



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**SİNEMAYA DENEYSEL BİR BAKIŞ: METİN  
ERKSAN'IN BEŞ FİLMİ ÜZERİNE İNCELEME**

**Özlem GÜLHAN**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Dr. Aydan ÖZSOY**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**FOTOĞRAF VE VİDEO ANASANAT DALI**

**MEDYA TASARIMI BİLİM DALI**

**HAZİRAN 2024**



**SİNEMAYA DENEYSEL BİR BAKIŞ: METİN ERKSAN'IN  
BEŞ FİLMİ ÜZERİNE İNCELEME**

**Özlem GÜLHAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
FOTOĞRAF VE VİDEO ANASANAT DALI  
MEDYA TASARIMI BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN 2024**

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Özlem GÜLHAN

26/06/2024

### TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, Medya Tasarımı Programı 20162201012 Özlem GÜLHAN öğrencisi tarafından hazırlanan “Sinemaya Deneysel Bir Bakış: Metin Erksan’ın Beş filmi Üzerine İnceleme” Başlıklı tez çalışması 26.06.2024 tarih ve 14:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

|                                                                                | Kabul                               | Ret                      |
|--------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| <b>Başkan:</b> Prof. Dr. Nihan GİDER IŞIKMAN<br>Başkent Üniversitesi           | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| <b>Üye:</b> Prof. Dr. Aydan ÖZSOY<br>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi      | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |
| <b>Üye:</b> Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU<br>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

SİNEMAYA DENEYSEL BİR BAKIŞ:  
METİN ERKSAN'IN BEŞ FİLMİ ÜZERİNE İNCELEME  
(Yüksek Lisans Tezi)

Özlem GÜLHAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Haziran 2024

ÖZET

Türk Sinemasına ulusal ve uluslararası çapta pek çok başarı kazandıran ‘Altın Ayı’ ödüllü yönetmen Metin Erksan, 1975 yılında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bünyesinde filme aldığı beş filminden ilkinin yayınlanmasının ardından televizyon izleyicisi ve dönemin entelektüel çevreleri tarafından büyük tepkilerle karşılaşmıştır. Yoğun tepkilerle karşılaşmasının nedeni filmlerin o dönemin izleyicileri tarafından anlaşılamamasından ileri gelmektedir. Türk sinemasının alışlagelmiş geleneksel anlatı yapılarından oldukça farklı bir duruş sergileyen filmler bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı ise Erksan’ın filmlerinde denemekten kaçınmayan bir sinemacı olduğunu göstermek ve bu beş filmde gerçekleştirdiği standart dışı deneysel tavrı ortaya çıkarmaktır. Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada literatür taraması yapılarak; sanattaki avangard akımla filizlenen deneysel sinemanın tarihine, gelişimine ve dönemin Türk sinemasına olan yansımalarına değinilmiş, Metin Erksan’ın beş filmi bu perspektiften incelenmiştir. Filmlerde; yapısalcı bir yaklaşımla, filmi kuran anlatıya odaklanarak anlatı analizi yönteminden yararlanılmıştır. Çalışmada ele alınan filmlerde anlatıyı kuran tüm sinematografik unsurların kategorik ve karşılaştırmalı analizleriyle çözümlemeler gerçekleştirilmiştir. Analizler aracılığıyla elde edilen veriler; izleyicinin aşına olduğu dönemin Türk Sinemasının ana akım popüler filmlerinin anlatı yapılarıyla kıyaslanmıştır. Yapılan araştırma ve film analizlerinin ışığında, filmlerin hemen hepsinin sinematografik yapılarında standart dışı deneysel tavır göze çarpmakla birlikte, özellikle ‘*Müthiş Bir Tren*’ ve ‘*Bir İntihar*’ filmlerinin günümüz sinemasının perspektifi ile değerlendirildiğinde bile istisnai filmler olduğu belirlenmiştir.

Bilim Kodu : 115706  
Anahtar Kelimeler : Türk Sineması, Deneysel Sinema, Metin Erksan, Avangard, Sinema.  
Sayfa Adedi : 143  
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

AN EXPERIMENTAL VIEW THROUGH CINEMA:  
THE STUDY ON METİN ERKSAN’S FIVE MOVIES  
(M. Sc. Thesis)

Özlem GÜLHAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

June 2024

ABSTRACT

The ‘Golden Bear’ award-winning director Metin Erksan, who brought many national and international successes to Turkish cinema, was met with great reactions from television viewers and intellectual circles of the period after the first of the five movies he filmed under the Turkish Radio and Television Corporation in 1975 was released. The reason for the intense reactions stemmed from the fact that the movies were not understood by the audience of that period. The movies, which exhibit a stance quite different from the conventional narrative structures of Turkish cinema, constitute the subject of this study. The aim of this study is to show that Erksan is a filmmaker who does not shy away from experimenting in his films and to reveal the non-standard experimental approach he implemented in these five movies. In this study, where qualitative research methods are used, a literature review is conducted; the history, development and reflections of experimental cinema, which sprouted with the avant-garde movement in art, on Turkish cinema of the period are touched upon, and five movies of Metin Erksan are examined from this perspective. In the movies; a structuralist approach is used, focusing on the narrative that establishes the film, and the narrative analysis method is utilized. In the movies examined in the study, analyses were carried out with categorical and comparative analyses of all cinematographic elements that establish the narrative. The data obtained through the analyses were compared with the narrative structures of the mainstream popular movies of the period that the audience was familiar with. In the light of the research and film analyses conducted, although an experimental attitude outside the standard was noticeable in the cinematographic structures of almost all of the movies, it was determined that especially the movies ‘A Terrific Train’ and ‘A Suicide’ were exceptional movies even when evaluated from the perspective of today’s cinema.

Science Code : 115706  
Key Words : Turkish Cinema, Experimental Cinema, Metin Erksan, Avangarde, Cinema.  
Page Number : 143  
Supervisor : Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

## TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca bana her daim yol gösteren; bilgi, tecrübeleriyle desteğini benden esirgemeyen değerli danışmanım sayın Prof. Dr. Aydan ÖZSOY ve eğitim hayatım boyunca üzerimde emeği geçen ve ufkumu açan tüm hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Bana her zaman inanan, yanımda olan sevgili ailem ve dostlarıma içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ÖZET .....                                                                        | iv  |
| ABSTRACT .....                                                                    | v   |
| TEŞEKKÜR.....                                                                     | vi  |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                 | vii |
| RESİMLERİN LİSTESİ .....                                                          | xii |
| KISALTMALAR .....                                                                 | xv  |
| 1. GİRİŞ.....                                                                     | 1   |
| 2. AVANGARD SANAT VE DENEYSEL SİNEMANIN DOĞUŞU.....                               | 9   |
| 2.1. Avangard Sanat.....                                                          | 9   |
| 2.1.1. Sanat Kavramı Üzerine .....                                                | 9   |
| 2.1.2. Avangardın Tarihçesi .....                                                 | 11  |
| 2.1.3. Avangardist Eser Nedir? .....                                              | 13  |
| 2.2. Deneysel Sinemanın Doğuşu .....                                              | 14  |
| 2.2.1. Sanattan Sinemaya Avangard Söylem.....                                     | 14  |
| 2.2.2. Deneysel Sinema Nedir? .....                                               | 16  |
| 2.2.3. Deneysel Sinemanın Tarihçesi .....                                         | 17  |
| 2.2.3.1. Fransız Avangard sineması .....                                          | 18  |
| 2.2.3.2. Dışavurumcu Alman sineması .....                                         | 20  |
| 2.2.3.3. Rus Avangard sineması.....                                               | 22  |
| 2.2.4. Sinemada İlk Deneysel Çalışmalar.....                                      | 25  |
| 2.3. Deneysel Sinemanın Türk Sinemasındaki Yansımaları.....                       | 26  |
| 2.3.1. Türk Deneysel Sinemasının Öncülerinden Alp Zeki Heper<br>(1939-1984) ..... | 28  |
| 3. METİN ERKSAN VE SİNEMASAL EVRENİ .....                                         | 33  |
| 3.1. Metin Erksan ve Sineması Üzerine.....                                        | 33  |

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1.1. Metin Erksan (1929 – 2012).....                                      | 33 |
| 3.1.1.1. Metin Erksan filmografisi .....                                    | 34 |
| 3.1.2. Erksan Sineması Üzerine.....                                         | 34 |
| 3.1.2.1. Toplumsal gerçekçilik ekseninde Gecelerin Ötesi ve Acı Hayat ..... | 36 |
| 3.1.2.2. Mülkiyet üçlemesi .....                                            | 39 |
| 3.1.2.3. Sevmek Zamanı.....                                                 | 44 |
| 3.1.2.4. İntikam Meleği Kadın Hamlet .....                                  | 45 |
| 3.2. Metin Erksan'ın TRT için Çektiği Beş Hikâye ve Yayın Süreci.....       | 46 |
| 4. FİLM İNCELEMELERİ .....                                                  | 51 |
| 4.1. Müthiş Bir Tren .....                                                  | 51 |
| 4.1.1. Filmin İçerik Öğeleri .....                                          | 52 |
| 4.1.1.1. Filmin künyesi.....                                                | 52 |
| 4.1.1.2. Filmin konusu.....                                                 | 52 |
| 4.1.1.3. Filmin teması.....                                                 | 52 |
| 4.1.1.4. Olay örgüsü .....                                                  | 52 |
| 4.1.1.5. Çatışma.....                                                       | 60 |
| 4.1.1.6. Karakter tasarımı .....                                            | 61 |
| 4.1.2. Filmin Biçimsel Öğeleri .....                                        | 62 |
| 4.1.2.1. Filmsel zaman .....                                                | 62 |
| 4.1.2.2. Mekân tasarımı.....                                                | 65 |
| 4.1.2.3. Aydınlatma .....                                                   | 66 |
| 4.1.2.4. Kamera kullanımı.....                                              | 66 |
| 4.1.2.5. Kurgu.....                                                         | 67 |
| 4.1.3. Deneyisel Unsurlar .....                                             | 68 |
| 4.2. Sazlık .....                                                           | 73 |

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 4.2.1. Filmin İçerik Öğeleri .....   | 73 |
| 4.2.1.1. Filmin künyesi.....         | 73 |
| 4.2.1.2. Filmin konusu.....          | 74 |
| 4.2.1.3. Filmin teması.....          | 74 |
| 4.2.1.4. Olay örgüsü .....           | 74 |
| 4.2.1.5. Çatışma.....                | 80 |
| 4.2.1.6. Karakter tasarımı .....     | 80 |
| 4.2.2. Filmin Biçimsel Öğeleri ..... | 81 |
| 4.2.2.1. Filmsel zaman .....         | 81 |
| 4.2.2.2. Mekân tasarımı.....         | 81 |
| 4.2.2.3. Aydınlatma .....            | 82 |
| 4.2.2.4. Kamera kullanımı.....       | 82 |
| 4.2.2.5. Kurgu.....                  | 83 |
| 4.2.3. Deneysel Unsurlar .....       | 83 |
| 4.3. Bir İntihar.....                | 87 |
| 4.3.1. Filmin İçerik Öğeleri .....   | 87 |
| 4.3.1.1. Filmin künyesi.....         | 87 |
| 4.3.1.2. Filmin konusu.....          | 88 |
| 4.3.1.3. Filmin teması.....          | 88 |
| 4.3.1.4. Olay örgüsü .....           | 88 |
| 4.3.1.5. Çatışma.....                | 94 |
| 4.3.1.6. Karakter tasarımı .....     | 94 |
| 4.3.2. Filmin Biçimsel Öğeleri ..... | 95 |
| 4.3.2.1. Filmsel zaman .....         | 95 |
| 4.3.2.2. Mekân tasarımı.....         | 96 |
| 4.3.2.3. Aydınlatma .....            | 96 |

|                                      | Sayfa |
|--------------------------------------|-------|
| 4.3.2.4. Kamera kullanımı.....       | 97    |
| 4.3.2.5. Kurgu.....                  | 98    |
| 4.3.3. Deneysel Unsurlar .....       | 99    |
| 4.4. Geçmiş Zaman Elbiseleri.....    | 102   |
| 4.4.1. Filmin İçerik Öğeleri .....   | 102   |
| 4.4.1.1. Filmin künyesi.....         | 102   |
| 4.4.1.2. Filmin konusu.....          | 103   |
| 4.4.1.3. Filmin teması.....          | 103   |
| 4.4.1.4. Olay örgüsü .....           | 103   |
| 4.4.1.5. Çatışma.....                | 111   |
| 4.4.1.6. Karakter tasarımı .....     | 111   |
| 4.4.2. Filmin Biçimsel Öğeleri ..... | 112   |
| 4.4.2.1. Filmsel zaman .....         | 112   |
| 4.4.2.2. Mekân tasarımı.....         | 112   |
| 4.4.2.3. Aydınlatma .....            | 113   |
| 4.4.2.4. Kamera kullanımı.....       | 113   |
| 4.4.2.5. Kurgu.....                  | 114   |
| 4.4.3. Deneysel Unsurlar .....       | 114   |
| 4.5. Hanende Melek .....             | 117   |
| 4.5.1. Filmin İçerik Öğeleri .....   | 117   |
| 4.5.1.1. Filmin künyesi.....         | 117   |
| 4.5.1.2. Filmin konusu.....          | 118   |
| 4.5.1.3. Filmin teması.....          | 118   |
| 4.5.1.4. Olay örgüsü .....           | 118   |
| 4.5.1.5. Çatışma.....                | 124   |
| 4.5.1.6. Karakter tasarımı .....     | 124   |

|                                      | <b>Sayfa</b> |
|--------------------------------------|--------------|
| 4.5.2. Filmin Biçimsel Öğeleri ..... | 125          |
| 4.5.2.1. Filmsel zaman .....         | 125          |
| 4.5.2.2. Mekân tasarımı .....        | 125          |
| 4.5.2.3. Aydınlatma .....            | 125          |
| 4.5.2.4. Kamera kullanımı .....      | 126          |
| 4.5.2.5. Kurgu .....                 | 126          |
| 4.5.3. Deneyisel Unsurlar .....      | 127          |
| 5. SONUÇ .....                       | 131          |
| KAYNAKLAR .....                      | 139          |
| ÖZGEÇMİŞ .....                       | 143          |

## RESİMLERİN LİSTESİ

| Resim                                                                                            | Sayfa |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>Resim 2.1.</b> Film Afişi. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (1966) Yönetmen: Alp Zeki Heper ..... | 29    |
| <b>Resim 2.2.</b> Film Afişi. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (1966) Yönetmen: Alp Zeki Heper ..... | 30    |
| <b>Resim 3.1.</b> Film Afişi. Gecelerin Ötesi (1960) Yönetmen: Metin Erksan .....                | 37    |
| <b>Resim 3.2.</b> Film Afişi. Acı Hayat (1962) Yönetmen: Metin Erksan .....                      | 38    |
| <b>Resim 3.3.</b> Film Afişi. Yılanların Öcü (1961) Yönetmen: Metin Erksan .....                 | 40    |
| <b>Resim 3.4.</b> Film Afişi. Susuz Yaz (1963) Yönetmen: Metin Erksan .....                      | 41    |
| <b>Resim 3.5.</b> Film Afişi. Susuz Yaz (1963) Yönetmen: Metin Erksan .....                      | 42    |
| <b>Resim 3.6.</b> Film Afişi. Sevmek Zamanı (1965) Yönetmen: Metin Erksan .....                  | 44    |
| <b>Resim 3.7.</b> Film Afişi. İntikam Meleği Kadın Hamlet (1976) Yönetmen: Metin Erksan .....    | 45    |
| <b>Resim 4.1.</b> Film Afişi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....                | 51    |
| <b>Resim 4.2.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 53    |
| <b>Resim 4.3.</b> Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....             | 53    |
| <b>Resim 4.4.</b> Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....             | 54    |
| <b>Resim 4.5.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 55    |
| <b>Resim 4.6.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 55    |
| <b>Resim 4.7.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 56    |
| <b>Resim 4.8.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 56    |
| <b>Resim 4.9.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 57    |
| <b>Resim 4.10.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 57    |
| <b>Resim 4.11.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 58    |
| <b>Resim 4.12.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 58    |
| <b>Resim 4.13.</b> Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 59    |
| <b>Resim 4.14.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 59    |
| <b>Resim 4.15.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 60    |
| <b>Resim 4.16.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 63    |
| <b>Resim 4.17.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 63    |
| <b>Resim 4.18.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 64    |
| <b>Resim 4.19.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 64    |
| <b>Resim 4.20.</b> Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....              | 65    |
| <b>Resim 4.21.</b> Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 67    |

| <b>Resim</b>                                                                               | <b>Sayfa</b> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>Resim 4.22.</b> Film Afişi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....                  | 73           |
| <b>Resim 4.23.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 74           |
| <b>Resim 4.24.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 75           |
| <b>Resim 4.25.</b> Film Kareleri. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 75           |
| <b>Resim 4.26.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 76           |
| <b>Resim 4.27.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 76           |
| <b>Resim 4.28.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 77           |
| <b>Resim 4.29.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 77           |
| <b>Resim 4.30.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 78           |
| <b>Resim 4.31.</b> Film Kareleri. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 79           |
| <b>Resim 4.32.</b> Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....                  | 79           |
| <b>Resim 4.33.</b> Film Kareleri. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....               | 83           |
| <b>Resim 4.34.</b> Film Afişi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....              | 87           |
| <b>Resim 4.35.</b> Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....          | 88           |
| <b>Resim 4.36.</b> Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 89           |
| <b>Resim 4.37.</b> Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....          | 89           |
| <b>Resim 4.38.</b> Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 90           |
| <b>Resim 4.39.</b> Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 91           |
| <b>Resim 4.40.</b> Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 91           |
| <b>Resim 4.41.</b> Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....          | 92           |
| <b>Resim 4.42.</b> Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 93           |
| <b>Resim 4.43.</b> Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....          | 97           |
| <b>Resim 4.44.</b> Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....          | 98           |
| <b>Resim 4.45.</b> Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....          | 98           |
| <b>Resim 4.46.</b> Film Afişi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....  | 102          |
| <b>Resim 4.47.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 103          |
| <b>Resim 4.48.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 104          |
| <b>Resim 4.49.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 104          |
| <b>Resim 4.50.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 105          |

| <b>Resim</b>                                                                                 | <b>Sayfa</b> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| <b>Resim 4.51.</b> Film Kareleri. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 106          |
| <b>Resim 4.52.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....   | 106          |
| <b>Resim 4.53.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....   | 107          |
| <b>Resim 4.54.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....   | 108          |
| <b>Resim 4.55.</b> Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....   | 109          |
| <b>Resim 4.56.</b> Film Kareleri. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 109          |
| <b>Resim 4.57.</b> Film Kareleri. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan..... | 110          |
| <b>Resim 4.58.</b> Film Afişi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....              | 117          |
| <b>Resim 4.59.</b> Film Kareleri. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....           | 118          |
| <b>Resim 4.60.</b> Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 119          |
| <b>Resim 4.61.</b> Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 120          |
| <b>Resim 4.62.</b> Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 121          |
| <b>Resim 4.63.</b> Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 122          |
| <b>Resim 4.64.</b> Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 122          |
| <b>Resim 4.65.</b> Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan .....            | 123          |
| <b>Resim 4.66.</b> Film Kareleri. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan.....           | 126          |

## KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

### Kısaltmalar

### Açıklamalar

**Akt.**

Aktaran

**Çev.**

Çeviren

**Der.**

Derleyen

**Ed.**

Editör

**I.D.H.E.C.**

İnstitut des Hautes Etudes Cinematographiques

**TRT**

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

**Tv.**

Televizyon

**Vb.**

Ve benzeri

**Yay. Haz.**

Yayına Hazırlayan

**Yy.**

Yüzyıl

## 1. GİRİŞ

1800'lerin sonunda Grand de Cafe'de gerçekleştirilen ilk gösterim ile sinemanın serüveni başlamıştır. '*Trenin Gara Girişi*' adlı belge filmciliği türündeki bir çekimin gösterimiyle başlayan bu serüven zaman içinde gelişmiş ve komplike bir hal almıştır. Sinema filmleri onu üreten sinemacıların perspektifinden perdeye yansıyan eserlerdir. Sinema tarihinin başlangıcından bugüne dek pek çok sinemacı ürettiği eserler ile sinema sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Bir sanat dalının gelişimi için kuşkusuz ki yeniliklere yer açmak ve sanatsal denemelere olanak sağlamak gerekmektedir. Sinema sanatı da tarih boyunca çok sayıda yenilikçi sinemacı tarafından filme alınan deneysel filmlere sahne olmuştur.

Multidisipliner bir sanat dalı olan sinema içerik ve biçimsel pek çok parametreden oluşmaktadır. Bu parametreler; deneysel sinemacılar tarafından film içinde olağan dışı betimlenebilmekte veya alışılmışın dışında konumlandırılabilir. Bu tür denemeler aracılığıyla gerçekleştirilen her yenilik sinema dilini gelişimine de katkı sağlamaktadır. Sinema sanatında biçimsel denemelerin yanı sıra anlatının içerik öğelerinde de alışılmışın dışında konular ve karakterler seçilerek halihazırda var olan izleyici tarafından kanıksanmış olan algı değiştirilmiş, adeta yıkılmıştır. Deneysel sinemayı; sinema sanatının bu tür denemelere kucak açan alanı olarak tanımlayabiliriz. Özön ise deneysel sinemayı; her türde yeniliği, deneyselliği barındıran ve bu amaç uğrunda filmler üreten sinema türü olarak tanımlamaktadır. (Özön, 1981, s. 78).

1900'lerin ilk çeyreğinde sanatta başlayan avangard rüzgarı sinema sanatını da fazlaca etkilemiştir. Sanatı etkisi altına alan avangard söylem deneysel sinemanın ilk örneklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Avangard sinema akımının ilk olarak Fransa'da başlamakta ve sonraları eş zamanlı olarak Almanya, Amerika ve Sovyet sinemalarını da etkisi altına aldığı görülmektedir. Bu coğrafyalarda akımın etkisi ile çok sayıda deneysel sinema çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Türk Sinemasında ise avangard akımın etkisi yok denecek düzeydedir. O dönemin panoraması gözden geçirildiğinde kapalı yapıdaki izole olmuş bir sinema sektörü olan Türk sinemasında; deneysel sinema olarak değerlendirilebilecek ilk eserler 1900'lerin üçüncü çeyreğine tekabül etmektedir. Bu dönemde Türkiye'deki sinema sektöründen ekonomik olarak bağımsızlığı bulunan kendi yapım şirketleri olan sinemacılardan

Metin Erksan ve Alp Zeki Heper'in deneysel sinema örneği olarak kabul gören sinema çalışmaları bulunmaktadır.

Sinema kariyerine 1950 yılında senaryosunu yazdığı '*Binnaz*' isimli filmle başlayan Erksan; 1952'de yönetmeniliğini yaptığı ilk filmi '*Karanlık Dünya:Aşık Veysel'in Hayatı*'nı filme almıştır. 1952'den 1982'ye kadar olan zaman diliminde çok sayıda sinema filmini, belgeselleri ve televizyon filmlerini filmografisine eklemiştir. Ulusal ve uluslararası pek çok ödüle layık bulunan Erksan; 1964'te '*Susuz Yaz*' ile Berlin Film Festivalinde büyük ödül Altın Ayı'yı kazanmıştır. Filmografisinde pek çok türde film bulunan Metin Erksan Türk sinema tarihinin en önemli isimlerindendir. Melodramlardan toplumsal gerçekçi filmlere, belgesellere ve korku türünde olan '*Şeytan*' (1974) isimli uyarlama bir esere bile filmografisinde rastlanmaktadır. Sinema sanatına geniş bir perspektifle bakan ve pek çok türde yapıt üreten Erksan'ın filmografisinde öncü, yenilikçi olarak kabul edilebilecek olan filmler de bulunmaktadır. Bu filmler Erksan'ın 1975 yılında filme aldığı avangard televizyon filmleridir. Türk sinema tarihindeki öncü yönetmenlerden olan Metin Erksan'ın yönetimindeki; Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu için filme alınan beş avangard eser bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Türk edebiyatının önemli yazarlarının kısa öykülerini filmleştirmeyi tercih eden Erksan; TRT'nin bu projesi için Sait Faik Abasıyanık'ın '*Müthiş Bir Tren*'ini, Kenan Hulusi Koray'ın '*Sazlık*'ını, Samet Ağaoğlu'nun '*Bir İntihar*'ını, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın '*Geçmiş Zaman Elbiseleri*'ni ve Sabahattin Ali'nin '*Hanende Melek*'ini seçmiştir. Erksan bu beş öyküyü senaryolaştırarak deneysel bir stille filme almıştır. Bu bağlamda bu tez çalışmasının amacı Türk sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden Metin Erksan'ın sinemasındaki deneysel unsurları tespit etmek ve bunun yanında Erksan'ın Türk sinemasının anlatı geleneklerini esneterek sinema dilini farklılaştırdığını vurgulamaktır. Bu bağlamda bu beş filmin ele alınması ile küresel çaptaki sanat akımlarının sinemaya olan yansımalarının dünya ile eş zamanlı olmasa da Türk sinemasındaki izlerini yani Erksan'ın sinemasına olan etkileri açıkça görülmüş olacaktır.

Çalışmanın amaçlarının belirlenmesinde; 'Türk sinemasında deneysel unsurlar barındıran filmler var mıdır?', 'Metin Erksan denemeyi düstur edinmiş bir sinemacı mıdır?', 'Erksan'ın TRT için hazırladığı filmler deneysel sinema yapıtları mıdır?' ve 'Sinemadaki deneysel tavır anlatı dilinin farklılaşmasına ve gelişmesine katkı

sağlamakta mıdır?’ gibi varsayımlar belirleyici olmuş ve bu soruların cevapları aranmıştır.

TRT için filmleştirilen bu beş eserin önemi; bu filmlerin Metin Erksan’ın filmografisindeki ayrıksı yerinin yanı sıra filmlerin oluşturulmasındaki standart dışı denemeci tavrı ve o günlerin Türkiye’sinin devlet televizyonunda yayınlanmış olmasından ileri gelmektedir. Tek kanallı kamu televizyonunun hâkim olduğu bu dönemde Erksan’ın sinematografik denemelerini barındıran bu beş eserin televizyon ekranlarında yayınlanması ve sonrasındaki gelişmeler o günlerin sosyolojik ve politik açıdan panoramasını bizlere sunmaktadır. Daha önce gerçekleştirilmiş olan akademik çalışmalara bakıldığında M. Safa Karataş’ın *‘Metin Erksan’ın “Avangart” Televizyon Filmleri’* isimli makalesi ve Ömer Çağan’ın *‘Neoformalist Yaklaşımla Metin Erksan Sinemasında Beş Hikâye’* isimli yüksek lisans tezi dışında bu konu hakkında başka bir çalışmaya pek rastlanmamıştır.

Metin Erksan’ın bu beş filmdeki denemeci üslubunu ortaya çıkarmak bu çalışmanın temel çıkış noktalarındandır. Dönemin sosyolojik ve politik koşulları değerlendirildiğinde Türk Sinemasının üç büyük yönetmenine teklif götürülerek gerçekleştirilen bu TRT projesinde; Erksan daha önce sinema sektöründe yaşamış olduğu finansman ve dağıtım gibi pek çok sorunu bertaraf ederek filmlerini özgürce çekebilmiştir. Bu avantaj Erksan gibi auteur bir yönetmen için mükemmel bir fırsat olarak değerlendirilmekle beraber aynı zamanda da üreteceği eserlerin denemeci tavrını perçinlemiştir. Bu durum ise üretilecek olan bu beş filmin ana akım Türk Sineması eserlerinden farklı çizgide oluşunun en önemli nedenlerindendir. Türk sinemasını o dönem içinde değerlendirdiğimizde üretilen filmlerin önemli bir bölümünün geleneksel anlatı yapısında olduğunu görülmektedir. Klasik anlatının şartlarını yerine getiren öyküler bu anlatı yapısına sadık bir düzlemde filme alınmıştır. Metin Erksan’ın filmografisinde bulunan *‘Feride’* (1971), *‘Keloğlan ile Cankız’* (1972) gibi ana akım ticari filmler de klasik anlatı yapısına sahip eserlerdendir. Fakat bu çalışmanın konusunu oluşturan Erksan’ın TRT için çektiği bu beş film; hem yönetmenin filmografisindeki çizgi dışı duruşu hem de Türk sinemasının genel seyrinden çok farklı bir yerde konumlanması ve avangard bir üsluba sahip olmaları sebebiyle seçilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde sanattaki deneysel çalışmaların kuramsal izdüşümü olan avangard anlayış incelenerek avangardın deneysel sinemanın doğuşuna olan katkılarına değinilmiştir. Deneysel sinemanın tarihsel sürecine bahsedilip; tüm coğrafyalarda yaşanan bu avangard sanat rüzgarının getirisi olan deneysel değişimin Türk sinemasındaki ilk yansımaları incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Metin Erksan'a ve Erksan sinemasına bir bakış atılmıştır. Bununla beraber Erksan'ın 1975 yılında filme aldığı TRT filmlerinin prodüksiyon öncesi ve yayın sonrası süreçleri irdelenmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise Erksan'ın beş televizyon filmi deneysel sinema perspektifinden analiz edilerek elde edilen veriler ışığında çalışma sonuçlandırılmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışma için literatür taraması ile görsel, işitsel ve yazınsal kaynaklar taranmıştır. Birinci ve ikinci bölümün değindiği konular itibariyle tarihsel analiz yapılarak sürece değinilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümü olan film incelemelerinde ise Erksan'ın TRT için çektiği bu beş film; anlatılarının çözümlenmesi ve filmleri görselleştirilmiş bir metin olarak ele alıp kategorize edilerek analiz edilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Her bir film birer anlatı metni olarak ele alınıp anlatı yapıları ayrıştırılıp irdelenmiştir.

Anlatı, insanoğlunun eylemlerinin, deneyimlerinin betimlenmesidir. Anlatıların belirli bir kronolojik zaman dizimi ile organize edilmesiyle de hikayeler oluşmaktadır. Thompson ve Bordwell anlatıyı belirli bir zaman aralığında belirli mekanlarda gerçekleşen nedensellik ilişkisi içinde olan olaylar dizisi şeklinde ifade etmektedir (Bordwell, Thompson, 2012, s. 79). Anlatı, öykünün geçtiği zaman içinde gerçekleşen pek çok olaylar zincirinden önemli olanları belirleyerek bunları belirli ve ilgi çekici bir biçimde bağlayarak öykülemektir (Ryan, Lenos, 2012, s. 143). Yapısalcı kuramın Amerikalı temsilcilerinden Seymour Chatman; 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. Basit deyişimle, öykü bir anlatının ne'sidir, söylem ise *nasıl*' ı" (Chatman, 2008, s. 17). Sinemada anlatının ana öğelerinden biri olan içerik; hikâye, karakterler ve karakterlerin başından geçen olayların neden sonuç ilişkisi gözetilerek belirli bir zaman akışı içinde aktarılmasından

ileri gelmektedir. Anlatının diğeri ögesi ise biçimdir. Biçim ise filmin ritmini belirleyen en önemli etmen olmasının yanı sıra filmsel zaman ve mekânın, sinematografik unsurların uygulanış stilini içermektedir (Abisel, 1994, s.189).

Sinemada anlatı türleri; geleneksel (klasik) anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatıdan oluşmaktadır. Klasik anlatı yapısı; Aristoteles'in *Poetika*'sından bugünlere ulaşan anlatı türüdür (Serter, 2005, s. 37-38). Bu anlatı yapısı; giriş, çatışma, gelişme, doruk noktası ve öykünün sonuçlanmasıyla neticelenmektedir (Yaren, 2013, s. 168). Seyirci özdeşleşmesinin başarılı bir şekilde sağlandığı bu anlatı türünde doğrusal zamanda ilerleyen hikâyenin gidişatına göre film gerçek dünyadan kopan izleyicisine katarsis yaşatmaktadır. Klasik anlatı yapısına sahip filmlerin biçimsel parametreleri de içerik parametrelerine uyumlu bir şekilde tasarlanmaktadır. Biçimsel öğeler izleyicisine bir film izlediğini unutturarak anlatılan hikâyenin içine çekip izleyiciyi anlatılan olayın adeta tanığı haline getirmektedir. Çağdaş ve post modern anlatı da ise izleyici bir film izlediğinin farkındadır. Çağdaş anlatıdaki filmler nedensellikten bağı bir bütünlük içermez. Klasik anlatı türüne sahip filmler seyirciyi deşarj edecek mutlak bir sonla biterken; çağdaş anlatıda filmler mutlak bir sona sahip olmamakla birlikte çoğu zaman açık uçlu sonlanmaktadır. Çağdaş anlatıların izleyici katarsisini sağlamak gibi hedefleri yoktur. Dolayısıyla gerek film içeriğinin seçimi gerekse de sinematografi bu duruma uygun dizayn edilmektedir.

Klasik anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki temel ayrım anlatılmak istenenin özele indirgenmesi ya da evrensel boyuta taşınmasıdır. Seçil Bükler'in *Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*' adlı kitabında belirttiği gibi; klasik anlatıya sahip bir suç filminde hedeflenen, karakterin suçu işleyişi, yakalanması ve cezalandırılması gibi aksiyonlar iken; çağdaş anlatıya sahip bir suç filminde bu tip aksiyonların yanı sıra asıl hedeflenen suç, ceza ve adalet kavramlarının sorgulanmasıdır. Bu bağlamda nedensel bütünlük, zaman-mekân bölünebilir olmakla birlikte sadece olaylar değil durumlar da filmleştirilebilir hale gelmiş olur (1996, s. 186-187).

Postmodern anlatı ise hem klasik anlatıdan hem de çağdaş anlatıdan beslenmesine rağmen bu anlatıların asıl gayelerini hedeflememektedir. Sinema literatüründeki eserlerden yararlanarak ondan yeni bir metin üretme eğilimdedir. Nostalji kavramından sıkça yararlanan postmodern anlatılarda eski filmler yeniden ele alınmaktadır. Bu süreçte de eski eserlerde bulunduğu zayıf ve eksik yönleri alaycı bir

üslupla dile getirmektedir (Aktulum, 1999, s. 117-134). Zamansal sınırlamaların ortadan kalktığı bu anlatı türünde gelecek, bugün ve geçmiş gibi zaman mevhumları mutlak bir ‘şimdi’ ile bütünleşmiştir. Bunların yanı sıra postmodern anlatılar şiddet ve pornografi gibi ahlaki yönden sakıncalı bulunabilecek öğelerin kullanımında diğer anlatı türlerine nazaran anlatılış biçimi ve yoğunluğu bakımından farklılaşmaktadır. Aynı zamanda postmodern sinema tüm bunları irdelerken; klasik ve çağdaş anlatının şablonlarından faydalanmıştır (Büyükdüvenci, Öztürk, 1997, s. 23).

Bu bilgiler ışığında Metin Erksan’ın TRT için çektiği bu beş filmin irdelenmesindeki amaç; ana akım Türk Sineması eserlerinin anlatı yapısı ve sinematografisinden ayrıksı duran öğelerin tespit edilmesidir. Bu çalışmada ana akım filmler söyleminden kastedilen o dönemin melodramları, Yeşilçam filmleri yani ticari popüler filmler kastedilmektedir. İrdelenecek olan filmler; o dönemin sinema geleneği içinde değerlendirilmekte yani dönemin perspektifinden ele alınmaktadır. Metin Erksan’ın yıllar içinde oluşturulan Yeşilçam ve ana akım popüler filmlerinin klasik anlatıya sahip sinema anlayışını kırdığı yenilikçi ve öncü denemelerinin içerik ve biçimsel özelliklerinin ortaya çıkarılmasını sağlamaktır. Bunun yanı sıra bu beş filmde; Erksan’ın sadece klasik anlatı yapısı geleneklerini değil çağdaş anlatı yapısını da esnetmeye veya bozmaya yönelik denemelerini barındırdığı görülmektedir. Bu durum ise başlı başına deneysel bir tavır olarak nitelendirilmekle birlikte akıllara Derrida’nın ‘yapıbozum’ kavramını getirmektedir.

Bu çalışmanın konusu olan bu beş eserinin analizi için yapısalcı çözümleme yaklaşımından yararlanılarak filmler görsel bir metin olarak ele alınıp, filmlerin anlatı yapılarının analizleri gerçekleştirilmiştir. Yapısalcılık; yaklaşım yöntemi olarak irdeleneni bir yapı olarak ele alıp bu yapının parçaları üzerinden yapının tüm sisteminin tam anlamıyla kavranmasıdır (Moran, 1981, s. 176). Filmlerin çözümlenmesine ışık tutan temel kaynak yapısalcı yaklaşımın temsilcilerinden Seymour Chatman’ın “*Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*” isimli eseridir. Chatman’ın anlatının temel öğeleri diyagramından yararlanılarak filmler; iki ana kategori olan içerik ve biçimsel öğeler başlıkları altında değerlendirilecektir. Filmlerin içerik öğeleri incelenirken; eserin özünü daha iyi kavramak ve anlamlandırmak için alt başlıklarla kategorize edilecektir. Filmin içeriğinin kapsadığı öğeler; filmin künyesi, filmin konusu, filmin teması, olay örgüsü, çatışma ve karakter

tasarımı başlıklarından oluşmaktadır. Bu alt başlıklar aracılığıyla filmlerin içerik çözümlemesi gerçekleştirilecektir. Filmlerin biçimsel öğeleri ise sinematografik unsurların filmde nasıl konumlandığını tespit etmek amacıyla kategorize edilecektir. Biçimsel öğeler ise filmsel zaman, mekân tasarımı, aydınlatma, kamera kullanımı ve kurgu başlıkları altında irdelenecektir. Her bir film bu temel başlıklar altında analiz edildikten sonra dönemin Türk Sinemasına hâkim olan klasik anlatı yapısından ayrılan sinema dilini ve Erksan'ın denemeci üslubunu filmlerine yansıttığı noktalar 'deneysel unsurlar' başlığı altında değerlendirilecektir. Deneysel unsurlar kategorisinde vurgulanan noktalar çalışmanın konusunu oluşturan bu filmlerin; dönemin Türk sineması eserlerinden ayrıldığı ve o eserlerle uyum içinde olduğu noktaları kapsamaktadır.

Tezin sonuç bölümünde ise ilk iki bölümden edinilen bilgiler ve üçüncü bölümde ki film analizlerinden elde edilen veriler ışığında çıkarımlarda bulunulup tez çalışması sonuçlandırılmaktadır.



## 2. AVANDARD SANAT VE DENEYSEL SİNEMANIN DOĞUŞU

### 2.1. Avangard Sanat

#### 2.1.1. Sanat Kavramı Üzerine

İnsan var olduğu günden bugüne sanat kavramının varlığından söz edilmektedir. Sözen ve Tanyeli; '*Sanat*'ı; insanın yarattığı eserlerde ulaşılmak istenen güzelliğin ifade biçimi olarak tanımlarken, '*Sanatçı*'yı da sanat dallarının birinde üretici konumunda olan birey olarak açıklamaktadır (Sözen & Tanyeli, 2010, s. 266-267). Mağara duvarlarına çizilen resimlerle başlayan sanatsal üretim; zaman içinde geçirdiği süreçler neticesinde değişmiş, başkalaşmıştır (Gombrich, 2007, s. 15). İlk çağlardan beri filozofların ve sonraki çağlarda düşünürlerin de zihnini işgal eden, üzerine çokça fikir yürütülen sanat kavramı pek çok farklı şekilde tanımlanmakta tasvir edilmektedir. Platon sanatı '*güzel*' olan ya da olabilecek olan her şey ile ilişkilendirirken; Heidegger sanatı '*hakikat*' ile ilişkilendirir (Ülger, 2013, s. 17). Aristoteles ise sanatı, '*mimesis*' yani doğanın taklidi, insanların temsili olarak tasvir etmiştir (Kart, 2015, s. 77-78). Sanat hakkında bu kadar düşünülüyor olması neticesinde neyin sanat olduğu neyin sanat olmadığı konusunda tartışmaların varlığı bu kavramın temel argümanlarını çeşitlendirmiş ve güçlendirmiştir.

Resim, mimari, heykel gibi pek çok sanat alanında işlevsel olanın sanatla ilişkilendirilmesi nedeniyle sanat olgusu üzerine pek çok fikre bir yenisi daha eklenmiştir (Yetişken, 2012, s. 30-31). Çünkü kitleler artık sanatın kurallarını belirlemeye sınırlarını çizmeye başlamışlardır. Primitif dönemde başlayan sanatsal üretim; mağara resimleri, basit nesneler veya çeşitli aletler aracılığıyla yapılan nesnelerle gerçekleştirilmiştir (Köksal M. , 2012, s. 124). İnsanoğlunun hislerini hayal gücü süzgecinden geçirerek ürettiği pek çok nesne sanat ile ilişkilendirilmiş ve nihayetinde kabul görmüştür. Zaman içinde sanat, sınıflandırmalara tabi tutulmuş, kurallar koyulmuş sınırlar çizilmiştir ve sanatçılar o çerçeveler dahilinde eserlerini üretmişlerdir. Yaşanan bu gelenekselleşme ile sanatın kurumsallaşması kaçınılmaz olmaktadır.

Sanat pek çok kavram gibi yaşayan, değişen ve gelişen bir olgudur. Dünya üzerinde yaşanan pek çok olay sanatı etkilemekte ve evrim geçirmesini sağlamaktadır. Savaşlar, göçler, ekonomik krizler, salgınlar ve teknolojik icatlar gibi etkenler sanata ve onun gelişimine yön vermiştir. Çoğu toplumsal ve siyasal hareketliliğin, sanata yansımaları;

sanat akımları olarak vücut bulmuştur (Süzen, 2018, s. 21). Sanatı icra eden bireylerin yaşamları, içinde bulundukları toplumla; siyasal ve sosyolojik olarak doğrudan etkileşim halindedir. Dünya üzerinde yaşanan devrimsel bir durumun sanatçıyı etkilememesi ve onun düşünüş biçimini değiştirmemesi neredeyse imkansızdır (Coşkun, 2003, s. 20).

*Rönesans*'ın zeminini hazırlayan coğrafi keşifleri bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Zira bulunduğu kıtaları aşan egemenler başka kıtalar keşfetmiş; buradaki yerli halkı ve yerel kaynakları sömürge ilan etmişlerdir. Bu durum neticesinde Avrupa'daki refah seviyesi artmıştır. Refah seviyesi artan Avrupalıların kilisenin doktrinlerinin yanında halihazırda var olan düzeni sorgulamaya başlaması ile düşün dünyasının fitili ateşlenmiş olur. Sorgulayan bir güruhun etkileri sanatçıya ve o dönemin sanatına da yansımıştır (Turani, 2010, s. 345).

Tarih boyunca yaşanan pek çok olay toplumsal hayata yani dolayısıyla da sanata yön vermiştir (Süzen, 2018, s. 27). Siyasal düzeni değiştiren *Fransız Devrimi* ve ardından ekonomik düzeni değiştiren *Endüstri Devrimi* de bu duruma örnek gösterilebilir. Sanatçıyı ve sanat alımlayıcısını, yani toplumu etkisi altına alan her durum sanatı da etkilemektedir. Yaşanılan her durum sanat dünyasında akım olarak yerini almaktadır (Turani, 2010, s. 498-499). Yaşanılan bu tip süreçlerde sanatçılar bu akımlara dahil olup o üslupla eserler üretmişlerdir.

Sanatı hakikat ile ilişkilendiren '*Realizm*'; sanatın alımlayıcı ve sanatçı üzerindeki imgelemine gerçeklik ve gerçeği yansıtma teması üzerine oturtmuştur. Bu akımda üretilen bir eser; gerçekleri gösterme, tasvir etme düsturu ile üretilmiştir (Timuçin, 2010, s. 17). '*Ekspresyonizm*' ise hakikatin sanatçı üzerinde uyandırdığı etki ile bireyin yani sanatçının düşünsel ve duygusal süzgecinden geçirerek öznel bir şekilde aktarması ve var olanın yani hakikatin sanatçıdaki etkilerini gösterme üzerine yapılanmış bir sanat akımıdır (Giderer, 1999, s. 52-53). Bunlar dışında; Klasisizm, Dadaizm, Kübizm ve Empresyonizm gibi pek çok sanat akımı sanatın var olma sürecine etki etmiştir. Sanat akımları kronolojik olarak kendilerinden bir önceki döneme, akıma tepki olarak doğmuş, oluşturulmuş ve o düsturda olan sanatçıların organize hareketiyle hayat bulmuştur.

