Filmindeki "İmam" Temsilleri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 319-324.

Öztürk, D. (22 Mayıs 2014). Uzak (2002): Nuri Bilge Ceylan Sineması'nın Mihenk Taşı. *http://www.cinerituel.com*.

Öztürk, S. (2018). Ahlat Ağacı: "Yüce Dış Ses"in Kuşattığı Film. *Sinefilozofi Dergisi*, 226-229.

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Parsa, A. F. (2011). *Gören Duyan ve Bilen : Nuri Bilge Ceylan.* Adana, Turkey: 1. Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi.

Parsa, A. F. (2012). Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme: Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar. Ö. Güllüoğlu içinde, *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme* (s. 11-33). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması.* İstanbul: Umuttepe Yayınları.

Randall, W. L. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikayeler.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, M. (2012). Iskalanmış Şeylerin Hafızasında 9. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 71-83). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sarı, G. (2017). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında İstanbul Temsilleri. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi* , 57-66.

Sarıtepe, K. (2016). *Gündelik Hayatın Emek Fragmanları: "Uzak" Filminin Bir "İşçi Filmi" Olarak Eleştirel Görsel Okuması.* İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Ana Bilim Dalı, Çalışma Ekonomisi Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sarris, A. (2016). 1962' de Auteur Kuramı Üzerine Notlar. A. Karadoğan içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 65-70). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sarris, A. (2016). Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor . A. Karadoğan içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 95-105). İstanbul: De Ki Basım Yayım.

Savaş, H. (2006). Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği Ve Çağdaş Anlatı Sineması. *Selçuk İletişim*, 212-220.

Sayar, V. (2016). Güzel ve Yalnız Ülkeye. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 142-144). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* . İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şener, S. (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Teker, A. (2016). Sinemanın Etkileme Gücü Azaldı. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 54-58). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Topçu, A. D. (2004). Sinema ve Zaman: Gelenekesel (Klasik) Anlatı Ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı Ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. F. D. Küçükkurt, & A. Gürata içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 58). Ankara: Vadi Yayınları.

Topçu, Y. G. (2005). *Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi.* Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topçu, Y. G. (2012). Anlatı ve Biçim İlişkisine Neoformalist Bir Yaklaşım: Yazı-Tura Örneği. Ö. Güllüoğlu içinde, *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri Görsel Metin Çözümleme* (s. 34-68). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tuğan, N. H. (2018). Günümüz Sinemasında Geleneksel Anlatı: Marslı (2015 - Ridley Scott) Filminin Dramatik Yapısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 125-147.

Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 39-51.

Turner, G. (1999). *Film As Social Pratice.* Londra & New York: Routledge is an imprint of the Taylor, Francis Group.

Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımını Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 227-241.

White, R. (2011). Nuri Bilge Ceylan: An Introduction and Interview. *Film Quarterly*, 64-72.

Wollen, P. (2016). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı. A. Karadoğan içinde, *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (s. 149-161). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* İstanbul: Metis Yayınları.

Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Yetişkin, E. (2010). Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek. *Akademik İncelemeler Dergisi* , 95-116.

Yücel, F. (2016). Gerçek, Sakladığımız Tarafta. M. Eryılmaz içinde, *Söyleşiler Nuri Bilge Ceylan* (s. 145-159). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık.* İstanbul: Can Yayınları.

İnternet Kaynakları

http://www.nuribilgeceylan.com/movies/koza/press_sinefil.php

http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_zamanintview3.php

http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_balkansurvey.php

https://www.youtube.com/watch?v=iYdEvIAF67Q

http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_jia.php

http://www.nuribilgeceylan.com/movies/mayis/press_fibresciatilla.php

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı , Soyadı: Seda TANUS

Doğum Tarihi ve Yeri: 01.01.1994 Kocasinan / KAYSERİ

İletişim: sedatanus@gmail.com

EĞİTİM

Yüksek Lisans : Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema

Lisans : Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema

Lise : Atatürk Lisesi

FİLMOGRAFİ / ÖDÜLLER

Tanıtımcık / Kamu Spotu (2017) "2017 Türk Dili Yılı çalışmaları kapsamında Türk Dil Kurumu (TDK) ve Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi iş birliğiyle düzenlenen "Kimliğimiz Türkçemiz Kısa Film ve Kamu Spotu Yarışması / Finalist

İletişim Denemesi / Kısa Film (2016) - Sanat Yönetmeni "18. Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali Ulusal Panorama Resmi Seçki "

Zingal Son Kuşak (Zingal The Last Generation) /2019 / Belgesel Film / Yardımcı Yönetmeni

11. Özgür Film Festivali, Kısa Film Yarışması / Belgesel Dalı / 3.lük Ödülü. 2019

7. SETEM Akademi BAK Ödülleri, Ulusal Belgesel Dalı / En İyi Film Ödülü. 2019

13. Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali, Belgesel ve Canlandırma Filmleri Yarışması /Finalist. 2019

2. İzmit Uluslararası Kısa Film Festivali, Uluslararası Belgesel Yarışması, Finalist. 2019

8. Farklı Perspektifler Film Festivali/ Bağlar Bölümü/ Gösterim Seçkisi. 2020

İŞ TECRÜBESİ

Talas Şehit Resul Erdal Aydemir Halk Eğitim Merkezi Ve Akşam Sanat Okulu /Öğretmen / Diksiyon ve İş ve Sosyal Hayatta İletişim Kurs Öğretmeni / Ekim 2019-22 Nisan 2020

Arsız Sanat - (www.arsizsanat.com) - Yazar / 1 Kasım 2016 - 2017

Sanat Karavanı - (www.sanatkaravani.com) - Yazar / 2015-2016

KOZA'DAN AHLAT AĞACI'NA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASININ DİLSEL DÖNÜŞÜMÜ

ORIJINALLIK RAPORU

%19	%19	%4	%
BENZERLIK ENDEKSI	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCI ÖDEVLERI

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	www.nbcfilm.com İnternet Kaynağı	%1
2	www.scribd.com İnternet Kaynağı	%1
3	journals.manas.edu.kg İnternet Kaynağı	%1
4	dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı	%1
5	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	%1
6	www.gecekitapligi.com İnternet Kaynağı	%1
7	openaccess.maltepe.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
8	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	%1