Empresyonistler; dünyanın ve nesnenin gözlemlenmesini ve bu gözlemin anlık olarak aktarılması gerektiğini savunmuşlardır (Antmen, 2008, s. 21). Onların aksine

Ekspresyonistler ise doğanın sanatçı üzerinde bıraktığı etkinin oluşturduğu imgelemin eserler üzerinde oluşan duygusal yansımaların varlığının önemini vurgulamışlardır (Kılınç, 2019, s. 31). Bu dönemlerde aynı olay ya da durumların farklı sanatçılar üzerinde farklı duygular uyandırdığı ve farklı sanatsal üretimler yaptıkları gözlenmektedir. Kısaca sanatsal üretimin yolları bu akımlar sayesinde çeşitlenmekte ve gelişmektedir.

Birbiri ardına oluşan sanat akımları bir öncekini yıkmak ve sanatsal üretimin kurallarını yeniden inşa etme üzerine kuruludur. Akımlar arası pek çok değişim olmasına rağmen gelenekselleşmiş sanatsal kalıplar korunmuştur. Ancak bir dönem yaşanmıştır ki o dönem sanatın gelenekselleşmiş rotasının tamamen değişmesine neden olmuştur. Bu değişim ve gelişim süreci sanat tarihinde ‘Avangard’ olarak nitelendirilmektedir (Parlakkalay, 2020, s. 90).

### **2.1.2. Avangardın Tarihçesi**

‘Avangard’ kelimesinin kökenine bakıldığında öncü birlik anlamında kullanılan askeri bir terim ile karşılaşılmaktadır (Çetin, 2022, s. 300). Savaş esnasında ordunun en ön kısmından ilerleyen ve orduya yön veren birliktir (Cottington, 2019, s. 12). ‘Avangard’ kelimesinin askeri kullanımı dışında diğer bir kullanımı daha bulunmaktadır. Bu kullanım Peter Bürger tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

“1830-1840’ların ütopyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamında kullanılıyor” (Bürger, 2019, s. 10).

Avangardın çıkış hikayesine değinmek gerekirse Saint Simon ile başlamak gerekmektedir. Sosyoloji biliminin önemli düşünürlerinden Fransız filozof Saint Simon hayatının sonuna kadar kilise yapılanmasının karşıtı düşüncelere sahiptir. “Rahipler yerine o, sanatçılara inanır. İnsanlığın duygularına hitap ederek, onu daha iyi noktalara taşıyacak olanlar sanatçılardır. Sanatçılara hep öncü rolü verir, eski bir asker olarak bu noktada “Avangard” terimini kullanır” (Sorguç, 2017, s. 39) .

Saint Simon için sanatçıların toplumu ve toplumsal yapıyı değiştirme, dönüştürme ve yeniden inşa etme potansiyeli oldukça fazladır. Dolayısıyla da bu sanatsal durumun sosyoloji ile olan etkileşiminde sanatçılara biçtiği paye oldukça değerlidir (Harvey, 1996, s. 33). Sanatçı bu durumun ister farkında olsun ister olmasın; onun bilinçlilik durumundan bağımsız bir şekilde eserleriyle alımlayıcılarını yani toplumu etkilediği

aşıkardır. Saint Simon'un sanatçıya biçtiği bu toplumsal rolü kabul etmeyenler de olmuştur. Bu görüşü reddedenlere göre sanat toplum için değil sanat, sanat için yapılmalıdır. Sanatın ve sanatçının toplumsal rolünü reddeden Fransız yazar Théophile Gautier'e göre sanat eseri pragmatik sancılarla üretilmek zorunda değildir. Gautier, sanatçı ile eserine karşı çeşitli ahlaki dayatmalar getirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatın yaratabileceği toplumsal etkisinden ziyade sağladığı estetik haz ile değerlendirilmesi gerektiği yani sanatın sanat için olduğu kanaatindedir (Sorguç, 2017, s. 40-41).

Birden fazla akımı ve o akımların sanatçılarının da dahil olduğu Avangardı, sanat tarihi açısından değerlendirdiğimizde ne akım ne de dönem olarak nitelendirememekteyiz. Avangardın; çok yönlü olması ve pek çok akımdan sanatçıyı da içermesi sebebiyle bağlam olarak ele alıp sanat tarihinde yaşattığı köklü düşünsel değişimleri bu çatı altında toplamak gerekmektedir.

Örnek olarak *Kübizm*, Rönesans sonrası dalgalanan düşünsel evren ile klasik resmin kurallarını yıkan avangard bir akımdır. Bu kolektif hareket sanatın gelenekselleşmesine karşı duruşu temsil etmektedir (Çimen, 2010, s. 12). 19. Yüzyılın ortalarından itibaren bir araya gelen farklı sanatsal üretimlere teşne ve burjuva estetizmine karşı olan sanatçılar dönem içinde oldukça radikal tavırlar sergilemekteydiler. Zira bu elitist tavrın ve o tavrın keskin sanat kuralları sanatçıyı ve sanat icrasını kısıtlamaktaydı (Turani, 2010, s. 498-499).

Avangard ile Modernizmin en büyük ayrımı '*Sanat*' ögesinin gelenekselleşip kurumsallaşmasına Modernizmin çokta karşı olmamasıdır. Avangard ise her daim gelenekselleşmiş ve kurumsallaşmış olanın karşısında bir duruş sergilemektedir (Sorguç, 2017, s. 39). Modern sanat eseri özerk bir estetik anlayışını benimser ve elitist bir tavır sergiler. Avangard sanatçı ise özgürdür, herhangi bir kuruma ya da kurala uymak zorunda değildir (Murphy, 2004, s. 30). Tek referansı kendisi, bilişsel ve duygusal çıkarımlarıdır. Bilindiği üzere sanat akımları tarihsel süreçte kendinden önce var olan akımı yıkmak ve onun üzerine yeni sanat görüşleri inşa etme eğilimindedirler. Bu zincir Avangard ile kırılır. Zira Avangard sanatçılar kendilerinden öncekilerle ilgilenmezler; onlar özgür ruhlu ve yeniye odaklanmış bir duruş sergilemektedirler. Bu durum ise Avangardı Modernizmden ve diğer sanat akımlarından ayıran belirgin bir farktır (Kubler, 1969, s. 399).

### 2.1.3. Avangardist Eser Nedir?

Avangardın tarihsel sürecinden ve bu hareketin amacının ardından Avangardist bir eseri biçimsel ve içeriksel olarak betimlemek gerekmektedir. Öncelikle Bürger, Lukacs ve Adorno'nun mutabık oldukları konu Avangardist olmayan eserin organik eser oluşu üzerinedir. Bürger, Lukacs ve Adorno sanattaki temel anlayışlara göre üretilen eserlerin organik olduğunu belirtmişlerdir. Bu tanımlamada organik kelimesinin kullanımı düşünürlere ve onların kendi terminolojilerine göre farklılık göstermiştir. Lukacs organik eserin '*realist*' olduğunu belirtmekte ve kendi terminolojisinde bu şekilde kodlama yapmaktadır. Bürger için ise organik eser yekpare olmalıdır. Fragmanlardan oluşmamalıdır. Homojen yapıda ve bütünsel olarak var olmalıdır (Bürger, 2019, s. 109-110).

Bütünsel olan eseri yani gelenekselleşmiş sanat eserini yıkmak Avangardların temel amaçlarındandır. Birçok parçadan oluşan eser; sanatçının kendi bilişsel normlarına göre birleştirilmektedir. Bu sayede avangardist sanat eseri ortaya çıkmaktadır (Özdoğan, 2014, s. 21). Bürger, Lukacs avangardist eseri fragmanlardan oluşan yaratı diye betimlerken; "Adorno bu noktada daha radikaldir: Ona göre Avangardist eser, çağdaş dünyanın olanaklı tek sahih ifadesidir" (Bürger, 2019, s. 156).

Resim sanatında Kübistlerin eserleri Avangardist esere örnek teşkil etmektedir (Cottington, 2019, s. 64). O dönemde bu akıma mensup ressamırlar tarafından küçük küpler yani parçaların geometrik bir şekilde birleşimi ile oluşan eserler üretilmiştir. Sinemada ise Ekim Devrimi sonrasında Rus Avangardların filmlerinde uyguladıkları montaj teknikleri bir diğer örnektir. Eserlerde bütünsel bir akış olmaması neticesinde alımlayıcısının algısını bozmaya yönelik bir yol izlenmiştir (Rees, 2003, s. 125). Avangardist eserin alımlayıcısı için eserde alışlagelmiş normların olmaması şok etkisi yaratmaktadır. Bu şokun ardından alımlayıcının algı dünyası şekillenmekte imgesel olarak gelişmektedir. İçeriğin ve biçimin organik sanat eserlerindeki gibi olmaması fragmanlarla inşa edilmesi onu bu örüntüyü anlamaya zorlamaktadır (Özdoğan, 2014, s. 22). Sonuç olarak farklı örüntüleri anlamaya açık, özgür bir alımlayıcı kitlesi oluşur. Avangardın sadece sanat ve sanatçının gelişimine değil sanat eserinin alımlayıcısının gelişimi üzerine olan katkıları oldukça önemlidir.

“Sanatçı, toplumu değiştirmek isterken bu değişimi ilkin kendinde, kendi sanatında yaşar. Çağının tanığı olarak gördüklerini, duyumsadıklarını eserine yansıtırken kendisi de değişir, dönüşür” (Uzun, 2014, s. 123).

Özetle Avangard, sanatın kurumsallaşmasıyla olan mücadelesi sonucunda hem sanatı ve sanatçıyı geliştirmiş hem de sanat eseri alımlayıcılarının düşünsel evrenini değiştirmiş ve genişletmiştir (Parlakalay, 2020, s. 104). Toplumsal olanın gelişimine katkı sağlayıp kitlelerin değişimine yol açmıştır. Bu dönem sayesinde; sanat ile hayatı birleştirmek ve sanat ile toplumu geliştirmek gibi gayeler gerçekleştirilmiştir. Avangardların temel amacının öncülüğü ve kâşif ruhu ile yeniyi gerçekleştirme olduğunu unutmamak gerekmektedir. Her daim geleneğe karşı duruşu ve kural tanımazlığının getirdiği özgür düşüncüsü sayesinde hem pek çok sanat dalının hem de sanatseverlerin gelişimine ve algı dünyalarının yenilenmesine katkı sağlamıştır.

## **2.2. DeneySEL Sinemanın Doğuşu**

### **2.2.1. Sanattan Sinemaya Avangard Söylem**

Sanatta yaşanan her değişim ve gelişimin, onun her bir dalında yansımalarını zaman içinde muhakkak bulmaktadır. Yaşanılan her durumun doğrudan ya da dolaylı olarak sanatı etkilememesi adeta kaçınılmazdır. Çünkü sanatı üreten bireyler toplumun birer parçasıdır ve o toplumda yaşanan ya da yaşanabilecek her değişim onları dolaylı olarak etkilemekte ve sanatsal üretimlerine yansımaktadır. Sanatta yaşanan gelişmelerin Avangard rüzgarıyla radikal bir biçimde değişmesi sayesinde pek çok sanat akımı aracılığıyla birçok sanat dalında farklı düşünüş ve farklı üretim biçimleri denenmiştir (Coşkun, 2003, s. 8).

Abisel (1989) ‘Avangard’ı; “Kabul edilen formların dışında kalan veya bunlara karşı çıkan; genel geçer, günlük, standartlara ters düşen ya da uygun olmadığı iddia edilen konularla ilgilenen ve özellikle ticari hesaplara düşman olan sanatsal yaklaşım” olarak tanımlamaktadır.

İnsanı etkileyen pek çok etmen sanatı da etkilemektedir. Savaşlar, ihtilaller, devrimler, salgın hastalıklar, göçler gibi etmenler toplumsal travmalar yaratmakta ve neticesinde çeşitli değişimlere, gelişimlere yol açmaktadır. 1914’te patlak veren Birinci Dünya Savaşı bu etmenlerin en önemlilerindendir. Zira savaş gibi toplumu dolayısıyla da bireyi etkileyen her olay ya da durum sanatı da etkilemektedir.

“Savaşın bitimiyle birlikte, hatta bazı ülkelerde savaş sırasında yeni sanat hareketleri oluşmaya başlamış, sanatta yeni akımlar, sinema alanında ise avant-garde ya da deneysel diyebileceğimiz birtakım çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu sanat Hareketlerinin doğuşu. Rusya, Fransa, Almanya gibi savaşın farklı sonuçlarının yaşandığı farklı ülkelerde hemen hemen aynı dönemde gerçekleşmiştir” (Pearson, 2003, s. 41).

Sanat üzerindeki değiştirici gücü bilinen bir diğer etmen ise bilindiği üzere teknolojik yeniliklerdir. 1800’lerde yaşanan teknolojik gelişmelerden biri olan sinematografin icadı ile adına daha sonraları yedinci sanat denilecek olan bir sanat dalının oluşumu başlar. Saniyede yirmi dört fotoğraf karesi içeren bu sanat dalı ile üretilen eserler izleyici gözünde yepyeni kapılar açmaya başlayacaktır. Zira içerisinde devinim barındıran fotoğraflardan oluşan bu sanat zaman içinde kendine has biçim ve içerik öğeleri geliştirecektir (Monaco, 2006, s. 72-73). Gösterimi yapılan ilk sinema filmi olarak kabul edilen Lumiere Kardeşlerin filme aldığı ‘*Trenin Gara Girişi*’ ile sinema serüveni başlamış kabul edilmektedir (Usai, 2003, s. 22). Bu süreç; yepyeni üretim sahasına yani sinemaya çoğu insanın ve sanatçının ilgisi yoğunlaşmıştır. Sonuç olarak ardı ardına çekilen filmler ile sinema sanatı pek çok sanatçının üretim sahası haline gelmiştir. Sanatı etkisi altına alan avangard söylem; 1900’lerin ilk çeyreğinde sinema sanatında da yerini bulmuştur. Fransız Avangart Sineması, Alman Ekspresyonistleri ve Rus Avangardları bunun en belirgin örneklerindendir (Rees, 2003, s. 124).

Avangard sinemacıların hangi coğrafyada yaşarsa yaşasın aynı gaye için film yaptıkları aşikardır. Bu gaye; kalıplaşmış sinema kurallarını yıkmak ve klasik anlayışın dışına çıkmaktır. Avangardın sinemada yaptığı yapısal dönüşüm sonrasında çıkan eserler türsel olarak; avangard, yeraltı, bağımsız ya da deneysel sinema olarak adlandırılmaktadır (Kaliç, 1992, s. 12). Resim ve mimari gibi sanat dallarında var olan kurumsallaşmaya olan tepki ve keskin sınırları kaldırma mücadelesi sinema alanında da yerini bulmuştur. Sinemayı bir laboratuvar, kamerayı bir mikroskop gibi düşünen sinemacılar birbirinden farklı ve sınır tanımaz eserlerle hem içerik hem de biçimsel açıdan alışlagelmiş sinema eserlerinin dışında eserler üretmişlerdir.

Andre Bazin; sinemayı gerçekliğin yeniden üretimi olarak tanımlamaktadır (Bazin, 2000, s. 27). Bu tanım sinemanın aslında temelde deneysel bir sanat olduğunun ispatı gibidir zira her film var olan gerçekliği farklı açıdan inşa etmekte ve alımlayıcısına sunmaktadır. Avangardın yol açtığı deneysel sinema çalışmaları her coğrafya da farklı teknikler ile perdede yerini bulmuştur. Fransız Avangardlarının ürettiği eserlerin,

sinemayı sadece bir eğlence aracı olarak gören kalıplaşmış sinema algısını kırmasıyla başlayan süreçte; Alman ekspresyonist sinemasının mimari esintili ikonik sahneleri ile Rus avangardlarının kullandığı montaj teknikleri ile sinema izleyicisinin alıştığı sıradanlaşan her kural esnetilmiş, çizilen her sınırın dışına çıkmıştır.

### 2.2.2. Deneysel Sinema Nedir?

Üretilen her sanat eseri onu tasarlayan sanatçının hayal gücünden, düşüncelerinden izler taşımaktadır. Sinema sanatı da onu üreten sinemacıların dünyaya bakışlarının yani kişisel perspektiflerinin perdeye yansımından ibarettir. Sanat alanlarında yapılan her yenilik, değişim ve gelişim getirmektedir. Dolayısıyla sanatın her dalında yapılmış olan deneysel çalışmalar o sanat dalının gelişimine katkı sağlamaktadır. Türk Dil Kurumunun Türkçe sözlüğünde; deneye dayanan, deney yoluyla olan anlamına gelen '*Deneyisel*' kelimesi '*denemek*' fiilinden türemiştir (Ağakay, 1974, s. 212). '*Denemek*' fiilinin çağrıştırdığı azim, çalışkanlık ve sonrasında kazanılan iyi veya kötü tecrübeler; sanata ve sanatçıya muhakkak gelişim sağlayacaktır. Denemek eyleminin öğretici ve cesur tavrı diğer sanatlarda olduğu gibi sinema sanatında da yerini bulmuştur. Deneysel sinema, sinema alanında her yeniliğin temelini atmış; bu yenilikler hem onu üreten sinemacıların hem de sinema izleyicilerinin ufkunu açmış, algı dünyasını zenginleştirmiştir (Konya, 2021, s. 43).

Sinema filmleri, onu üreten sinemacıların perspektiflerinden perdeye yansıyan eserlerdir. Zaman içinde farklı tür ve stillerle ayrışan sinema sanatının belki de en çok tartışılan alanı '*Deneysel Sinema*'dır. Özön deneysel sinemayı; her tür yeniliği ve denemeyi barındıran ve bu uğurda filmler üreten sinema türü olarak tanımlar (Özön, 1981, s. 78). Sabri Kalıç ise deneysel sinemayı; sinema sanatına yenilik getirmiş her filmi deneysel kabul ederek tanımlamaktadır (Kalıç, 1992, s. 12).

Rekin Teksoy deneysel filmi; "Geleneksel sinema anlatımı yerine yeni bir anlatım, yeni bir içerik öneren film. Avangard film, öncü film kavramlarıyla eşanlamlıdır." şeklinde açıklamaktadır (Teksoy, 2012, s. 59). Deneysel Sinema tanımlamalara pek de uygun olmayan bir türdür zira tanımlamalar genellemelerdir, kavrama dair sınırları belirler. Deneysel sinemanın gayesi ise sınırların olmadığı filmler üretmektir. "Deneysel alanda çalışan sanatçıların karşı çıktıkları şey de tam olarak pozitivist ya da gelenekselci bir bakış açısıyla tanımlanabilir olmaktır" (Konya, 2021, s. 46).

Geleneksel olanın dışına çıkarak farklı olanı bulmak ve onu sinema sanatıyla bütünleştirerek yeniyi aramaktır. Yapılmayanı yapmak, düşünülmeeyeni düşünmek ya da düşündürmektir. Yeniyi ve farklıyı bulma, sıradan olanın dışına çıkma gibi söylemleri benimseyen bir sinema türünü tanımlayarak sınırlamak adeta türün doğasına aykırı gelmektedir. Bu durumda deneysel sinemayı tanımlarken en geniş olan tanımı benimsemek en doğrusu olacaktır (Kaliç, 1992, s. 12).

Deneysel (experimental) sinema; farklı coğrafyalarda yeraltı (underground), bağımsız (independent) veya avangart (öncü) sinema olarak da adlandırılmaktadır. Avangard sinema, Fransa'da 1900'lerin başında gelişen '*Fransız Avangard Sineması*'nı ifade etmektedir. '*Yeraltı Sineması*' ise Amerikan deneysel film çalışmalarını ifade ederken bazı Amerikalı yönetmenler ise deneysel film çalışmalarını, yeraltı kelimesinin çağrıştırdıklarını doğru bulmadıklarını ifade ederek bu tür çalışmaları '*Bağımsız Sinema*' olarak nitelendirmektedirler. Bu çalışmada ise bu sinema türünde yapılmış tüm filmler '*Deneysel Sinema*' çatısı altında incelenecektir.

Biçim ve içerik bakımından pek çok parametresi olan sinema filmleri deneysel sinemacılar tarafından; standartların dışında, izleyicinin alışkanlıklarının çok çok ötesinde farklı bir şekilde betimlenebilir ya da çekim ölçek ve teknikleri gibi sinematografik öğeler; film içinde alışılmışın dışında konumlandırılabilirler. Deneysel bir filmde bu tip sıra dışı üslup arayışları türün en belirgin özellikleri arasındadır. Alışılmışın dışında senaryo ilerleyişi çizgisel zamandan kopuk bir senaryo ile baştan sona değil sondan başa doğru ilerleyebilir. Sinematografik standartların dışında kadrajlar ve ışıklar hatta sesler bile kullanılarak var olan sanatın sınırları yerinden oynatılmaktadır. Kısacası kamerası ile bambaşka açılardan farklı gözlerle bakmayı deneyen her sinemacı deneysel sinema türüne katkı sağlamaktadır.

### **2.2.3. Deneysel Sinemanın Tarihçesi**

Sinema tarihi incelendiğinde avangardın yansımaları olan ilk deneysel filmlerin üretilmeye başlandığı zamanlar sinemanın bir hayli popüler olduğu döneme rastlamaktadır. Başlarda bu türde filmler üretmeye çalışan sanatçılar daha çok edebiyat ve resim alanındaydılar. Tabloları hareketlendirmek (Soyutlama) ve ışık oyunları gibi pek çok sinemasal deneme bu dönemde gerçekleştirilmiştir (Rees, 2003, s. 123). Ana akım sinema anlayışına karşı çıkan pek çok sinemacı bu türde eserler üretmiştir. Bu sanatçıların çoğu empresyonizm, Dadaizm veya sürrealizm gibi farklı sanat

akımlarından etkilenmiş ve o akımların stiline uygun eserler üretmişlerdir fakat büyük ölçekte incelendiğinde bu eserlerin ortak gayesi benzerdir. Bu dönemde çekilen filmleri hepsi öncü sayılabilecek deneysel çalışmalardır (Coşkun, 2003, s. 79-80).

Sinema sanatında ilk deneysel çalışmaların ya da daha doğrusu kamerası ile deney yapma eyleminin ilk sahibi Georges Méliès'tir. Méliès'in bir çekim sırasında kamerasının tutukluk yapması neticesinde keşfettiği 'gözden yitme' efekti ile sinema alanındaki deneysel çalışmaları başlamıştır. Sinemanın teknik sınırları ve sinematografik anlatı enstrümanları üzerine denemeler de yapan Méliès dönemin yaratıcı yönetmenleri arasında gösterilmektedir. Zira bulduğu ve sonrasında geliştirip başkalaştırdığı teknik hileler ile farklı anlatı stillerine önyak olarak sinema sanatına büyük kazanımları olmuştur (Kaliç, 1992, s. 16-17).

Deneysel sinemanın günümüze kadar tarihsel sürecinin fitilini ateşleyen Avangard anlayışın sinema sanatı üzerindeki göze çarpan yapısal değişimleri üç grupta incelenecektir. Aitken'e göre yeninin peşinde olan ilk sinema akımları; Fransız Avangardları, Alman Ekspresyonistleri ve Rus Avangardlarıdır (Aitken, 2015, s. 141). Araştırmanın bu kısmında farklı coğrafyalarda aynı yıllarda gelişen ve sinemada yeniyi arama gayesi ile farklı yapıtlar üretilmiş olan bu üç grup sinemacıların tarihsel gelişimi ve özellikleri irdelenecektir.

#### **2.2.3.1. Fransız Avangard sineması**

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde birçok sanat dalında başlayıp gelişen ve farklı sanat akımlarıyla vücut bulan avangard tavır sinemada da yerini bulmuştur (Akbulut, 2012, s. 83). Fransız avangard sineması edebiyat ve resim alanındaki sanat akımlarının bir yansıması olarak başlamış ve gelişmiştir. Fransa'da savaş ortamının yarattığı gerilim ve durgunluk ana akım sinemada da etkisini göstermiştir. Ana akım Amerikan filmlerinin Fransız sinema salonlarına kadar girmesi neticesinde ana akım Fransız filmlerinin vasat eserler olarak değerlendirilmesi; '*Sanat Filmi*' ve '*Sanat Sineması*' fikirlerinin zihinlerde oluşmasına ve sanat çevrelerinde konuşulmasına neden olmuştur. Böyle bir dönemde farklı pek çok sanat akımına mensup sinemacı aynı avangard tavır ile eserler üretmişlerdir. Geleneksel sinema eserlerinin aksine eserler üreten bu sinemacılar; sinema anlatı geleneğinin zenginleşmesini sağlamışlardır.

Empresyonistler, Dadaistler ve sürrealist sanatçılardan oluşan Fransız Avangardlarının ortak gayeleri standart dışı eserler üreterek geleneksel yapının bozulması ve

çeşitlenmesidir (Coşkun, 2003, s. 79-80). Bu dönemde üretilen filmlerin ortak özelliklerini birkaç maddeyle sıralamak gerekirse:

- Açık uçlu sonlanmalar ve gerçekliğin reddedilip irrasyonelitenin vurgulanması (Coşkun, 2003, s. 84).
- Sıradan nesnelerin genel geçer anlamlarından sıyrılarak sinemada başka anlamlarla kodlanması (Abisel, 1989, s. 151).
- Sembolizmden faydalanarak karakterlerin psikolojik durumlarının betimlenmesi (Coşkun, 2003, s. 89).
- Teknik sınırların zorlanması (Coşkun, 2003, s. 80)

1920'lerde Fransa'da çekilen bu filmler; sinema sanatında denemeler yapan ve onu geliştiren sinemacıların öncü eserleri olarak kabul görmektedir. Klasik anlatı tarzını hatta hikâye anlatıcılığının standart kuralları dahi delinerek pek çok filmin sonu keskin bir finalle taçlandırılmamıştır. Açık uçlu sonlarıyla filmlerin sonu izleyicisinin kendi bilişsel gerçekliğinin varyasyonlarına bırakılmıştır. Sıradan nesneler, sinemanın anlatı diline dahil edilerek standart dışı sinematik kodlamaları gerçekleştirilmiştir. Gerçeklikten ziyade düşsel olana yönelim sürrealistlerin filmleriyle hayat bulmuştur. Filmlerdeki karakterlerin psikolojik durumlarının sembolik öğelerle betimlenmesi aracılığıyla karakterlerin boyutlandırılması sağlanmıştır. Mercek hareketleri, ışık ve gölge kullanımı, standart dışı kadrarlar ve ritmik montaj aracılığıyla pek çok teknik gelişme kaydedilmiştir (Akbulut, 2012, s. 92).

Abel Gance'in 1916 yapımı '*Dr. Tube'ün Çılgınlığı*' isimli filmi sinematografik anlatının teknik sınırlarının zorlandığının önemli bir örneğidir (Şentürk, 2012, s. 159). Gance bu filmde karakterlerin içsel dünyalarını ve ruh durumlarını çeşitli mercekler ile bilinçli bir şekilde bozulan görüntüler aracılığıyla izleyicisine anlatmaya çalışmıştır. Yüksek ışıklı alanlar ve kesif gölgeler ile sembolik zıtlıklar yaratan Gance, hızlı geçişli ritmik bir kurgu tercih etmiştir (Kaliç, 1992, s. 36).

Bu dönemde filmlerde realistik atmosferlerden uzaklaşıp fantastik dünyalar yaratılmış ve filmleştirilmiştir. Renoir'in 1928 yılında '*Küçük Kibritçi Kız*' filminde tasarlanan sinematografik atmosfer bu duruma örnek teşkil etmektedir (Coşkun, 2003, s. 93). Yüksek kontrastlı sahneler ve kadrarların oluşumunda standart dışı gölge kullanımı filme hakimdir. Bu tip öğeler üzerinde yapılan denemeler sinemanın en önemli anlatı

ögesi olan görüntü ögesini detaylandırmakta ve karakterize ederek sinemaya katkı sağlamaktadır (Abisel, 1989, s. 164-165).

Rene Clair'in 1924'te filme aldığı '*Perde Arası*' dadacı tavra uygun soyut sinema örneklerindendir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında daha çok müzik ve resimden beslenen Dadaist sinemacılar nesneleri temel anlamlarından bağımsız kodlandıkları ve görsel ritime sahip soyut pek çok film yapmışlardır. '*Perde Arası*' filmindeki bağımsız görüntü dizilimi ve genel geçer mantık kurallarının dışındaki sahneleri; sinemanın bindirme, ani kararına veya açılma gibi dönemin gözde efektleriyle ritmik bir şekilde kurgulanmıştır (Akbulut, 2012, s. 106-107). Fransız Avangardlarının içinde değerlendirilen Dadaistlerin ürettiği bu tip filmler; geleneksel anlatı yapısını bozmayı hedeflemişlerdir. Aynı dönemde üretilen sürrealist filmler de temel anlatı standartlarını reddetmektedirler. Gerçekliğin yanından ayrılıp düşsel olana yönelme ve bilinçdışı, bilinçaltı betimlemelere yer verilmiştir. Rüya ve kâbus sahneleri, kurulan olumlu ya da olumsuz hayaller bu tip filmlerin beslendiği kavramlardır (Rees, 2003, s. 127-128).

Sinemada sürrealizmin en önemli temsilcisi Luis Bunuel'dir. Bunuel; sürrealizmin resim sanatındaki temsilcilerinden Salvador Dali ile birlikte filmleştirdiği 1928 yapımı '*Bir Endülü's Köpeği*' filmi bu akımın hafızalarda yer etmiş en önemli eserlerindendir (Clarke, 2012, s. 104). Filmde gerçek nesneler gerçek dışı bir stilde yer almış ve yarattığı atmosfer itibarıyla izleyici üzerinde şok etkisi yaratmıştır (Kaliç, 1992, s. 38-39).

Fransa, pek çok sanat dalı gibi sinema sanatının da gelişimine sahne olmuştur. Tarihte iki büyük savaş arasında gerçekleşen bu dönemde dönemin pek çok sanatçısı gibi sinemacılarda pek çok eser üretmişlerdir. Fransız Avangard Sineması adı altında değerlendiren bu filmler sanatın tümünü etkisi altına alan avangard rüzgarının sinemaya yansımalarındandır. 1900'lerin başında sinemanın seyrine yön veren bu tip filmler deneysel filmlerin ilk örneklerini de sinemaya kazandırmışlardır.

### **2.2.3.2. Dışavurumcu Alman sineması**

Ekspresyonizm akımı ilk olarak sanat dallarından resim, edebiyat ve mimaride kendini göstermiştir. Realizme tepki olarak gelişen Ekspresyonizm kelime anlamı olarak dışavurumculuk; yani var olan olayın ya da durumun içsel süzgeçten geçirilerek öznelleştirilmesi ile dışarıya yansıtılmasıdır (Sözen & Tanyeli, 2010, s. 97-98).

“Dışavurum; ruhsal olayların, içsel yaşantıların belirli simge, gösterge ya da anlatımlarla dışa verilmesi; insan ruhunun iç gerçeğinin betimleme yoluyla dışa yansıtılması; insan tininin dışardan algılanabilecek biçimde kendini dışlaması ya da dillendirilmesidir” (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2002, s. 379).

Bu dönemde resim ve mimaride çok belirgin örneklerini gördüğümüz dışavurumculuk savaş dönemi Almanya’sına sanatsal üretimin her dalına nüfuz etmiştir. Sonuç olarak 1910 ile 1930 arası sinemada da hüküm süren ekspresyonizm; ekspresyonist resim ve ekspresyonist mimarinin devamı olarak kabul görmektedir. Resim, edebiyat ve mimaride olan içsel olanın dışavurumu şeklinde vücut bulan bu akımın eserleri sinemada da aynı yolu izlemiştir. Savaş döneminin buhranlı Almanya’sında sinemacılar öncü söylemler ile dönemin en ayrıksı eserlerini üretmişlerdir (Onaran, 1986, s. 138-139). Alman Dışavurumcu Sinemasının en belirgin özelliklerini aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- Işık-gölge zıtlığı ile yüksek kontrastlı görüntüler, perspektif ve geometri açısından alışılmışın dışında dekorlar ve mekanlar (Coşkun, 2003, s. 70).
- Grotesk oyunculuk
- Çift kişilikli karakterler
- Sinematografik olarak karanlık bir atmosfer (Demir, 2009, s. 12).

Bu dönemde çekilen pek çok film yıllar sonrasının önemli film türlerinin atası olarak kabul görmektedir. Filmlerde inşa edilen yeni gerçeklikler aracılığıyla bilimkurgu türünün, alışılmışın çok dışında gerilimli senaryolarıyla korku türünün, işlenen seri katil hikayesiyle film-noir türünün ilk örnekleri bu dönemde çekilmiştir. Akımın üç öncü yönetmeni; Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau ve Fritz Lang’dır (Elsaesser, 2003, s. 169).

Wiene’in 1920’de filme aldığı ‘*Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*’ Alman dışavurumcu sinemasının en önemli örneklerindendir (Kaliç, 1992, s. 24). Filmin genel atmosferi ve kullanılan dekorlar filmin ana karakterinin psikolojik durumunu yansıtacak şekilde radikal bir asimetri içinde tasarlanmıştır (Coşkun, 2003, s. 69). “Sinemada ilk psikolojik film sayılan ‘Dr. Caligari’nin Muayenehanesi’nde kullanılan resimli panolardan oluşan dekorlar, boyalarla yapılmış gölgeler, deforme edilmiş geometrik şekiller haline getirilmiş evlerin bacaları, yamuk duvarlar oldukça başarılı bir şekilde fantastik bir dünya yaratmıştır” (Demir, 2009, s. 16). Film, kamera kullanımından

şaşırtıcı sonlu senaryosuna kadar avangard bir yapıttır. Eser dönem içinde fazlaca ses getirmiş ve sonrasında çekilecek olan benzer türde filmler *caligarizm* olarak tanımlanmıştır (Abisel, 1989, s. 82).

Murnau'nun 1922 yılında çektiği '*Nosferatu: Bir Dehşet Senfonisi*' filmi ekspresyonist öğeler barındırması dışında sinema tarihinin ilk vampir filmlerindendir ve klasikleşmiştir (Bergstrom, 2003, s. 180). Fritz Lang'ın 1927 yapımı '*Metropolis*' ise bilimkurgu türünün atası olarak kabul edilmektedir. Lang; yarattığı fantastik evren ve gerçek dünyadan ayrışmış öyküsü ile seyircisine bambaşka sinemasal evren deneyimi sunmuştur. Türünün ilk örneği olan bu kült film sinema tarihi boyunca pek türe ve filme esin kaynağı olmuştur (Clarke, 2012, s. 61).

Özetle sanat dallarında yaşanan bu ekspresyonist tavır sinemaya da yansımıştır. Sinema tarihinde Dışavurumcu Alman Sineması döneminde üretilen bu tür filmler kendilerinden önceki dönemlerde üretilen filmlerden çok farklı konumlanmışlardır. Bu akım sayesinde sinema sanatının biçim ve içerik açısından uğradığı değişim hem sinemacılar açısından hem de izleyiciler açısından ufuk açıcı bir süreç olmuştur. Sinemada yeniyi aramak ve yeniyi denemek adına yapılan her sürecin katkısı yadsınmamakla birlikte farklı coğrafyalarda gelişen avangard söylemin sanat dallarındaki yansımaları sinemanın değişimine, gelişimine ve sinemanın anlatı dilinin çeşitlenmesine katkı sağlamıştır.

### **2.2.3.3. Rus Avangard sineması**

1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşı diğer sanatlar gibi sinemayı da yoğun olarak etkilemiştir. Savaşın taraflarından olan Rusya, savaş süresince ve savaş sonrasında pek çok değişime uğramıştır. Halihazırda fakir olan halk savaş ile birlikte iyice fakirleşmiş ve bunun sonucunda da toplumsal olaylar başlamıştır. Rusya 1917'de Ekim Devrimi ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğine dönüşmüştür. Sosyalist rejim, ülkenin içinde bulunduğu iç ve dış tüm sorunlarla mücadele ederken tiyatro ve sinema gibi sanat dallarından faydalanmıştır (Clarke, 2012, s. 145-146).

“Sinema gerçekten de Sovyet Rusya'da devletin ilgilendiği ve geliştirmeye çalıştığı bir sanat dalı olarak ortaya çıkar; bunun nedeni, Lenin'in çok iyi anladığı gibi, sinemanın kitlelere ulaşma ve etkileme potansiyeline diğer sanatlardan çok daha fazla sahip olmasıdır. Yani sinema, devrimin etkili bir aracı olma potansiyelini içinde taşıyordur” (Coşkun, 2003, s. 45).

1918’de sinema trenleri sayesinde ülkenin her yanına giden sinema filmleri; sosyalist rejimin propaganda filmleri olarak nitelendirilmektedir (Özdemir B. , 2021, s. 99). Sovyetlerde devlet tarafından desteklenen bir sanat dalı olan sinemanın kurumsallaşması ve gelişimi için 1919’da Moskova’da Devlet Sinema Enstitüsü kurulur. Hükümet kontrolünde olan sinemanın içerik açısından konu kısıtları bulunmaktadır. Sinemacılar içeriğinde sosyolojik ve ideolojik öğeler barındıran ulusal filmler üretmek zorundadırlar (Coşkun, 2003, s. 46).

“Bir film, komünist politikaya uygun olarak kitlesele düşünceye zemin hazırlayacak fikirler taşımak zorundadır. İlke olarak her film, insanların gündelik yaşantısı ile belirgin bir şekilde bağlantılı bir sorun ya da kuramı ortaya koyar. Bu sosyolojik önem kapsamı, tüm yapımların temelini oluşturur ve bunun etrafında bir anlatım öyküsü oluşturulur. Buna ek olarak, devrim olaylarını ve Çar rejimi altındaki yaşamı betimleyen çok sayıda yapım gerçekleştirilmiştir” (Rotha, 1996, s. 146).

Devlet destekli bir sanat dalının yani sinemanın; maddi ve dolayısıyla da teknik avantajları yanında konu kısıtı gibi sanatın ve sanatçının özgür düşünmesine engel teşkil eden bir dönem yaşanmıştır.

“1924’te devletin sanatsal stillere karışmama kararı alması ve bunun 1925’te Politbüro tarafından politika olarak benimsenmesi sonucunda sanatçılar istedikleri özgürlük havasına kavuşmuşlar ve Sovyet sineması dünya sinemasını etkileyecek düzeyde ürünler vermeye başlamıştır” (Abisel, 1989, s. 113).

Özgürlüklerine kavuşan sinemacılar savaşıla birlikte diğer coğrafyalarda gelişen avangard değişimlere uyumlu ve sinemaya yön veren işlere imza atmışlardır. Rusya’da sinema üzerine düşünen ve yeniyi arayan sinemacıların başında Lev Kuleshov gelmektedir. Yaptığı ünlü kurgu deneyleri ile Rus montaj sinemasının temellerini atmıştır. Filmin parçalara ayrılması ve hikâyeye uygun bir şekilde parçaların birleştirilmesi ile açığa çıkan farklı farklı anlamlar kurgu deneyinin özünü oluşturmaktadır (Nussinova, 2003, s. 202). Tıpkı bir diğer avangard akım olan kübizmde olduğu gibi sinemada da her bir planın birbirine montajlanarak birleştirilmesi neticesinde birbirine zıt veya tamamen farklı imgelemlerin ortaya çıkması şeklinde sonuçlanmıştır. Bu durum aynı dönemde oluşan avangard akımların farklı sanat dallarının aralarındaki etkileşiminin oldukça yoğun olduğunun en önemli kanıtlarından biri gibidir. “Kübizm ve sinemanın aynı çağın ürünleri olduğu açıktır ve

birkaç yıl içinde birbirlerini etkilemişlerdir. Eisenstein, montaj kavramını kübist kolajdan etkilenerek türetmiştir” (Rees, 2003, s. 125).

Rus sinemasının bu dönemdeki diğer bir önemli yönetmeni Eisenstein ise hikâye anlatıcılığında kurguyu adeta bir enstrüman olarak kullanmıştır. 1925 yapımı *‘Potemkin Zırhlısı’* filmiyle gerek oluşturduğu sinematografik atmosfer gerekse kurtlanmış-çürümüş et gibi görüntüsel metaforların ana hikâyenin içine kurgu aracılığıyla yedirilmesi ile sinema dilinin sınırlarını öncü bir tavır ile zorlamaktadır (Clarke, 2012, s. 151).

Dziga Vertov bu dönemin diğer avangard yönetmenlerindendir. Zira Vertov, ana akım sinemaya adeta savaş açmış bir yönetmendir. Sinemanın kitleler üzerindeki etkileme potansiyelini çok iyi bilmektedir ve sinemanın büyülü ve gerçek dışı masallardan uzaklaşıp halkın gerçekliğine yönelmesi gerekliliğini savunmaktadır. Sinemanın teknik elemanlarının yani kamera açıları, çekim teknikleri ve kurgu yardımıyla oluşturulan güç ile gerçeğin peşine düşmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Avrupa’da gelişen avangard eğilimlerin gerçeküstücü tavrının aksine o gerçekçiliği savunmaktadır (Göztepe, 2010, s. 39). Bu fikir ile yola çıkan Vertov Sine-göz Kuramının oluşmasını sağlamış ve ilk manifestosunu yayınlamıştır. Sine-göz kuramının manifestosunda Vertov, sinemayı yeniden görüntülerle inşa edeceklerinden bahseder (Vertov, 2007, s. 17). Sine-göz kuramı; çok sayıda film bileşeninin yönetmenin sinemasal yeteneği ve kurgunun teknik avantajlarıyla bir araya getirdiği filmler üretmeyi hedeflerken filmin tasarlanmış bir senaryo ile çekilmesinin sinema dilini kısırlaşmasına neden olduğunu vurgulamaktadır. Filmin çekildiği anda yeniden şekillenen belki de var olan atmosferin yapısına göre değiştirilebilecek olan bir senaryo stili kuramın sinema anlayışına uygun olmaktadır. Böylece sinemacı için üretim her zaman ve yenilenerek devam eder. Çekim aşamasında bile yeniden şekillenen ve her daim üretime açık bu sinema anlayışının devrimsel ve öncü olarak kabul edilmesinin en önemli nedeni budur (Coşkun, 2003, s. 54-55).

Fransa ve Almanya’da gelişen avangard hareketlerin sinemaya yansımaları aynı dönemde Rusya’da da öncü sinemacıların önemli çalışmaları ile sinema tarihini şekillendirmiştir. Savaş sonrası gelişen özgür ve kural tanımaz düşüncelerin sanat dalları üzerindeki etkisinin; sinema sanatı üzerinde yarattığı değişimler farklı coğrafyalarda fakat neredeyse senkronize bir şekilde yaşanmıştır.

#### 2.2.4. Sinemada İlk Deneysel Çalışmalar

Sinemanın mucitlerinin büyük coşkuyla filme aldığı ilk görüntüler genelde var olan hayatın akışını kamera ile kaydetmek üzerinedir. Yani hali hazırda büyüğü bir şeyi keşfetmiş olmanın verdiği heyecanla genelde çekilen ve gösterilen filmler *'Trenin Gara Girişi'* ve *'Fabrikadan Çıkan İşçiler'* gibi belge filmciliği niteliğinde eserlerdir (Monaco, 2006, s. 271). Hayatın normal akışının aktüel olarak kameraya alınması ile gerçekleştirilmiştir. Deneysel sinemaya dair ilk çalışmalar bu dönemde atılan adımlarla başlamıştır (Pearson, 2003, s. 36). Bu adımlar; Georges Méliès'in, Lumiere Kardeşlerin Grand Cafe'deki ilk film gösteriminden etkilenip sinema hayatına başlaması ile şekillenmiştir. Bioscope ve Kinotoscope cihazlarından yola çıkarak kendi becerisiyle geliştirdiği cihazla kendi film şirketini kurup aktif olarak sinema alanında çalışmalara başlayan Méliès; bir çekim sırasında kamerası anlık bir arıza nedeniyle tutukluk yapar, bu sayede Méliès, sinema sanatının ilk efektini bulmuştur. *'Gözden Yitme'* olarak adlandırılan bu efektte, sabit kamera kayıttayken cihazın anlık olarak kayıttan çıkması ve bir süre tekrar girmesi neticesinde kadraj içerisinde olan bireyin birden yok olması durumu o dönem için oldukça sihirli bir sinematik efekt olarak ilgi görmüştür. Filmlerini artık bir deney sahası olarak gören Méliès, kamerasıyla pek çok test yapmış ve pek çok efektin mucidi olmuştur (Kaliç, 1992, s. 17).

Onaran, Méliès'in sinema üzerindeki bu deneysel çalışmaları neticesinde bulduğu sinema hilelerini şu şekilde sıralamaktadır;

- **Gözden Yitme:** Sabit kameranın durdurulup mizansen değiştikten sonra tekrar kayda girmesiyle oluşur.
- **Değiştirim:** Sabit bir kadrajda mizansen içindeki kişinin veya bir nesnenin başka biri veya nesneye dönüşmesi durumu.
- **Maket Kullanma:** Gerçek boyutlarıyla verilemeyen nesnenin sinematografik ölçek hileleriyle büyük görünecek şekilde kullanılması ile meydana gelir.
- **Üste Bindirme:** İki farklı çekimin aynı pelikül üzerinde üst üste bindirilmesi ile sağlanır.
- **Çoklu çevrim:** Cihazın lensi kısmi olarak kapatılarak, aynı kadraj içinde farklı çevrimlerin yer alması ile oluşur.

- **Karartma:** Görüntüyü silerek veya belirsiz hale getirerek bambaşka bir çekimle açılışı yaparak gerçekleştirilir (Onaran, 2012, s. 20).

Méliès sinema sanatına kazandırdığı pek çok filmle sinema tarihine adını yazdırmış yaratıcı bir yönetmendir (Yüce, 2005, s. 68). Sinemada yaptığı küçük deneyler neticesinde bulduğu pek çok efekt aracılığıyla sinema dilini zenginleştiren bir sinemacı olarak kabul görmüştür (Crafton, 2003, s. 97). Méliès'in sinemada yaptığı bu tip çalışmalar ile deneysel sinemanın ilk adımları olarak görülmektedir.

“Deneysel sinema açısından Méliès'in en önemli özelliği tekniğin sınırlarının genişliğini göstermesi ve kendinden sonra gelen sanatçıların yaratıcılıkları oranında yeni teknik denemeler yapabileceklerini vurgulamasıdır” (Kaliç, 1992, s. 19). Méliès'in yüzlerce eserinde gerçekleştirdiği denemeler sinemanın biçim ve teknik açısından deneylerden oluşmaktaydı. Halihazırda sessiz sinema döneminde filme aldığı yüzlerce eseri biçim açısından türlü türlü yenilikler sunmaktaydı (Betton, 1986, s. 6). Méliès'in filmleri içerik açısından değerlendirildiğinde daha çok ‘*Külkedisi*’ ve ‘*Aya Yolculuk*’ gibi edebiyat eserlerini fantastik bir anlatı diliyle filmleştirdiği görülmektedir (Sobchack, 2003, s. 362). Méliès'in filmlerini biçim ve içerik açısından değerlendirdiğimizde her açıdan öncü eserler olduğu aşıkardır zira sinema sanatının ilk efekt denemelerinden; maket kullanımı ve set dekorlarına kadar pek çok devrimsel yeniliğin ilk denemeleri Méliès tarafından gerçekleştirilmiştir (Göktepe, 2015, s. 35). Sinema tarihinin o dönemini kronolojik sıra ile incelendiğinde; kamerası ile çeşitli çekim denemeleri yapan ilk yönetmenin Georges Méliès olduğu görülmektedir. Sonraki yıllarda ise ‘*Deneysel Sinema*’ türü belirginleşecek ve bu türde pek çok eser üretilecektir.

### 2.3. Deneysel Sinemanın Türk Sinemasındaki Yansımaları

Sanat akımlarındaki değişim ve gelişim diğer sanat dalları gibi sinemayı da etkilemiştir. Bu avangard etkileşim sinema sanatı ve sinemacılar üzerinde film üretme pratikleri açısından değişimler yaşanmasını sağlamıştır. Savaş sonrasında Fransa’da başlayan avangard sinema hareketleri zaman içinde tüm dünyaya yayılmıştır (Yılmaz, 2011, s. 373). Bunun sonucunda çeşitli Avrupa ülkeleri, Rusya ve Amerika’da da neredeyse eş zamanlı seyreden deneysel sinema çalışmalarının olduğu görülmektedir.

Bu sanatsal değişimin Türk Sinemasına etkisi minör düzeydedir. Halihazırda süren tiyatrocular dönemi sonrası gelişen geçiş döneminde melodramlarla bezeli Yeşilçam geleneğinin oluşmaya başladığı yıllara denk gelmektedir. Türkiye’de sinema ile uğraşanların uluslararası sanatsal kaygılardan izole bir sektör içinde üretimlerini yapmaları ve henüz ana akım ulusal sinema dilinin dahi oluşmamış olması bunun en önemli nedenlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kaliç, 1992, s. 100). Özetle anlatı geleneği olmaması ve sanatsal kaygıların göz ardı edilmesi de bu durumun diğer bir açıklamasıdır. Bu dönemde Türkiye’de dünya sinema akımlarından uzak bir süreç yaşanmıştır. Fakat buna rağmen global çapta sanatsal etkileşimi olan birkaç yönetmenimizin deneysel sinema çalışması olarak nitelendirebileceğimiz eserleri olmuştur. Fakat bu durum diğer deneysel sinemacılarla yani dünyayla eşzamanlı değil, o eserlere nazaran ortalama yarım asır sonra görülmüştür. Dolayısıyla deneysel sinemanın Türk Sinemasındaki yansımaları ilk olarak 1960’larda görülmektedir. Türk Sinema tarihinde ‘Deneysel Sinema’ olarak nitelendirebileceğimiz filmler oldukça azdır.

“Melodram özelliklerin baskın olarak görüldüğü Yeşilçam sinemasında kendine kültürel, siyasi ve ekonomik özgürlük bulan Alp Zeki Heper ve Metin Erksan gibi yönetmenler bu dönemin klasik anlatısına biçim olarak aykırılık gösteren birtakım denemelerde bulunmuştur” (Konya, 2021, s. 170).

Sinema filmleri; üretimi ve dağıtımı ticari kaygılar gözetilerek organize edilen bir organizasyon biçimidir. İzleyicinin çoğunluğunun beğenmesi muhtemel senaryolar filmleştirilerek tüm ülkedeki sinemalarda gösterilmektedir. Dolayısıyla bu ticari zincirde var olan sinemacıların sanatsal kaygılardan uzak olmaları gayet normal bir durum olarak nitelendirilebilir. Kendi yapım şirketini kurabilen ve ekonomik açıdan bağımsız olan bazı sinemacılar ise sanatsal kaygılar güderek, sinemada yeniyi denemeyi ve farklıyı keşfetmeyi görev edinmişlerdir. “Türkiye’de bugüne kadar deneysel sinemaya dair bir şeyler yapılmışsa bunun arkasında iki kişi vardır; Metin Erksan ve Alp Zeki Heper” (Toker, 1999, s. 89).

Bu iki yönetmenimizin bir diğer ortak noktaları sanatsal vizyonları ile birlikte yabancı dil biliyor olmanın avantajıyla diğer ülkelerdeki sanatsal değişimleri, sinema hareketlerini takip etmeleridir. Kısaca diğer Türk Sineması Yönetmenlerinden farklı türde film üretme çabasına girmeleri tesadüf değildir. Türk Sinemasının en önemli

yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan ve Erksan'ın beş filmi bu tezin konusunu oluşturmamasından dolayı tezin '*Deneysel Sinemanın Türk Sinemasındaki Yansımaları*' başlığı altında yalnızca Alp Zeki Heper'e değinilecektir.

### **2.3.1. Türk Deneysel Sinemasının Öncülerinden Alp Zeki Heper (1939-1984)**

1939 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Alp Zeki Heper, lise yıllarında tiyatro ve resimle ilgilenmiştir. Lisede '*Kral Übü*' isimli oyununu Fransızca olarak sahneye koyan Heper, lise mezuniyetinin ardından evlenip hukuk okumak için eşiyle birlikte Cenevre'ye yerleşmiştir (Bayazoğlu, 2004, s. 13). Hukuk eğitimi sırasında yaptığı resimleri satarak hayatını idame ettirmiştir. Hukuk eğitimini yarıda bırakıp Paris'e geçer ve burada I.D.H.E.C. yani *Institut des Hautes Etudes Cinematographiques*'te sinema eğitimi almıştır (Yeres, 2005, s. 27). Oldukça başarılı bir öğrenci olan Heper eğitim sırasında 1962 yılında '*Bir Kadın*' 1963'te de '*Şafak*' isimli deneysel tarzda iki kısa film çekmiştir. Bu kısa filmler hem I.D.H.E.C.'ten hem de Viyana Kültür Başkanlığı'ndan ödül almıştır (Kara M. , 2019). Bu filmler 2006'daki 17. Ankara Film Festivalinde ilk kez seyirciyle buluşmuştur (Altekin, 2019, s. 64).

Heper; '*Bir Kadın*' filminde evlilik teması ve kadının figürünün evlilikteki sıkışmışlığını sembolik bir sinema diliyle seyirciye sunmuştur. '*Şafak*' isimli filminde ise kadın erkek ilişkileri teması altında; eş seçimi ve iki erkek arasında kalan bir kadının hikayesini filmleştirmiştir. Bu filmin dili de önceki filmi kadar sembolik öğelerle bezeli ve şiirseldir. Fransız Avangard sinemasının gerçeküstücü yönetmeni Luis Bunuel'den çok etkilenmiş olan Heper; filmlerini imgeler ve psikolojik sembollerle donatmıştır (Scognamillo, 2010, s. 269).

I.D.H.E.C. mezuniyeti sonrasında İstanbul'a dönen Heper; Ömer Lütfi Akad'ın '*Üç Tekerlekli Bisiklet*' isimli filminde reji asistanlığı yapmıştır. 1966'da kendi yapım şirketini kuran Alp Zeki Heper aynı yıl ilk uzun metrajlı filmi '*Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*'ni çeker (Altekin, 2019, s. 66). Filminde yıldız oyuncu kullanmaz. Ana akım Türk sinemasının anlatı diline karşı bir tavır sergileyerek şiirsel bir anlatı dili seçer. Bunuel ve Dali'nin de dahil olduğu gerçeküstücü akımın etkileri Heper'in ilk uzun metrajlı filminde de gözlenmiştir.

“Film anlatı geleneklerimizin bütün kurallarına aykırı bir mantıktan hareket ediyor. Öyküleme geri plana, olabildiğince bulanık kılınmış bir yatay eksene, bilerek

isteyerek itilmiş. Baştan uca, hep libidinal tabakada geziniyor kamera” (Toker, 1999, s. 91).

Heper’in ilk uzun metrajlı filmi hem içerik hem de biçim açısından çok büyük bir tepki ile karşılaşmıştır.

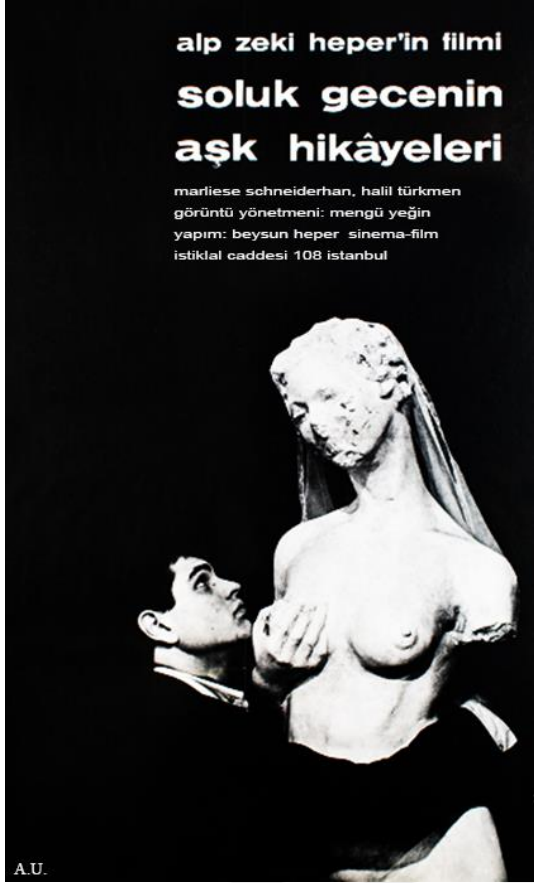
“Filmi çektiği dönem diğer Yeşilçam filmlerinin baş tacı edildiği dönemde çekme gözü karalığında bulunmuştu Alp Zeki Heper. Bu yüzden karşısında hem resmi, hem sivil sansürü buldu. Aydınlar bu yeni sinemacının çabasını desteklemezken, sansürcüler de müstehcen diyerek onu düş kırıklığına uğrattı” (Altekin, 2019, s. 67).

Film için hazırlanmış iki farklı afiş; sahip oldukları görsel tasarımlarıyla bile döneminin filmlerinden ne kadar ayrıksı olduğunu göstergesi gibidir.



**Resim 2.1.** Film Afişi. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (1966) Yönetmen: Alp Zeki Heper

Kaynak: <https://sinemecra.com/wp-content/uploads/movie/ymSSjZ0ViQzGENsXeVsLqnfBHxr.jpg>



**Resim 2.2.** Film Afişi. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (1966) Yönetmen: Alp Zeki Heper

Kaynak: <https://www.evrensel.net/upload/dosya/143629.jpg>

“Bu film ülkemizde Danıştay aracılığıyla olumsuz cinsel öğeler barındırması gerekçesiyle yasaklanan ilk film olmuştur” (Konya, 2021, s. 175).

O dönem müstehcenlikle suçlanan Heper, sinema serüvenine devam ederek dönemin yıldız oyuncularıyla çalıştığı filmleri birbiri ardına çekmiştir. 1967’de Fatma Girik ve İzzet Günay ile ‘*Dolmuş Şoförü*’, 1968’de Cüneyt Arkın ile birlikte ‘*Eşkîya Halil*’i ve yine aynı yıl Fikret Hakan’la ‘*Kara Battal’ın Acısını*’ çekmiştir. İlk filmine nazaran dağıtım ve gösterim şansı bulsa da arzu ettiği kitleye hiçbir zaman ulaşamamıştır (Bayazoğlu, 2004, s. 14). Heper’in kendine has sinema dili bulunduğu coğrafyanın ana akım sinema kalıplarını zorlayan, gelenekseli aşan ve sonuç olarak sansürle karşılaşan bir sinema olduğu aşıkardır (Aktaş, 2021, s. 43-44). Filmlerinin önünde engel teşkil eden sansür mekanizması ve anlaşılama sancıları neticesinde Heper sinemayı bırakmıştır (Toker, 1999, s. 90).

Heper; Sami Şekeroğlu'na '*Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*' filminin bir kopyasını kimseye göstermeme sözüyle verir; bir cinnet halinde tüm filmlerini, resimlerini ve kütüphanesindeki kitaplarını evinin önünde ateşe verir. Alp Zeki Heper uzunca bir süre melanom kanseri tedavisi görmüş ve 1984'te hayatını kaybetmiştir (Bayazoğlu, 2004, s. 17-20). Sami Şekeroğlu'ndaki '*Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*' film kopyası ve Fransa'da öğrenciyken çektiği iki kısa film '*Bir Kadın*' ve '*Şafak*' dışında günümüze ulaşan filmi bulunmamaktadır.

Türk deneysel sinemasının ilk filmlerini sinemamıza kazandırmış olan Alp Zeki Heper'in ardından; bu çalışmanın da konusunu oluşturan ve kendine özgü sinema diliyle onlarca sinematografik deneme yapmış Metin Erksan'ı ve onun sinemasını inceleyeceğiz.



### 3. METİN ERKSAN VE SİNEMASAL EVRENİ

#### 3.1. Metin Erksan ve Sineması Üzerine

##### 3.1.1. Metin Erksan (1929 – 2012)

Türk Sinemasında; sinema dilinin oluşmasında ve gelişmesinde hem anlatı hem de çekim teknikleri açısından büyük çapta katkıları olan yönetmenlerden en önemlisi kuşkusuz ki Metin Erksan'dır. Ağabeyi Çetin Karamanbey'e kızıp adını değiştirmeden önce tam adı İsmail Metin Karamanbey olan Metin Erksan; 1929 yılında Çanakkale'de dünyaya gelmiştir (Gündoğdu, 2020, s. 19). Tüm öğrenim hayatı İstanbul'da geçen Erksan, 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi-Estetik bölümünden mezun olmuştur (Battal, 2006, s. 163). Lisan eğitimi süresince dünya çapında ve ulusal çapta pek çok önemli akademisyenlerden dersler almıştır. Erksan; 1947 yılında henüz öğrenciliği devam ederken çeşitli gazete ve dergilerde kültür-sanat yazıları ve sinema kritikleri kaleme almıştır (Sim, 2020, s. 12). 1956 yılında yedek subay olarak askerlik görevini yerine getiren Erksan, Ordu Film Bürosunun Arşivinde görev almıştır. 1950 yılında Yusuf Ziya Ortaç'ın '*Binnaz*' adlı eserini senaryolaştırarak sinemaya senarist olarak ilk adımını atmıştır (Kara F. M., 2017, s. 243).

1952 yılında Aşık Veysel'in hayatının anlatıldığı '*Karanlık Dünya*' filminin yönetmenliğini üstlenerek sinema hayatına tam anlamıyla başlamıştır. Oldukça erken bir yaşta sinemaya başlamış olan Erksan kamerasını Anadolu'daki köy hayatına ve bir halk ozanının yaşamına çevirir. Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı ilk filmi '*Karanlık Dünya*' aynı zamanda sansürle ilk karşılaşma deneyimini de ona yaşatmıştır. Film sansür kurulundan geçemez (Scognamillo, 2010, s. 144). '*Karanlık Dünya*' yurtiçi ve dışında gösterimi yasaklanan ilk Türk filmi olarak tarihe geçer (Gündoğdu, 2020, s. 34). Erksan; sanat hayatı boyunca ürettiği pek çok eser ile sansüre maruz kalmıştır (Algan, 2017, s. 26).

Sinema yaşamı boyunca farklı türlerde toplam 43 eser vermiş Erksan'ın 1977'de filme aldığı '*Sensiz Yaşayamam*' adlı film son sinema eseridir. Yönetmenin filmografisini incelendiğinde sinemaya olan tutkusu ve sinemanın her türünü deneyimleme çabası rahatlıkla gözlemlenmektedir (Köksal S. , 2017, s. 93). Sadece sinemaya olan tutkusundan kaynaklanan eserleri dışında hem yazılı çalışmaları hem de görsel pek çok çalışması olan Erksan sıkı bir entelektüeldir. Bunun yanı sıra Türk Sinema dilinin

oluşmasındaki pek çok atılımı sayesinde 'Auteur' kavramını sinemamıza kazandırmış öncü bir sinemacıdır. Kurtuluş Kayalı 'Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek' isimli kitabında bu konuyu "Sinema bilimindeki auteur kuramı sanki Metin Erksan için üretilmiş gibidir" der (Kayalı, 2004, s. 22).

1970'lerin sonunda sinemayı bırakan Erksan 2012 yılında böbrek yetmezliği nedeniyle yaşama veda etmiştir (Hürriyet, 2012). Usta yönetmen Metin Erksan'ı daha iyi kavramak ve yarattığı sinemasal evrenini kavramak adına filmografisini gözden geçirmek ve bazı filmleri özellikle değinmek gerekmektedir.

### 3.1.1.1. Metin Erksan filmografisi

'Karanlık Dünya: Aşık Veysel ve Hayatı' (1952), 'Cingöz Recai Beyaz Cehennem' (1954), 'Yolpalas Cinayeti' (1955), 'Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi' (1956), 'Dünya Havacıları Türkiye'de' (1958), 'Hicran Yarası' (1958), 'Dokuz Dağın Efesi' (1958), 'Nehir ve Uygarlık' (Büyük Menderes Vadisi) (1959), 'Şoför Nebahat' (1959), 'Gecelerin Ötesi' (1960), 'Mahalle Arkadaşları' (1961), 'Oy Farfara Farfara' (1961), 'Yılanların Öcü' (1961), 'Sahte Nikah' (1962), 'Çifte Kumrular' (1962), 'Acı Hayat' (1963), 'Susuz Yaz' (1963), 'Suçlular Aramızda' (1964), 'İstanbul Kaldırımları' (1964), 'Sevmek Zamanı' (1965), 'Yılın Kadını Değil' (1966), 'Ölmeyen Aşk' (1966), 'Kuyu' (1968), 'Reyhan' (1969), 'Ayrılısak da Beraberiz' (1969), 'Ateşli Çingene' (1969), 'Sevenler Ölmez' (1970), 'Eyvah' (1970), 'Makber' (1971), 'Feride' (1971), 'Hicran' (1971), 'Süreyya' (1972), 'Keloğlan ve Cankız' (1972), 'Şeytan' (1974), 'Dağdan İnme' (1974), 'Müthiş Bir Tren' (1975), 'Sazlık' (1975), 'Bir İntihar' (1975), 'Geçmiş Zaman Elbiseleri' (1975), 'Hanende Melek' (1975), 'Kadın Hamlet' (1976), 'Sensiz Yaşayamam' (1977), 'Preveze'den Önce' (5 Bölüm) (1982) (Altınar, 2005, s. 172-173).

### 3.1.2. Erksan Sineması Üzerine

Sanat hayatı boyunca kırktan fazla sinema eseri vermiş Metin Erksan '...Ve Sinema' isimli dergideki yazısında 'sinema'yı biçimsel ve anlamsal olarak iki farklı şekilde tanımlamaktadır;

"Nedir sinema sanatı. Sinema sanatını, biçimsel olarak şöyle tanımlayabiliriz: Geçmiş, şimdiki, gelecek; doğal, ekonomik, toplumsal, teknolojik, askeri tarihi, kültürel, sanatsal, ruhsal, dinsel, cinsel, güncel, estetik, etik; olayların, olguların, oluşumların, yapıtların, insanın iç, dış ve bilinç altı dünyasının, insan ilişkilerinin, sinema tekniği aracılığıyla; görsel, işitsel ve düşünsel bir öge

olgusuna dönüşmesidir. [...] Sinema sanatı; anlam ve kavram olarak şöyle de tanımlanabilir: İnsan'ı; öğrenmek, düşünmek, bilmek, anlamak, tanımak, çözümlemek, yermek, övmek. İnsan'ı; içinde bulunduğu politik, ekonomik, toplumsal, ruhsal vb. ortamların, çıkmazların, çelişkilerin, karşıtlıkların bilincine vardırarak. İnsan'ın dünya düzeninin hem koruyucusu hem de değiştiricisi olduğunu irdelemek. İnsan'ı; tüm gereksinimleri, içgüdüleri ve düşünceleri içinde incelemek, araştırmak, tanımlamak, algılamak, düşündürmek, konuşturmak” (Erksan, Senaryo Nedir???, 1987, s. 84).

Erksan sinemasını kavramak için tüm filmografisini gözden geçirmek sinemasını anlamada fayda sağlayacaktır. Sanatın her alanına tutkulu bir sinemacı olan Erksan; edebiyat uyarlamalarına oldukça önem vermiştir. Zira Sanat Tarihi eğitimi sırasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde ders veren Ahmet Hamdi Tanpınar, Halide Edip Adıvar, Hilmi Ziya Ülken ve Arif Müfid Mansel gibi Türk edebiyatının kilometre taşlarının derslerine de katılım sağlamıştır (Sim, 2020, s. 6). Öğrencilik döneminden başlayan edebiyat tutkusu ilerdeki sinema hayatında ilham alacağı bir kaynak gibi şekillenmiştir ki Erksan sineması; toplumsal ve evrensel sorunları irdelediği filmleri de dahil pek çok eserinde edebiyat eserlerinden beslenmiştir. Filmografisindeki pek çok film edebiyat uyarlamalarından oluşmaktadır (Algan, 2017, s. 27-28).

İlk olarak Erksan'ın filmografisine göz gezdirdiğimizde, film türleri çeşitliliği konusunda yönetmenin skalasının ne kadar geniş olduğunu görmekteyiz. Kırkı aşkın eserin arasında ana akım yani ticari amaçlı diyebileceğimiz türde olan; '*Çifte Kumrular*'(1962), '*Reyhan*'(1969), '*Ateşli Çingene*'(1969), '*Feride*'(1971) ve '*Keloğlan ile Cankız*'(1972) gibi filmlerin yanı sıra döneminin korku türünde meşhur eseri '*The Exorcist*' in (1973, William Friedkin) Türk uyarlaması olan '*Şeytan*'(1974) filminin de olduğunu görmekteyiz. Filmografisine göz gezdirmeye devam ettiğimizde Türk Sinemasında toplumsal gerçekçilik temasının en önemli örnekleri arasında gösterilen '*Gecelerin Ötesi*'(1960), '*Acı Hayat*'(1963) gibi filmlerinin yanında mülkiyet meselesini derinlemesine ele aldığı '*Mülkiyet Üçlemesi*' olarak da bilinen '*Yılanların Öcü*'(1961), '*Susuz Yaz*'(1963) ve '*Kuyu*'(1968) filmleri göze çarpmaktadır. Bunların dışında belgesel türünde iki eser filme almıştır. Bunlar; '*Dünya Havacıları Türkiye'de*'(1958) ve '*Nehir ve Uygarlık*'(1959) adlı filmlerdir. Televizyon için hazırladığı orta metraj beş film ve '*Preveze'den Önce*' (1972) isimli beş bölümlük dizi projesi de Erksan'ın filmografisinde yerini almıştır.

Görüldüğü üzere Erksan'ın sinema sanatının neredeyse her türünü denemesi ve bu türlerde başarılı eserler vermesi onun öncü ve sinemaya tutkusunu apaçık göstermektedir. Erksan'ın sanat tarihi alanındaki lisans eğitimin yanı sıra sanat ve sanata dair her şeye derin bir ilgi beslemesi; resim, müzik, edebiyat ve fotoğraf gibi alanlardaki köklü bilgi birikiminin Erksan'ın sinemasına doğrudan etki ettiğini söylemek mümkündür.

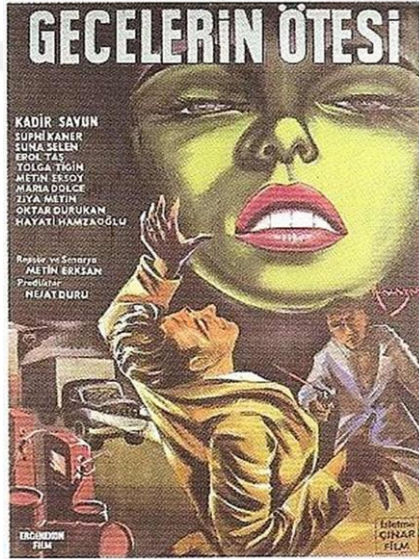
Erksan her biri ayrı ayrı fotoğraf karesi estetiğinde olan kadrajlarıyla filmi görsel olarak da ilmek ilmek işlemektedir. Hem içerik hem de biçim açısından sinema sanatının sınırlarını yeniden belirleyen bir yönetmen olmuştur (Altınar, 2005, s. 14-15).

Kamerasını mikroskop gibi kullanan Erksan kendi oluşturduğu sinema laboratuvarında pek çok farklı deneme yapmıştır. Metin Erksan'ın sinemasal evrenini anlamak için yönetmenin tür çeşitliliği bakımından oldukça zengin filmografisinden birkaç filme daha detaylı değinmek gerekmektedir. Bu filmler ana akım filmlerin dışında olan ulusal ve uluslararası çapta çok beğenilen, konuşulan ve ödüllendirilen eserlerinden seçilmiştir. İlk olarak Erksan sinemasındaki toplumsal gerçekçilik temasına değinilecek '*Gecelerin Ötesi*'(1960) ve '*Acı Hayat*'(1963) filmlerinden bahsedilecektir. Ardından sırasıyla '*Mülkiyet Üçlemesi*,' '*Sevmek Zamanı*'(1965), ve '*Kadın Hamlet*'(1976) filmlerine değinilecektir.

### **3.1.2.1. Toplumsal gerçekçilik ekseninde Gecelerin Ötesi ve Acı Hayat**

Toplumsal gerçekçilik akımı Türk Sinemasında karşılık bulan önemli sinema akımlarından biridir. Sinema sanatı içinde bulunduğu toplumun, coğrafyanın doğrularını yanlışlarını tüm çıplaklığıyla seyircisine sunmakta ve öngörülerde bulunarak yorumlamaktadır. İtalya'da başlayan ve tüm dünya sinemalarında vücut bulan '*Gerçekçilik*' akımının en belirgin özelliği hali hazırda var olan toplumsal sorunlar ve çıkmazlara objektif bir bakış açısıyla filme almak, durum tespiti yapmak yani var olanı görünür kılmaktır. Türkiye'de ise 27 Mayıs ihtilali hem toplumsal ve politik yaşamdaki ciddi bir dönüşüm hem de bunun neticesinde Türk Sinemasındaki bir dönüm noktası olmaktadır (Uslu, 2018, s. 193). Türk Sinemasında Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç gibi yönetmenler toplumsal gerçekçi filmlerin öncüleridir (Daldal, 2005, s. 93).

Türk Sinemasında toplumsal gerçekçi olarak kabul edilen ilk film Metin Erksan'ın 1960 yapımı '*Gecelerin Ötesi*' isimli filmidir (Altınar, 2005, s. 37). Erksan'ın, dönemin mevcut iktidarının 'Her mahallede bir milyoner' sloganının üzerine yazdığı bu senaryo dönemin insanının yaşamını ve çıkmazlarına ciddi bir şekilde ışık tutmuştur. '*Gecelerin Ötesi*' (1960) İstanbul'da yaşayan yedi genç insanın hikayesinin anlatıldığı bir suç filmidir. Toplumun farklı kesimlerinden olan bu yedi karakterden kimisi işçi kimisi tiyatro oyuncusu kimisi ise Amerika'ya yerleşip zengin olma hayalleri kuran müzisyenlerdir. Farklı farklı bu karakterlerin ortak paydaları ise geleceğe dair umutsuz olmalarıdır.



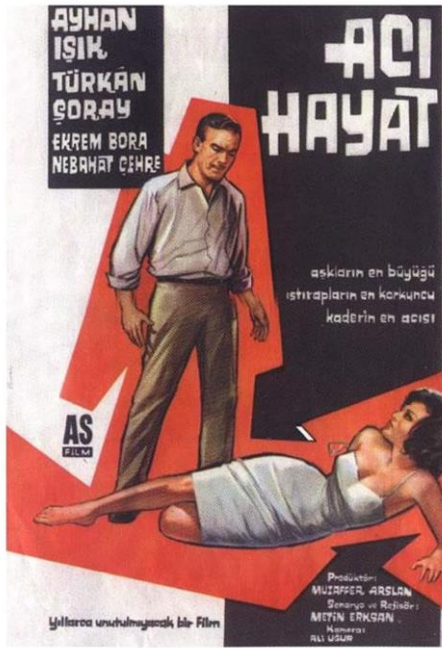
**Resim 3.1.** Film Afişi. *Gecelerin Ötesi* (1960) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: [https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BODFhYTRiZTItMTYxNC00ZjMyLWFIM2ItOGIwNWNkYzQxNGMwL2ltYWdlXkEyXkFqcGdeQXVyNTU1ODYyOTc@. V1\\_FMjpg\\_UX1000 .jpg](https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BODFhYTRiZTItMTYxNC00ZjMyLWFIM2ItOGIwNWNkYzQxNGMwL2ltYWdlXkEyXkFqcGdeQXVyNTU1ODYyOTc@. V1_FMjpg_UX1000 .jpg)

Muktedir tarafından sadece zengin olma hayaliyle güdümlenen bu gençlerin hedeflerine ulaşmada makyavelist bir tavır sergileyerek suça karışmaları kaçınılmaz olacaktır. Film; döneminin sosyolojik panoramasını çıkarmasının yanı sıra aynı zamanda da mevcut düzene sıkı bir sistem eleştirisi getirmektedir. Erksan dönemin gençlerinin bu büyük ekonomik ve psikolojik çıkmazını filmleştirenken polisiye ve kara film türünü toplumsal gerçekçi bir düstur ile seyircisine sunmuştur (Algan, 2017, s. 30).

Filmin sinema camiasında bıraktığı etki; Türk Sinemasında bir dönüm noktası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Erksan'ın '*Gecelerin Ötesi*'(1960) filmi sinema eleştirmenleri tarafından Türk Sinemasının ilk toplumsal gerçekçi filmi olarak kabul görmüştür (Sim, 2020, s. 18).

Metin Erksan'ın bir başka toplumsal gerçekçi öğelerle donatılmış filmi '*Acı Hayat*'tır. Senaryosu da Erksan'a ait olan film 1962 yılında filme alınır. Başrollerinde Türkan Şoray, Ayhan Işık, Ekrem Bora ve Nebahat Çehre'nin olduğu filmi; melodram öğelerin barındırmasının yanı sıra toplumsal gerçekçi öğeleri de içermesi nedeniyle toplumsal melodram olarak adlandırabiliriz. Fakat melodramlarda sık rastlanılan karton karakterlere rastlamayız. Filmdeki baş karakterler çok boyutludur ve film süresince değişip duygusal dönüşüm geçiren karakterlerdir. Bu durum filmin türünü melodramdan uzaklaştırmaktadır.



**Resim 3.2.** Film Afişi. Acı Hayat (1962) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: [https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BYWI0MGNmYmItYjViYy00NjNmLTk3ZGQtZjhjYWExNzhiN2M5XkEyXkFqcGdeQXVyMjExNjgyMTc@.V1FMjpg\\_UX1000.jpg](https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BYWI0MGNmYmItYjViYy00NjNmLTk3ZGQtZjhjYWExNzhiN2M5XkEyXkFqcGdeQXVyMjExNjgyMTc@.V1FMjpg_UX1000.jpg)

Erksan; manikürcü Nermin ile işçi Mehmet'in aşkını toplumsal ve kültürel kodlarla ince ince işleyerek seyircisine aktarmaktadır. Erksan; ekonomik buhranlar neticesinde oluşmuş gelir uçurumu ve sınıfsal ayrışmanın insanların yaşamlarına olan yoğun etkisini izlerken; dönemin en önemli sorunu olan ve hala günümüzde de devam eden

barınma sorununu hikâyenin odağı haline getiriyor. Evlenmek isteyen Nermin ve Mehmet'in kiralık ev arama süreçlerini, fahiş konut kiralari nedeniyle bir türlü ev kiralayamamalarını, düştükleri bu ekonomik çıkmazın bu ilişkiyi bitirmesini konu almaktadır. Erksan; Nermin'in çalıştığı ve sosyetenin uğrak yeri olan kuaför salonu ve salonun müşterileri aracılığıyla da zenginlerin yaşamları ile halkın yaşamının arasındaki derin uçurumu da gözler önüne sermektedir. Film boyunca karakterler ve yaşamları üzerinden dönemin toplumunun yaşadığı ekonomik zorluklar ve sınıfsal ayrımın gitgide derinleşmesinin yarattığı çıkmaz yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Dönemin ekonomik ve sosyolojik yapısına ışık tutmasının yanında genelden özele indirgeyerek bu tip durumların insan ilişkilerine yansımalarını da film boyunca irdelemektedir.

Erksan'ın sinemasında toplumsal gerçekçi akımın öğelerinin bulunduğu örnekler yalnızca bu verdiğimiz iki film ile sınırlı değildir. Metin Erksan'ın çoğu filmi; içinde yaşadığı coğrafyayı ve o coğrafyanın insanların hikayelerini gerçekçi bir bakış açısı ile sinemaya taşımıştır. Kent yaşamının çarpıcı sorunlarını gözler önüne serdiği bu iki film örneği dışında Erksan kamerasını kırsal kesimdeki köy yaşamının gerçekliğine de çevirir. Erksan'ın filmografisinde '*Mülkiyet Üçlemesi*' olarak adlandırılan filmler de Erksan sineması içerisinde toplumsal gerçekçi yapıtlara örnek teşkil etmektedir. Zira edebiyat uyarlaması olan bu filmlerin konusu toplumu, insanı ve toplum içindeki bireyin konumunu ve çok önemli bir mesele olan '*mülkiyet*' meselesini konu almaktadır.

### 3.1.2.2. Mülkiyet üçlemesi

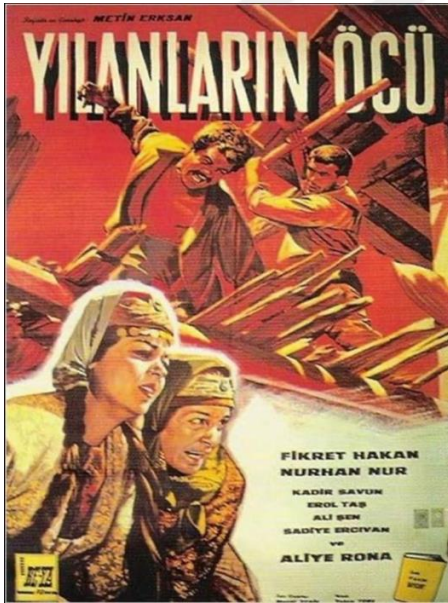
Erksan, ilk filmi '*Karanlık Dünya*' (1952)'dan sonra kent ve insan hikayelerini filmleştirmiş ve ardından kırsala geri dönmüştür. Köy hayatına ve onun kendine has gerçekliklerine kamerasını çeviren Erksan; 1961'de Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarlama olan '*Yılanların Öcü*' nü filme almıştır. 1963'te '*Susuz Yaz*', 1968'de ise '*Kuyu*' filmini çekmiştir.

Erksan bu üç filmi ile sadece kendi filmografisi için değil Türk Sinema sanatı için de tarihi öneme sahip işlere imza atmıştır (Sim, 2020, s. 20). Erksan'ın filmlerinin genel hatlarıyla konularını oluşturan; insanı yaşadığı toplum ile bileşke halinde sunma durumu ve bu bileşkeyi filmin öznesi haline getirme meselesi üzerine seyretilmektedir (Öz, 2017, s. 64).

Mülkiyet konusu üzerinde hassasiyetle duran Erksan bu üç filmi hakkında şunları dile getirmiştir;

“Üç mülkiyet kavramı beni çok ilgilendirmiştir. Biri toprak üzerine mülkiyet, biri su üzerine mülkiyet biri de insan üzerine mülkiyet. Toprak mülkiyetine ilişkin düşüncelerimi aktarmak için, ‘Yılanların Öcü’ filmi, Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından uyarladım. Romanı benim anlatacağım kuram ile ilişkili olduğu için seçtim. Bu film toprak mülkiyeti ile ilgilidir. Ardından su mülkiyeti üzerine bir film çektim o da ‘Susuz Yaz’dı. Orada da Necati Cumalı’nın hikayesini, su üzerindeki mülkiyet düşüncesini anlatmak için seçtim. Üçüncü olarak insan üzerindeki mülkiyet düşüncemi anlatan bir kitap bulamadım fazla da aramadım aslında; bu sebeple ‘Kuyu’ filmi yazıp çektim” (Tabakoğlu, 2006).

Habil ile Kabil meselesiyle sembolikleşen mülkiyet olgusu, felsefe dışında semavi dinlerin kutsal kitaplarında da fazlaca yer bulan bir kavramdır (Sim, 2020, s. 21). Erksan’ın bu üç filmde mülkiyet kavramı; dramatik yapının sağlanmasında büyük önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra suçun kaynağı olarak betimlediği mülkiyet ile birlikte suç ve ceza olguları da hikâye akışında büyük rol oynamaktadır (Altınar, 2005, s. 144).



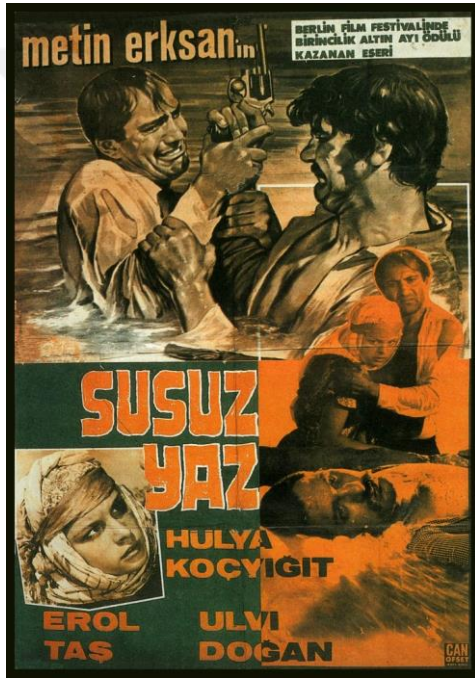
**Resim 3.3.** Film Afişi. Yılanların Öcü (1961) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak:

[https://m.imdb.com/title/tt0275089/mediaviewer/rm4045465344/?ref=ov\\_i](https://m.imdb.com/title/tt0275089/mediaviewer/rm4045465344/?ref=ov_i)

Toprak mülkiyeti meselesinin irdelendiği ‘Yılanların Öcü’ (1961) filmde evin önüne ev yapma hadisesi ile başlayan olaylar silsilesi; güçlü ile güçsüz, zengin ile fakir arasındaki mücadeleye dönüşmektedir. İnsanoğlunun sahip olma arzusuyla toprak

üzerinde hak iddia etmesinin ne gibi sonuçlara neden olacağını gözler önüne sermektedir. Kara Bayram ve ailesinin mücadelesi filmin ana hikayesini oluşturmaktadır. Irazca Ana'nın adaletsizliğe karşı direnişi, Muhtar'ın ve Haceli'nin gözü dönmüş hırslarının gölgesindeki saldırgan tavırları ile film içindeki çatışma sağlanmış olmaktadır. Filmin başından itibaren verilen 'Yılan' miti hikâyesinin çatısına ustaca yerleştirilmiştir. Yılanlar ve insanlar arasındaki husumetin anlatılmasıyla başlayan film, yılanların öç alması neticesinde Irazca Ana karakterinin yılanlar ile insanlar arasında karşılaştırma yaparak; 'ne olursa olsun adaletsizliğe direneceğini' belirtmesiyle bitmektedir.



**Resim 3.4.** Film Afişi. Susuz Yaz (1963) Yönetmen: Metin Erksan

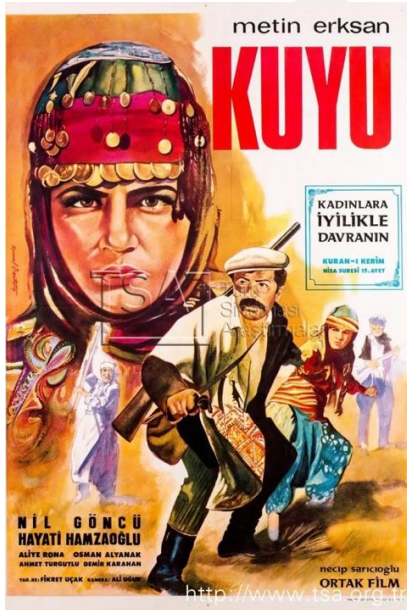
Kaynak: <https://www.baskasinema.com/wp-content/uploads/2022/07/susuzyazafis-719x1024.jpg>

Erksan; Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden yola çıkarak çektiği 'Susuz Yaz' (1963) da ise suyun mülkiyeti konusunu ele almaktadır. Filmin temel hikayesi suyun mülkiyeti üzerine konumlanırsa da toprak ve kadın mülkiyeti sorunlarına değinilmektedir.

'Susuz Yaz' filmi döneminin köy romanları geleneğine paralel bir olay örgüsü içermektedir. İyi ile kötünün mücadelesini öne çıkaran bir anlatıma sahiptir (Öz, 2017, s. 78). 'Susuz Yaz'ı kusursuz bir sinema eseri yapan filmdeki mülkiyet konusunu çok

katmanlı bir şekilde ele almasıdır. Yönetmenin başarısı Türk köylüsünün cinsel davranışlarını gözler önüne sermesinin yanında toplumsal ve psikolojik davranış tepkimelerini anlatı içine ustalıkla konumlandırmasından ileri gelmektedir (Sim, 2020, s. 43). Filmde suyun mülkiyeti yanında diğer mülkiyet kavramları da yer almaktadır. Osman, toprağından çıkan suyu sahiplenir çünkü tarlasındaki ekinlerini sulamak durumundadır. Osman'ın içindeki sahip olma hırsı yalnızca toprak ve suyla sınırlı kalmaz. Hikâyenin kadın karakteri Hasan'ın yeni evlendiğı Bahar'a da sahip olmak istemektedir (Altınar, 2005, s. 139). Sahip olma tutkusu ve bu tutkunun doğurduğu sonuçlar filmin konusunu oluşturmaktadır.

'Susuz Yaz' (1963) Berlin Film Festivali'ne katılarak büyük ödöl Altın Ayı'yı kazanmıştır. Bu durum Türk Sineması açısından bir dönüm noktasıdır (Sim, 2020, s. 41). 'Susuz Yaz' ulusalla evrenselin ne ölçüde iç içe geçebileceğinin en önemli göstergesi olmakla birlikte Türk Sinemasının uluslararası ölçekte özgüven kazanmasında öncü olmuştur (Kayalı, 2004, s. 77).



**Resim 3.5.** Film Afiş. Susuz Yaz (1963) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://i0.wp.com/www.filmmler.com/wp-content/uploads/2020/09/pdlNQc38SvaK1JueHTMwzTrpHLw.jpg?zoom=2&resize=600%2C900&ssl=1>

Erksan; 1968'de filme aldığı 'Kuyu'yu bir gazete haberinden ilham alarak senaryolaştırmıştır (Gündoğdu, 2020, s. 124). Doğu Anadolu'da yaşanan elim

hadisenin haberi üzerine senaryosunu yazdığı film hakkında, 1985 yılında yayımlanan ‘...Ve Sinema’ isimli dergide Erksan şunları kaleme almıştır;

“Bir adam bir kadını beş kere dağa kaçırmış, hapse giriyor, çıkıyor, gene kaçırıyor. Bir tutku. Beşincide dağlarda gezerken bir kuyuya geliyorlar, adam kuyuya iniyor kadın da üstünü taşla örtüyor. Hatta kadını hapiste ziyarete gidecektim ama olmadı” (Erksan, ...Ve Sinema, 1985, s. 35).

Film; Kuran-ı Kerim’deki Nisa Suresinin 19. ayeti ile başlamaktadır: ‘Kadınlara iyilikle davranın.’ Belalı tarafından defalarca kaçırılan, zorbalığa, şiddete ve tecavüze uğrayan bir kadının hikayesinin anlatıldığı film; kadının belalıyı öldürüp kendisini asmasıyla son bulmaktadır.

Erksan, ‘*Kuyu*’da mülkiyetin en saplantılı en sapkın versiyonunu; bir insanın bir insan üzerinde tesis etmeye çalıştığı tahakkümü, onu kendi malı gibi görmesini ve insani olan her şeyi nasıl kirlettiğini vurgulamaktadır (Öz, 2017, s. 84).

Metin Erksan; mülkiyet üçlemesini oluşturan bu filmlerle kendine has sinema üslubunu etkili bir biçimde ortaya koymuştur. Yönetmen; bu üç filmin konularını yani felsefi, sosyolojik ve psikolojik boyutlarını başarılı bir şekilde oluşturmasının yanı sıra filmlerini biçimsel olarak da desteklemiş ve sinematografik bir estetikle donatmıştır. Kamera açıları ve hareketleri, mekân ve oyuncu seçimleri ustaca yapılmıştır. Üçlemenin her filminin içerik olarak ayrıksı duruşu; biçimsel olarak irdelendiğinde de göze çarpmaktadır. Döneminin ana akım filmlerine göre oldukça farklı biçimsel öğeler barındıran filmler; fotografik görüntü kompozisyonları, kamera açıları ve hareketleriyle görsel bir zenginlik sunmaktadır. Mekân olarak seçilen kırsal kesimdeki bölgeler ve o bölgelerin orman, dağ, nehir gibi coğrafik durumu, filmin dramatik yapısının içine önemli bir öğe olarak yedirilmiştir. Özetle Erksan, mülkiyet üçlemesinde, filmografisinin diğer eserleri gibi kendine has sinemasal üslubunu ortaya koymuştur.

Mülkiyet üçlemesinin ardından Erksan’ın filmografisinde değinilmesi elzem diğer bir eseri; kendi tutkusunun esiri olmuş bir adamın hikayesinin şiirsel bir dille filmleştirildiği ‘*Sevmek Zamanı*’ dır.

### 3.1.2.3. Sevmek Zamanı

Erksan'ın 1965 yılında filme aldığı '*Sevmek Zamanı*'; döneminde gösterim şansı bulamamış ve eleştirmenler tarafından olumsuz eleştirilere maruz kalan önemli bir eseridir (Yiğit, 2017, s. 114).

'Surete âşık olma' durumu filmin hikâyesinin çatısını oluşturmaktadır (Altınar, 2005, s. 70). Doğu coğrafyasının sözlü ve yazılı kültüründe 'surete aşk' olarak ifade edilen bu olguyu '*Sevmek Zamanı*' filmiyle Türk sineması tarihinde ilk kez ele alan kişi, Metin Erksan'dır (Sim, 2020, s. 83).



**Resim 3.6.** Film Afişi. *Sevmek Zamanı* (1965) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://image.tmdb.org/t/p/original/8ntybVrmhut1oFM4x0DOfYY7w7F.jpg>

“İnsanı anlatan bu film, sıradan insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşarak kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanıp tutkusuna kurban giden bir insanı anlatır [...] Kara sevdayı en açık ve ayrıntılı bir biçimde yücelten filmidir” (Scognamillo, 2010, s. 219).

Filmde; boyacılık yaptığı köşkün duvarında asılı bir fotoğrafa, ilk gördüğü andan beri büyük bir aşk duymaya başlayan Halil karakterinin buruk ve bir o kadar da tutkulu aşk hikayesi anlatılmaktadır. Erksan, filmde aşk denilen olguyu irdelerken sınıfsal farklılıklar ve çatışmaları da vurgulamaktadır. Zengin kızı Meral ve Boyacı Halil'in hikayelerinin anlatıldığı filmde Erksan; doğu hikayelemesi ile batı kültürünü

sentezleyerek, çok boyutlu karakterlerini ve bu karakterlerin yaşadığı toplum içindeki konumlarını çok katmanlı bir biçimde izleyicisine sunmaktadır. Filmin içeriğinin çok boyutlu yapısı Erksan'ın kusursuz fotografik kareleri ile desteklenerek hikâye biçimsel olarak da estetik bir seyir sunmaktadır. Filmdeki mekân tasviri için çekilmiş; bitki örtüsü, ağaçlar, göl ve çiseleyen yağmurun olduğu panoramik görüntüler hikâyenin hüznü ve şiirsel akışını destekler biçimde kurgulanmıştır. Filmin karakterlerini; hikâyenin geçtiği doğa ile birlikte sunma durumu Erksan sinemasının kendine has özelliklerindendir. 'Sevmek Zamanı' filminde de Erksan bu üslubunu sergilemiştir.

Çalışmanın, Erksan'ın filmografisinde gezindiğimiz bu kısmında; 'Sevmek Zamanı' filminden sonra değineceğimiz son film 1976 yapımı 'Kadın Hamlet' filmidir.

#### 3.1.2.4. İntikam Meleği Kadın Hamlet

Erksan'ın 1976'da filmleştirdiği William Shakespeare uyarlaması, 'İntikam Meleği Kadın Hamlet' filmi; filmografisinin en çarpıcı eserlerinden biridir (Altınar, 2005, s. 104).



**Resim 3.7.** Film Afişi. İntikam Meleği Kadın Hamlet (1976) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: [https://live.staticflickr.com/65535/52753187518\\_7d62c4d7ef\\_k.jpg](https://live.staticflickr.com/65535/52753187518_7d62c4d7ef_k.jpg)

Kamera açıları, mekanlar, sıra dışı oyunculuklar gibi unsurlarla filmde gerçeküstü bir üslupla farklı bir sinemasal atmosfer yaratılmıştır (Sim, 2020, s. 107). Gösterildiği

dönemde eleştirilere maruz kalan bu sinemasal deneme hem Erksan filmografisi hem de Türk sinema tarihi için özgün ve bir o kadar da alışılmadık bir eserdir (Scognamillo, 2010, s. 223).

Erksan, Shakespeare'in *'Hamlet'* adlı tragedyasındaki karakterlerin cinsiyetini filmleştirirken tersyüz eder. *'Hamlet'*i kadın, *'Ophelia'*yı erkek olarak kurgulamış ve *'Ophelia'*yı *'Orhan'* olarak değiştirmiştir. *Hamlet'*i canlandıran Fatma Girik'in oyunculuk performansı hem Girik'in kendi filmografisindeki yapıtlarından hem de Erksan filmlerindeki tüm başrol kadın karakterlerinin oyunculuk performanslarından oldukça ayıksı bir konumdadır. Oldukça teatral ve abartılı oyunculukların sergilendiği filmde; amcasının babasını öldürerek annesiyle evlenmesi üzerine *Hamlet'*in amcasından intikam almak için yaptıkları filmin hikayesini oluşturmaktadır.

Filmde kullanılan mekânlar ve dekorların sürrealist bir biçimde tasarlanması filmdeki zaman mekân olgusunu bağımsızlaştırmıştır.

TRT filmlerinden daha sonra çektiği *'İntikam Meleği Kadın Hamlet'*(1976) filminde Erksan; hem içerik hem de biçim açısından ana akım işlere nazaran çizgi dışı bir eser ortaya çıkarmıştır. Uyarlama olan bu hikâyede esas metni senaryolaştırırken yaptığı farklılıkların yanı sıra çekim teknikleri, görsel kompozisyonlar ve mekân kullanımı gibi sinematografik öğeleri olağan kullanımları dışında konumlandırmasıyla Metin Erksan, oldukça deneysel bir yapıma imza atmıştır.

Çalışmanın bu kısmında Metin Erksan'ın filmografisinin kıymetli eserlerinden birkaçına değinip, irdeleyerek *'Erksan Sineması'*nı kavramaya ve anlamlandırmaya çalıştık. Burada değinilmemiş diğer eserlerinde de kendine has sinemasal üslubunu ortaya koyan Erksan filmografisinin yapıtaşlarından olan ve bu çalışmanın konusunu oluşturan TRT için çektiği beş filmine detaylı bir şekilde değinmeden önce bu filmlerin çekim ve yayın süreçlerine değinilecektir.

### **3.2. Metin Erksan'ın TRT için Çektiği Beş Hikâye ve Yayın Süreci**

1974 yılında dönemin Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Genel Müdürü İsmail Cem; Türk edebiyatçılarının öykülerinin filmleştirilmesi üzerine gerçekleştirilmesi planlanan bir proje için Türk sinemasının üç yönetmenine teklif götürmüştür. Bu üç yönetmen; Halit Refiğ, Lütfü Akad ve Metin Erksan'dır.

Birsen Altınır'in 'Metin Erksan Sineması' adlı eserinde aktardığı üzere; Erksan, 15 Aralık 1990 yılında Cumhuriyet Gazetesine verdiği röportajda TRT'nin teklif sürecini şöyle anlatmaktadır.

“İsmail Cem’le tanışıklığımız 1960’ların öncesine rastlar. 1974 yılında TRT’ye genel müdür olunca, bana sinema yapmak üzere bir haber gönderdi. Aslında TRT’ye benim İsmail Cem’in genel müdürlüğünden önce verdiğim bir teklifim vardı. Yılmaz Çetiner’in '*Şu Bizim Rumeli*' adlı kitabını belgesel film olarak çekecektim. Bu benim geliştirdiğim '*Üç Kıta Bir Devlet*' adlı projemin bir eskizi olacaktı. '*Üç Kıta Bir Devlet*', Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına yayılmış olan Osmanlı Devleti'nden bu topraklarda nelerin kaldığını anlatan bir film olacaktı. O sırada gazetede Fevzi Tuna'nın '*Şu Bizim Rumeli*' adlı projeyi TRT’ye çekeceğine dair bir yazı okudum. Bunun üzerine İsmail Cem’e bir mektup yazdım.

İstanbul’a geldiği bir gün beni ziyaret etti ve bu projeyi çekmek isteyip istemediğimi sordu. 'Ben çekmek istemem ama, sizin de çekmenizi istemem' dedim. Bunun üzerine 'TRT’ye filmler çeker misiniz?' diye sordu. Benim olumlu yanıt vermem üzerine benimle irtibat kuracağını söyledi. Bir süre sonra Semih Tuğrul beni ziyarete geldi, İsmail Cem’in selamlarını getirdi ve TRT’ye yapmak istediğim projenin ne olacağını sordu. Ayrıca, benimle görüştüğünden sonra Lütfü Akad ve Halit Refiğ’e de gideceğini, onlara da teklif götüreceğini söyledi. Ben 'Lütfü ve Halit’e teklifini yap; ya onlar beni arar ya da ben onları ararım, bir toplantı yaparız, projelerimizi birlikte kararlaştırırız' dedim. Ben, Ömer Seyfettin hikayelerini yapmak istiyordum ama, birlikte karar vermemiz daha doğru olur diye düşündüğüm için, TRT’ye ne yapmak istediğime dair hiçbir şey söylemedim. Ertesi gün Semih Tuğrul beni aradı ve 'Biz onlarla ne yapacaklarını saptadık, şimdi, sizin projenizi bekliyoruz' dedi. TRT, üç yönetmene film teklif ediyor, ben bu üç adamın bir araya gelerek bir politika saptamaları gerektiğini düşünüyordum. Öyle olmadı. Onlar hemen neyi çekmek istediklerini söylemişler.

Böylece Lütfü Akad, Ömer Seyfettin hikayelerini, Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in '*Aşk-ı Memnu*'sunu ben de Türk edebiyatından değişik öyküleri çekme kararı verdik” (aktaran Altınır, 2005, s. 111).

Yayınlanması ile birlikte büyük eleştirilere maruz kalacak olan bu öykülerin seçimleri tamamıyla Metin Erksan’a bırakılmıştır zira Erksan; seçtiği edebiyat eserleri hakkında Milliyet Sanat Dergisine 1976’da verdiği röportajda bu durumu şu şekilde açıklamaktadır.

“Bu öyküleri hiçbir etki altında kalmadan, tam bağımsızlık içinde seçtim. Bu seçimim Türk öykücülüğü üzerinde bir değer yargısı niteliğinde değildir. Seçtiğim öyküler için ne bunlar mevcut olanların en güzeli, ne de bunlardan başka filme alınacak öykü yok demektir. Türk Edebiyatının öykü kesimi geniş bir alandır. Elbette benim seçtiğim bu öykülerden daha güzelleri vardır. Bu öyküler benim kişisel yargımla seçilmiştir” (Erksan, Milliyet Sanat Dergisi, 1976, s. 3).

Erksan; Sait Faik Abasıyanık'tan *'Müthiş Bir Tren'*, Kenan Hulusi Koray'dan *'Sazlık'*, Samet Ağaoğlu'ndan *'Bir İntihar'*, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* ve Sabahattin Ali'den *'Hanende Melek'* isimli öyküleri seçmiştir. Erksan'ın öykü seçimleri irdelendiğinde; seçilen eserlerin Türk öykücülüğündeki soyut anlayışın örnekleri olmasının yanı sıra Erksan sinemasının en belirgin ögesi olan tutku ve saplantı gibi olguları da barındırdığı rahatlıkla gözlemlenmektedir (Dorsay, 1989, s. 150).

Metin Erksan ile TRT arasında Nisan 1974'te imzalanan sözleşme ile filmlerin çekim aşaması başlamıştır. Sözleşmeye göre Ocak 1975 teslim tarihi olan beş filmlik serinin ilk üç filmini Erksan, planlanandan bir ay önce Türkiye Radyo ve Televizyon kurumuna teslim etmiştir (Tarkan, 1976, s. 4). TRT için hazırlanan beş filmin ilki *'Müthiş Bir Tren'* Metin Erksan'la yapılan bir konuşmanın ardından yayınlanmış ve Türk izleyicisini şok eden bu eser fazlaca yadırganmış ve hatta bazı seyirciler TRT'yi arayarak şikayetlerini dile getirmişlerdir (Kirisci, 2015).

İzleyici tepkisi ve sanat çevrelerinin başlattığı bu eleştiri yağmuru sadece sinema çevrelerinden gelmemiştir üstelik. Türkiye Yazarlar Sendikası da Erksan'a yoğun bir tepki göstermiştir (Kayalı, 2004, s. 89). Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı Bekir Yıldız 13 Ocak'ta gazeteye verdiği demeçte şunları dile getirmiştir.

“Metin Erksan'ın *Müthiş Bir Tren* filmini izlediğimde içim cız etti. Sait Faik hikayecilik anlayışı belki bugüne yetmiyordu ama Metin Erksan, Sait Faik'i kendi bulunduğu yerden de gerilere götürmüştü. Demek istediğim, Sait Faik hikayeciliğini yansıtan eser *Müthiş Bir Tren* olamazdı. Bu hikayenin seçilişinde bir kurnazlık vardı. Salt derme çatma biçim oyunları ile Sait Faik hikayesi halkımıza yanlış tanıtılıyordu” (Cumhuriyet Gazetesi, 1976).

Türk izleyicisinin alışık olduğu ana akım Yeşilçam yapımlarına ve televizyonda sık sık gösterilen yabancı filmlere nazaran oldukça farklı olan *'Müthiş Bir Tren'*in TRT izleyicisi tarafından yadırganması oldukça doğal bir tepki olarak nitelendirilebilecekken; dönemin entelektüel kesiminin tepkisi, yani aslında yeni ve farklıya olan topyekün eleştirme, reddetme arzusu, geleneksele gözü kapalı teslim olan çağdaş sanat karşıtlarının gösterisine dönüşmüştür.

“Filmin bu beklenmeyen farklılığı entelijansiya üzerinde deprem etkisi yaratmıştı ve ertesi günlerde gazetelerde her kafadan başka ses çıkıyordu. Ama ilk tartışmanın kaynağı, “*Müthiş Bir Tren*” filmi gösterilmeden hemen önce Alim Şerif Onaran'ın Metin Erksan'la yaptığı bir konuşmadaydı. Metin Erksan bu konuşmada “Ben filmlerimi kendim için çekiyorum” demişti. Bu söz

karşısında küplere binen bazı seyirciler, aydınlar ve sanatçılar kıyameti kopardı. Nasıl olur da Metin Erksan kendi için film çekirdi? Filmler toplum ve sanat yararı için çekilmeliydi. Erksan, kendini tatmin için halkın parasını nasıl çarçur etmeye cüret ediyordu?” (Kirisçi, 2015).

Mahmut Tali Öngören; 1976 yılında Milliyet Sanat Dergisine verdiği demeçte; filmlerin anlatım dilinin tutarsızlığından ve seyircinin yararına olmayan eserler olduğunu vurgularken bu tip çalışmaların kamuya açık televizyon yayınlarında değil özel gösterimlerle yalnızca belli bir kesim için yayınlanması gerektiğini belirtmektedir (Öngören, Milliyet Sanat Dergisi, 1976, s. 7).

‘*Müthiş Bir Tren*’in yayınlanmasının ardından başlayan yoğun tartışmalar devam ederken bir hafta sonra beş filmin ikincisi olan ‘*Sazlık*’ yayınlanmıştır. Bir sonraki hafta ise filmlerden üçüncüsü olan ‘*Bir İntihar*’ yayınlanmıştır. Yayınlanan bu üç filmin; biçim ve içerik olarak ana akım popüler Türk sinemasından oldukça uzak bir yerde konumlanan tarzı edebiyat ve eleştirmenler tarafından yadırgansa da yönetmen Halit Refiğ filmler ve Metin Erksan hakkında oldukça olumlu bir demeç vermiştir.

“Metin Erksan TRT için hazırladığı filmlerden stüdyoda bana bir iki küçük parça gösterdiği zaman, bunların Türkiye’de bir kültür şoku yaratacağını, büyük patırtılar yaratacağını kendisine söylemişim. Olaylar yanılmadığını gösteriyor. Televizyonda gösterilen üç filmde ‘*Sazlık*’ bence Metin Erksan’ın sanatında ulaştığı en yüksek zirve, Türk kültürünün gururla sahip çıkacağı bir güzellik, duyarlılık ve ustalık şaheseridir. ‘*Müthiş Bir Tren*’ ile ‘*Bir İntihar*’ biçimsel kaygıları, seyirciye alışılmamış, şaşırtıcı sinema eseri verme çabaları ağır bastığı için, anlatılmak istenen anlatım özelliklerinin gerisinde kaybolduğu, çıkış noktalarında var olan insan dramı potansiyelinin değerlendirilemediği; fakat bütün bunlara rağmen ciddiyetle üzerlerinde durulmaları gereken son derece ilgi çekici ve önemli filmlerdir. Bu eserler Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde mutlak değerlerini bulacaklardır. Televizyondaki ilk gösterilere ortalama seyirciden gelen tepki, bu seyircinin televizyondan ne beklediği göz önünde tutulunca normal görülebilir. Beni hayrete düşüren kendilerini kültür konularıyla yakından ilgili sayan, aydın denen okur yazar takımın Erksan’ın filmlerine karşı takındıkları olumsuz tavidir” (Refiğ, Milliyet Sanat Dergisi, 1976, s.8).

İlk üç filmin yayınlanmasından sonra büyüyen artan eleştirilere ‘Ben kendim için sinema yaparım’ diye cevap veren Erksan, bu söylemi üzerine çok sayıda sanatçı ve yazar tarafından manifesto yayınlanarak yönetmenin yaratıcılığının engellenmesi talep edilmiştir (Özdemir C. , 1990, s. 10).

Tepkiler ve tartışmalar devam ederken beş filmde henüz yayınlanmamış olan ‘*Geçmiş Zaman Elbiseleri*’ ve ‘*Hanende Melek*’; biçim ve detay bakımından sakıncalı bulunarak yayından kaldırılmıştır. Bu durum Türkiye Radyo ve Televizyon kurumu

tarihinde bir ilk olarak tarihe geçmiştir çünkü TRT bizzat kendi yapımı olan filmleri yasaklamıştır (Kirisçi, 2015).

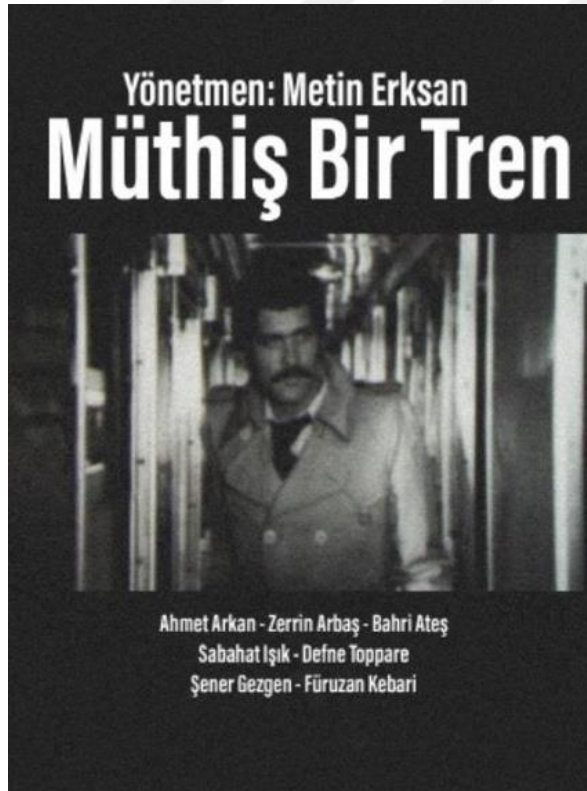
Metin Erksan'ın TRT için ürettiği bu beş film döneminin Türk filmleri arasındaki ayrıksı konumundan ötürü izleyici ve sanat çevreleri tarafından dışlansa da küresel ölçekte üretilen sinema eserleri bağlamında çağını yakalayan, yenilikçi ve deneysel üsluba yakın sinema örnekleridir. Bu çalışmanın dördüncü bölümünde bu beş filmin biçim ve içerik bakımından değerlendirmeleri yapılarak, filmler analiz edilecektir.



#### 4. FİLM İNCELEMELERİ

Tezin bu kısmında çalışmanın temel konusunu oluşturan Metin Erksan yönetimindeki 1975 yapımı; ‘Müthiş Bir Tren’, ‘Sazlık’, ‘Bir İntihar’, ‘Geçmiş Zaman Elbiseleri’ ve ‘Hanende Melek’ isimli filmlerin anlatıları birer metin olarak ele alınarak analiz edilecektir. Film anlatıları öykü ve söylem olarak iki ana yapıdan oluşmaktadır. Öykü, sinemacının neyi anlattığını; söylem ise nasıl anlattığını ifade eder. Sinema eserlerini anlamak ve anlamlandırmak adına anlatı yapıları analiz edilmektedir. İçerik ve biçim olarak iki ana kategorinin altında yer alan; konu, tema, olay örgüsü, karakter tasarımı, mekân tasarımı, kamera kullanımı, filmsel zaman ve kurgu gibi başlıklar aracılığıyla her bir film, onu oluşturan yapısal parçalarıyla irdelenecek; her bir ögede tespit edilen sinematografik denemeler, deneysel unsurlar başlığı altında belirtilecektir. Bu çalışmanın giriş bölümünün yöntem kısmında da detaylı bir şekilde belirtildiği üzere filmler bu çerçevede, yayınlanma sıralarına bağlı kalınarak sırasıyla analiz edilecektir.

##### 4.1. Müthiş Bir Tren



**Resim 4.1.** Film Afişi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak:[https://www.imdb.com/title/tt0368053/mediaviewer/rm274126081/?ref\\_=ttovi](https://www.imdb.com/title/tt0368053/mediaviewer/rm274126081/?ref_=ttovi)

#### **4.1.1. Filmin İçerik Öğeleri**

##### **4.1.1.1. Filmin künyesi**

**Yapım Yılı:** 1975

**Yapım:** Ömer Serim

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Eser:** Sait Faik Abasıyanık

**Müzik:** İlhan Usmanbaş, Sebastian Bach

**Müzikleri Derleyen:** Metin Erksan

**Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca

**Oyuncular:** Ahmet Arkan, Zerrin Arbaş, Sabahat Işık, Şener Gezgen, Defne Toppare

**Süre:** 46 dk

##### **4.1.1.2. Filmin konusu**

Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı romanından uyarlama olan bu film; yaşlıca bir adamın tren istasyonunda geçen rüyası ya da yaşadığı bir anı olduğu muamma olan hikâyeyi anlatmasıyla başlamaktadır. Film; ana karakterin anlattıklarının filmleştirilmesinden oluşmaktadır. Zamanın ve mekânın neredeyse belirsizleştiği hikâyede ana karakter şimdiki zamandan çok daha genç haliyle tren istasyonunda, trenin vagonlarında gezinmekte ve hayatına dokunmuş tanıdıklarını yeniden keşfetmektedir.

##### **4.1.1.3. Filmin teması**

Erksan; edebiyat uyarlaması olan '*Müthiş Bir Tren*'de; insan hayatını metaforik öğeler aracılığıyla anlatmaktadır. Filmin ana teması; vicdan muhasebesi, bireyin daimi yalnızlığı, suçluluk duygusu ve hayatın akışı karşısındaki çaresizliğidir.

##### **4.1.1.4. Olay örgüsü**

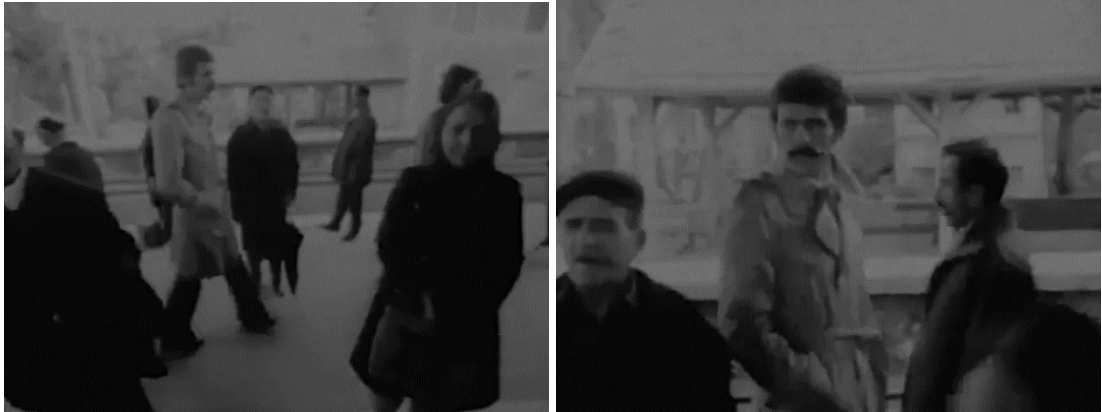
Yağmurlu bir günde kahvehanede oturup nargile içen iki yaşlı adamın camdan yağmuru izleme sahnesiyle film başlamaktadır. Ana karakter yanındaki yaşlı adama

dönüp rüya mı yoksa bir seyahatte mi başından geçtiğinden emin olamadığı bir olayı anlatmaya başlar.



**Resim 4.2.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Hangi tren istasyonunda geçtiğini de tam olarak anımsamayan ana karakter; Maltepe, Kartal ya da Pendik tren istasyonlarının birinde veyahut bunların da dışında bir istasyonda tren beklemektedir. Ana karakter istasyonda gördüğü insanları betimlerken o insanların hepsinin üzgün ve kederli olduklarını belirtmektedir.



**Resim 4.3.** Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Tren istasyonunda hareketsiz adeta donup kalmış insanların arasında dolaşmaktadır. Ana karakter şaşkınlık içinde kendisinden başka canlılık belirtisi olmayan bu insanları betimlemekte ve onların ölü olduğunu düşündüğünü dile getirmektedir. Bir süre daha peronda dolaşarak istasyonun bekleme salonuna gider. Orada da durum farklı değildir,

herhangi bir yaşam belirtisi yoktur, bütün insanlar hareketsiz bir biçimde durmaktadırlar. Ana karakter şaşkınlıkla etrafı gözlemlemeye ve durumu anlamaya çalışmaktadır. Tüm istasyonda canlılık belirtisi gösteren tek kişi ana karakterdir. Ana karakter bekleme alanının camından istasyonun peronlarını gözlemlemeye devam eder ve bir süre sonra istasyona bir tren gelir.



**Resim 4.4.** Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Trenin istasyona girmesine rağmen etrafta hala bir hareketlenme gerçekleşmemiştir. Ana karakter trene doğru gider ve perondan trene paralel bir biçimde yürüyerek vagona oturan yolcuları gözlemlemeye başlar. Vagondaki yolcularda tıpkı istasyondaki insanlar gibi kompartımanlarında hareketsiz bir biçimde durmaktadırlar. Ana karakter vagondaki insanları gözlemleyerek onlar hakkında çıkarımlarda bulunmaktadır. Toplumun farklı tabakalarından, farklı yaşlarda, farklı kültürlerde ama ortak paydaları mahzunluk olan pek çok insan tipolojisinin olduğu istasyon insanların ardından; ana karakter gelen trenin lüks bir tren olduğunu insanların kadifeler içinde olduğunu dile getirir. Vagonların içinde oturan insanların istasyona dönüp bakmamaları ana karakterin dikkatini iyice çekmiştir.



**Resim 4.5.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakter; trenin içindeki insanların lüks ve bolluk içinde olmalarına rağmen kederli insanlardan olduğunu dile getirir ve peronda ilerleyerek vagona oturan insanları gözlemlemeye devam eder. Bir süre sonra vagonlardan birinde bir kadının hareket ettiğini görür. Kadın ayağa kalkıp camdan dışarıya bakıp trenin kapısına doğru yürür ve kapıyı açar. Ana karakter canlılık gösteren bu kadına doğru yürür.



**Resim 4.6.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Kadın karakter istasyonda etrafına bakınmaktadır. Ana karakter kadının yüzüne dikkatlice bakar ve bu kadının on sene önceki karısı Nadide olduğunu düşünür. Kadının üzerindeki pardösüyü fark eder ve bir flashback ile karısı ile birlikte alışveriş yapıp pardösüyü satın aldıkları anı görürüz. Ana karakter kadına doğru yaklaşır ve kadının bakışlarına dikkatlice baktığında bu kadının eski karısı Nadide olduğundan emin olur.



**Resim 4.7.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Kadının yanına bir çocuk gelir. Ana karakter; 8-10 yaşlarındaki bu çocuğun gözlerine dikkatlice baktığında bu çocuğun üç sene önce kızıl hastalığından kaybettiği oğlu Hasan olduğunu anlar. Karısı Nadide aniden vagonun kapısını kapatarak Hasan'ı da alıp trenin içine doğru ilerler. Ana karakter kapıyı zorlayarak açar fakat trenin koridorlarında hiç kimse yoktur. Ana karakter kompartımanlar arasında yürüyerek etrafta bulunan yolcuları gözlemleyerek ilerler. Bir süre sonra bir kompartıman dikkatini çeker.



**Resim 4.8.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Kompartımanda üç kişi oturmaktadır. Bir kadın, bir zabıt, bir de takım elbise giymiş bir adam. Ana karakter kompartımandaki bu üç yolcunun yüzlerine dikkatlice bakar. Asker üniformalı yolcunun Çanakkale'de vurulan en iyi arkadaşı Hüsnü olduğunu anlar. Çanakkale cephesinden savaş ve çatışma görüntüleriyle Hüsnü'nün vurulma anı ve ana karakterin göz yaşlarını flashback olarak görürüz.



**Resim 4.9.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakter kompartımanda elindeki çakıyla elma soyan Hüsni'ye bakmaktadır. Hüsni elmayı soyar ve yanındaki kadına verir. Ana karakter; Hüsni'nün uzattığı elmayı alan bu kadına dikkatlice bakar ve bu kadının Hüsni'nün ölümünden sonra verem olup ölen nişanlısı Mediha olduğunu anlar.



**Resim 4.10.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Bunun üzerine ana karakter şaşkınlık ve tedirginlikle sivil kıyafetli diğer adama dikkatlice bakar. Ana karakter bu adamın okuldaki musiki hocası olduğunu fark eder. Bir flashback ile ana karakterin çocukluk yıllarına gider ve aldığı musiki derslerini görürüz.



**Resim 4.11.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakter o kompartımandan ayrılır ve yürümeye başlar. Bu esnada şaşkınlıkla insanları gözlemlemeye devam etmektedir. Kompartımanlarda farklı farklı pek çok insan profiline rastlamaktadır. Bir süre sonra bir kompartımana girer. İçeride oturan insanlara dikkatlice bakar.



**Resim 4.12.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Kompartımanda iki erkek iki kadın dört yolcu bulunmaktadır. Yolculardan biri gazetesini yüzünü örtecek kadar yukarıya doğru kaldırarak gazete okumaktadır. Diğer üç yolcu aniden ve senkronize bir şekilde bir ana karaktere bir gazete okuyan adama dönüp bakmaktadır. Bu bakış defalarca senkronize bir şekilde yinelenmektedir.



**Resim 4.13.** Film Kareleri. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakter gazete sebebiyle yüzünü göremediği adama büyük bir merak duymaktadır. Gazeteyi okuyan kr saçlı adam yavaşça gazeteyi indirir. Ana karakter gazete okuyan bu yaşlı adamın babası olduğunu anlar.



**Resim 4.14.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakter; babasının sinirli olduğunu ve sanki bir kabahat işlemiş gibi suçlayıcı baktığını düşünmektedir. Kaşlarını ęatan baba figürü tekrar gazeteyi yüzünü örtecek şekilde yukarı kaldırır. Kompartımandaki diğer ę kişi ana karaktere gözlerini dikmişler suçlayıcı bir ifadeyle yüzüne bakmaktadırlar. Utanma duygusu yaşayan ana karakter oradan ayrılır ve tren koridorunda yürümeye devam eder.

*“teki kompartımanlara da camlardan baktım; hep tanıdık llerdi.”*

Kompartımanlardan birinden karısının sesini duyan ana karakter o yöne doğru ilerler. Karısı Nadide ağlamaktadır. Sesin geldiği yöne doğru hızlanır.



**Resim 4.15.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Camın dışından gözlemleyebildiği bir kompartımanın içinde oğlu ve karısını görür. Nadide de oğlu Hasan da ana karaktere kızgın bir şekilde bakarlar. Birden Hasan babası olan ana karakterimize gülümser. Fakat Nadide oğlunun kulağına eğilip bir şeyler fısıldar ve Hasan tekrar kızgın bir ifade ile babasına bakar. Hem karısının hem de oğlunun yüzündeki bu kızgın ifadeyi anlamlandırmaya çalışırken; Nadide aniden ayağa kalkıp kompartımanın perdelerini kapatır. Ana karakter kapıyı zorlayarak açmaya çalışır fakat başaramaz. Sonra koşarak bir memur bulup kompartımanın kapısını açtırmaya çalışır ama hiç kimseyi bulamaz. Herkes hareketsiz bir biçimde durmaktadır. Tekrar karısı ve oğlunun olduğu kompartımana koşarak gelir ve kapıyı zorlar. Kapıda asılı olan perdenin arasından oğlunun ağladığını görür. Bir süre ağlayan oğluna bakar ve tekrar bir memur bulmak için istasyondaki peronlara doğru koşar. Peronda hareketsiz insanların arasında kapıyı açabilecek yetkili bir memur ararken tren hareket etmeye başlar. Ana karakter trene koşup yetişmek istese de yerinden kıpırdayamaz. Tren ana karakterin yanından geçip gider.

Tekrar filmin açılış sahnesinin olduğu kahvehaneyi görürüz. Hala şiddetli bir şekilde yağmur yağmakta ve iki yaşlı adam yağmuru izlemektedir. Dinleyici konumundaki yaşlı adam bu rüyasını anlatan yaşlı adama döner ve “Tren gittikten sonra yağmur yağdı mı?” diye sorar. Ana karakterin yağmuru izlerken çekilen yakın planıyla film son bulmaktadır.

#### **4.1.1.5. Çatışma**

Olay örgüsünü incelediğimiz filmde; ana hikâyenin çatışma konumları bakımından zengin olduğu görülmektedir. Filmin içeriğinde Karı Koca, Baba Oğul, Öğretmen Öğrenci çatışmaları bulunmaktadır. Fakat bu çatışmalar simgesel boyuttadır. Filmin ana çatışması ana karakterin kendisi ile yaşadığı içsel hesaplaşmadır.

Ana karakterin eski karısı Nadide ile olan çatışmasına girift olarak seyreden baba oğul çatışması da evladı Hasan'la arasında olmasının yanı sıra ana karakterin babası ve oğul pozisyonundaki kendisi ile de üç kuşak üzerinden gösterilerek değerlendirilmiştir. Bu bağlamda filmde ana karakter baba oğul çatışması olgusunda hem baba hem de oğul rolünü üstlenmiştir. Filmde babasının suçlayıcı bakışları altında ezilen mahcup olan ana karakter, oğlunun ona suçlayıcı ve kızgın bakışlarıyla da karşılaşmaktadır.

Filmde gördüğümüz diğer bir çatışma ise öğretmen öğrenci arasında seyretmektedir. Ana karakter alt seste musiki hocası hakkında iyi şeyler söylese de musiki dersinin gösterildiği flashbackte mahzun ve korkmuş bir yüz ifadesine sahip bir çocuğun yakın planı bulunmaktadır. Ana karakterin hem babasına hem de öğretmenine duyduğu korku ve suçluluk hissi rahatlıkla gözlenmektedir.

Ana karakterin peronlarda gezinirken istasyona gelen trenin içinde bulunan insanları betimlerken kullandığı; bolluk içinde yaşayan insanlar, lüks tren ve perondaki insanlar içinse ikinci sınıf biletli yolcular gibi söylemler bulunmasıyla da toplumsal düzlemdeki sınıf çatışmasına da değinilmiştir.

Ana karakter film boyunca hayatına dokunmuş hayatından geçen insanları tekrar ziyaret etmektedir ve bu bağlamda gençliğinden yaşlılığına giden süreçte yaşadığı dönüm noktaları da seyirciye sunulmaktadır. Filmin ana çatışması ise bireyin yani ana karakterin kendi içsel hesaplaşmasıdır. Hayatı, geçip giden tren ve hayatında yer edinmiş insanlar da trenin yolcuları olarak sembolize edilmiştir. Bu bağlamda ana karakter geçmişindeki önemli anlarına tekrar bakış atma fırsatı bularak kendini ve geçmişini sorgulamaktadır.

#### **4.1.1.6. Karakter tasarımı**

Filmde ana karakter çok katmanlı olarak tasarlanmıştır. Ana karakter dışındaki roller ise stereotip temsillerinden oluşmaktadır.

**Ana Karakter:** Film boyunca gerek ana hikâyede gerekse flashbackler aracılığıyla ana karakterin; yaşlılığını, orta yaşlılığını, çocukluğunu ve gençliğini görmekteyiz. Rüyada ya da yaşanmış bir anısı olduğunu tam olarak anımsayamadığı hikâyede; ana karakterin hayatında başından geçen önemli olaylara ve durumlara yeniden tanık olma fırsatı bulmakla birlikte ana karakterin anlık ruh değişimleri de gözlemlenmektedir. Ana karakterin geçmişinde başından geçenlerden kaynaklanan üzüntüleri,

pişmanlıkları ve korkuları kısacası tüm duygu değişimleri karakter tasarımına boyut kazandırmıştır. Filmin senaryosunda; hayat yolunda karşılaşılacak pek çok çatışma simgesel boyutta da olsa karakterin inşasına hizmet eder yönde konumlandırılmıştır. Bu bağlamda anlatılan hikâye gerçeküstü bir hikâye olsa da ana karakterin gerçeklikle ilişkili karakter tasarımı gözlemlenmektedir.

**Kahvehanedeki Adam:** Ana karakterimizin kahvehane sahnesinde anlattıklarının dinleyicisi ve yaşlılığı sırasında arkadaşı pozisyonunda olan figürdür.

**Nadide:** Ana karakterin eski karısıdır. Eski eşine kızgındır. Oğlu Hasan'ın kaybından eski eşini sorumlu tutar bir hali vardır.

**Hasan:** Ana karakterin kızıl hastalığından ölen oğludur. Tam olarak belirgin bir duygu durumu yoktur. Daha çok annesi Nadide'nin komutlarıyla şekil alan duygular yaşamaktadır.

**Hüsnü:** Savaşta şehit düşen asker arkadaşıdır. Asker stereotipi temsilidir. Belirgin bir duygu durumu yoktur. Figür olarak hikâyede yerini almıştır.

**Mediha:** Hüsnü'nün nişanlısıdır. Hüsnü'nün şehit olmasının ardından verem olup ölmüştür. Tıpkı Hüsnü gibi figür olarak hikâyede yerini almıştır.

**Musiki Hocası:** Ana karakterin çocukluk çağlarında musiki dersleri aldığı hocasıdır. Sert görümlü tipik öğretmen figürüdür.

**Baba:** Ana karakterin babası; sert mizaçlı ve suçlayıcı bakışlarıyla karakterin duygu durumunu etkiler pozisyonda olan baskın bir figürdür.

#### **4.1.2. Filmin Biçimsel Öğeleri**

##### **4.1.2.1. Filmsel zaman**

'*Müthiş Bir Tren*'i filmsel zaman açısından değerlendirmek gerekirse doğrusal bir zamandan ziyade şimdiki zamandan geçmiş zamana ve oradan da flashbackler vasıtasıyla daha da gerilere gittiği görülmektedir. Film boyunca sırasıyla ana karakterin yaşlılık, orta yaşlılık, gençlik ve çocukluk halleri gözlemlenebilmektedir. Net bir zaman dilimi belirtilmemekle birlikte ana karakterin fiziksel emarelerinden çıkarım yapılabilmektedir. Filmin açılış sahnesi olan kahvehane sahnesinde iki yaşlı adamın nargile eşliğinde yağmuru izledikleri sahne şimdiki zamanı temsil etmektedir.



**Resim 4.16.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Resim 4.16.'da bulunan film karesinde; kahvehane sahnesinde ana karakterin yakın planı görülmektedir. Ana karakterin 60'lı yaşlarında olduğu ve fiziksel olarak kırılmış saçlara ve sakallara, yorgun bir yüz ifadesine sahip olduğu gözlenmektedir. Fiziksel olarak görünümünden yapılan yaş tahmini referans alınarak geçmişe dönüş sahnelerinin ortalama zamanı tahmini edilecektir. Kahvehane sahnesinde; ana karakterin rüya mı yoksa bir anı mı olduğundan tam olarak emin olamadığı hikayesini anlatmaya başlamasıyla şimdiki zamandan geçmiş zamana geçilmiştir.



**Resim 4.17.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Tren garında gördüğümüz ana karakter bir önceki kahvehane sahnesine nazaran fazlaca genç görünmektedir. Sakalsız olan ana karakter; siyah saçları ve bıyıklarıyla 35-40 yaşlarındadır. Filmsel zaman olarak açılış sahnesindeki şimdiki zamandan 20-25 yıl geriye gidilmiştir. Filmsel zamandaki bu majör zaman atlamasının ardından bu zaman diliminden de flashbackler ile daha da geçmiş zamanlara gidilip tekrar karakterin 35-40 yaşlarında olduğu zamana dönüş yapılmıştır. Filmde ilk minör zaman atlaması ana karakterin karısı Nadide'yi gördüğünde üstündeki pardösüyü satın alma eylemini gerçekleştirdikleri mağaza sahnesidir.



**Resim 4.18.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Bu sahnede ana karakterde fiziksel olarak pek bir değişim yoktur. Tren garında geçen sahnelerdeki fiziksel görüntüsüyle neredeyse aynıdır. Dolayısıyla bu sahnede yaşananların yakın geçmişte yani birkaç yıl önce gerçekleştiği görülmektedir. İlk flashback sahnesinin ardından ikinci ve üçüncü flashback sahnesi kompartımanları gezerken gerçekleşmektedir.



**Resim 4.19.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakterin kompartımanlardan birinde gördüğü zabıt kıyafetli adamın askerde şehit düşen arkadaşı Hüsnü olduğunu anladığı sahne filmin ikinci flashbackidir. Bu sahnede ana karakter asker üniformasıyla cephede harp esnasında görülmektedir. Fiziksel olarak tren garındaki halinden pek bir değişim gözlemlenmemektedir. Bu sahnede ana karakterimizin askerlik çağında yani tahminen yirmili yaşlarında olduğu varsayılmaktadır.



**Resim 4.20.** Film Karesi. Müthiş Bir Tren (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Ana karakterin aynı kompartımanda gördüğü musiki hocası ile 10-12 yaşlarında aldığı müzik derslerin görüntülerinden oluşan bir flashback ile filmsel zaman daha da geçmişe gitmektedir. Bu sahnenin ardından tekrar orta yaşlı olduğu tren garında geçen sahnelerle geçilmiştir. Bu mekandaki anlatı tamamlandıktan sonra film tekrar kahvehane sahnesindeki şimdiki zamana gelip burada sonlanmıştır.

Filmin zamansal incelemesine genel hatlarıyla baktığımızda filmin neredeyse tamamı uzun bir flashback ve bu büyük flashbackin içerdiği iç içe geçmiş kısa flashbacklerden oluştuğu görülmektedir. Ana karakterin anılarında gezindiğimiz filmde anlatı doğrusal olmayan parçalanmış filmsel zamana sahiptir.

#### **4.1.2.2. Mekân tasarımı**

Filmin temel mekânı ana karakterin belleğidir. Filmin olay örgüsünde gezinilen mekanlar yaşanan her şey karakterin hatıralarından dökülen imgelerdir. Bu hatıralarda geçen mekanlar sırasıyla; kahvehane, tren garı (peronlar, bekleme odası, tren), mağaza, Çanakkale cephesi ve piyano bulunan bir odadır. Anlatının gidişatına göre seçilen çekim mekanları hikâyeye uygun tasarlanmıştır. Kullanılan mekanlar gerçeklikle birebir örtüşmektedir. Filmin öyküsü itibariyle gerçeküstü bir öykü olmasına rağmen tercih edilen mekanlar ve dekorlar oldukça gerçekçidir.

Filmin tren istasyonunun peronları, bekleme odası ve tren içi sahneleri gerçek bir mekânda çekilmiştir. Metin Erksan bu sahneleri Devlet Demir Yolları'na bağlı Kızıltepe istasyonunda filme almıştır (Altınar, 2005, s. 118). Bunun dışında flashbacklerin çekildiği sahnelerden diğerleri mağaza, musiki dersi ve cephedeki çatışma sahnesidir. Mağaza ve müzik dersinin çekildiği mekanlar anlatıya uygun şekilde gerçekçi bir düsturda tasarlanmıştır.

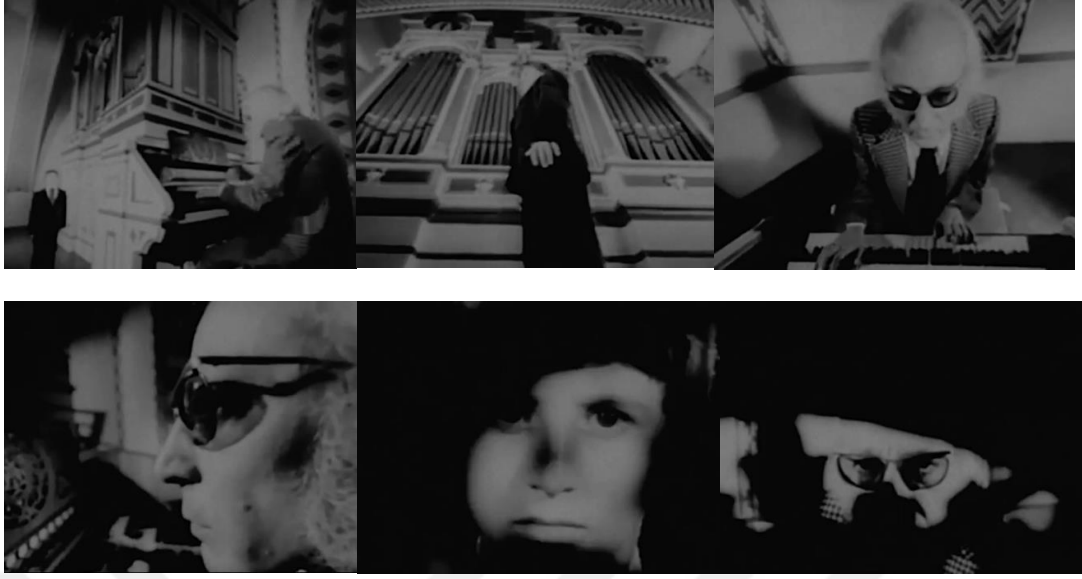
#### 4.1.2.3. Aydınlatma

Gerçek mekanlarda çekilen bu fantastik öyküyü görsel açıdan destekleyecek en önemli etkenlerden biri ışık kullanımımıdır. Siyah beyaz olan filmin yüksek kontrastlı hali anlatının gerçeküstücü tavrını desteklemektedir. Erksan'ın filmde tercih ettiği aydınlatma stili ise anlatının geçtiği mekanlarda olabilecek doğal ışığa denktir. Örneğin kompartımanların içlerindeki sahnelerde doğal yollarla ışığın gelebileceği alanlar olan; kompartıman camı veya kompartımanın tepe lambası gibi aydınlatma açılarının değerlendirildiği görülmektedir. Bu sayede mekânların aydınlatılması doğala en yakın biçimde sağlanmıştır. Bunun dışında filmin dokuzuncu dakikasından on birinci dakikasına kadar süren tren istasyonunun peronlarında çekilen görüntülerde keskin gölgeler ve yarı aydınlatılmış ya da tamamen karanlık hareketsiz insanlar ve onların uzayan gölgelerini barındıran planlar bulunmaktadır.

Görüntünün her alanının aydınlatıldığı berrak resimler yerine doğal açılardan sağlanan ışıklar ve gölgeler aracılığıyla daha gerçekçi kareler filme alınmıştır. Bu bağlamda kullanılan ışıklar ile karakterlerin yüzlerinde gölgeler oluşturularak görüntü kompozisyonu fotografik açıdan zenginleştirilmiştir. Dolayısıyla Erksan; filmde anlatının içeriği gerçeküstü olsa da seçtiği mekanların gerçeklikle bağlantısı ışık kullanımda da göze çarpmaktadır.

#### 4.1.2.4. Kamera kullanımı

'*Müthiş Bir Tren*'i çekim teknikleri ve kompozisyon çeşitliliği bakımından değerlendirildiğinde filmde kullanılan açı çeşitliliği ve plan sekanslar göze çarpmaktadır. Hemen her plan fotografik açıdan değerlendirildiğinde estetik kompozisyonlardan oluşmaktadır. Filmin yirmi yedinci dakikasındaki ana karakterin musiki hocası ile olan flashback sahnesinde bulunan görüntülerdeki kamera açı çeşitliliği bu duruma örnek teşkil etmektedir. Genel plandan yakın plana geçişle başlayan bu sahnede Erksan; ana karakteri alt açı ve çok yakından çekilen yüz plan ile görüntülerken benzer açı seçimlerini musiki hocasının çekimlerinde de tercih etmiştir.



**Resim 4.21.** Film Kareleri. *Müthiş Bir Tren* (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=J-cfYeuxAqs>

Yukarıda görülen film kareleri; kamera açısı ve kompozisyon çeşitliliği bakımından ele alındığında '*Müthiş Bir Tren*'in ana akım popüler filmlerden görsel olarak ayrıksı tavrı rahatlıkla görülmektedir. Tasarlanan bu kompozisyonlarda kameranın çekim açısı dışında kadraj içindeki özne ve arkaplan ölçeklemelerinin ana akım Türk filmlerinden farklılık gösterdiği görülmektedir.

Erksan sinemasının kendine has görsel dili olan açı çeşitliliği filmin geneline hâkim olmakla birlikte fantastik olan anlatıyı da destekler niteliktedir. Tasarlanan görsel dil; filmin tekinsiz atmosferinin oluşturulmasında önemli bir enstrümana dönüştüğü görülmektedir.

#### 4.1.2.5. Kurgu

'*Müthiş Bir Tren*' filminde anlatıcının yani ana karakterin anlattıklarıyla yol alınmaktadır. Alt sesin anlattığı hikâyenin görselleştirildiği filmin kurgusu genel hatlarıyla ağır bir tempoda ilerlemektedir. Ana karakterin trenin koridorlarında koştuğu sahnelerde kurgu ritmi hızlanmaktadır. Filmin kurgusunun kısa kesmelerle en hızlı seyrine ulaştığı kısım ana karakterin asker arkadaşı Hüsnü'nün bulunduğu flashback sahnesidir. Zira bu sahnede Hüsnü'nün Çanakkale cephesinde vurulma anı görüntüsüyle ana karakterin vagonun içinde çekilen omuz plan görüntüsü ve yine ana karakterin cephedeki görüntüsü artarda gelecek şekilde onbir defa yinelenerek kurşun ve bomba sesleri eşliğinde kurgulanmıştır.

#### 4.1.3. Deneysel Unsurlar

'*Müthiş Bir Tren*' filmini içerik ve biçim bakımından ele aldığımızda dönemin sinema eserlerinden farklı anlatı yapısı rahatlıkla gözlenmektedir. Bir edebiyat uyarlaması olan bu filmin; biçim ve içerik bakımından deneysel tarafları belirlenmiş; o dönemin geleneksel anlatıya sahip Türk sineması eserlerinin yanında ayrıksı duran öğeler tespit edilmiştir. '*Müthiş Bir Tren*' filminde ana akım Türk filmlerine nazaran çok daha farklı bir çizgide konumlanan öğeler şu şekilde sıralanabilir:

- **Konu:** Edebiyat uyarlaması olan '*Müthiş Bir Tren*' filminde klasik anlatılardaki gibi belirgin ve öne çıkarılması gereken bir olay, aksiyon bulunmamaktadır. Film ana karakterin anlatıcılığında; hatırladığı anıları ve iç hesaplaşmaları ekseninde ilerlemektedir. Parçalı bir yapıya sahip film, ana karakterin hatırladığı anıların toplamından oluşmaktadır. Bu durum filmin deneysel unsurlarından biri olarak nitelendirilebilir.
- **Tema:** Filmde; Türk sinemasının 70'ler dönemindeki ana akım popüler filmlerinin çoğunda olan; göç, yoksulluk gibi temalardan ya da imkânsız aşk, fakir kız-zengin oğlan gibi klişe temalardan ziyade bireyin kendi hayatına geçmişine olan yolculuğu ele alınmaktadır. Bireyin varoluşsal sorunlarının irdelendiği bu öyküde ana karakterin belleğindeki anıları vicdan muhasebesi teması ile irdelenmiştir. Treni insan ömrü olarak simgeleştiren Erksan, her bir vagonu insan hayatının bölümleri olarak tasarlayarak ana karakterin vagonlarda olan gezintisinde hayatının önemli anlarına tanıklık etmemizi sağlamıştır. Ana karakterin geçmiş yaşamındaki olumsuz ya da kötü olarak nitelendirebileceğimiz hatıralarıyla korkularını, pişmanlıklarını sunarak vicdan muhasebesi temasını pekiştirdiği görülmektedir. Ana karakterin zihninden dökülen anıların neredeyse tümü kötü anılardır. Ana karakterin hatırladıkları arasında; biten evliliği, kızıl hastalığından hayatını kaybeden oğlu, askerde şehit düşen arkadaşı ve ona kızgın bakışlarla bakan onun suçluluk duygusunu perçinleyen baba figürüdür. Erksan'ın filmin anlatısında vicdan muhasebesi temasını ele alış biçimi de geleneksel anlatılara nazaran farklı bir konumdadır. Ana karakter filmde geçmiş anılarını anlatarak yani bir bakıma kendisiyle konuşarak kendini ifade etme vicdanını rahatlatma çabası içindedir. Kötü anılarını anlatan sonrasında o anılar hakkında çıkarımlarda bulunan ana karakter

aslında kendisini yani geçmiş yaşamını irdelemektedir. Babasıyla karşılaştığı flashbackte; baba figürü vagonda kızgın ve suçlayıcı bakışlarla ana karaktere gözlerini diker. Buradaki monologda ana karakter; ‘Babam yüzüme sanki kabahatliymişim gibi baktı’, der. Vagondaki diğer yolcuların ona olan bakışları ana karakteri utandırır. ‘Öteki kendilerini çoktan unuttuğum ölümler gözlerini babasına kafa tutmaya çalışan çocuğa bana dikmişlerdi, utandım’ der. Bu sahne ana karakterin çocukluğunda yaşadıklarına bir atıf olarak nitelendirilebilir. Erksan’ın filmin temasını ele alış biçimi geleneksel anlatılardan farklılaşmıştır. Bu durum filmin ana akım filmlerden ayrılan denemeci olarak nitelendirilebilecek bir diğer yönüdür.

- **Olay Örgüsü:** ‘*Müthiş Bir Tren*’, konuşan tek karakter olan ana karakterin anlatıcılığı aracılığıyla filmleştirilmiştir. Filmin ilk flashbackinde mağazada pardösü alma sahnesindeki bir iki cümlelik diyalog dışında filmin neredeyse tümü monologdan oluşmaktadır. Bu durum filmin ayrıksı denemeci duruşunu desteklemektedir. Filmde ana karakterin anlatıcılığı dışında konuşma ya da diğer karakterler arasında da konuşma ve etkileşim bulunmamaktadır. İstasyonda, peronda ve vagonlarda bulunan tüm insanlar hareketsiz ve sessiz bir biçimde durmaktadır. Bu hareketsizlik, sessizlik içinde ana karakter; filmin adından da anlaşılacağı üzere ona müthiş bir imkân sağlayan trenin vagonlarında gezinmekte, kendi hayatından geçmiş insanları yeniden görmekte ve onlarla olan anılarını hatırlamaktadır. Hatırlanan anılar ana karakterin hayatındaki kriz anlarından, kötü anılardan oluşmaktadır. Ana karakterin ömrünü simgeleyen trenin vagonlarına o ömrün önemli anları bindirilmiş gibidir. Ana karakter adeta zaman makinesi gibi olan o trenin vagonlarında yani geçmiş hayatının içinde, anılarının arasında gezinmektedir. Filmde geleneksel anlatılardaki gibi bir olay ve olay örgüsü olmamakla birlikte filmin akışını ana karakterin belleğindeki belgeleri nedensellik bağlantısı olmaksızın aktardıkları belirlemektedir. Bu durum filmin deneysel üslubunu destekler niteliktedir.
- **Çatışma:** Filmde ana karakterin; geçmişinde yaşadıkları ve hayatının dönüm noktaları aracılığıyla kendi içsel hesaplaşması ele alınmaktadır. Filmde bulunan diğer karı koca, baba oğul ve öğretmen öğrenci gibi sembolik düzeydeki çatışmalarında filmin ana çatışmasına hizmet eder pozisyonundadır. Filmin birey

odaklı olması ve ana karakterin içsel çatışmalarının ele alınması '*Müthiş Bir Tren*'in çizgi dışı öğelerindendir.

- **Karakter Tasarımı:** Ana karakterin neredeyse tüm hayatının dönüm noktalarını ve onun karakterini şekillendirebilecek durum ve olayları izlediğimiz filmde karakterin yaşamı panoramik açıdan gözlemlenebilmektedir. Geçmişindeki üzüntüleri, pişmanlıkları ve korkularına tanık olunan ana karakter çok boyutlu bir tasarıma sahiptir. Bunun yanında filmde bulunan diğer karakterler ise tek boyutlu simgesel bir konumdadır. Erksan stereotip temsillerinden oluşan yan karakterleri ana karakterin inşasını kuvvetlendirmek amacıyla konumlandırmıştır. Ana karakter boyutlandırılmış diğerleri ise bir figür olarak filmde yerini almıştır. Mutsuz bir erkeğin ömrünün panoramasını bizlere sunan Erksan; o erkeğin karakterini şekillendirebilirliği olan anılarını film içine serpiştirmiştir. Erksan, '*Müthiş Bir Tren*' filmdeki karakter tasarımını Yeşilçam eserlerinde bulunan karakter kurulumundan oldukça farklı bir konumda inşa etmiştir.
- **Filmsel Zaman:** Filmde döngüsel zaman kullanımı bulunmaktadır. Filmin tamamına yakını uzun bir flashbackten oluşmaktadır. Filmde zamanın geçmişe ve oradan da kademeli olarak daha da önceki yıllara gittiği görülmektedir. Film uzunca bir flashback ve o flashbackin de içerdiği daha kısa flashbacklerle örülmüştür. İç içe geçmiş zaman dilimleri ve ana karakterin ömründeki birtakım an'ların toplamından oluşmaktadır. Filmsel zamanın bu şekilde tasarlanmış olma durumu deneysel bir tavır olarak göze çarpmaktadır.
- **Mekân Tasarımı:** Filmdeki hikâyenin geçtiği ana mekân ana karakterin belleğidir. Film süresince ana karakterin zihninin odalarında yani trenin vagonlarında gezinmekte hayatındaki önemli anlara tanık olunmaktadır. İstasyon ve tren gibi gerçek mekanlar ise Erksan'ın metaforik sinema dilinin öğeleri konumundadır. '*Müthiş Bir Tren*'de temel mekânın bellek olması filmin en ayırsız öğesi olmakla birlikte Erksan'ın denemeci üslubunun da önemli bir göstergesidir.
- **Aydınlatma:** Filmdeki deneysel tavrın diğer göstergesi ışık kullanımındaki tercihlerdir. Erksan, senaryoyu filmleştirirken doğala yakın ışık kullanımı ile gölgeler aracılığıyla kontrastlı bir görüntü tasarımına başvurmuştur. Türk sinemasındaki Yeşilçam veya ticari filmlerde olan görüntünün her alanının

aydınlık olduğu berrak resimler yerine ışık kaynaklarını doğal yollardan gelebilecek olan ışık kaynaklarına en yakın haliyle konumlandırıp natürel kareleri filme almıştır. Bunların dışında ışık ve gölge dağılımındaki sıra dışı kompozisyonlarla örneğin ana karakterin peronlarda donup kalmış insanların arasında gezindiği sahnelerde yüksek kontrastlı görüntü ve keskin gölge kullanımı avangard akımlardan olan Dışavurumcu Alman Sinemasının görsel dilini akıllara getirmektedir. Özetle filmin aydınlatma tercihleri göz önünde bulundurulduğunda dönemin ana akım popüler sinema eserlerine kıyasla görsel farklılıkları rahatlıkla gözlemlenmektedir. Erksan'ın aydınlatma tercihleri de filmin deneysel tavrının göstergelerindendir.

- **Kamera Kullanımı:** Filmde oluşturulan kompozisyonlardaki acı çeşitliliği ve plan sekanslar dönemin geleneksel popüler sinema eserlerinden oldukça farklı bir konumdadır. Alt açı, üst açı, yakın planlar, optik kamera hareketleri ve uzun takip planlarının yanı sıra görüntü ölçeklemelerinde de obje ve arka plan konumlandırmalarının farklı duruşu rahatlıkla göze çarpmaktadır. Filmin yirmiyedinci dakikasındaki yaklaşık bir dakika süren piyano öğretmeni ile olan flashback sahnesi bu durumu örnekler niteliktedir. Fotografik olarak doyurucu karelere sahip bu sahnede mizansen doğrultusunda olayı ve durumu pek çok açıdan filmleştirilmiştir. Bunun yanı sıra Erksan'ın özellikle vagonlardaki sahnelerde ana karakterin geçmişine dair önemli figürlerin planlarında fotografik imgelem aracılığıyla o anı tasarladığı görülmektedir. Karısı ve oğlunun olduğu vagon sahnesindeki fotografik görüntüler ile ana karakterin hem karısı hem de oğlu ile geçmişte yaşadıklarını ana karakterin anlatıcılığı eşliğinde imajlar halinde zihnimize canlandırır hale gelmekteyiz. Babasının vagonda gazete okuduğu sahnede de durum benzerdir. Sert mizaçlı baba figürü gazetesini indirerek oğluna suçlayıcı bakışlar yöneltir. Bu sahne alımlayıcının zihninde baba figürünün geçmişine ve oğluna davranışlarına dair çeşitli imajlar oluşturmasını sağlamaktadır. Bunu sağlayan asıl durum filmin görüntü tasarımının imgesel bağlamda kurulmasından kaynaklanmaktadır. Erksan'ın yönetimindeki filmin görüntülemesinde gerek kamera hareketleri gerekse kamera açıları ile hem estetik hem de imgesel çağrışımı olan planlar kaydedilmiştir. Bu durum filmin görsel yapısının ayrıksı öğelerinden olmakla birlikte denemeci bir üslupla tasarlandığının da ispatıdır.

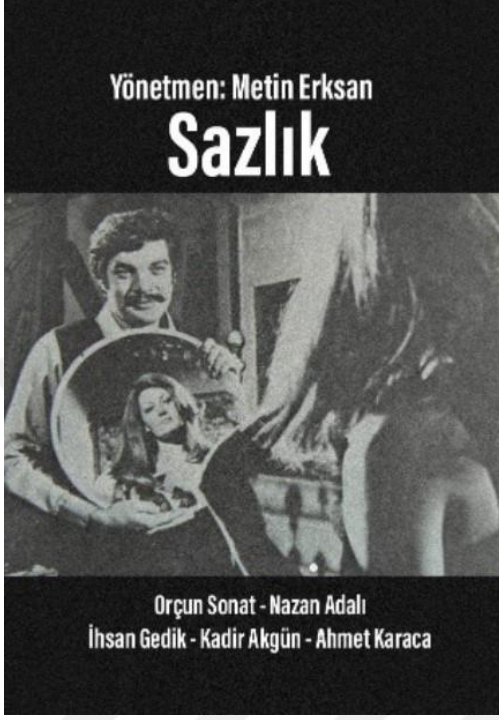
- **Kurgu:** Filmin kurgusu uzun plan sekanslar ve sabit planlar aracılığıyla ağır bir tempoda ilerlerken yirmidördüncü dakikadaki ana karakterin asker arkadaşının bulunduğu flashback sahnesinin finalindeki üç görüntünün kısa kesmelerle artarda onbir defa yinelenerek kurgulanması denemeci bir tavır olarak nitelendirilebilir. Erksan; sakin ve yatay bir grafik izleyen kurgu temposunu ansızın kırarak ritmi fazlaca yükseltmiştir. Erksan kurgu temposunu artırarak ana karakterin vicdan azabını, üzüntüsünü en yoğun hissettiği anı pekiştirmektedir. Zira Çanakkale’de şehit düşen asker arkadaşı Hüsnü’nün ölüm anını defalarca ana karakterin yakın planıyla birlikte görmekteyiz. Kurgu ritminde bulunan bu ani ve keskin değişim hem filmin temposunu hem de seyirci algısını altüst etmektedir. Filmin kurgusundaki bu farklılık filmin ayrıksı duran anlatım öğelerindendir.

‘*Müthiş Bir Tren*’ filmi, biçim ve içerik açısından irdelendiğinde döneminin eserleri yanında pek çok sinemasal denemeyi barındırdığı rahatlıkla görülmektedir. Dönemin Türk sineması eserlerinin klasik anlatı yapısına kıyasla içerik ve biçimsel öğelerin tercih edilişi ve uygulanış şekli bakımından farklı ve ayrıksı duruşu Fransız Avangard Sinemasını akıllara getirmektedir. Fransız Avangard Sinemasının; sembolizmden faydalanma, karakterlerin psikolojik durumlarının tasvir edilmesi, sıradan nesnelerin kendi anlamlarından sıyrılarak başka anlamlandırılmalara sahip olmaları ve irrasyonelitenin vurgulanması gibi özellikleri; ‘*Müthiş Bir Tren*’ filminin de özellikleri arasındadır. Ayrıca edebiyat uyarlaması olan bu filmde Erksan, birkaç değişiklik dışında esas metne sadık kalmıştır. Filmin içerik öğelerinden ziyade biçimsel öğelerinin tasarlanmış stili filmin ayrıksı durumunu perçinlemiştir. Erksan sinematografisinin estetik kadrajlarıyla donatılan eserin görüntü tasarımında oluşturulan fotografik imgelemler ile filme apayrı bir boyut kazandırılmıştır.

Özetle ‘*Müthiş Bir Tren*’ filminin çekildiği dönemin perspektifinden bakıldığında o dönemin ana akım Yeşilçam ve popüler ticari filmleri arasındaki çizgi dışı duruşu aşıkardır. Bu sıra dışı duruş filmin çözülmesi ile daha detaylı bir şekilde görülmektedir. Filmin konusunun sürreal duruşunun yanı sıra ‘*Müthiş Bir Tren*’deki Dışavurumcu Alman sinemasının etkileri ışık gölge zıtlığı ile sağlanan yüksek kontrastlı görüntüler aracılığıyla hissedilmektedir. Dolayısıyla ‘*Müthiş Bir Tren*’in

dönemin Türk sineması için pek çok sinemasal denemeyi barındırdığını rahatlıkla görülmektedir.

#### 4.2. Sazlık



**Resim 4.22.** Film Afışı. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak:[https://www.imdb.com/title/tt0290842/mediaviewer/rm808244481/?ref\\_=tt\\_ov](https://www.imdb.com/title/tt0290842/mediaviewer/rm808244481/?ref_=tt_ov)

##### 4.2.1. Filmin İçerik Öğeleri

###### 4.2.1.1. Filmin künyesi

**Yapım Yılı:** 1975

**Yapım:** Ömer Serim

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Eser:** Kenan Hulusi

**Müzik:** Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin

**Müzikleri Derleyen:** Metin Erksan

**Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca

**Oyuncular:** Orçun Sonat, Nazan Adalı, İhsan Gedik, Ahmet Karaca, Kadir Akgün

**Süre:** 44 dk

#### 4.2.1.2. Filmin konusu

Kenan Hulusi'nin aynı adlı hikayesinden uyarlama olan filmde; göl kenarında balıkçılık yapan Ali Reisin, ansızın ortadan kaybolan sevdiği kadın Hayriye'yi araması anlatılmaktadır. Ali Reisin aşkı, tutkusu o kadar büyüktür ki Hayriye'yi sazlıkların arasında aramakta ve gözcü direğine çıkıp saatlerce gözlemektedir.

#### 4.2.1.3. Filmin teması

'Sazlık' filmi Erksan'ın filmografisinin önemli filmlerinden 'Sevmek Zamanı' (1965) izler taşımaktadır. 'Sazlık' filminin ana teması kara sevdaya düşen bireyin bitmek tükenmek bilmeyen tutkusudur. Zira 'Kara Sevda' ve 'Tutkulu Aşk' Erksan sinemasının belirgin temalarındandır.

#### 4.2.1.4. Olay örgüsü

Film; Ali Reisin sazlıkların arasında kayığıyla kürek çekme sahnesiyle başlamaktadır. Ali Reis etrafı kolaçan ederek sazlıkların arasında kayığıyla ilerlemektedir.



**Resim 4.23.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Sazlıkların arasında uzunca bir süre kayığıyla dolaşan Ali Reisin bulunduğu konuma doğru yüzlerinde korkutucu maskeleriyle 10-12 yaş aralığında altı çocuk koşarak gelir. Çığlıklar atarak korkutucu sesler çıkaran bu çocuklar iyice yaklaştıklarında Ali Reis

onları fark eder ve onlara bağıırır. Siz korkuttunuz Hayriye’yi, sizin yüzünüzden kaçtı, der.



**Resim 4.24.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Ali Reis bir süre çocuklarla konuşur ve sazlıkların arasında ne aradığını söyleyip Hayriye’yi çocuklara anlatır. Çocuklara Hayriye’yi görüp görmediklerini sorar. Ali Reisin Hayriye’yi betimlerken kullandığı ‘yarı insan yarı melek’ sözleri çocukları çok güldürür ve çocuklardan biri Ali Reise ‘Sen delisin Ali Reis’ der. Ali Reis çocuklara çok sinirlenir ve çocuklara beddualar sarf eder.



**Resim 4.25.** Film Kareleri. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Ali Reis çocuklara bağırdıktan sonra gölde açılır ve gözcü direğine doğru kürek çeker. Gözcü direğine kayığıyla yanaşan Ali Reis gözcü direğine tırmanır ve etrafı gözlemlemeye başlar.



**Resim 4.26.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Ali Reis gözcü direğinin üzerindeyken gömleğinin düğmelerini bir bir açar ve sol göğsünün üzerine Hayriye'nin dövmesini yaptırdığını görürüz. Cebinden bir ayna çıkarır ve göğsündeki dövmeye bakar.



**Resim 4.27.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Ali Reis dövmesine bakarken flashback ile Hayriye'ye ile olan bir sahnesine geçilir. Saçını tarayan Hayriye'ye hayranlıkla bakan Ali Reis tam kalbinin üzerine Hayriye'nin yüzünün resmini yaptıracakını söyler. Ali Reis aşkını tutkusunu uzun uzun Hayriye'ye anlatmaktadır.



**Resim 4.28.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Ali Reisin Hayriye ile olan flashbackin ardından kamera gözcü direğinde onu gözlediği sahneye geri döner. Ali Reise uzaktan bakan balıkçılar aralarında konuşmaktadırlar. Ali Reisin haline üzülen diğer balıkçılar Yardımcı Mustafa tarafından Ali Reisin kandırıldığından bahsederler. Yardımcı Mustafa Hayriye'yi sazlıklarda gördüğünü Ali Reise söylemiştir. Balıkçılar Hayriye'nin ansızın ortadan kaybolmasını anlamlandıramazlar intihar ettiğini, kaçtığını ya da öldürülmüş olabileceği ihtimalleri üzerine konuşurlar. Balıkçılar Ali Reise doğru seslenerek onu da balığa çağırırlar fakat Ali Reis Yardımcı Mustafa'nın Hayriye'yi sazlıklarda gördüğünü söylediğinden onu gözcü direğinde bekleyeceğini söyler. Bu sahnenin ardından bir flashbackle Hayriye'nin iskelede balıktan dönen Ali Reis ve tayfasını beklediğini görürüz.



**Resim 4.29.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Flashback sonrasında Ali Reisin gözcü direğindeki sahnesine döneriz. Ali Reis gözcü direğinde sık sık geçmişe dair anılarını hatırlamaktadır. Tekrar başka bir flashbackle Hayriye ile plaktan Neşe Karaböcek'ten '*Karlı Bir Kış Günü*' isimli şarkıyı dinledikleri anı hatırlar. Hayriye plaktan çalan şarkıdan sonra Ali Reise kaderlerinin kötü olmasından korktuğunu söyler. Ali Reis evlilik isteğini Hayriye'ye söyler ve tekrar plağı dinlerler. Şarkı ile birlikte Ali Reisin gözcü direğinde bekleme sahnesine geçilir. Ali Reis göldeki sazlıklara doğru uzun uzun bakmaktadır. Ardından tekrar bir flashback ile Ali Reisin eve gelip Hayriye'yi bulamadığı sahneyi görürüz. Ali Reis evden hışımla çıkar ve Hayriye'ye etrafta bakınmaktadır. Gölün kenarındaki balıkçıların yanına gider ve onlara Hayriye'yi görüp görmediklerini sorar. Ali Reis Hayriye'yi hiçbir yerde bulamaz. Tekrar gözcü direğinde bekleme sahnesine geçilir. Ali Reis kayığıyla sazlıkların arasında gezinmektedir. Etrafı kolaçan eden Ali Reis Hayriye'yi aramaktan vazgeçmez. Gece gündüz demeden ansızın ortadan kaybolan Hayriye'yi aramaktadır. Hayriye ile birlikte dinledikleri plağı tekrar dinleyerek Hayriye'nin resimlerine bakar, Hayriye'nin giysilerine sarılır. Hayriye'nin yokluğu Ali Reis için saplantıya dönüşmüş haldedir. Dış ses aracılığıyla Hayriye'nin ortadan kaybolmasıyla başlayan Ali Reisin psikolojik değişim süreci anlatılır. Bu süreçte Ali Reis bir sene balığa dahi çıkmaz. İnsanlardan kaçan Ali Reis kayıklarının bakımı ile ilgilenmez. İkinci yılda balık ağıları çürümüştür. Ali Reisin Hayriye'nin yokluğunda hayattan kopmuş yavaş yavaş aklını yitirmeye başlamıştır. Aklında sadece Hayriye vardır ve iskelede her gün Hayriye'yi beklemeye devam eder.



**Resim 4.30.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Ali Reisin iskelede Hayriye'yi beklediği bir gün Yardımcı Mustafa reisin yanına gelir. Yardımcı Mustafa, Ali Reise Hayriye'yi daha çabuk bulması için dalyandaki gözcü direğine çıkması gerektiğini ve aşağı köyden bir balıkçının Hayriye'yi sazlıklarda gördüğünü söyler. Bu haberler Ali Reisi mutlu eder ve kayığıyla sazlıklarda Hayriye'yi aramaya başlar. Hayriye'yi sazlıklarda aramak ve gözcü direğinde onu beklemek Ali Reisin günlük ritüeli halindedir. Yardımcı Mustafa elinde tüfekle sazlıkların arasından ilerleyerek gözcü direğindeki Ali Reise yaklaşır.



**Resim 4.31.** Film Kareleri. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Yardımcı Mustafa'nın yakın plan çekilmiş bakışından flashbacke geçilir. Hayriye elinde sepetle göl kenarında yürümektedir. Kıyıda kayığının yanında balık ağlarını düzenleyen Yardımcı Mustafa yanından geçen Hayriye'ye balık ağını Hayriye'nin üzerine tamamen örtecek şekilde atar. Hayriye kaçmaya çalışır ama Yardımcı Mustafa elinde bıçağı arkadan kavradığı Hayriye'nin boğazına dayar.



**Resim 4.32.** Film Karesi. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

Yardımcı Mustafa Hayriye'ye tehditler savurur. 'Hem seni hem Ali'yi öldüreceğim' der. Bir süre boğuşma yaşandıktan sonra Yardımcı Mustafa Hayriye'ye tecavüz etmiştir. Yardımcı Mustafa yerde yatan Hayriye'ye 'En iyisi ortadan kaybolman, eteğine kir bulaştı. Ali seni bu halden sonra kabul etmez. Ya benim kapatmam olursun ya da buradan gidersin. Eğer bu işi Ali'ye söylersen o zaman cinayet çıkar' diye tehdit eder. Hem Hayriye'yi hem de Ali Reisi öldüreceğini söyleyen Yardımcı Mustafa sazlıkların arasından reisi gözler ve nişan alır. Mustafa üç el ateş eder ve gözcü direğindeki Ali Reis vurularak suya düşer. O sırada o bölgedeki balıkçılar durumu fark eder. Yardımcı Mustafa koşarak oradan kaçır. Boşalan gözcü direği ve suda süzölen Ali Reisin görüntöleri ile film son bulmaktadır.

#### 4.2.1.5. Çatışma

'Sazlık' filminin hikayesindeki çatışma Ali Reis ve Yardımcı Mustafa arasındadır. Reisin Hayriye'ye duyduğu kara seveda karşılıklıdır. Evlilik planları dahi yapmaktadırlar. Yardımcı Mustafa'nın hem Hayriye'nin ortadan kaybolmasıyla başlayan süreçte hem de Ali Reisin Hayriye'nin yokluğundan delirmeye başladığı süreçte büyük rolü vardır. Yardımcı Mustafa'nın duyduğu güçlü kıskançlık duygusu Hayriye ve Reisin sonunu hazırlamaktadır. Erksan'ın filmografisindeki '*Kuyu*' (1968) filminin de konusunu oluşturan 'Kadının Mülkiyeti' durumu '*Sazlık*' filminde de filmin temel çatışmasıdır. Fakat bu husumet tek taraflıdır. Zira Ali Reis durumdan habersiz edilgen konumdadır. Filmdeki diğer çatışma durumu ise Ali Reisin yaşadığı içsel yolculuktur. Saplantıya dönüşmüş aşkı onu sık sık geçmişi hatırlamaya iter ve bu süreç Ali Reis cephesinde varoluşsal bir krize dönüşmüştür.

#### 4.2.1.6. Karakter tasarımı

**Ali Reis:** Gölde balıkçılık yaparak yaşamaktadır. Orta yaşlarda olan Ali Reis, kapatması Hayriye ile birlikte hayatını sürdürmektedir. Hayriye'ye saplantılı derecede aşıktır. Ali Reis karakteri kendi halinde yaşayan bir balıkçı, kara sevdaya düşmüş bir adam olarak tasarlanmıştır.

**Hayriye:** Ali Reis'in kapatması olarak onunla yaşayan Hayriye karakteri orta yaşlarındadır. Geleceğe dair endişeleri bulunan Hayriye karakteri ayrılık korkusu yaşamaktadır.

**Yardımcı Mustafa:** Balıkçılık yapan Mustafa karakteri kıskanç ve alaycı olarak tasarlanmıştır. Ali Reis ile Hayriye'nin ilişkisini kıskanmaktadır. Mustafa'nın kıskançlığı Hayriye'nin ortadan kaybolmasına ve sonrasında da Ali Reisi manipüle ederek delirmesine yol açmıştır.

**Balıkçılar:** Ali Reisin durumunu dışarıdan gözlemler konumdadırlar. Çalışırken birbirleriyle sohbet ederek yaşanan olaylar ilgili çıkarımlar yapmaktadırlar.

**Maskeli Çocuklar:** Yüzlerinde şeytani imgeler olan maskeler takmaktadırlar. Ali Reisi alaya alan haylaz çocuklar olarak tasarlanmışlardır.

#### **4.2.2. Filmin Biçimsel Öğeleri**

##### **4.2.2.1. Filmsel zaman**

Film; Ali Reisin Hayriye'yi sazlıklarda arama sahnesiyle başlamaktadır. Filmdeki şimdiki zamanı Hayriye'nin ortadan kaybolduktan süreci temsil etmektedir. Ali Reis, Hayriye'yi gözcü direğinde beklerken geçmişini hatırlamaktadır. Reisin gözcü direğindeki bekleme sahneleri geçmişe dair flashbacklerle örülmüştür. Aynı zamanda filmin final sahnesine doğru Yardımcı Mustafa'nın da Hayriye ile yaşadığı olayın flashbacki bulunmaktadır. Bu flashback sahneleri ise geçmiş zamanı temsil etmektedir. Film boyunca 2-3 senelik bir zaman dilimi anlatılmaktadır. Ali Reisin Hayriye ile olan mutlu günleri, Hayriye'nin ortadan kaybolması ve Ali Reisin iki yıl içinde saplantıya dönüşen duygularıyla Hayriye'yi her gün arama rutininden oluşmaktadır. Özetle '*Sazlık*' filminde, filmsel zamanın ana hattı geçmişe dönüş sahneleriyle bölümlenerek şimdiki zamanda doğrusal olarak ilerlemektedir.

##### **4.2.2.2. Mekân tasarımı**

Filmin mekânı anlattığı hikâyeye uygun realistik mekanlardan oluşmaktadır. Göl, sazlıklar, iskele, gözcü direği ve Ali Reisin göl kenarındaki evi filmin geçtiği mekanlardır. Filmde geçen gözcü direğindeki bekleme sahneleri fotografik imgelem bağlamında ele alındığında filmin en önemli imajlarından biridir. Balıkçıların kullandıkları bu gözcü direği filmde Hayriye'nin yokluğunda Ali Reisin adeta tutunduğu bir dala dönüşmüştür. Özetle filmin geçtiği mekanlar anlatının gerektirdiği ölçütlere uygun seçilmiş ve tasarlanmıştır.

#### 4.2.2.3. Aydınlatma

'*Sazlık*' filminin çoğu sahnesi dış mekanlarda geçmektedir. Göl ve göl kıyısındaki sahnelerdeki ışık kullanımına bakıldığında gün ışığından faydalandığı görülmektedir. Filmin sazlıklarda geçen kayıkla arama sahnelerinde Ali Reis karakterinin yüzünde oluşan zaman zaman gölgeli zaman zaman da karanlık kompozisyonlar bu durumun göstergesidir. Gölde ve göl kenarında geçen iskele, gözcü direği gibi dış mekanların tümünde aydınlatmanın bu şekilde sağlandığı görülmektedir. Filmin tek iç mekânı olan Ali Reisin evinde geçen sahnelerde ışık kaynaklarının doğala en yakın açıyla konumlandırılması aracılığıyla realistik bir ışık tasarımına başvurulmuştur. Dolayısıyla iç mekânda çekilen planlarda da gölgelerin olduğu planlar filme alınmıştır. Bu durum, filmin tüm sahnelerinde kullanılan aydınlatma tercihleri konusunda bütünlük sağlanarak doğala en yakın natürel görüntüler yakalanmasını sağlamıştır.

#### 4.2.2.4. Kamera kullanımı

'*Sazlık*' filmini kamera kullanımı ve kompozisyon tercihleri açısından ele aldığımızda filmin fotografik estetik açısından oldukça doyurucu karelere sahip olduğunu görülmektedir. Geniş açılı objektifle sağlanan distorsiyon; ana karakter olan Ali Reisin saplantılı ruh halini temsil etmesi açısından önem arz etmektedir. Ali Reisin Hayriye'yi evde bulamayıp dışarıya çıktığı ve onu göl kıyısında aradığı sahne aktüel takip kamerası ile filmleştirilmiştir. Bu çekim tercihi de Ali Reisin endişeli ruh durumunu ifade etmesi açısından etkili bir tercihtir. Bunların yanı sıra gözcü direğindeki bekleyiş sahnelerine imgesel bağlamda bakıldığında Ali Reisin balıktan bile iyi yüzer diye betimlediği Hayriye'yi gözleme alanı olan gözcü direği saplantılı tutkusunun nesnesi haline gelmiştir. Gözcü direğinde çekilen sahneler bu hikâyenin ana imajı haline gelmiştir. Özetle filmde kullanılan kamera açı ve hareketleri anlatının gidişatına uygun şekilde tasarlanıp filme alınmıştır.



**Resim 4.33.** Film Kareleri. Sazlık (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=gLd6CvM8y3w>

#### 4.2.2.5. Kurgu

Filmin kurgusu anlatının paralelinde ağır bir tempoda ilerlemektedir. Yatay bir grafik izleyen kurguda yinelenen planlar bulunmamaktadır. Filmin kurgusal anlatısında hikâye ortadan başlayıp hikâyenin baş kısımları hatırlama sahneleriyle verilmekte ve ardından hikâyenin finali verilecek şekilde kurgulandığı görülmektedir. Ana karakterin ruh durumunu andıran kurgu temposunun bir nebze de olsa hızlandığı kısım Hayriye’yi evde bulamayıp dışarıya göl kenarına aramaya gittiği kısımdır. Bu sekans takip sahnesi olarak çekilmiş planlar eşliğinde Ali Reisin endişesini yansıtması açısından kurgu ritmini hızlandırmıştır. Ayrıca donuk karelerle tasarlanmış jenerik ile başlayan film son sahnede Ali Reisin suda süzülen cesedinin olduğu donuk kare ile sonlanmıştır.

#### 4.2.3. Deneysel Unsurlar

‘Sazlık’ filmini içerik ve biçimsel olarak ele aldığımızda klasik anlatı sineması ile çağdaş anlatı sinemasının pek çok unsurunu barındırdığı görülmektedir. Bir edebiyat uyarlaması olan bu eserde orijinal metin ile senaryo arasında çok az şey değiştirilmiştir. Bunlardan ilki esas öyküde gölde yıkanan çocuklar yerine şeytani maskeler takan çocuklar olarak değiştirilmiştir. Diğer ise Ali Reisin göğsündeki dövmedir. Edebiyat eserinde böyle bir detay bulunmamaktadır. Fakat Erksan; Ali Reisin göğsüne tam kalbinin üstüne Hayriye’nin dövmesini koymuştur. İçerik ve biçim açısından ele alınan filmde Erksan’ın kendi filmografisinin önemli filmlerinden olan ‘Sevmek Zamanı’ (1965) ve ‘Kuyu’ (1968) filmlerine göndermelerde bulunmaktadır. Filmde ele alınan öğeler aracılığıyla ‘Sazlık’ filminin geleneksel anlatıya sahip Türk sineması filmlerinden ayrılan veya bu anlatı yapısı kurallarına uyan öğeleri aşağıdakilerdir.

- **Konu:** ‘*Sazlık*’ filmi konusu itibariyle ele alındığında bir durum değil olaylar dizisini içerdiği görülmektedir. Derin bir aşk duyduğu kadının bir anda ortadan kaybolmasıyla saplantılı bir tutkuya dönüşen bir arayış ve bekleyişin öyküsü filmin konusunu oluşturmaktadır. Film konusu itibariyle klasik anlatı sinemasına uygun bir konu seçimi olarak nitelendirilebilir.
- **Tema:** ‘*Sazlık*’ filmini tema açısından ele aldığımızda da benzer bir durumla karşı karşıya kalınmaktadır. Kara seveda ve tutku temalarının işlendiği filmde klasik anlatının aksine bu temalara bireyin psikolojik durumu üzerinden değinilmiştir. Sevdiği kadının yokluğunda yavaş yavaş deliren bir balıkçının hikayesinde kara seveda ve tutku temaları nesnel bir bakış açısıyla verilmiştir. Ali Reisin Hayriye’yi iki yıl boyunca her gün arama ve bekleme motivasyonu Ali Reisin duyduğu kuvvetli tutkusundan ileri gelmektedir. Bireyin psikolojik saplantısının filmin teması haline gelme durumu; ‘*Sazlık*’ filmini Yeşilçam’ın klasik anlatı sinemasından ayrıksı bir konuma taşımaktadır.
- **Olay Örgüsü:** Filmi olay örgüsü açısından irdelendiğinde anlatının gidişatına göre dizilen olayların birbirine nedensellik ile bağlı olduğu görülmektedir. Bu durum klasik anlatı kalıbına uygun olmakla birlikte Hayriye karakterinin nerede olduğuna dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Tayfaların arasındaki diyaloglarda kendini öldürmüş olabileceği ya da kaçırılmış olabileceğine dair varsayımlar yapılsa da filmin sonunda Hayriye’nin akıbeti konusunda kesin bilgi yoktur. Neden sonuç ilişkisi bakımından kapalı yapıda olan film klasik anlatı yapısına uygun olmasının yanı sıra filmin anlatısında Hayriye karakterinin sonu açık bırakılmıştır. Bu durum ‘*Sazlık*’ filminin ayrıksı öğelerindendir.
- **Çatışma:** Filmin çatışmasını sağlayan temel aksiyon Yardımcı Mustafa’nın yoğun kıskançlık duygusudur. Bu durum karşısında ise Ali Reis edilgen bir durumda Mustafa’nın manipülasyonları ve yaptıklarından habersizdir. Ali Reisin yaşadığı duygusal kriz ise onun içsel çatışmasını içermektedir. Ali reisin saplantılı ruh halinin temel motivasyonu Hayriye’yi aramak ve bir gün mutlaka bulacağına olan inancıdır. Dolayısıyla film, çatışma konumları açısından girift bir yapıdadır. Bu durum ise klasik anlatıdaki Yeşilçam sinemasından ayrılan diğer bir öğesidir.
- **Karakter Tasarımı:** Filmin temel aksiyonunu sağlayan üç karakter Ali Reis, Hayriye ve Yardımcı Mustafa’dır. Ali Reis karakterinde kendi halinde bir

balıkçının aşık olmasının ardından hastalıklı bir tutkuya dönüşen duyguları çerçevesindeki değişimi sergilenmektedir. ‘Oynak’ olarak tabir edilen Hayriye karakteri ise geçmişinin olumsuzluklarının endişesini taşıyan kötü kaderinden ve aşklarının sonunun kötü olmasından korktuğunu dile getiren tedirgin bir kadın profili olarak tasarlanmıştır. Yardımcı Mustafa ise Hayriye’ye göz koymuş Ali Reise ve onun mutluluğuna kıskançlık besleyen bir karakter olarak tasarlanmıştır. Filmdeki karakterler anlatının gidişatına uygun tasarlanmıştır. Film karakter tasarımı açısından ele aldığımızda geleneksel anlatıdaki Yeşilçam sinemasından ayrılan denemeci bir tavır göze çarpmamaktadır.

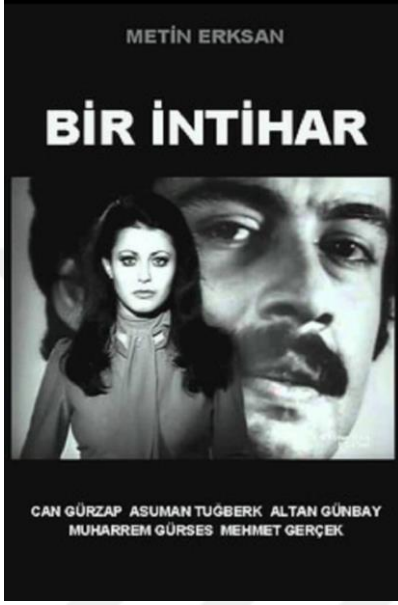
- **Filmsel Zaman:** Anlatıda hikâyenin geriye dönüşlerle başlangıcının verilmesiyle sağlanmaktadır. Film orta-baş-son şeklinde ilerlemektedir. Filmsel zaman 2-3 yıllık bir süreci kapsamaktadır. Filmde bu zaman dilimi flashbacklerle örülerek parçalı bir şekilde anlatılmaktadır. ‘Sazlık’ filmi filmsel zaman açısından incelendiğinde geleneksel anlatıdan ayrılan bir durum görülmemektedir.
- **Mekân Tasarımı:** Filmdeki mekanlar; göl, göl kenarı ve Ali Reisin göl kenarındaki evidir. Filmin görsel estetiğine hizmet eden mekanlar anlatıya uygun tasarlanmış ve filmleştirilmiştir. Filmin mekanlarından olan Ali Reisin her gün tırmanıp Hayriye’yi gözlediği göldeki gözcü direği ise filmin ikonik mekanlarından birine dönüşmüştür. Erksan mekân olarak kullandığı gözcü direğini, karakterin yalnızlığını görsel açıdan ifade edecek kusursuz bir öğeye dönüştürmüştür. Karakter filmde bulunduğu mekanla yani gözcü direğiyle bütünsellik içindedir. Erksan, karakterin psikolojik durumunu mekânı kullanarak seyirciye sunmaktadır. Mekân seçimi ve kullanımı açısından bu durum denemeci bir tavır olarak nitelendirilebilir.
- **Aydınlatma:** Film, aydınlatma tercihleri bakımından irdelendiğinde doğala yakın bir görünüm sunduğu görülmektedir. Özellikle ana karakter Ali Reisin sazlıkların arasında kayıgı ile gezinerek Hayriye’yi aradığı açılış sekansı bu duruma örnek teşkil etmektedir. Belirli bir açıdan gelen gün ışığı Ali Reisin yüzünde gölgeler oluşturmaktadır. Bu tip bir aydınlatma tercihi ile realistik görüntüler elde edilmesine olanak sağlamıştır. Yeşilçam sinemasından alışık olmadığımız bu durum yenilikçi bir öğe olarak nitelendirilebilir.

- **Kamera Kullanımı:** ‘*Sazlık*’ filmi; kamera kullanım tercihleri ve kompozisyon tasarımı bakımından incelendiğinde görsel dilin etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ana karakter Ali Reisin ruhsal durumunu yansıtmaya da kullanılan sinematografi filmin anlatısını pekiştirmektedir. Erksan bunu yaparken kurduğu kompozisyonlarla karakterin yalnızlığına ve çaresizliğine tanık olmamızı sağlamıştır. Özellikle imgesel bağlamda filmin ikonik imajlar halinde tasarlandığı görülmektedir. Ali Reisin gözcü direğindeki uzun bekleme sahneleri bu sinematografik imaj tasarımının önemli bir örneği olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra kamera kullanım tercihlerindeki estetik kompozisyonlar ve aktüel kamera ile olan takip sahneleri karakterin ruh durumuna seyirciyi ortak etmektedir. Ali Reisin Hayriye’yi evde bulamadığı gün telaşla çıkıp göl kenarında onu aradığı ve balıkçılara sorduğu sahnedeki takip planı bu duruma örnek teşkil etmektedir. Bu örnekler ışığında ‘*Sazlık*’ filmini görsel dil bağlamında irdelendiğinde geleneksel anlatıdaki Yeşilçam filmlerinden ayrık yapıyı rahatlıkla görülmektedir. Filmin kamera kullanımı denemeci bir tavırla şekillendirilmiştir.
- **Kurgu:** Filmin kurgusu ana karakterin ruhsal yapısına paralel olarak tasarlanmıştır. Genel olarak ağır bir tempoda ilerlemektedir. Ali Reisin saplantılı bekleyişi filmin kurgusuna da yansımıştır. Ali Reisin Hayriye karakterinin ortadan kaybolduğu gün olan endişeli arayışıyla kurguda ritim artmaktadır. Kurgunun efektif bir anlatı aracı olarak kullanılması ve ana karakterin ruh haliyle paralel ilerlemesi durumu denemeci bir tavır olarak değerlendirilebilir.

‘*Sazlık*’ filmini içerik ve biçim açısından ele aldığımızda konu ve tema gibi öğelerin klasik anlatı yapısında da sık sık ele alınan konular olmasına rağmen bu öğeler işleniş biçimi bakımından Yeşilçam ve ana akım popüler filmlerin klasik anlatı yapısından ayrı düşmektedir. Film; anlatısındaki nesnellik ve nedensellik gibi öğeler ile klasik anlatıya yakınlaşırken ana karakterin ruhsal durumunu öne çıkarması ve filmin sonunda Hayriye karakterinin akıbetini netleştirmeyerek çağdaş anlatıya yakın bir yol izlemiştir. Zira filmde; ana karakterin psikolojik durumunun öne çıkarılmasının yanı sıra hikayenin açık uçlu olarak sonlanması gibi özelliklerle Fransız Avangard sinemasının esintileri rahatlıkla görülmektedir. Kısaca türler arası bir anlatı yapısı olan ‘*Sazlık*’ filminin klasik anlatı şablonu ile çağdaş anlatı şablonunun karışımı olduğu görülmektedir. Filmin içeriğine uyumlu şekilde eşlik eden kamera kullanımı,

aydınlatma ve kurgu gibi biçimsel öğelerin tercih ediliş şekli Yeşilçam'ın klasik anlatıya sahip filmlerinden ayrılan özelliklerindendir. Özetle iki farklı anlatı türü ile melezleşmiş bir anlatı türüne sahip '*Sazlık*' filminin çeşitli sinemasal denemeleri barındırdığı görülmektedir.

#### 4.3. Bir İntihar



**Resim 4.34.** Film Afişi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: [https://www.imdb.com/title/tt0289090/mediaviewer/rm531004416/?ref=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0289090/mediaviewer/rm531004416/?ref=tt_ov_i)

##### 4.3.1. Filmin İçerik Öğeleri

###### 4.3.1.1. Filmin künyesi

**Yapım Yılı:** 1975

**Yapım:** Ömer Serim

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Eser:** Samet Ağaoğlu

**Müzik:** İlhan Usmanbaş, Bülent Arel

**Müzikleri Derleyen:** Metin Erksan

**Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca

**Oyuncular:** Can Gürzap, Asuman Tuğberk, Altan Günbay, Muharrem Gürses

**Süre:** 38 dk

#### 4.3.1.2. Filmin konusu

Samet Ağaoğlu'nun aynı adlı eserinden uyarlama filmde; birbirlerini seven kadın ve erkeğin çıkmaza dönüşen ilişkileri ekseninde, erkeğin kendini öldürmesi için karısını ikna etme süreci anlatılmaktadır. Erkek; nasıl öldürülmek istediğinden, kadının mahkemedeki ifadesine kadar her şeyi tasarlamaktadır.

#### 4.3.1.3. Filmin teması

'Bir İntihar' filmi kadın erkek ilişkisi ve bu ilişkinin çıkmazları temelinde ilerlemektedir. Saplantılı bir adamın ne onunla ne de onsuz yapabildiği karısını, katili olması için ikna çabası ve olabilecekler üzerine planlar yapmasını içermektedir. İç içe geçmiş kadın erkek temsilinin sergilendiği filmde belirgin bir tema anlayışı bulunmamaktadır.

#### 4.3.1.4. Olay örgüsü

Donuk karelerden oluşan film jeneriği sonrasında film yakın çekim planlarla başlamaktadır. Yakın plan çekimler arasında kadının gözü, fonda kadının dudaklarının görüldüğü bir fotoğrafın önünde silah tutan adamın eli, adamın gözü, kadının dudakları ve ardı ardına adamın ve kadının gözlerinin olduğu planlar bulunmaktadır. Yakın planların ardından filmin kadın karakteri, erkek karakterin portresinin önünde sonrasında ise erkek karakter de kadın karakterin portresinin önünde görülmektedir.



**Resim 4.35.** Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Yüksek tavanlı, sütunları olan fazlaca şaşaalı bir mekânda karşılıklı konumlanmış birbirlerinin dev fotoğrafları önünde kadın ve elinde silahla adam birbirlerine bakmaktadırlar. Uzun uzun birbirlerine bakarlar ve adam silahı kadına doğrultur.



**Resim 4.36.** Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Adam silahı indirir ve kadına kendini öldürmesini istediğini söyler. Kadına ‘Beni öldürdükten sonra çok meşhur olacaksın’ der. Günlerdir kadını ikna etmeye çalıştığını belirten adamın konuşmaları eşliğinde kadını şapka ve pelerin gibi ikonik silahşor giysileri içinde kum tepelerinden oluşan bir mekânda görürüz. Kadın tüfeğiyle adama doğru nişan alır.



**Resim 4.37.** Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Kadın tüfeğini indirince adam fazlaca sinirlenir ve kadına doğru ‘Yazıklar olsun sana! Ben de seni yürekli bilirdim. Beni mutlaka öldürmelisin’ diye bağırır. Kadın bunu yapamayacağını dile getirir. Kamera tekrar birbirlerinin dev fotoğrafları olan mekâna döner. Adam elinde silahla kadına düşünceli bir şekilde bakmaktadır. Kadın

konuşmaya başlar. Altı yıldan beri hayatı paylaştıklarını acı tatlı pek çok şey yaşadıklarını söyler. Birbirlerini çok iyi tanıdıklarını ve birbirlerinin hayatlarının her kısmına tesir ettiklerini belirterek ‘Bir erkek bir kadının hayatına bundan fazla giremez. Biz seninle aynı bedende yaşayan aynı şeyleri duyan ruh gibiydik. O lanetli düşünceni bana kabul ettiremezsin, boşuna çaba harcama’ der. Kadın, adama seni öldüreceğime kendimi öldürürüm diye ekler. Adam kadının meşhur olma ihtirasında olduğunu iddia ederek kendisini öldürdüğünde çok meşhur olacağını iddia eder.



**Resim 4.38.** Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Adam kadına neden kurtulmak istediğini sorar. Adam; kendimden, insanlardan ve nihayet senden diye cevaplar. Kadın benden kurtulmanın başka yolları da var dediğinde adam, uyuşturucu madde tutkunu gibi bağılıyım sana, sen benim hem katilim hem de yaşama nedenimsin der. Aralarındaki ilişkinin çıkmaza dönüşmesi üzerine konuşurlar. Kadın, kendisinden istenilen şeyi bizzat kendisinin de yapabileceğini bir şişe uyku ilacıyla her şeyi sessizce halledebileceğini söyler. Adam kadının da ölüm fikrine alıştığını ve ilk günlerdeki şaşkınlığının kalmadığını belirterek sessiz bir ölüm istemediğini dünyayı arkasında gürültüyle bırakmak istediğini söyler. Adam kadına kendisini nasıl öldürmesini gerektiğini tabancayı tam alına nişan alması gerektiğini söylerken kadının adama nişan aldığı sahneye geçilir.



**Resim 4.39.** Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Kadın adamı alnından vurur. Adam yere yığılır ve kadın yerde kıvrılmış yatan adama ateş etmeye devam eder. Kadın adama toplam altı kez ateş etmiştir. Ardından kadının iki polis memuru eşliğinde yürüdüğü dış mekandaki bir sahneye geçilir. Çevrede bulunan insanlar el kol hareketleriyle kadına tepkilerini gösterirler. Ardından oldukça gösterişli döşenmiş bir odada fazlaca uzun bir masanın bir ucunda kadın diğer ucunda savcının oturduğu sorgu sahnesine geçilir.



**Resim 4.40.** Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Kadın savcının neden öldürdünüz sorusuna ‘Katil benim, kocamı ben öldürdüm’ şeklinde kısa cevaplar vermektedir. Savcı ısrarla cinayetin sebebini kadına sormaktadır ama kadın ‘Kocamı ben öldürdüm, hepsi bu kadar’ diye cevaplar. Adamlar kadının cinayet sonrası olasılıkları şeklinde planlanan bu sahnenin ardından adamın kadını ikna etmeye çalıştığı sahneye geri dönülür.

Adam, kadının sorgudaki söylediklerine karşın ‘Çok iyi çok iyi, işte böyle. Savcıya bu öldürmenin sebebi hakkında hiçbir şey söylemeyeceksin’ der. Adam, cinayetin

ardından kadının sessiz kalmasının dikkatleri üzerine daha fazla çekeceğini ve bu durumun gazetelerde yayımlanarak bir anda meşhur olacağını belirtir. Adam bu cinayet sonrasında basında çıkabilecek olası haberler hakkında fikirlerini sıralar. Adamın söyledikleri karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen kadın, adamın bir çıkmaz içinde olduğunu ve yardım etmek istediğini söyler. Adam cinayet sonrasında kadının makyajından giyeceği kıyafetlerine kadar her şeyi tasarlamaktadır. Mahkeme gününde kadının kalabalıklar tarafından alabileceği tepkilere dair öngörülerini dile getirir. Mahkemede yargıcın sorularına kısa cevaplar vermesi gerektiğini söyler. Ardından mahkeme sahnesine geçilir.



**Resim 4.41.** Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Sarayı andıran mimariye sahip bir yapının merdivenlerinin en üst kısmına kürsü kurulmuş ve üç erkek yargıç burada oturmaktadır. Merdivenlerin sonunda alt katta kadın ayakta beklemektedir. Yargıç kadından öldürdüğünü itiraf ettiği kocasıyla nasıl tanıştıklarını anlatmasını ister. Kadın; adamla aynı çevreden olmadıklarını, öldürdüğü kocasıyla rüyasında tanıştıklarını söyler. Bir flashback ile kadının uyuduğu sahneye geçilir. Gösterişli avizeleri olan kocaman bir odada dev boyutlarda bir yatakta kadın uyumaktadır. Buradan kadının rüyasına geçilir. Kadın ormanlık alanda etrafına bakınarak yürümektedir. Ormanda koşarak ilerlemekte olan adam birden ağaçlara tutunur ve kendini yere bırakarak ağlamaya başlar. Kadın adamı fark eder ve yanına gider. Kadını gören adam yerden doğrulur. Kadın adama neden ağladığını sorar. Adam ruhunu kaybettiğini ve keder içinde olduğunu belirterek bu acıdan kurtulmak için kadından yardım ister. Kadın uykusundan uyanır. Bu rüyadan etkilendiğinden bahseder. Tekrar mahkeme sahnesine geçilir. Kadın bu garip rüyayı gördükten birkaç

gün sonra adamla çeşitli yerlerde defalar karşılaştığını söyler. Kadının adamla kordonda yürürken, sahilde yürürken ve park benzeri ağaçlık bir alanda yürürken karşılaşip birbirlerine uzun uzun baktıkları sahneleri görürüz. Ardından iskelenin bir ucundan kadın diğer ucundan adam birbirlerine doğru koşarak gelirler. Bir süre sarılıp sonra birlikte yürümeye devam ederler. Tavandan sallanan gösterişli avizelere çok yakın bir konumda kadın ve erkeğin dans ettiğini görürüz. Tekrar mahkeme sahnesine geçilir. Kadın, adamla çok güzel günler geçirdiğini hem eş hem dost hem de birbirini seven eşler olduklarından bahseder. Kadının konuşması esnasında mahkeme sahnesinden kocasıyla öldürme planı yaptıkları mekâna geçiş yapılır. Kadın mahkeme sahnesinden başlayan konuşmasına bu sahnede devam eder. Kadın eşinin neden bu kadar karamsar olduğunu neden bu kadar acı çektiğini hala bilmediğini söylemektedir. Elinde silahla kadını dinleyen adam düşünceli bir şekilde kadına bakar ve ‘Devam et, çok güzel konuşuyorsun’ der. Kadın konuşmasına devam eder, ‘Yeryüzünde ona acı vermeyen hiçbir şey yoktu’. Ardından bir flashback ile kadın ile adamın ağaçlık bir alandaki sahnesine geçilir.



**Resim 4.42.** Film Karesi. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Kadın ve adam yere devrilmiş bir ağaç kütüğünün üzerinde ters yönlerde bakacak şekilde oturmaktadırlar. Adam kadına doğru döner karanlık düşünceleri, olmayacak istekleri ve sebepsiz kederleri ile kadının da dengesini bozduğunu söyler. Aralarındaki ilişkinin çıkmaza dönüştüğünden birbirlerinden ayrılmaları için tek bir çareleri olduğunu onun da ölüm olduğunu söyler. Adam, kadına ‘Beni öldür’ der. Bu sahnenin ardından adamla kadının cinayeti tasarladıkları mekâna geçiş yapılır. Adam kadına

doğru yürümektedir. Adam kadının önünde durur ve elindeki silahı kadına uzatır. Kadın silahı alır. Adam kadından uzaklaşarak tam karşısında duran kadının dev portresinin olduğu kısma geçer. Kadın bir süre adam bakar ve elindeki silahı adama doğrultur. Kadın ve adam uzun uzun birbirlerine bakarlar. Kadının elindeki silahın yakın planında görüntü donar ve yedi el silah sesi duyularak film sonlanır.

#### 4.3.1.5. Çatışma

'Bir İntihar' filminin ilerleyiş motivasyonu kadın ile erkek arasındaki karşıt fikirlerden beslenmektedir. Öldürülmek isteyen erkek karakter ile öldürmek istemeyen kadın karakter arasındaki ikna süreci filmin ana çatışmasını oluşturmaktadır. Erkek karakterin saplantılı ve varoluşsal krizler yaşadığı kemdi içsel çatışması ana çatışmanın nedeni konumundadır. Yaşadığı psikolojik buhranlarının farkındalığıyla kadın karakterin hayatını da olumsuz etkilediğini düşünen erkek karakter buna bir son vermeyi kafasına koyar fakat çözümü yine vazgeçemediği karısından istemektedir. Film çatışma unsuru bakımından ele alındığında; kısmen bir intihar yani aslında bir cinayetin tasarlanması ve uygulanması aksiyonlarından oluşmaktadır.

#### 4.3.1.6. Karakter tasarımı

Film iki ana karakter ve figürasyon boyutunda birkaç figür ile inşa edilmiştir. İki ana karakter yani kadın ve erkek filmde iç içe geçmiş konumdadır. Birbirine bağımlı olmuş iki aşık karakterin anlattıkları filme yön vermektedir. Birbirinden bağımsız bir karakter sunumu bulunmamaktadır. Erkek karakteri kadının anlattıkları kadın karakteri erkeğin anlattıkları ile inşa edilir. İç içe geçmiş bu karakter sunumu öznel bir bakış açısı olarak nitelendirilebilir. Zira birbirlerini algıladıkları kadar ifade etmektedirler. Erkek karakter gerçekte kadının anlattığı gibi biri midir yoksa kadın öyle mi algılamıştır bu konuda nesnel bir sunum filmdeki karakter tasarımında bulunmamaktadır. Dolayısıyla karakterler hakkındaki saptamalar karakterlerin repliklerinden yapılan çıkarımlardan oluşmaktadır.

**Erkek Karakter:** Saplantılarla donatılmış erkek karakter kendini öldürmek ile koşullanmış durumdadır. Yaşadığı içsel krizlerin, sebepsiz kederlerin eşinin de hayatını olumsuz etkilediğini düşünmesi ölüm fikrini perçinler hale getirmektedir. Sevdığı kadından ayrılamayan ama onunla da yapamayan erkek karakter bu krizin çıkışını ölümden bularak; ölümünün de sevdiği kadın elinden olmasını istemektedir. İntihar ederek sessiz sakin yaşamdan ayrılmak istemeyen erkek karakter bunun gürültü

kopararak yani bir cinayetle olmasını tasarlamaktadır. Baskın ve manipülatif bir karakter olarak tasarlanmış erkek figürü karısını bu cinayete ikna etmeye çalışırken karısının arzu ettiği şöhrete bu şekilde kavuşacağını bile iddia etmektedir. Filmde cinayet sonrasında gelecekte yaşanabilmesi muhtemel olan sorgu ve mahkeme süreçleri gibi olayları erkek karakter tasarlamaktadır.

**Kadın Karakter:** Kadın figürü eşini çok seven bir karakter olarak tasarlanmıştır. Erkek karakterin ikna çabalarına bir süre direnç gösteren kadın karakterin kararı konusundaki değişim süreci film ana aksiyonunu oluşturmaktadır. Tanıştıkları günden bu yana birbirleriyle iyi kötü pek çok gün geçirerek birbirlerinin hem dost hem sevgili hem de eş oldukları fikri; kadının, erkek karakteri çok iyi tanıdığını düşündüğünü göstermektedir. Buna rağmen kadın karakter erkek karakterin kendisini öldürtmek istemesine anlam verememektedir. Filmde erkek karakterin söylemleriyle ikna süreci gerçekleşmektedir. Erkek karakterin söylemlerinden yapılan çıkarımlar ile kadın karakterin makyaja süse önem veren ve şöhret olma arzusu taşıyan bir kadın olduğu ima edilmektedir. Filmde geçmişe dair anıları kadın karakter aracılığıyla öğrenmekteyiz.

#### **4.3.2. Filmin Biçimsel Öğeleri**

##### **4.3.2.1. Filmsel zaman**

'*Bir İntihar*' filmini filmsel zaman açısından ele aldığımızda altı yıllık bir zaman dilimini kapsadığı görülmektedir. Film, geriye dönüş sahneler ve geleceğe dair tasarımlardan oluşan sahnelerden oluşmaktadır. Filmin açılış sahnesindeki büyük bir salonda dev portrelerin önünde başlayan an'ı filmin şimdiki zamanı olarak referans alınmaktadır. Bu referanstan yola çıkılarak aksiyonun ilerleyişi gereğince altı yıl öncesine ait geçmiş zaman sahneleri ile çiftin tanışma sahnelerini flashbackler aracılığıyla filmleştirilmiştir. Bunun yanı sıra erkek karakterin kadın karakteri ikna sürecindeki diyalog sahneleriyle iç içe geçmiş halde geleceğe ait tasarımsal sahneler bulunmaktadır. Erkek karakterin komutlarıyla planlanan cinayetin gerçekleşmesi halinde yakalama, sorgu ve mahkeme süreçleriyle ilgili olasılıkları içeren tasarımsal gelecek sahneleri ile filmsel zaman karmaşık bir yapıda örülmüştür. Filmsel zaman geçmişe ve geleceğe atlamalarla doğrusal bir yönde gerçekleşmemektedir. Bu durum filmsel zamanı çok katmanlı hale getirmiştir.

#### 4.3.2.2. Mekân tasarımı

Film için seçilen mekanlar anlatının gerekleri paralelinde ve anlatıyı destekler niteliktedir. Sarayı andıran bir yapıda olan mekanlar arasında sütunları olan büyükçe bir salon tercih edilmiştir. *'Bir İntihar'* filminin iç mekân sahneleri Sait Halim Paşa Yalısı'nda filme alınmıştır. Karakterlerin birbirlerine olan saplantılı aşklarını adeta birbirlerine karışmış benliklerini vurgulamak adına karşılıklı duracak şekilde salonun iki duvarına karakterlerin dev boyutta portreleri asılmıştır. Erksan sinemasının önemli bir ögesi olan *'suretler'* kavramı *'Bir İntihar'*'da da kendisini göstermektedir. Karakterlerin portrelerinin bulunduğu bu salonda kadın karakterin erkeği vurduğu sahnede arkada Fransız ressam Felix Auguste Clement'in imzasını taşıyan *'Çölde Av'* isimli tablo bulunmaktadır. Bu şaşaalı yapıda kadın karakterin yatak odası sahneleri de filme alınmıştır. Bu sahnede de odadaki yatağın fazlaca büyük olduğu görülmektedir. Erksan mekân tasarımında kullandığı olması gerekenden daha büyük objeler ile iki karakter arasındaki hem tutkunun hem de saplantının boyutunu da vurgulamaktadır. Bunların yanı sıra diğer bir iç mekân sorgu odasıdır. Kadın karakterin cinayetin hemen ardından polis memurları tarafından getirildiği sorgu odası; heybetli bir avize ve oldukça görkemli möbleler ile donatılmıştır. Fazlaca uzun bir masa kullanılan bu sahnede savcı ve kadın karakter bu uzun masanın iki ucunda konumlandırılmıştır. Diğer bir iç mekân ise mahkeme sahnesinin filme alındığı alandır. Yapının iki sütun arasından yukarıya uzanarak ikiye ayrılan merdivenleri mahkeme salonu olarak tasarlanmıştır. Üst kata yargıçlar, merdiven basamaklarının bittiği alt kata ise kadın karakter konumlandırılmıştır. Filmde geçen iç mekanlar, tasarımsal olarak ele alındığında gerçeklikten uzak bir konumda kullanılmıştır. Erksan, anlatıyı mekânsal olarak fantastik bir hale sokarak büyümlü bir sinematografik atmosfer yaratmıştır. Dış mekân seçimleri ise iç mekânlara göre oldukça yalın durumdadır. Sahil, kum tepeleri ve ağaçlık alan gibi dış mekânlarda sadelik ve sakinlik tercih edilerek karakterler ve mizansen ön plana çıkarılmıştır.

#### 4.3.2.3. Aydınlatma

*'Bir İntihar'* filmini aydınlatma tercihleri bakımından incelediğimizde iç mekanlarda yapının aydınlatmasında kullanılan aplikler, avizeler gibi ışık kaynaklarının kullanıldığı görülmektedir. Yapının doğal aydınlatma tercihleri dikkate alınarak realist ve natürel bir görüntü sağlanmıştır. Filmin aydınlatmasındaki bu tercihin yanı sıra

kadın ve erkek karakterin yüzlerinin aydınlatılmasında anlatıdaki karakter kurulumuna hizmet eden bir husus göze çarpmaktadır. Özellikle iç mekanlardaki ışık tasarımında kadın karakterin yüzü tamamen aydınlatılırken erkek karakterin yüzünün bir kısmının gölgeli bir şekilde filme alındığı görülmektedir.



**Resim 4.43.** Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Yukarıdaki film karelerinde de görüldüğü gibi saplantılı ve karanlık tarafları olan erkek karakterin görüntüleri karakteristik özelliklerine uygun biçimde bir kısmı gölgeli olacak şekilde filmleştirilmiştir. Erksan, filmdeki aydınlatma tercihleri bakımından erkek karakteri kadın karaktere nazaran gölgede veyahut kısmen karanlıkta bırakarak anlatının önemli biçimsel öğelerinden olan aydınlatmayı karakter tasarımı ile bütünleştirmiştir. Dış mekanlarda olan çekimler iç mekanlardaki aydınlatma tercihlerine uyumlu bir şekilde dizayn edilmiştir. Doğal ışık kaynaklarından faydalanarak gerçekçi görüntüler filme alınmıştır.

#### **4.3.2.4. Kamera kullanımı**

Filmde görüntü ölçeklemeleri ve kompozisyon bakımından irdelendiğinde uzamsal simetrinin ön planda olduğu estetik kareler göze çarpmaktadır. Gergin bir sinematografik atmosfer oluşturulan filmde kamera açıları ve hareketleri bunu sağlayacak biçimde tasarlanmıştır.

Filmin açılış sekansında bulunan kadın ve erkeğin portrelerinden yakın çekim göz, dudak ve silah tutan el gibi detay planlar ile filmin gidişatına dair ipuçlarını imgesel boyutta seyirciye sunmaktadır.



**Resim 4.44.** Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

Kadın ve erkeğin birbirlerine duydukları aşkı tutkunun büyüklüğünü seçilen çekim mekanıyla da destekleyen Erksan; gösterişli yapının şaşaalı estetiğini geniş açılı objektiflerle film karelerine yansıtmaktadır.



**Resim 4.45.** Film Kareleri. Bir İntihar (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=C6XkTeaJzRg>

#### 4.3.2.5. Kurgu

'Bir İntihar' filminin kurgu temposu anlatının gerektirdiği düzeyde filmin ana aksiyonunu destekler niteliktedir. Hikâyenin gerilim seviyesinin yükseldiği örneğin kadın karakterin erkeğe silahla nişan aldığı sahnelerde kurgu ritminin hızlandığı görülmektedir. Özetle filmin kurgusu anlatının gidişatına yani olayların gerilim seviyesine göre yatay ve dikey bir grafik izlemektedir.

#### 4.3.3. Deneyisel Unsurlar

'Bir İntihar' filmini biçim ve içerik öğeleri açısından ele aldığımızda klasik anlatı sineması kalıplarını yıkan pek çok öğeye rastlanmıştır. Bu öğeler aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilecektir.

- **Konu:** Film konusu açısından ele alındığında; saplantılı ruh haline sahip erkek karakterin karısını kendisini öldürmeye ikna etme sürecini içermektedir. Bu ikna süreci içinde olası durumlar erkek karakter tarafından tasarlanarak kadın karaktere anlatılmaktadır. Film; konusu ve konunun ele alınış biçimiyle Yeşilçam'ın klasik anlatı sinemasında karşılaşılabilecek türden bir eser çizgisinden oldukça farklılaşmaktadır.
- **Tema:** Oldukça öznel bir yaklaşımla anlatılan bu hikâyeden genel perspektifte bir çıkarım yapmak imkansızlaşmaktadır. Bu bağlamda klasik ya da çağdaş anlatılardaki gibi belirgin bir tema anlayışı bulunmamaktadır. Bu durum filmin deneyisel unsurlarındandır.
- **Olay Örgüsü:** Filmde geçen olaylar zinciri oldukça karmaşık yapıdadır. Geçmişe ait hatırlama sahneleri, rüya sahnesi ve geleceğe dair tasarımsal sahneler iç içe geçmiş haldedir. Olaylar arası nedensellik bağı bulunmakla beraber filmin sonu açık bırakılmıştır. Filmin başlarında olan tasarımsal sahnede kadın altı el ateş ederek adamı vurmuştur. Fakat filmin finalinde freze frame olarak verilen sahnede nişan almış kadının görüntüsü dondurulmuş ve yedi el silah sesi duyulmuştur. Kadınla erkek karakterin tasarladığından daha fazla olan son kurşun kime sıkılmıştır. Dolayısıyla seni öldüreceğime kendi canıma kıyarım diyen kadın karakterin erkeği öldürdükten sonra kendini vurmuş olabilme ihtimali bulunmaktadır. Bu bağlamda filmin sonu hakkında net bir çıkarım yapmak oldukça güç olmaktadır. Kendine has nedensellik bağı olan filmin sonu açık uçludur. Bu durum filmi; klasik anlatı sinemasından ayıran öğelerdendir.
- **Çatışma:** Filmin temelindeki çatışma unsuru kadın ve erkek karakterin farklı fikirlerde olmaları üzerinden şekillenmektedir. Çatışmanın konumu ilk görünüşte böyle görünmesine rağmen aslında durum daha girift bir haldedir. Zira kadın ve erkek karakterler farklı bedenlerde aynı ruhlar olarak tabir edilen bir çifttir. Birlikte geçirdikleri altı yıl neticesinde birbirlerinin her halini tanıyan

kadın ve erkek karakterin benlikleri iç içe geçmiş haldedir. Kadın karakter erkeğin diğer yarısı olmuştur. Diğer yarısını yani karısını, kendini öldürmeye ikna etme çabası aslında bu düalist ruhların içsel çatışması olarak ele alınmaktadır. Erkek karakter filmde de içe dönük bir öldürme eylemi olarak tabir edilen intiharı diğer yarısından yani karısından istemektedir. Özetle film kadınla erkek karakterin çatışmasının yanı sıra birbirine karışmış ruhlara sahip iki bedenin içsel çatışmasını içermektedir. Çatışma ögesinin bu şekilde işlenmesi 'Bir İntihar'ın klasik anlatı yapısına sahip Yeşilçam filmlerinden ayrılan yanlarındandır.

- **Karakter Tasarımı:** Filmdeki karakterlerin anlatımı öznel bir sunum aracılığıyla verilmektedir. Erkek karakteri, kadının anlattıklarından, kadın karakteri erkeğin anlattıklarından yapılan çıkarımlar sayesinde tanımaktayız. İç içe geçmiş benliğin temsilleri olan kadın ve erkek karakterler, anlatıdaki zaman dilimleri konusunda da belirleyici durumdadır. Geçmişe dair anıları kadın karakterden geleceğe dair olasılıkları erkek karakterden duymaktayız. Karakter tasarımının anlatı içinde uygulanmış bu parametrik stili 'Bir İntihar' filminin deneysel tavrını ortaya çıkarmaktadır.
- **Filmsel Zaman:** Anlatının en katmanlı örülmüş ögelerinden bir diğeri filmsel zaman ögesidir. Altı yıllık bir zamanı kapsayan film; şimdiki zaman ile ikna sürecini, geçmiş zaman ile tanışma anlarını ve gelecekteki bir zaman diliminde yaşanma olasılığı olan tasarımsal sahneler ile gelecek tasavvurlarından oluşmaktadır. Şimdi ile iç içe geçmiş geçmiş ve olası gelecek sahneleri filmde karmaşık bir yapıda örülmüştür. Filmsel zamandaki bu karmaşık yapı ile olası gelecek sahnelerinin film içindeki varlığı 'Bir İntihar' filminin denemeci tavrının göstergelerindendir.
- **Mekân Tasarımı:** Filmdeki mekanlar ve bu mekanların kullanım şekli filmin en farklı ögelerindendir. Erksan, filmdeki mekân tasarımında alımlayıcıdaki otomatikleşmiş mekân algısını yıkmaktadır. Sorgu odası sahnesi ve mahkeme sahnesinin çekildiği mekanlar bu durumun en önemli örneğidir. Kullanılan mekanlar gerçekçi olmamakla birlikte hikâyeye ve karakterlerin inşasına hizmet eder hale getirilmiştir. Karakterlerin konuşmalarını gerçekleştirdikleri salondaki devasa resim ve karakterlerin büyük boy portreleri, rüya sahnesindeki yatak odasında; olması gerekenden çok fazla büyük olan yatak gibi objeleri film

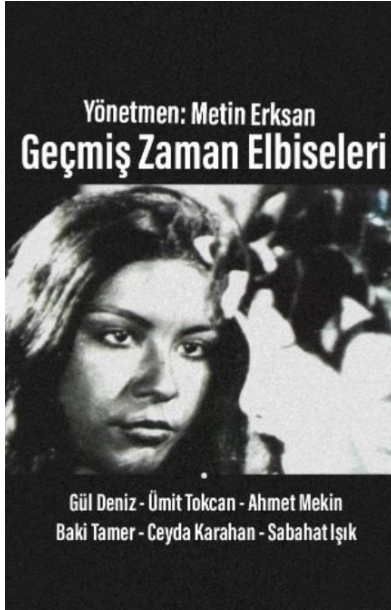
mekânına konumlandırarak karakterler arasındaki tutku ve saplantının boyutuna adeta atıf yapmaktadır. Filmdeki mekân tasarımının ve kullanılan mekanların filmin anlatısına bu şekilde dahil edilmesi bunun yanı sıra seyircideki kalıplaşmış uzam algısını yıkması durumu *‘Bir İntihar’* filminin döneminin ana akım popüler filmlerinden ayrılan en ayrıksı, en önemli özelliklerindendir.

- **Aydınlatma:** Film aydınlatma tercihleri bakımından incelendiğinde doğala yakın gerçekçi bir düstur göze çarpmaktadır. Erksan, karakterlerin planlarında ise aydınlatmayı karakter tasarımının inşasına hizmet eder bir pozisyonda konumlandırmıştır. Erkek karakterin planlarında erkeğin yüzünde gölgeler bulunmasına rağmen kadın karakterin planlarında kadının yüzü tamamen aydınlatmıştır. Ölüm düşüncesine saplantılı ve karanlık taraflara sahip erkek karakteri kısmen gölgeli bir imajla sunan Erksan, kadın karakteri ise berrak ve aydınlık bir imaj ile filmleştirmiştir. Aydınlatma tercihlerini konumlandırırken filmin anlatısındaki karakter tasarımı ögesi ile uyumlu hale getirmek filmde tespit edilen öncü öğelerdendir.
- **Kamera Kullanımı:** Filmdeki görüntü tasarımlarında; tercih edilen şaşaalı mekânı sergilemek ve büyük boyutlu objeleri kompozisyona dahil etmek için geniş açılı objektifler aracılığıyla yakalanan panoramik görüntüler filmin görsel sunumunun sıra dışı öğelerindendir. Filmin görüntülerinde bulunan bir diğer ayrıksı öğe ise filmin açılış sahnesindeki yakın planlardır. Kadın ve erkek karakterin büyük boy portrelerinden alınan yakın plan göz, dudak kareleri ve erkek karakterin silahlı elinin yakın planı gibi imajlar bulunmaktadır. Erksan, filmin açılışın sahnesinde anlatıya ait önemli imajları seyirciye imgesel boyutta sunmaktadır. Görsel açıdan irdelenen filmde tespit edilen bu tercihler filmin denemeci bir tavra sahip ayrıksı özelliklerindendir.
- **Kurgu:** Anlatının gerilimine göre hızlanan ve yavaşlayan kurgu ritmi pek çok ana akım filmde de bulunan özelliklerdendir. *‘Bir İntihar’* filmi kurgu ritmi ve stili bakımından irdelendiğinde klasik anlatıya sahip ana akım filmlerden ayrılan herhangi bir farklılık tespit edilememiştir.

*‘Bir İntihar’* filmini içerik ve biçimsel öğeler bakımından betimleyerek elde ettiğimiz verilerin ayrıksı taraflarını irdelediğimizde filmin çoğu ögesinde Erksan’ın denemeci tavrını filme yansıttığını rahatlıkla görmekteyiz. Özellikle filmdeki içerik öğelerinden karakter tasarımı ve biçimsel öğelerinden mekân tasarımı bu durumu örnekleyen en

kuvvetli öğelerdendir. Film, klasik anlatı şablonundan tamamen uzaklaşmakta ve çağdaş anlatı sinemasına yakın bir duruş sergilemekle beraber karakterlerin tasarımı hususunda çağdaş anlatının sınırlarını da zorladığı görülmektedir. Özetle *‘Bir İntihar’* filminin, döneminin filmlerine nazaran birçok sinematografik denemeyi barındırdığı rahatlıkla görülmektedir.

#### 4.4. Geçmiş Zaman Elbiseleri



**Resim 4.46.** Film Afişi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak:[https://www.imdb.com/title/tt0287433/mediaviewer/rm573363457/?ref\\_=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0287433/mediaviewer/rm573363457/?ref_=tt_ov_i)

##### 4.4.1. Filmin İçerik Öğeleri

###### 4.4.1.1. Filmin künyesi

**Yapım Yılı:** 1975

**Yapım:** Ömer Serim

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Eser:** Ahmet Hamdi Tanpınar

**Müzik:** İlhan Usmanbaş, Necil Kazım Akses

**Müzikleri Derleyen:** Metin Erksan

**Görüntü Yönetmeni:** Tosun Bayrı

**Oyuncular:** Ümit Tokcan, Gül Deniz, Ahmet Mekin, Ceyda Karahan

**Süre:** 52 dk

#### 4.4.1.2. Filmin konusu

Sevgilisiyle buluşmak için sözleşen bir adam; buluşma yerine giderken ufak bir kaza geçirir ve gözlerini tuhaf bir evde açar. Evde karşılaştığı geçmiş zaman elbiseleri giyen kıza aşık olan adamın kız hakkındaki muammayı anlamlandırma süreci ve kara sevdaya dönüşen duyguları filmin konusunu oluşturmaktadır.

#### 4.4.1.3. Filmin teması

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynı adlı hikayesinden uyarlanan filmde rüya ile gerçeklik arasındaki belirsizlikler içindeki bir adamın, neredeyse bir günde içinde başına gelenler ve sonuçları anlatılmaktadır. Filmde belirgin bir tema anlayışı bulunmamaktadır.

#### 4.4.1.4. Olay örgüsü

Film; karakterlerin film içindeki mizansene ait fotoğrafları ile başlamaktadır. Jenerik görüntüleri biter fakat jenerik müziği devam ederken ana karakteri telefonla konuşurken görürüz. Ana karakterin bulunduğu odanın duvarlarında farklı ırklardan farklı görünüşte olan alımlı kadın fotoğrafları asılıdır. Telefonda konuşan ana karakterin görüntüsüyle birlikte duvardaki portrelerin detay çekimleri kurgulanmıştır. Kamera genel plana çıktığında tavandan balonların sarktığı duvarlarında fotoğrafların olduğu bir yatak odasında, ana karakter yatağın üzerinde oturmaktadır.



**Resim 4.47.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Telefonda konuşan ana karakter gün içinde yaptığı aktiviteleri sevgilisine anlatmaktadır. Sevgili ile gece iki buçukta buluşmak için sözleşen ana karakter; telefonda sevgilisine aşk sözcükleri söylemektedir. Karamsarlıklarından bahseden ana karakter her an kaybetme korkusu yaşadığından ve kötü kaderinden bahseder. Sevgilisi ana karaktere bu karamsar düşüncelerden kurtulması gerektiğini söyler. Ana karakter; buluşma saatine kadar odasından çıkmayacağını ve bu şekilde beklenmeyen kötü bir olayla karşılaşamayacağını belirtir.



**Resim 4.48.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Ana karakter odasının duvarlarındaki kadın fotoğraflarından sevgilisine bahseder ve sevgilisi ise ana karaktere bu saplantılarından hoşlandığını belirtir. Ana karakter sevgilisinin yokluğuna bu resimler sayesinde dayanabildiğini söylemektedir. Buna cevaben ana karakterin sevgilisi ana karaktere olan aşkından bahsetmeye devam etmektedir. Bir süre sonra sevgililer telefonu kapatır. Ana karakterin kapısının zili çalmaktadır. Ana karakter dışarıya doğru anahtar kapının üzerinde diye seslenir. Ana karakterin bir arkadaşı gelir ve dışarıya çıkmak için ana karakteri ikna etmeye çalışır. Yemek, güzel kızlar ve kumar gibi tekliflerle ana karakter ikna edilmiştir.



**Resim 4.49.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Kupa, sinek, karo ve maça as kartlarının dev boyutta görsellerinin dört farklı duvara konumlandırıldığı bir odada kâğıt oynanmaktadır. Dört erkek oturur şekilde bir kadın ise ayakta konumlanmıştır. Oyuna motive olamayan ana karakterin aklında sadece sevgilisi vardır. Ana karakter oyun masasında hayallere dalar, oyun masasındaki ondan başka kimse yoktur ve sevgilisi masanın üzerinde dans etmektedir.



**Resim 4.50.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Yakın planla saatin iki buçuk olduğunu görürüz. Ana karakter telefon kulübesinden taksi durağını aramaktadır. Taksi durağındaki yetkili hiç araba olamadığını söyler. Ana karakter telefon kulübesinden çıkıp koşmaya başlar. Bir süre sonra ayağı takılıp ağaçlara çarparak sert bir şekilde düşer. Gözlerini açtığında kır saçlı garip sesler çıkararak iletişim kurmaya çalışan yaşlı bir kadın ana karakterin başındadır. Ana karakter anlam veremeyen gözlerle kadına bakmaktadır. Ürkütücü kadının yanında genç bir kız vardır ve o da ana karaktere gözlerini dikmiştir. Merdiven korkuluklarına âdeta parmaklık gibi sarılan yaşlı kadın ve genç kız; merdiven basamaklarında yatan ana karaktere bakarak konuşmaktadırlar. Genç kız yaşlı kadının çıkardığı sesleri Türkçeye çevirmektedir. Genç kız; ‘Bir şeyiniz yok diyor, dinlenin geçer. İçerdeki odada size yer hazırlayacak yarın sabaha bir şeyiniz kalmaz’ der.

Ana karakter eski zamanlara ait kıyafetler giydirilmiş cansız mankenlerin olduğu büyükçe bir odadaki bir yatakta gözlerini açar. Yavaşça etrafını süzen ana karakter nerede olduğunu anlamlandırmaya çalışır. Oldukça şaşaalı olan bu yapıda tavan motifleri ve çok sayıda sütun bulunmaktadır. Ana karakter etrafını detaylı bir şekilde incelemeye yatarak başlar ardından doğrulur ve mekandaki cansız mankenlere şaşkınlıkla bakmaktadır. Kafeste bulunan kuşlar ana karakterin dikkatini çeker.



**Resim 4.51.** Film Kareleri. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Yataktan kalkar ve odada dolaşarak etraftaki objelere daha yakından bakar. Cansız mankenler, kuş kafesi gibi objelerin yanı sıra odada şövale üzerinde bir kadının portresi bulunmaktadır. Ana karakter uzun uzun fotoğrafa bakar.



**Resim 4.52.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Bir süre sonra cansız mankenlerin arasında dolaşmaya devam ederken duyduğu ayak seslerine doğru yönelir. Şövalede fotoğrafı bulunan kadın üzerinde geçmiş zaman kıyafetleriyle kapıda belirir. Kadın adama sessiz olmaları gerektiğini söyler. Ana karakter olanları anlamaya çalışmak için kadına kim olduğunu sorar. Kadın babasının birden hastalandığından ve onu yanından ayırmadığından, dışarıya bile çıkmadıklarından bahsetmektedir. Ana karakter, kadını bir masal kahramanına benzeterek neden bu giysileri giydiğini sorar. Kadın bu elbiseyi babası istediği için giydiğini ve buradaki kıyafetleri de babasının yaptırdığından bu durumun ona gençliğini hatırlattığından bahseder. Kadın hasta babasının onu bu eve hapsettiğinden ve ne dışarıya çıkabildiğinden ne de eve misafir geldiğinden şikâyet etmektedir. Ana karakter bu durumun zorbalık olduğunu dile getirir. Kadın ise babasını savunarak ‘Hasta dedimse büsbütün deli demedim’ der. Kadın ana karaktere sorular sorar ve

kendisini anlatmasını ister. Ana karakter kız arkadaşıyla buluşacağından, kız arkadaşı Katy'nin sarışın bir Alman olduğundan bahseder. Kadın, ana karaktere Katy hakkında sorular sorar; 'Çok mu güzeldi, çok mu seviyordunuz' gibi sorulara ana karakter 'Güzeldi ama siz daha güzelsiniz' diye cevap verir. Kadın, ana karaktere güzelliğini öven ilk erkeğin kendisi olduğunu söyler. Kadın ve ana karakter arasındaki flörtöz konuşmaların ardından kadın bu evdeki hayatından bahsetmeye devam eder.



**Resim 4.53.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Bu eski zaman kıyafetleri arasında yaşadığı zamandan kopuk bir yaşantısı olduğunu dile getirir. Babasının uydurduğu bir masalın kahramanı ve bir başkasının rüyası olarak kalmanın korkusunu yaşadığını söyler. Ana karakter, kadına oradan birlikte kaçmayı teklif eder. Kadın, ana karaktere bu akşam buraya gelerek rahatını kaçırdığını söyler. Ardından duyduğu ayak seslerinin yönünü işaret ederek korku dolu bakışlarla 'İşitmiyor musunuz bu onun ayak sesleri, neredeyse gelir' der. Kamera kapıya yönelir ve bir süre devam eden ayak seslerinin ardından kapıda robdöşambr giymiş kır saçlı bir adam belirir. Kadın korkuyla arkasını döner. Kır saçlı adam ana karaktere sesini yükselterek 'Deli misiniz biçarenin ne halde olduğunu görmüyor musunuz, çekilin onun yanından!' diye seslenir. Kır saçlı adam kadına doğru yaklaşarak; gidip yatması gerektiğini vaktin çok geç olduğunu söyler. Kadın ana karaktere bir süre çaresizce bakıp salondan ayrılır. Kadın kapıda durup bir süre daha ana karaktere bakmaya devam eder. Kadın gittikten sonra ana karakter ve kır saçlı adam salonda baş başa kalmışlardır. Ana karakter kır saçlı adama hakaretler savurmaktadır. Bir insanın kendi kızına nasıl böyle zulüm edebileceğini anlamadığını söylerken; kır saçlı adam kahkahalara boğulur. Kır saçlı adam, kadının kızı değil yedi yıllık karısı olduğunu

söyler. Ana karakter şaşkınlığını gizleyemez. Kır saçlı adam kadının beş yıldan beri bu tip buhranlar yaşadığını dile getirir. Ana karakter kır saçlı adama inanmaz ve yalan söylediğini iddia eder.



**Resim 4.54.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Kır saçlı adam karısının rahatsızlığı beş yıldır herkesten gizlediğini sağır ve dilsiz hizmetçiyle çalışmalarının nedeninin bile bu durum olduğunu dile getirir. Kır saçlı adam dışarıdaki insanların karısının bu rahatsızlığından haberdar olmalarını istememektedir. Karısının geçirdiği bu krizlerde de bu tip yalanlar söylediğini ama bu durumun önemsiz olduğunu belirtmektedir. Ana karakter geçirdiği ufak kaza neticesinde yaşadığı bu gecenin algılarını çarpıtmış olduğunu ve kadının söylediklerine inanmanın tabii bir durum olduğunu belirterek mahcup olduğunu söyleyerek kır saçlı adamdan af diler. Kır saçlı adam ana karaktere af dilenecek bir şey olmadığını, hasta ve sarhoş iken herkesin kadının söylediği bu yalanlara inanabileceğini söyler. Kır saçlı adam karyolayı işaret ederek rahat bir uyku çekmesini ana karaktere söyler fakat ana karakter evine gitmek ister. Bunun üzerine kır saçlı adam sizi bu halde bırakmayacağını belirtir ve sabah birlikte kahvaltı yapma teklifinde bulunur. Kır saçlı adam aile hayatlarının tatsız bir anına tanık olan ana karakteri, karısının yarın sabah hakiki yüzü ile karşılaşabileceklerini söyleyerek kalması için ikna eder ve yaşanan her şeyi unutup rahatça bir uyku çekmesi için ana karaktere uyku hapı verir. Ana karakter ilacı içer ve yatağa yüzüstü uzanır. Kır saçlı adam ana karakterin uyuduğu salondan çıkar. Sabah olduğunda ana karakter dün gece uyuduğu salonda ama yatakta değil halının üzerinde gözlerini açar.



**Resim 4.55.** Film Karesi. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Salonda halı dışında hiçbir eşya bulunmamaktadır. Ana karakter yattığı halının üzerinden doğrularak etrafı inceler. Dün gece yaşananlar gerçek midir yoksa bir rüya mı? Ana karakter salonda dolaşır hiç kimseler etrafta yoktur ne bir eşya ne de bir insan. Ana karakter salondan çıkıp bu şaşılaştıran yapının içinde dolaşmaya başlar. Yapının içini ve dışını yani pek çok alanını gezen ana karakter etrafta kimselere rastlamaz. Ana karakter kendi evine döner ve yatağında siyah saçlı bir kadının arkası dönük bir biçimde uyuduğunu görür.



**Resim 4.56.** Film Kareleri. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhlrGPj1BdA>

Dün gece karşılaştığı geçmiş zaman elbiseli kızın yatağında olma olasılığı üzerine şaşkınlığını gizleyemeyen ana karakter uzun uzun yatağındaki siyah saçlı kadına bakar. Kadın yatakta kımıldayarak yüzünü ana karaktere doğru döner. Ana karakter sevgilisi Katy'nin siyah peruk takıp yatağında uyuyakaldığını görür. Kadehine viski dolduran ana karakter uyuyan Katy'ye bakarak viskisini yudumlamaktadır. Katy'nin baş ucunda bulunan telefon çalmaya başlayınca Katy uyanır ve telefona cevap verir. Katy telefonu kapatınca sevgilisinin odada olduğunu fark eder. Dün gece buluşmaya

gelmeyen ana karaktere ‘Herhalde saatini kaybettin’ der. Katy kafasındaki peruğu alın hizasından tutarak sıyrırken gülümseyerek ‘Yeni saçımı nasıl buldun’ diye ana karaktere sormaktadır. Ana karakter sevgilisi Katy’ye dün gece tanıştığı geçmiş zaman elbiseleri giyen kadını anlatmaya başlar. Katy, sevgilisinin bu tavrına anlam veremez ve davetkar bir tavırla ‘Bırak bu saçmalıkları da yatağa gel’ der. Ana karakter dün gece yaşadığı muamma olan olayı Katy’ye anlatıyor gibi görünse de aslında yaşananlar hakkında sesli düşünmektedir. Kır saçlı adamın geçmiş zaman elbiseleri giyen kocası olduğuna dün gece ikna olan ana karakter bu konuya tekrar şüphe ile yaklaştığını belirtmektedir. Her ne yaşanırsa yaşansın geçmiş zaman elbiseli kızın karakterinden çok etkilendiğini belirten ana karakter derin düşüncelere dalar. Bu sırada sevgilisi Katy sinirli bir yüz ifadesi ile söylenmeye başlar fakat ana karakter Katy’nin sesini duymaz olur. Aradan iki uzun yıl geçer. Ana karakter sahilde yürüyüş yapmaktadır. Ana karakterin iç sesi eşliğinde bu süreçte neler yaşadığını öğreniriz. Ana karakter iki yıl boyunca geçmiş zaman elbiseli kızı arar ama bulamaz. Ana karakter geçmiş zaman elbiseli kıza olan aşkının kara sevdaya dönüştüğünden bahseder. Ana karakter yürüyüşü sırasında bir teknenin üzerinde saçlarını tarayan bir kadın dikkatini çeker. Bu kadın geçmiş zaman elbiseli kızdır. Ana karakter şaşkınlığını gizleyemez ve iskele üzerinden tekneye doğru koşar. İskelenin ucundan kadına doğru seslenmektedir. ‘Geçmiş zaman elbiseleri giyen kız!’ Kadın, ana karakteri görünce oturduğu yerden doğrulur.



**Resim 4.57.** Film Kareleri. Geçmiş Zaman Elbiseleri (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=NhIrgPj1BdA>

Ana karakter, kadına ‘Seni seviyorum, yıllardır seni aradım, sana aşığım’ diye seslenir. Kadın ana karaktere doğru sadece bakar. Teknenin kamarasından kır saçlı adam çıkar ve teknenin kaptanına çabuk tam yol diye komut vererek tekneyi hareket ettirmesini ister. Ana karakter giden teknenin ardından bağırarak ‘Dur gitme! yapamazsınız bunu.

Bana gerçeği söylemeniz lazım’ der. Geçmiş zaman elbiseli kız göz yaşları içinde iskelede bağırarak ana karaktere bakmaktadır. Ana karakter o gecede yaşananları zihninde kalan görüntülerle geçmiş zaman elbiseli kızı hatırlamaktadır. Uzaklaşan tekneye iskelede bakarak ana karakterin görüntüsünün ardından ağlayan geçmiş zaman elbiseli kızın görüntüsü ile film son bulmaktadır.

#### 4.4.1.5. Çatışma

‘Geçmiş Zaman Elbiseleri’ filminin merkezindeki çatışma; ana karakterin aniden değişen duyguları ve yaşananların gerçek olup olmama olasılığı üzerine konumlandırılmıştır. Ana karakterin bir gecede başına gelen olaylar zincirinin bıraktığı tahribat hayatının akışını değiştirmiştir. Ana karakter o gece yaşadıklarının gerçek mi yoksa rüya mı olduğunu anlamlandırmaya çalışmaktadır. Yaşadıkları duygularını değiştirmiş; sevgilisi Katy’ye olan ilgisi kaybolmuş ve geçmiş zaman elbiseli kıza aşık olmuştur. Fakat bu yaşananların gerçeklikle ilgisi şüphelidir ve ana karakter bu çıkmaz içinde yoğrulmaktadır. Filmin merkezinde bulunan çatışma; rüya ve gerçeklik arasındaki karmaşada sıkışan ana karakter üzerinden ilerlemektedir.

#### 4.4.1.6. Karakter tasarımı

**Ana Karakter:** Filmin tüm aksiyonunun odağında olan ana karakter; gece hayatına, kumara ve kadınlara düşkün olarak tasarlanmıştır. Saplantılara sahip ana karakter, kötü tesadüflerden çekinen karamsar bir ruh haline sahiptir. Filmin başında sevgilisi Katy’ye yoğun duygular besleyen ana karakterin duygu değişimleri; filmin ana ilerleyiş motivasyonlarından biridir.

**Katy:** Ana karakter tarafından sarışın bir Alman olarak betimlenen Katy karakteri; filmin serim kısmında ana karakterin yoğun duygular beslediği sevgilisi konumundadır. Ana karaktere aşıktır.

**Geçmiş Zaman Elbiseli Kız:** Masallardan fırlamış gibi bir görüntüye sahip bu kadın karakter hem görüntüsü hem de anlattıklarıyla ana karakterin gerçeklik algısını bozacak şekilde tasarlanmıştır. Giydiği geçmiş zaman elbiseleriyle masal kahramanı gibi görünmektedir. Hasta babası tarafından bulundukları eve ve aynı zamanda adeta geçmiş bir zamana hapsedildiğinden bahsederek ana karakteri etkilemektedir.

**Kır Saçlı Adam (Kocası ya da Babası):** Geçmiş zaman elbiseli kızın babası olarak bahsettiği kır saçlı adam söylenilenlerin aksine yedi yıllık kocası olduğunu iddia

etmektedir. Ana karaktere karşı hafif alaycı, karısına karşı ise kontrolcü bir tavra sahiptir. Kır saçlı adam karakteri; ana karakterin gerçeklik algısını yitirmesine katkısı olan bir karakter tasarımına sahiptir. Geçmiş zaman elbiseli kızın söylediklerini çürüten söylemleriyle ana karakteri muammalara sürüklemektedir. Kır saçlı adam karakteri hem baba hem de koca figürü olacak şekilde iki boyutlu bir tasarıma sahiptir. Hem ana karakter hem de izleyici hangi figürün gerçekliği temsil ettiğini öğrenemez.

#### **4.4.2. Filmin Biçimsel Öğeleri**

##### **4.4.2.1. Filmsel zaman**

'*Geçmiş Zaman Elbiseleri*' filmini filmsel zaman açısından ele aldığımızda 2 yıllık bir zaman dilimini kapsadığı görülmektedir. Film; ana karakterin sevgilisi Katy ile randevulaştığı açılış sahnesiyle başlamaktadır. Telefonda konuşulan bir akşam üstünde başlayan ve o gecedan ertesi sabaha kadar süren sahnelerin ardından filmsel zamanda tek zaman atlaması ile iki yıl sonrasına gidilmekte ve burada film son bulmaktadır. Filmsel zaman doğrusal olarak ilerlemektedir.

##### **4.4.2.2. Mekân tasarımı**

Filmde kullanılan mekanlar sırasıyla; ana karakterin odası, kumar oynadıkları oda, telefon kulübesi, ağaçlık bir alan, geçmiş zaman elbiseli kızın evinin girişinin merdivenleri ve evi, ana karakterin evi ve iskeleden oluşmaktadır. Mekân kullanımındaki dikkat çekici unsurlardan biri ana karakterin evinin tasarımıdır. Ana karakterin yatak odasının tasarımında odanın duvarlarında bulunan farklı ırklardan kadın portreleri, yerlere saçılmış fazlaca fotoğraf, çok sayıda balondan oluşan bir destenin tavanda asılı halde duruşu ve odanın tam ortasına konumlanmış yataktan yararlanılmıştır. Ana karakterin sunumu kullanılan bu mekân aracılığıyla kolaylıkla seyirciye aktarılmaktadır. Tasarlanan bu mekân; ana karakterin kadınlara düşkün havai bir hayat anlayışına sahip olduğunu simgelemektedir. Bunun yanı sıra kumar oynama sahnesinde kullanılan odada iskambil kağıtlarının büyük ölçekli görselleri duvarlara konumlandırılmıştır. Oynadıkları oyuna dair detaylar seyirciye gösterilmemekle birlikte duvar detaylarıyla odada kumar oynandığı simgesel detaylarla pekiştirilmiştir. Mekân kullanımındaki diğer dikkat çekici unsur ise geçmiş zaman elbiseli kızın babası/kocasısı ile yaşadığı evin tasarımıdır. Ana karakter ile izleyicinin de gerçeklik algısını bozacak şekilde stilize edilmiş bu mekânda cansız mankenlere giydirilmiş eski zaman kıyafetleri, salonun ortasında duran büyükçe bir karyola, geçmiş zaman elbiseli

kızın şövalede duran portresi ve kafeste bulunan iki kuş gibi objeler, oldukça büyük ve sütunlara sahip bu salon içinde konumlandırılmıştır. Anlatının gerektirdiği gerçeklik ve rüya arasındaki dilemmayı destekleyecek şekilde mekân tasarımı gerçekleştirilmiştir. Özetle '*Geçmiş Zaman Elbiseleri*' filminin mekân tasarımlarında göz önünde bulundurulmuş öğeler hem karakter tasarımına hem de anlatılan öyküye hizmet eder şekilde stilize edilmiştir.

#### **4.4.2.3. Aydınlatma**

'*Geçmiş Zaman Elbiseleri*' filminin çoğu sahnesi iç mekân çekimlerinden oluşmaktadır. Ormanlık alanda koşma mizansen ve filmin finalinde bulunan iskele sahnesinden oluşan iki dış mekân sahnesi bulunmaktadır. Film aydınlatma tercihleri bakımından serinin diğer filmleriyle benzerlikler göstermektedir. Filmin final sahnesinde gün ışığından yararlanılarak natürel kareler filme alınmıştır. Dış mekanlardan bir diğeri olan ağaçlık alandaki koşma sahnesinde ise ışıklar yere yakın pozisyona yerleştirilerek ana karakter alt açıdan aydınlatılmıştır. İç mekanlardaki aydınlatma tercihlerinde ise kompozisyonun her kısmının aydınlık olduğu berrak görüntülerden ziyade natürel bir görüntü elde etme düsturuyla gölgeler oluşturulacak şekilde ışık kaynakları konumlandırılmıştır.

#### **4.4.2.4. Kamera kullanımı**

Film; görüntüleme tercihleri açısından ele alındığında biçimsel öğelerden olan kamera kullanımının filmin içeriğine uyumlu olacak şekilde tasarlandığı görülmektedir. Gerçeklik ve gerçeküstü ikileminin var olduğu filmin tekinsiz atmosferini oluşturmada kamera hareketleri göze çarpmaktadır. Optik bir kamera hareketi olan zoom-in ve zoom-out ile oluşturulan ani hareketler, geçmiş zaman elbiseli kızın evinde bulunan cansız mankenlerin çekimlerinde pek çok kez kullanılmıştır. Bu tercih o sahnenin atmosferini pekiştirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Bunun yanı sıra ana karakterin hiç bilmediği bir mekânda uyanması ile başlayan sahnede; bulunduğu büyük ve tuhaf odayı gezinerek keşfe çıkması hareketli kamera çekimleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu tip bir kamera kullanım tercihi; ana karakterin bu keşif gezisine izleyiciyi de dahil etmektedir.

#### 4.4.2.5. Kurgu

'*Geçmiş Zaman Elbiseleri*' filminin atmosferine uygun müzik seçimleri eşliğinde görüntüler devamlılık ilkesi gözetilerek kurgulanmıştır. Genel hatlarıyla sakin ilerleyen filmin kurgu temposu gerilimin yükseldiği sahnelerde kısa kesmelerle hızlandırılmıştır. Film içinden alınan donuk karelerle tasarlanan jenerik ile başlayan filmin finali de geçmiş zaman elbiseli kızın ağlarken çekilmiş yüzünün yakın planının donuk karesi ile sonlandırılmıştır.

#### 4.4.3. Deneysel Unsurlar

'*Geçmiş Zaman Elbiseleri*' filmini içerik ve biçimsel öğeler bakımından ele aldığımızda dönemin ana akım popüler filmlerinden ayrılan yönleri tespit edilmiştir. Analiz sırasında belirlenen denemeci tavır olarak nitelendirilebilecek unsurlar aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilecektir.

- **Konu:** Filmde sevgilisiyle randevulaşan bir adamın bir gecede kötü tesadüflerle başından geçenler ve bu gecenin ana karakterde bıraktığı zihinsel ve duygusal değişim konu alınmaktadır. '*Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde ana karakter o gece yaşadıklarının gerçekliğini sorgular ama net bir sonuca ulaşamaz. Film seçilen konu ve konunun ele alınış biçimiyle dönemin ana akım popüler filmlerinden farklılaşmaktadır.
- **Tema:** Anlatı ana karakter perspektifinden son derece öznel bir bakış açısıyla ilerlemektedir. Bu durum neticesinde filmde genel bir çıkarım yapmak zorlama bir çaba haline gelmektedir. Özetle klasik anlatı yapısına sahip filmlerdeki gibi belirgin bir temanın bulunmaması '*Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nin dönemin Yeşilçam eserlerinden ayrılan özelliklerindendir.
- **Olay Örgüsü:** Doğrusal ilerleyen hikâyede olay örgüsü nedensellik ilişkisi içindedir. Film, başlarda ana karakterin sevgilisi Katy ile buluşacak olmasının motivasyonu ilerlerken sonrasında bu motivasyon ana karakterin gerçeği arama motivasyonuna dönüşmektedir. Ana karakterin psikolojik durumunun ön planda olduğu film açık uçlu bir finale sahiptir. Ana karakter öğrenmek istediği gerçeğe ulaşamaz ne ana karakter ne de seyirci geçmiş zaman elbiseli kız ve kır saçlı adamın anlattığı hikayelerden hangisinin gerçeklikle ilişkili olduğunu öğrenmeden film sonlanmaktadır. Bu yönleriyle film, klasik anlatı yapısına sahip ana akım popüler filmlerden oldukça ayıksı bir yerde konumlanmaktadır.

Film; Fransız Avangard sinemasının; karakter psikolojisinin ekseninde ilerleyen açık uçlu finalli filmleriyle benzerlik göstermektedir.

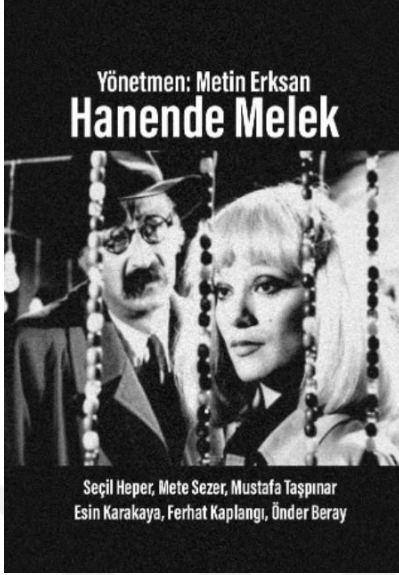
- **Çatışma:** Filmde çatışmanın merkezinde ana karakterin o gece yaşadıklarının rüya mı yoksa gerçeklik mi olduğunu anlamlandırma süreci bulunmaktadır. Bu dilemma, ana karakterin duygusal değişimini kaçınılmaz hale getirmektedir. Özetle filmde bulunan çatışma unsurunun merkezinde bireyin psikolojik durumu yani yaşanılanları anlamlandırma çabası yatmaktadır. Çatışma ögesinin konumlandırılış biçimiyle '*Geçmiş Zaman Elbiseleri*' filmi dönemim ana akım filmlerinden ayrılmaktadır.
- **Karakter Tasarımı:** Filmde bulunan karakter tasarımlarında en standart dışı tavrı Ahmet Mekin'in canlandığı geçmiş zaman elbiseli kızın babası ya da kocası konumunda olan kır saçlı adam karakteridir. Kır saçlı adam karakteri iki farklı versiyonla izleyiciye sunulmaktadır. Bu iki opsiyondan hangisinin gerçek olduğu bilgisi de net değildir ve bu durum açıklığa kavuşmadan film son bulmaktadır. Kır saçlı adam karakterinin tasarımında oluşturulan bu ikili temsil durumu filmin denemeci tavrının kuvvetli göstergelerindendir.
- **Filmsel Zaman:** '*Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde filmsel zaman doğrusal yönde ilerlemektedir. Filmde filmsel zaman açısından denemeci bir tavır farklı bir tasarı tespit edilmemiştir. Filmsel zaman, çağdaşı olan pek çok film ile benzer bir uyum içindedir.
- **Mekân Tasarımı:** Filmde kullanılan mekanlar ve mekanların tasarımı filmin anlatısını destekler nitelikte konumlandırılmıştır. Ana karakterin evinin mekân tasarımında eşyaların seçiminden evin dekoruna kadar her şey karakter özelliklerini destekler niteliktedir. Duvardaki kadın fotoğrafları ve odanın ortasında bulunan bir yatak ile karakterin kadınlara düşkün çapkın bir birey olduğu vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra geçmiş zaman elbiseli kızın evinin salonundaki mekân tasarımı da bu duruma örnek teşkil etmektedir. Ana karakterin rüya olup olmadığının ayırımına varamadığı sahnelerin çekiminin gerçekleştirildiği bu yer düşsel öğelerle bezenmiştir. Ana karakterin dilemmasını daha da perçinleyen bu mekânda düşsel atmosferi destekleyecek eşyalar bulunmaktadır. Sütunlara sahip büyük bir salonun ortasını karyola ve etrafında geçmiş zaman elbiseleri giydirilmiş cansız mankenler konumlandırılmıştır.

Mekân tasarımının hem anlatıda hem de karakter tasarımında destekleyici ve etkili bir anlatım ögesi halinde kullanılması filmin deneysel unsurlarındandır.

- **Aydınlatma:** Film aydınlatma tercihleri bakımından ele alındığında doğala yakın görüntü elde etme çabası göze çarpmaktadır. Karakterlerin yüzünde gölgeler oluşacak şekilde doğala eş ışık konumlandırılmaları kompozisyonlar tasarlanmıştır. Yeşilçam filmlerindeki her kısmı aydınlık berrak görüntülerin aksine gölgelerin bulunduğu resimler filme alınmıştır. Bu tercih filmin ayrıksı öğelerinden biridir.
- **Kamera Kullanımı:** Film kamera kullanım tercihleri bakımından ele alındığında ilk göze çarpan öğe zoom-in ve zoom-out hareketleridir. Cansız mankenlerin yüzlerinin çekimlerinde kullanılan bu optik hareketler ile tekinsizlik duygusu pekiştirilerek düşsel atmosfer desteklenmektedir. Kamera kullanımının anlatıyı destekleyen ve kuvvetlendiren biçimi filmin denemeci öğelerindendir.
- **Kurgu:** Devamlılık kurgusuna sahip filmde anlatının ritmine göre kurgu hızlanmakta veya yavaşlamaktadır. *‘Geçmiş Zaman Elbiseleri’* filmi kurgu açısından ele alındığında standart dışı bir tavır gözlenmemiştir.

*‘Geçmiş Zaman Elbiseleri’* filmini içerik ve biçimsel açısından irdeleyerek elde ettiğimiz verileri değerlendirerek; dönemin klasik anlatı yapısına sahip Yeşilçam ve ana akım popüler filmlerinden ayrılan öğeleri tespit edilmiştir. Filmde bulunan kır saçlı adam karakterinin çoğul gerçeklik durumu, açık uçlu finale sahip olması, mekân tasarımı ve kamera kullanımıyla desteklenen düşsel atmosfer aracılığıyla ana karakterin psikolojik durumunun merkeze alınmış olması filmin klasik anlatıya sahip ana akım filmlerden çok farklı konumda olduğunun kuvvetli birer göstergesidir. Kısaca *‘Geçmiş Zaman Elbiseleri’* filminin pek çok sinemasal denemeye sahip olduğu rahatlıkla görülmektedir.

#### 4.5. Hanende Melek



**Resim 4.58.** Film Afışı. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan

Kaynak: [https://www.imdb.com/title/tt0381237/mediaviewer/rm3643528449/?ref=ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0381237/mediaviewer/rm3643528449/?ref=ov_i)

##### 4.5.1. Filmin İçerik Öğeleri

###### 4.5.1.1. Filmin künyesi

**Yapım Yılı:** 1975

**Yapım:** Ömer Serim

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Eser:** Sabahattin Ali

**Müzik:** Metin Bükey

**Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca

**Oyuncular:** Seçil Hepar, Mete Sezer, Mustafa Taşpınarlı, Esin Karakaya, Serhat Kaplangı, Ahmet Kostarika, Önder Beray.

**Süre:** 42 dk

#### 4.5.1.2. Filmin konusu

Kasabaya iki ay önce gelen Melek, bir mekânda sahne almaktadır. Dava vekilliği yapan Hüseyin Avni, Melek'e tutkulu bir aşk beslemektedir. Filmin konusunu; karısı ve çocuklarını ihmal ederek her gece Melek'i dinlemeye giden Hüseyin Avni'nin saplantıya dönüşen umutsuz aşkı oluşturmaktadır.

#### 4.5.1.3. Filmin teması

Taşra kasabasında geçen filmde yaşlı dava vekilinin, şarkıcılık yapan bir kadına duyduğu saplantılı aşk ve bu platonik aşk uğruna ailesine yaşattığı mağduriyet filme alınmıştır. Hüseyin Avni'nin saplantılı tutkusunun aile hayatını mahvetmesi ve bu kara sevdanın perde arkasında yatan trajedi filmin temasını oluşturmaktadır.

#### 4.5.1.4. Olay örgüsü

Filmden karelerle oluşturulan jeneriğin ardından Melek'in şarkı söyleme sahnesi ile film başlamaktadır. Sazlı bir kahvehane olan mekânda Melek, sahnede '*Nereden sevdim o zalim kadını*' isimli şarkıyı seslendirmektedir. Mekânın boncuklarla süslenmiş dış camlarından yağmur suları süzülmemektedir. Mekânın dışından içeriye doğru; şapkalı, yuvarlak çerçeve gözlüklü, kırılmış saçları ve bıyıkları olan yaşlı bir adam bakmaktadır. Yağmurdan sıırsıklam olmuş adam mekânın dış camının ekseninde ilerleyerek sahnedeki Melek'i izlemektedir.



**Resim 4.59.** Film Kareleri. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNEIZA>

Uzun uzun camın dışından Melek'i izleyen adam orkestra ikinci şarkıya geçtiğinde mekândan içeri girer. Şapkasındaki ve pardösüsündeki yağmur sularını elleriyle silkeler. Melek, '*Hastayım Yaşıyorum*' adlı şarkıyı söylemektedir. Yaşlı adam ayakta

bir süre daha şarkıyı dinler. Ön masalardan birinde oturan kasabanın esnafları birbirlerini uyararak yaşlı adamı masalarına davet ederler. Yaşlı adamın kasabanın dava vekili Hüseyin Avni olduğunu masalarına davet eden esnafın repliklerinden öğreniriz. Hüseyin Avni bu davete icabet eder ve teşekkürlerini ileterek ekler; ‘Siz de olmasanız benim gibi sarhoş bir ihtiyarı kimse masasına almazdı.’



**Resim 4.60.** Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNEIZA>

Garson masaya çay getirir. Masadaki esnaflar sahnedeki Melek’i izlemeye dalan Hüseyin Avni’nin bardağındaki çayı boşaltıp içine kanyak koyarlar. Masadakiler bardaklarındaki içecekleri yudumlarlar. Melek şarkıyı bitirir alkışların ardından diğer şarkıya geçer. Melek, sahnede ‘*Hasret Rüzgârı*’ isimli şarkıyı seslendirmeye başlar. Esnaflardan biri çay bardaklarını tokuşturarak masadakilerin içeceklerini tekrar yudumlamalarını sağlar. Melek sahnede şarkısını söylemektedir. Hüseyin Avni, Melek’i hayranlıkla izlemektedir. Kamera aracılığıyla Hüseyin Avni’nin yüzüne yapılan zoom-in hareketi ile flashback sahnesine geçiş yapılır. Melek’in sahnede söylediği şarkı fonda devam etmektedir. Camda büyük puntolarla Dava Vekili Hüseyin Avni yazmaktadır. Hüseyin Avni Bey yazıhanesindeki masada daktilosunun başında çalışmaktadır. Dışarıdaki hareketlilik dikkatini çeker ve dışarıya doğru bakar. Dışarıda şarkıcı Melek’in büyük boy fotoğrafını elinde tutan iki adamdan biri elinde megafonla anons yapmaktadır. Hüseyin Avni dışarıdaki adamların ellerinde tuttuğu Melek’in fotoğrafına adeta kilitlenmiş gibi bakmaktadır. Kamera tekrar Melek’in sahne aldığı sazlı kahvehaneye döner. Melek sahnede şarkısını söylemeye devam etmektedir. Hüseyin Avni ise büyük hayranlıkla Melek’i izlemektedir. Şarkı bittiğinde daktiloda hararetle bir şekilde yazı yazan Hüseyin Avni’yi yazıhanesinde görürüz. Camın dışında ise Melek’i görürüz ve kapıyı açıp Hüseyin Avni’nin yanına girer.

Hüseyin Avni, Melek'i görünce ayağa kalkar ve hemen buyur eder. Melek; 'Demek beni tanıyorsunuz, bakın bunu bilmiyordum' der. Hüseyin Avni, Melek'e olan hayranlığından ve kasabaya geldiği ilk günden beri her gün onu dinlemeye geldiğinden bahseder. Melek ise 'Sesimi çok mu beğendiniz, ben büyük bir şarkıcı değilim' diye ekler. Hüseyin Avni ise Melek'in hem sesine hem de kendisine çok büyük bir hayranlık beslediğini anlatır. Bir dilekçe yazdırmak istediğinden bahseden Melek'e Hüseyin Avni ise 'Hay hay baş üstüne' diye karşılık verir. Melek'in sahne aldığı mekâna geri döneriz, Melek sahnede şarkı söylemeye devam etmektedir. Hüseyin Avni kasabanın iki esnafı ile oturduğu masada çay sandığı kanyasını içmeye devam etmektedir. Ut, klarnet, keman ve darbukadan oluşan orkestrası eşliğinde Melek şarkı söylemeye devam eder. Şarkı bittiğinde ise kuliste; peynir, zeytin yiyip çay içen Melek'i görürüz. Çayından bir yudum alan Melek; 'Her gece bu sarhoş dava vekilinin yüzünü görmekten bıktım usandım' der ve yemek yemeye devam eder. Orkestradaki kemancı ile sohbet etmeye başlarlar.



**Resim 4.61.** Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNEIZA>

Kemancı, Melek'e Hüseyin Avni'nin aşkından ve yazıhanesini Melek'in fotoğraflarıyla donattığından bahseder. Melek ise Hüseyin Avni'ye evet demenin hiç içinden gelmediğinden bahseder. Hüseyin Avni'nin ona hediye ettiği mücevherleri gösteren Melek; 'Bu küpe ve bilezikleri bana vereli bir ay oldu ama bir gün bile canım takmak istemedi' der. Kemancı Melek ile Hüseyin Avni'nin arasını bir çöpçatan gibi yapmaya çalışmaktadır. Kulise giren çaycı ise Hüseyin Avni'nin günde iki dilekçe yazarak kıt kanaat geçindiğinden bahseder bunun yanı sıra kemancının Hüseyin Avni'nin yazıhanesinde bedavadan rakı içmek için onu övdüğünü iddia eder. Melek ise bu sohbetin sonunda 'Ben canımın istediğini yaparım, hiç kimsenin sözüne

bakmam’ der ve kulisin kapısı çalar. Hüseyin Avni içeri girer ve cebinden çıkardığı kolyeyi Melek’e uzatır. Hüseyin Avni, hediyesini Melek’in boynuna takarken ‘Ne zaman beraber olacağız’ diye sorar. Melek ise ‘Biraz düşünmek istiyorum’ diye cevaplar fakat Hüseyin Avni’nin sabrı kalmamıştır ve Melek’in omuzlarından tutarak; ‘Daha fazla bekletme beni artık dayanamıyorum’ der. Melek ise sahneye çıkması gerektiğini belirterek yerinden kalkar. Melek sahnededir ve ‘*Sen Çizdin Kaderimizi*’ isimli şarkıyı seslendirmektedir. Hüseyin Avni ise seyircilerin arasından Melek’i izlemektedir. Bir sonraki sahnede Hüseyin Avni’yi yazıhanesinde görürüz. Ağzındaki sigarasıyla yazıhanenin camından dışarı bakarak rakısından bir yudum alır. Melek’in orkestrasında bulunan kemancı Abbas ise yazıhanede kurdukları sofrada rakı içmektedir. Hüseyin Avni yazıhanenin duvarlarında bulunan Melek’in posterlerine bakarak içkisini içmeye devam eder.



**Resim 4.62.** Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNEIZA>

Hüseyin Avni, kemancı Abbas ile dertleşmektedir. Melek’e olan duygularının Melek’te bir karşılığı olmadığını bildiğini ama bunun da bir önemi olmadığını dile getirmektedir. Hüseyin Avni, Kemancıya ‘Bu gece gelecek değil mi?’ diye sorar. Kemancı Abbas ise ‘Ben çok ısrar ettim o da söz verdi, ben onun yalancısıyım’ der. Hüseyin Avni kemancıdan keman çalmasını ister. Abbas yazıhanede kurulan bu içki sofrasında kemanını alır ve ‘*Hastayım Yaşıyorum*’ isimli şarkıyı çalmaya başlar. Kemancı Abbas’a Hüseyin Avni de eşlik eder ve birlikte şarkıyı söylerler.

Bir sonraki sahnede Hüseyin Avni’yi Melek’in sahne aldığı kahvehanenin masalarından birinde sızmış halde uyuduğunu görürüz. Hüseyin Avni rüya

görmektedir. Rüyasında ormanlık alanda iki ağacın arasına kurulmuş bir salıncakta Melek'i sallamaktadır. İkisi de çok mutlu görünmektedirler.



**Resim 4.63.** Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNElZA>

Rüya sahnesinin ardından kahvehaneye geri döneriz. Hüseyin Avni bomboş kahvehanede bir masanın üzerinde uyumaya devam etmektedir. Melek, omuzlarına atılmış pardösüsü ile yanından geçerken el kol hareketleri yapar. İçeride günün hasılatını hesaplayan mekân sahibi, kemancı Abbas ve mekânın mutfağında çalışan bir adam bulunmaktadır. Melek, yanlarına gidip kemancı Abbas'ın yanında durur ve masada sızmış Hüseyin Avni'yi işaret ederek el kol hareketleri yapmaya devam eder. Mekânın kapısı açılır, içeriye onlu yaşlarının başlarında bir kız çocuğu girer.



**Resim 4.64.** Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNElZA>

Kız çocuğu, masada sızmış olan Hüseyin Avni'nin yanına gelir ve 'Baba, hadi kalk. Annem evde seni bekliyor' der. Hüseyin Avni uyanır ve sesini yükselterek 'Ne diye buraya geldin, Anandan da sizlerden de bıktım' der. Kız çocuğu babasını ikna etmek

için bir süre dil döker. Hüseyin Avni ise kesinlikle ikna olmaz ve kızını oradan kovar. Kız çocuğu ağlayarak mekândan çıkar. Kemancı Abbas, Hüseyin Avni'ye yaklaşır ve 'Avni ağabey istersen ben seni eve götüreyim' der. Eve gitmek istemeyen Hüseyin Avni, Melek ile gitmek istediğini ısrarla dile getirir. Melek'in yanına yaklaşıp birlikte olmak istediğini dile getiren Hüseyin Avni, Melek'in kolunu sıkarak zorbaca davranışlar sergilemektedir. Melek 'Bırak kolumu' diye bağırarak Hüseyin Avni'yi iter, zaten ayakta duracak hali olmayan adam sendeleyerek masaların üzerine doğru düşer. Hüseyin Avni doğrulup Melek'e 'İstesen de istemesen de seni ben götüreceğim' der ve Melekten 'Hayır!' cevabını alır almaz, kadına tokat atar. Hüseyin Avni, mekânın sahibi ve çalışanlar tarafından karga tulumba dışarıya atılır. Mekân sahibi; Melek ve kemancıyı Hüseyin Avni'ye yüz vermemeleri konusunda uyarır. Kemancı Abbas ve Melek mekândan çıkarlar ve sokakta Hüseyin Avni'nin kızının hıçkırıklarını duyarlar. Babasının yanında ağlayarak onu ikna etmeye çalışan kız çocuğunu görürler. Kız çocuğu; Melek ve Kemancı Abbas'tan babasını eve götürmek için yardım ister. Melek ve Abbas hemen çocuğun yardımına koşarlar. Hüseyin Avni'nin yerden kalkmasını sağlarlar ve kollarına girip evin yolunu tutarlar. Kapı çalınma sesi duyulan iç mekân bir sahneye geçilir.



**Resim 4.65.** Film Karesi. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNEIZA>

Başında yemenisi, çiçekli fıstını olan bir kadın kapıya doğru ilerler. Kadın kapıyı açtığı anda Hüseyin Avni ve kızı ile birlikte Melek ve Abbas da kapıda belirir. Hüseyin Avni'nin karısı olan yemenili kadın ile şarkıcı Melek bir süre birbirlerine bakarlar. Kadın, kocası Hüseyin Avni'yi içeriye alır ve ıslanmış şapkasını, paltosunu çıkarır. Kadın ayakkabıları çıkarmak için aşağıya eğildiğinde dönüp Melek'e 'Demek şimdi de sensin ha' der. Melek, Hüseyin Avni'nin ona hediye ettiği ziynet eşyalarını Hüseyin

Avni'nin karısına uzatır. Kadın şaşkınlığını gizleyemez ve Melek'in uzattığı altınları alır. Melek ve Abbas kapıya doğru yönelir. Kapıdan dönüp kız çocuğuna bakan Melek, geri dönüp o günkü yevmiyesini kıza uzatır, 'Kendine güzel bir palto alırsın' der ve kızı alnından öper. Melek ve Abbas evden ayrılırlar. Yağmurlu bir kasaba gecesi yaşanmaktadır. Hüseyin Avni'nin yazıhanesinin önünden geçen Melek ve Abbas; içerideki duvarların neredeyse tümünde asılı olan kendi posterlerine bir süre bakarlar. Ardından kaldığı üçüncü sınıf otel odasına gider ve Melek'in camdan süzülen yağmuru izleme görüntüleri ile film son bulmaktadır.

#### 4.5.1.5. Çatışma

'*Hanende Melek*' filminin merkezinde Hüseyin Avni'nin şarkıcı Melek'i elde etme motivasyonu bulunmaktadır. Melek ise Hüseyin Avni'den hoşlanmamakta adeta tiksinti duymaktadır fakat Hüseyin Avni'ye hissettiklerini net bir biçimde söylemez. Hüseyin Avni'yi ne kabul eder ne de reddeder. Melek'i sürekli dinlemeye gelen Hüseyin Avni'nin davranışları zor kullanmaya kadar ulaşacaktır. Filmin ana aksiyonunu besleyen bu durum Hüseyin Avni'nin Melek tarafından reddedilip kendi gerçekliğine dönmesiyle dramatik bir hal alarak son bulmaktadır.

#### 4.5.1.6. Karakter tasarımı

**Melek:** Genç ve güzel bir şarkıcı olan Melek iki ay önce geldiği kasabadaki bir kahvehanede şarkı söylemektedir. Hüseyin Avni'nin ona olan tutkusunun farkındadır. Hüseyin Avni'nin getirdiği hediyeleri kabul etmesine rağmen onunla birlikte olmak istememektedir. Melek karakteri film içinde dönüşüm geçirmektedir ve Melek'in, Hüseyin Avni'ye duyduğu tiksinti ile karışık isteksizlik, acıma duygusuna dönüşecektir.

**Hüseyin Avni:** Dava vekilliği yapan Hüseyin Avni, yaşını başını almış alkole düşkün biri olarak tasarlanmıştır. Gençliğe ve güzelliğe tutkulu olan Hüseyin Avni, varını yoğunu şarkıcı Melek'e sunmaktadır. Tek gayesi Melek ile birlikte olmaktır. Hüseyin Avni karakteri evde onu bekleyen karısı ve çocuklarını ihmal eden sorumsuz, alkolik ve meftun biri olarak tasarlanmıştır.

**Kemancı Abbas:** Hüseyin Avni'nin Melek'e olan zaafını kullanan Abbas karakteri, gerçekleri çarpıtarak dava vekilini kandırmaktadır. Hüseyin Avni'nin yazıhanesinde

kurduğu sofralarda bulunan Abbas; dava vekilini Melek'e karşı umutlandırarak bedavadan yiyip içmektedir.

**Hüseyin Avni'nin Karısı:** Kavrak cildi, çelimsiz vücudu, yemenisi ve çiçekli fistanıyla tipik bir Anadolu kadını görünümündedir. Hüseyin Avni'nin sadakatsizliğine ve ailesine karşı sorumsuzluğuna alışkındır.

#### **4.5.2. Filmin Biçimsel Öğeleri**

##### **4.5.2.1. Filmsel zaman**

'*Hanende Melek*' filminde; filmin baş kısmında gerçekleşen bir geriye dönüş sahnesi dışında filmsel zaman doğrusal olarak ilerlemektedir. Filmde bir hayal bir de rüya sahnesi bulunmaktadır. Filmsel zaman iki aylık bir zaman dilimini içermektedir. Melek'in kasabaya geldiği ilk zamanlarda sahneye çıkacağı haberinin; büyük boy poster ile anons edilme sahnesi filmsel zamandaki geçmişe ait tek sahnedir. Bunun dışında Hüseyin Avni karakteri, Melek'in yazıhanesine gelip ona dilekçe yazdırdığının hayalini kurduğu sahne ve ormanda bir salıncakta Melek'i salladığı rüya sahnesi dışında filmsel zaman şimdiki zamanda doğrusal yönde ilerlemektedir.

##### **4.5.2.2. Mekân tasarımı**

Filmde kullanılan mekanlar sırasıyla; kahvehane, yazıhane, kulis, Hüseyin Avni'nin evi ve Melek'in kaldığı otel odasıdır. Filmin büyük bir kısmı kahvehanede geçmektedir. Filmde geçen mekanlar dönemin realitesine uygun olarak tasarlanmıştır. Kasaba gerçekliğine uygun tasarlanan mütevazı kahvehane, Melek'in kaldığı üçüncü sınıf olduğu belirtilen otel odası ve sofra sahnelerinde yemek masasındaki sadelik dönemin ekonomik durumuna göndermeler içermektedir. '*Hanende Melek*' filmi uzamsal açıdan irdelendiğinde realist bir düstur ile tasarlandığı görülmektedir.

##### **4.5.2.3. Aydınlatma**

'*Hanende Melek*' filmini aydınlatma tercihleri açısından incelediğimizde; Melek'in sahne görüntülerinde daha aydınlık bir tasarımının söz konusu olduğu görülmektedir. Fakat dava vekilinin evi ve yazıhanesinde ise daha karanlık bir aydınlatma tasarımı göze çarpmaktadır. Kahvehane sahnesinde Melek'in şarkı söylediği sahneler neredeyse her açıdan aydınlatılmış ıslıl ıslıl bir görünüm sağlanmış iken seyircilerin oturduğu alan kısmen daha karanlık ve gölgelerin oluşacağı şekilde aydınlatılmıştır.

Hem aydınlık hem de nispeten daha karanlık tasarlanan sahnelerde ışık kaynakları tavan veya duvarlar gibi doğala yakın yerlere konumlandırılmıştır.

#### 4.5.2.4. Kamera kullanımı

Film; kamera kullanım tercihleri açısından ele alındığında serinin geneline hâkim olan zoom-in zoom-out hareketleri bu filmde de göze çarpmaktadır. Anlatının nesnel ilerlediği filmde iki sahne dışında kamera dışarıdan bir göz olacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu sahneler filmin açılış sahnesinde Hüseyin Avni'nin kahvehanenin dışından içerideki şarkı söyleyen Melek'i izleme sahnesi öznel kamera açısı ile filme alınmıştır. Bir diğer öznel kamera açısı ise Hüseyin Avni'nin rüya sahnesidir. Hüseyin Avni'nin ormanlık alanda bir salıncakta Melek'i salladığını görürüz. Bu sahnede ise salıncağa konumlandırılan bir kamera ile Hüseyin Avni'nin sallama hareketinin planları filme alınmıştır.



**Resim 4.66.** Film Kareleri. Hanende Melek (1975) Yönetmen: Metin Erksan  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=7WLRoSNEIZA>

Filmde göze çarpan diğer bir unsur ise filmin açılış sahnesindeki Hüseyin Avni'nin camdan içeriği izleme planı ile filmin final sahnesindeki Melek'in camdan dışarıya baktığı plandır. Erksan filmin açılışı ile finalini görsel kompozisyon açısından uyumlu bir şekilde tasarlamıştır.

#### 4.5.2.5. Kurgu

Filmden kareleri içeren giriş jeneriği ile başlayan filmin kurgusu devamlılık ilkesine uygun bir biçimde ilerlemektedir. Genel hatlarıyla kurgu; filmin ağır temposuna uygun şekilde ilerlemektedir. Film, kurgusal olarak orta-baş-son şeklinde kurgulanmıştır. Donuk karelerle tasarlanan jenerikle başlayan film; Melek'in kaldığı otel odasının camından dışarıya bakan planının donuk karesi ile son bulmaktadır.

#### 4.5.3. Deneyisel Unsurlar

'*Hanende Melek*' filmi biçim ve içerik öğeleri bakımından irdelenerek elde edilen veriler ışığında dönemin ana akım Türk sineması eserleri içerisindeki ayrışması sayılabilecek yapılarının yanı sıra dönemine uygun pek çok unsura sahip olduğu görülmektedir. Bu unsurlar aşağıdaki başlıklar altında değerlendirilecektir.

- **Konu:** Yaşlı dava vekilinin kasabaya iki ay önce gelen Hanende (şarkıcı) Melek isimli kadına olan umutsuz aşkı filmin konusunu oluşturmaktadır. Kara sevdâ, umutsuz aşk gibi öğelerin ana akım Türk sineması eserlerinin pek çoğunda görüldüğü aşıkardır. Film konusu açısından ele alındığında Yeşilçam ve ana akım popüler filmlerin konu seçimine uygun bir stil sergilediği görülmektedir.
- **Tema:** Filmde Hüseyin Avni'nin saplantılı ve tek taraflı olan aşkının perde arkasında bir aile trajedisine vurgu yapılmaktadır. Karısını ve çocuklarını kısacası ailesini ihmal eden dava vekilinin arzularının nesnesinin sürekli değiştiğini ama bu tavrının baki olduğunun da altı çizilmektedir. Film teması açısından ele alındığında ana akım filmlerde de sık sık rastlanabilecek bir tema anlayışına sahip olduğu rahatlıkla görülmektedir.
- **Olay Örgüsü:** Film klasik anlatı sinemasının kurallarına göre ilerlemekte ve son bulmaktadır. Olaylar dizisi birbirine nedensellik ile bağlanmaktadır. Filmin 42 dakikalık ekran süresinin 20 dakikasını şarkı icrası oluşturmaktadır. Kısacası filmin yarısı sahnede şarkı söyleme sahnelerinden oluşmaktadır. Bu durum orta metraj bir film olan '*Hanende Melek*' için iddialı bir süre olmakla beraber Erksan'ın bu tercihi denemeci bir tavır olarak nitelendirilebilir. Erksan, filmin önemli bir kısmını oluşturan bu şarkılı sahnelerde icra edilecek şarkı seçimlerinde ise şarkıları anlatının bir öğesine dönüştürmüştür. Melek'in seslendirdiği şarkılarda 'Nereden sevdim o zalim kadını', 'Hastayım yaşıyorum görünmez hayalinle', 'Şimdi uzak bir hayal, hayal sana ulaşmak' 'Senden ümit yok yok artık unutmak istiyorum' gibi sözler bulunmaktadır. Bu sözlerin yansıttığı duygular ise dava vekilinin Melek'e hissettiklerini müzikal bir dille yansımasıdır. Filmin büyük bir kısmını kapsayan bu şarkılı sahnelerin anlatıya hizmet eder hale getirilmesi durumu filmin denemeci bir özelliği olarak kabul edilebilir.

- **Çatışma:** Filmin merkezinde bulunan çatışma unsuru; saplantılı bir aşk besleyen yaşlı dava vekili ve bu dava vekilinin hislerine karşılık vermeyen genç ve güzel şarkıcı kadın karakterlerin karşıtlığı üzerinden sağlanmaktadır. Karşılıksız aşk temasının bulunduğu pek çok ana akım Türk sineması eserinde çatışma unsuru bu şekilde konumlandırılmaktadır. Film çatışma ögesi bakımından ele alındığında Yeşilçam'ın klasik anlatısıyla benzerlik gösterdiği rahatlıkla görülmektedir.
- **Karakter Tasarımı:** Filmde bulunan ana karakterler; tutkuya dönüşmüş aşkıyla yaşlı dava vekili ve bu aşka karşılık vermeyen alımlı genç şarkıcı Melek'tir. Filmin anlatısının ilerleyişi de bu iki ana karakterin filmin içindeki davranış motivasyonuna göre şekillenmektedir. Film karakterler açısından ele aldığımızdan geleneksel anlatıdaki ana akım Türk sineması eserlerinden ayrıksı duran bir özelliği görülmemektedir.
- **Filmsel Zaman:** '*Hanende Melek*', filmsel zaman açısından irdelendiğinde doğrusal yönde ilerleyerek bir flashback ve birer rüya ve hayal sahnesiyle bölümlendiği görülmektedir. Filmsel zaman tasarımı açısından sık rastlanılan bir yapıda olan film, geleneksel anlatı kalıplarına sahip pek çok eser ile benzerlikler göstermektedir. Deneyisel bir filmsel zaman tasarımı bulunmamaktadır.
- **Mekân Tasarımı:** Filmin geçtiği mekanların seçimi ve dekor tasarımı konusunda dönemin gerçekliğine dikkat edildiği rahatlıkla görülmektedir. Mekân tasarımı açısından irdelenen filmde ana akım eserlerden farklılık gösteren yenilikçi bir tavır gözlenmemiştir.
- **Aydınlatma:** Film aydınlatma tercihleri bakımından ele aldığımızda realistik düstur serinin diğer filmleri gibi burada da göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra Melek'in sahne görüntüleri oldukça aydınlık iken filmin diğer görüntüleri gölgeler oluşacak şekilde aydınlatılmıştır. Film aydınlatma tercihleri bakımından incelendiğinde Yeşilçam sinemasından farklı şekilde tasarlandığı rahatlıkla görülmektedir.
- **Kamera Kullanımı:** Film kamera kullanım tercihleri bakımından irdelendiğinde serinin diğer filmleriyle benzerlik göstermesinin yanı sıra öznel kamera kullanımının olduğu planlar göze çarpmaktadır. Nesnel anlatımın hâkim olduğu açılar ve planların yanında, Hüseyin Avni'nin gözüne dönüşen kamera camının dışından sahnedeki şarkıcıyı izler hale gelmiştir. Rüya sahnesinde ise

kamera salıncak üzerinde konumlandırılarak sahne Melek'in bakış açısının olduğu planlar ile filmleştirilmiştir. Kameranın bu şekilde konumlandırılarak öznel bir bakış açısı ile planlar çekilmesi '*Hanende Melek*' filminin kamera kullanım tercihleri bakımından yenilikçi bir tavırda olduğunun göstergesidir.

- **Kurgu:** Devamlılık kurgusuna sahip film anlatının gerektirdiği ritme göre ilerlemektedir. Filmi kurgusu incelendiğinde ana akım filmlerden ayrılan deneysel bir tavır gözlenmemiştir.

'*Hanende Melek*' filmini içerik ve biçimsel öğeler bakımından inceleyerek elde ettiğimiz veriler neticesinde filmin kamera ve aydınlatma tercihlerindeki denemeci tavrın yanı sıra olay örgüsünü incelediğimiz filmin; ekran süresinin neredeyse yarısının yani yirmi dakikasının Melek karakterinin sahne performanslarından oluştuğu görülmektedir. Filmin anlatısında bulunan bu tip bir tercih, filmin en önemli çizgi dışı özelliğidir. Bunun dışında beş filmde oluşan serinin son filmi olan '*Hanende Melek*'i; serinin diğer filmlerine nazaran geleneksel anlatıya sahip ana akım Türk sinemasının özelliklerinin en yakınında duran film olarak tanımlamak mümkündür.



## 5. SONUÇ

Sinema filmleri pek çok parametreye sahip sanat eserleridir. İçerik ve biçimsel öğelerden oluşan bu eserler sinema tarihinin en başından günümüze kadar olan süreçte sinematografik denemelere sahne olmuştur. Bu denemelerin sinema sanatına hem biçimsel hem de içerik yönünden yenilikler getirdiği aşıkardır. Bu yeniliklerin ise sinema sanatını geliştirmesi yanında anlatılarda türsel çeşitlenmeler yaratması da kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın gelişiminde teknolojik yeniliklerin yanı sıra denemeci tavra sahip sinemacılar da büyük rol oynamaktadır.

Sinemamızda da deneysel tavra sahip Alp Zeki Heper ve Metin Erksan gibi yönetmenler bulunmaktadır. Sinema kariyerine film eleştirileri kaleme alarak başlayan; 1952'den 1982'ye kadar çok sayıda sinema eseri üreten Metin Erksan; Türk Sinema tarihinde deneysel işlere imza atan yönetmenler arasında ön sıralardadır. Metin Erksan'ın denemekten korkmayan cesur işlere gözü kara bir şekilde girişen bir sinemacı olduğunu anlamak için filmografisine göz gezdirmek bile yeterli olacaktır. Belgesel, kurmaca ve televizyon dizileri gibi pek çok yapıt üreten Erksan; farklı sinema türlerinde de eserler vermekten kaçınmamıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerden kara filmlere, Yeşilçam melodramlarından korku filmine kadar pek çok türde sinema eseri Erksan'ın filmografisinde yerini almıştır. Sinemayı denemeler yaptığı bir laboratuvar olarak gören Metin Erksan, Türk sinemasının alışlagelmiş anlatı şemalarını zorlayan film çalışmalarından oluşan, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun bir projesi dahilinde hazırladığı; *'Müthiş Bir Tren'*, *'Sazlık'*, *'Bir İntihar'*, *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* ve *'Hanende Melek'* adlı beş film sayesinde sinema kariyerindeki deneysel tavrını sadece sinema izleyicilerine değil TRT aracılığıyla tüm televizyon izleyicilerine de göstermiştir. Kamu yayıncılığı yapan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun, bünyesinde hazırlanan bu beş eser 1975 yılında izleyicisiyle buluşmuştur. Gösterilen ilk film *'Müthiş Bir Tren'* ile Türkiye'deki televizyon izleyicisi adeta şok geçirmiştir. Zira televizyon izleyicisi *'Müthiş Bir Tren'*i izlediğinde; önceden sinemada ya da televizyon yayınlarında izleyebileceği eserlerden oldukça farklı normda olan bir film ile karşı karşıya kalmıştır. Dolayısıyla televizyon izleyicisinin Erksan'nın bu filmlerine olan tepkisi ve bu eserleri yadırgaması gayet normal karşılanabilecekken dönemin sanat çevrelerinden aldığı tepkiler ise oldukça garip bir hal almıştır. Geleneksel yapıya sıkı sıkı tutunmuş sanat çevreleri Erksan'ın sinema

sanatında yaptığı bu denemeleri sakıncalı bulduklarını belirtmekle kalmayıp Erksan'ın sinema filmi üretmesinin de engellenmesini isteyen manifestolar yayınlamışlardır. Her hafta biri yayınlanacak şekilde yayın programı yapılan bu beş eserden ilk hafta *'Müthiş Bir Tren'* ikinci hafta *'Sazlık'* üçüncü hafta *'Bir İntihar'* yayınlanmıştır. Çığ gibi büyüyen tepkiler ve baskılar sonucu son iki film olan *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* ve *'Hanende Melek'* isimli filmler içerik ve biçim açısından sakıncalı bulunarak yayından kaldırılmıştır. Bu çalışmanın esas konusu oluşturan bu beş eser ve bu süreçte gelişen olaylar önceki bölümlerde irdelenmiştir. Bunun yanı sıra filmlerin neden bu kadar tepki topladığını yani yadırgandığını anlamak için filmlerin içerik ve biçimsel analizleri gerçekleştirilmiştir.

Her sanat eseri gibi sinema filmlerini de ele alırken onları yekpare bir yapıt olarak görmek eseri kavramada yetersiz kalınmasına neden olmaktadır. Bir eseri daha iyi kavramak için o eserin yapıtaşlarını analiz etmek yani esas yapıya hizmet eden küçük yapıları incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın konusunu oluşturan bu filmleri; iki ana yapı olan öykü ve söylem; yani içerik ve biçimsel öğeler başlığı altında ikiye bölümleyerek yapının ayrıntılarına inilmesi hedeflenmiştir. İçerik öğesinin alt başlıkları ile anlatılmak istenen daha iyi kavramak adına kategorizasyon yoluna gidilmiştir. İçerik başlığı altında irdelenen öğeler; konu, tema, olay örgüsü, çatışma ve karakter tasarımı olarak belirlenmiştir. Filmin biçimini yani anlatılmak istenenin 'nasıl' anlatıldığını kavramak içinse biçimsel öğeler başlığı altında irdelenen öğeler ise; filmsel zaman, mekan tasarımı, aydınlatma, kamera kullanımı ve kurgudur. Filmlerde bulunan sıradışı özellikler tespit edilip filmlerin denemeci tarafları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Analiz sonrası elde edilen veriler ışığında filmlerin hemen hepsinin sinematografik denemeler barındırdığı rahatlıkla görülmektedir. Özellikle *'Müthiş Bir Tren'* ve *'Bir İntihar'* filmlerinin hem biçim hem de içerik öğelerinin neredeyse tümünde çizgi dışı deneysel tavır yoğunlukla hissedilmektedir. Diğer üç film; *'Sazlık'*, *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* ve *'Hanende Melek'*in ise sinematografik denemeleri barındıran öğelerinin olmasının yanı sıra Erksan'ın kendi filmografisine özdüşünümsel bir bakış attığı da rahatlıkla görülmektedir. Metin Erksan sinemasının kendine has öğeleri olan *'tutku'* ve *'suret'* gibi unsurlar bu üç filmde yerini almıştır. Filmlerden *'Bir İntihar'* ve *'Müthiş Bir Tren'*de anlatı öznedir. *'Müthiş Bir Tren'*de ana karakterin gerçekte ya da rüyasında yaşadığından tam olarak emin olamadığı anısını anlatmaktadır. Filmin gidişatını ana karakterin anlattıkları belirlemektedir. Dolayısıyla

anlatılanların tümü ana karakterin perspektifinden filmleştirilir. *'Bir İntihar'*da ise öznel olan anlatıyı; kadın ve erkekten oluşan ana karakterlerin birbirileri üzerine yaptığı çıkarımlar ve birbirleri hakkında anlattıkları belirlemektedir. Kadın karakteri, erkeğin anlattıkları; erkek karakteri de kadın karakterin anlattıkları üzerinden verilmektedir. Dolayısıyla dualist bir öznellik iki karakterin bakış açısıyla verilmektedir. Diğer üç filmin yani *'Sazlık'*, *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* ve *'Hanende Melek'* filmlerinin anlatıları ise nesneldir.

Filmlerden *'Hanende Melek'* hariç diğer filmler açık uçlu bir şekilde sonlanmaktadır. Filmlerin tümünde ise karakter veya karakterlerin psikolojik durumları ön planda tutulmuştur. Filmlerin tümünde göze çarpan bir diğer unsur ise fotografik imgelemdir. Erksan; beş filmin görüntülerini, içeriği destekleyici bir öge olarak ince ince tasarlamasının yanı sıra kurduğu görsel kompozisyonlar ile filmin ana imajını yani aslında evrensel olanı da izleyicinin zihinlerine kazırmaktadır. Erksan bunu yapmak için kimi zaman tek kelime etmeyen kızgın baba figürünün sert bakışlarını filme alarak; baba oğul ilişkisinin arkaplanını, seyircinin zihninde imgelem boyutunda canlandırabileceği şekilde dizayn etmiştir. Her gün gözcü direğine çıkıp sevdiği kadını gözleyen bir adamın gözcü direğindeki bekleyiş görüntülerinin ya da devasa bir tablonun önünde duran bir erkek ve eli silahlı bir kadın karakterin olduğu görüntünün de alımlayıcının zihninde yaratacağı etki benzer ölçektir. Dolayısıyla Erksan'ın, filmlerinin görsel tasarımlarında incelikli bir yol izlediği açıkça görülmektedir. Bu eserler dönemin ana akım popüler filmleri ve Yeşilçam melodramlarıyla kıyaslandığında eserlerin ayrıksı yapısı daha da net bir şekilde gözler önüne serilmektedir.

Beş filmde oluşan bu projenin tüm filmlerinde göze çarpan en önemli unsur ise Erksan'ın neredeyse herhangi bir anlatı şablonuna sadık kalmamasıdır. Filmlerin tümü Yeşilçamın melodramatik yapısından oldukça uzakta konumlanmaktadır. Bunun yanı sıra geleneksel, çağdaş ya da postmodern anlatı kalıplarına filmlerde yer yer uyuyor gibi görünse de tam olarak bir anlatı şemasına sadık kalmamaktadır. Kimi zaman da iki anlatı türünün farklı özelliklerini bir potada eriterek melez bir anlatı türü ile karşımıza çıkmaktadır. Erksan'ın filmleri tasarlarken takındığı bu avangard tavır bile üretilen bu filmlerin farklılığını açıkça ortaya koymaktadır.

Seyircide hali hazırda var olan otomatikleşmiş algıları yıkmaya üzerine bir yol izleyen Erksan'ın, filmlerini herhangi bir anlatı kalıbına koymamanın yanı sıra filmlerde bulunan içerik veya biçimsel yapıları da bozarak seyirciyi şaşırttığı açıkça görülmektedir. Bu yapıbozumcu tavır ilk olarak ele alınan edebiyat eserleri olan bu beş öykünün seçimi ile başlamaktadır. Erksan'ın seçtiği öyküler; ele aldıkları konular itibarıyla ana akım Yeşilçam sinemasının öykü seçimlerinden oldukça farklıdır. Nedensellik bağli olaylar silsilesinden ziyade durum hikayelerinin olduğu öyküler Erksan tarafından filmleştirmek üzere özellikle seçilmiştir. Metin Erksan en baştan öykü seçimiyle bile var olan ana akım sinema içerik yapısından ayrışmış bir konumda yer alacağının sinyallerini vermektedir.

Türkiye'deki sinema ve televizyon izleyicisinin zihninde yıllar içinde oluşturulmuş sinematik kodların o dönem perspektifinden düşünüldüğünde; ana akım popüler filmler ve Yeşilçam melodramları aracılığıyla şekillendiğı aşıkardır. 1970'lerin genel atmosferini; televizyonun yayın hayatına başlamasıyla Türk Sinemasının durgunlaştığı; erotik film furiasının yaşandığı yıllar oluşturmaktaydı. Bu dönemde izleyici evlerinde bulunan beyaz cama yönelmişti. Dönemin panoramasına bakıldığında bu eserleri, dönemin seyircisinin bilişsel düzeyde tanımlayamadığı filmler olarak nitelendirebiliriz. Seyirci bu yapıtlarda; daha önce karşılaştığı herhangi bir şemaya uymayan anlatılara ve filmlerde izlemeye alışık olduğu konularla da karşılaşmamıştır. Erksan, hem içerik seçimleriyle hem de filmleştirme esnasındaki biçimsel tercihleriyle filmlerini alışılmışın dışında konumlandırmıştır. Bu nedenle seyircinin zihninde bulunan sinematik algıların hem içerik hem de biçimsel yönden zorlandığı görülmektedir.

'*Müthiş Bir Tren*' de filmsel zamanın parçalı olarak bölümlenmesi ile ana karakterin ömrüne ve ömründeki önemli anlara metaforik bir mekan olan bir tren üzerinden tanık olunmaktadır. Ana akım filmlerdeki çizgisel zamandan ziyade filmdeki anlatı döngüsel zaman üzerinden ilerlemektedir. Kademeli olarak daha da geçmişe giden flashbackler ile örülü filmin tümü büyükçe bir flashback gibidir. Tren, ana karakterin ömrünü temsil eden bir mekan iken filmin asıl mekanı ise ana karakterin belleğidir. Soyut bir mekan olarak insan belleğı film mekanı olarak değerlendirilmiş ve bu mekan filmleştirilirken tren metaforu kullanılmıştır. Trenin vagonlarının insan ömrünü

dönemsel olarak temsil etme durumu gibi özellikler o dönemde üretilen sinema eserlerinde pek karşılaşılan türden değildir.

Filmsel zaman ve mekan tasarımının en ayrıksı olduğu bir diğer film ise *'Bir İntihar'* dır. Filmi; serinin içerik ve biçim açısından en karmaşık yapıya sahip olan filmi olarak nitelendirebiliriz. Filmsel zaman; şimdiki zamanda çizgisel bir akış halinde ilerlerken flashbackler ve geleceğe yönelik olası yaşantıları içeren tasarımsal sahneler ile örülmüştür. Filmdeki mekan tasarımı alışılmışın çok dışındadır. Polis sorgusu ve mahkeme sahnelerinin çekimi; muhtevasından oldukça bağımsız mekanlarda çekilmiştir. Film çekimi için seçilen oldukça görkemli bir yapının bir odasında uzun bir masanın iki ucuna konumlandırılan karakterler ile sorgu sahnesi; aynı yapının merdivenlerinin olduğu kısımda ise mahkeme sahnesi filme alınmıştır. Erksan, seyircide halihazırda bulunan mekan algısını *'Bir İntihar'* ile tamamen yıkmıştır.

Bunların yanı sıra *'Sazlık'* filminin çatışma unsurunu oluşturan taraflardan biri olan ana karakterin, çatışmadan habersiz edilgen konumu ve *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* filminde geçmiş zaman elbiseleri giyen kızın babası ya da kocası konumunda olan kır saçlı adamın karakteriyle yaratılan çoğul gerçeklik durumu yani seyirciye sunulan karakterlerin çift kişilikli temsili; ana akım filmlere göre oldukça farklı konumlanan içerik öğelerindendir.

Filmlerin tümü içerik ve biçimsel öğeler bakımından ele alındığında mutlaka denemeci bir tavra rastlanmaktadır. Filmlerden *'Müthiş Bir Tren'* ve *'Bir İntihar'*ın öğelerinin neredeyse tümünde deneysel tavır rahatlıkla görülmekte iken *'Sazlık'* filmi klasik anlatı ile çağdaş anlatı sinemasının melezleşmiş bir anlatı biçimine sahiptir. *'Geçmiş Zaman Elbiseleri'* filmi ise çağdaş anlatı sinemasına uyumlu bir anlatı stili ile ilerlemektedir. *'Hanende Melek'* filmi ise serinin klasik anlatı sinemasıyla uyumlu tek filmidir. Buna rağmen Erksan; *'Hanende Melek'* filminin biçimini de zorlamaktadır. Filmin kırk dakikalık ekran süresinin yirmi dakikası şarkıcı olan ana kadın karakterin şarkı icralarıyla geçmektedir. Özetle Metin Erksan; dönemin ana akım popüler işlerine en yakın çizgide olan filminde bile eserin formunu alışılmış kalıpların dışına çıkarmaktadır.

Filmlerin tümünün özelliklerine genel perspektiften baktığımızda Fransız ve Rus Avangardlarının yanı sıra Alman Ekspresyonizminden de izler taşıdığı görülmektedir. Fransız Avangard sinemasının temel özelliklerinden olan açık uçluluk, karakterlerin

psikolojik durumlarının vurgulanması, sıradan nesnelerin asıl anlamlarından sıyrılıp farklı anlamlarda kullanılması gibi özellikler Erksan'ın beş filminde de yerini almaktadır. Bunun yanı sıra Dışavurumcu Alman sinemasının ışık gölge zıtlığı aracılığıyla sağlanan kontrastlı görüntüler, alışılmışın dışında mekanlar ve çift kişilikli karakterler gibi özelliklerinden de izler filmlerde rahatlıkla görülmektedir. Rus Avangardlarının montaj tekniğinin yansımalarını ise *'Müthiş Bir Tren'* filminin ana karakterin askerlik arkadaşının şehit düştüğü sahnede yer almaktadır. Üç farklı plan kısa kesmelerle onbir defa yinelenerek kurgulanıp hikayedeki kriz anı seyirciye zorlayıcı bir yolla aktarılmaya çalışılmıştır.

Erksan yönetimindeki bu beş filmin hepsinin edebiyat uyarlaması olduğu bilgisini göz önünde bulundurarak; filmler içerik öğeleri bakımından irdelendiğinde konu, olay örgüsü ve repliklerin neredeyse tümünün uyarlanan edebiyat eseriyle uyduğu görülmektedir. Erksan, seçtiği hikayeleri senaryolaştırırken ufak çapta bir kaç değişiklik dışında öykülere sadık kalmıştır. Peki nedir bu öykülerin filmleştirilmesinin ardından oluşan çizgi dışı duruşun kaynağı? Erksan, filmlerin içerik öğelerinden çok biçimsel öğelerini ve bu öğelerin film içindeki alışılmış konumlarını zorlamaya ve bozmaya çalışmıştır. Bu durumun en önemli örneği; Erksan'ın *'Bir İntihar'* filminin mekan tasarımıdaki realiteye aykırı duruşudur. Mahkeme sahnesini mahkemede, sorgu sahnesini sorgu odasında filme almayarak; filmlerdeki ve gerçek hayattaki alışılmış mekan algısını adeta yıkmıştır.

Erksan'ın bu filmlerindeki lokomotif öge, filmlerin biçemleridir. Erksan bu beş filmin hemen hepsinde anlatı şablonlarını zorlamış, bozmuş ya da melezleştirmiştir. Metin Erksan'ın TRT filmlerinin önemi; yani hem kendi filmografisindeki yeri hem de dönemin Türk Sineması eserlerinin içindeki ayrıksı duruşu, filmlerin barındırdığı bu tip istisnai unsurlardan kaynaklanmaktadır.

Sanatın dolayısıyla da sinemanın çok geniş ölçekli bir etkileşim sahası olduğunu unutmamak gerekmektedir. Dünyanın pek çok coğrafyasında gelişen ve büyüyen sanatsal akım ve eğilimler er ya da geç dünyadaki bütün sanat çevrelerinde karşılık bulmaktadır. Dolayısıyla Metin Erksan'ın global ölçekteki avangard akımları takip edip üretilen eserleri özümseyerek kendine has üslubu aracılığıyla melez formlar yaratarak filmler ürettiği görülmektedir. Doğu coğrafyasının geleneksel anlatı gelenekleri ile batının öncü sinema akımlarının yarattığı sinematografik etkilerin

sentezine; Metin Erksan gibi kıymetli bir sinemacının zihin süzgecinden geçen bu beş eser aracılığıyla tanık olmaktadır.

Bu akademik çalışma ile Erksan'ın 1975 yılında TRT için filmleştirdiği bu eserler irdelenerek; yayınlandığı dönemde anlaşılamama sebepleri incelenmiştir. Erksan'ın, özgün sinema dili ve sinematografik unsurları kullanmadaki öncü, yaratıcı yönü gözler önüne serilmiştir. Metin Erksan sanat yaşamı boyunca sinema sanatında öncü ve yenilikçi düsturla oluşturduğu kendine has sinema dili aracılığıyla kuşkusuz ki pek çok sinemacıya ilham olmuştur. Erksan'ın TRT filmleri sinemayla uğraşan ve özellikle de deneysel filmler üretmek arzusunda olan tüm sinemacılar için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu için Metin Erksan'ın ürettiği bu beş eser; proje aşaması, yayın süreci, yayın sonrası yaşananlar ve tabiki bu beş eserin irdelenmesi dönemin bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Fakat filmlerin sinema açısından ne denli önemli oldukları günümüz perspektifinden bakıldığında da rahatlıkla görülmektedir. Aynı zamanda bu beş esere sadece Türk sineması perspektifinden değil global bir bakış açısıyla baktığımızda da ayrıksı konumları ortadadır. Özellikle *'Müthiş Bir Tren'* ve *'Bir İntihar'* filmlerinin içerik ve biçimsel olarak çizgi dışı, istisnai yapıtlar olduğu açıkça görülmektedir. Serinin her bir filmi var olan sinematografik şablonları zorlamak ve bozmak üzerine bir düstur ile filmleştirilmiştir. Dolayısıyla ana akım sinemanın kodlarına sahip alımlayıcılar tarafından anlaşılamamıştır. Sanatsal açıdan her biri birbirinden değerli bu beş film; barındırdığı sinematografik denemeler ve televizyon yayını sonrası izleyicide yarattığı kültürel şok nedeniyle Türk sinema tarihi açısından büyük önem arz etmektedir.



## KAYNAKLAR

- A. Can, M. Aytaş, & N. A. Konya, *Deneysel Sinema Dünya ve Türk Sinemasında Deneysel Akımlar, Filmler ve Yöntemler* (169-181). Konya: Tablet Kitabevi.
- A. Can, M. Aytaş, & N. A. Konya, *Deneysel Sinema Dünya ve Türk Sinemasında Deneysel Akımlar, Filmler ve Yöntemler* (43-81). Konya: Tablet Kitabevi.
- Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ağakay, M. A. (1974). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Bilgi Basımevi.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Aktaş, S. (2021, Haziran 13). Dönemine Ayrık Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper ve 'Auteur Kuram' Çerçevesinde Eserleri. *Aydın Sanat Dergisi*, 29-46.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Algan, N. (2017). Metin Erksan. In F. M. Kara, *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan*. (25-49). İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Altekin, O. (2019). *Alp Zeki Heper'in Hayatı ve Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri*. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altınar, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Battal, S. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Bayazoğlu, Ü. (2004). *Uzun, İnce Yolcular 37 Portre*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bergstrom, J. (2003). Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (çev. Ahmet Fethi, 180-181). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi* (Vol. Çev: Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büker, S. (1996). *Film Dili, Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Bürger, P. (2019). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ç. Ö. Yaren, Ed.) Ankara: De Ki.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları Sinema DÜnyasını Değiştiren Filmler* (Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Cottingham, D. (2019). *Avangard*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Crafton, D. (2003). Sessiz Film, Hileler ve Canlandırma Sineması. In G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (Vol. Çev: Ahmet Fethi, 95-102). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1976, Ocak 13). *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Çetin, Y. (2022, Mart). Avangart Sanat ve Avangart Olanın İşlevi; Moskova Sanat Tiyatrosu Örneği. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 299-313.
- Çimen, Ö. (2010). *1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı . İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.

- David Bordwell, K. T. (2012). *Film Sanatı*. (E. S. Çev. Ertan Yılmaz, Ed.) Ankara: De Ki.
- Demir, M. (2009). Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 7-27.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Elsaesser, T. (2003). Almanya: Weimar Yılları. G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (Çev. Ahmet Fethi, 169-184). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erksan, M. (1976, Ocak 16). *Milliyet Sanat Dergisi*, s. 3.
- Erksan, M. (1985, Aralık). ...*Ve Sinema*, Sayı 1, 12-38.
- Erksan, M. (1987). Senaryo Nedir??? ...*Ve Sinema*, 6, 84-85.
- Erksan, M. (Yöneten). (1975). *Bir İntihar* [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1975). *Geçmiş Zaman Elbiseleri* [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1975). *Hanende Melek* [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1975). *Müthiş Bir Tren* [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1975). *Sazlık* [Sinema Filmi].
- Evren, B. (1976, Ocak 16). Metin Erksan. *Milliyet Sanat Dergisi*, s. 3-10.
- Giderer, H. E. (1999). *Ekspresyonizm ve Şehir*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi .
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göktepe, E. (2015). *Geçmişten Günümüze Hareketli Görüntü ve Türkiye'de Animasyonun Gelişimi*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Sistemleri. İstanbul: İstanbul Ticaret Üniversitesi.
- Göztepe, M. O. (2010). *Politik Sinema Olanakları Olarak DeneySEL Sinema*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo ve Sinema Anabilim Dalı. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., & Yolsal, Ü. H. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gündoğdu, M. (2020). *'Kuyu'da Bir Yönetmen*. Ankara: Cümle Yayınları.
- Harvey, D. (1996). *Postmodernliğin Durumu*. (Ç. S. Davran, Ed.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Hürriyet. (2012, Ağustos 5). *Metin Erksan hayatını kaybetti*. Temmuz 2023 tarihinde [www.hurriyet.com.tr:https://www.hurriyet.com.tr/gundem/metin-erksan-hayatini-kaybetti-21150360](http://www.hurriyet.com.tr:https://www.hurriyet.com.tr/gundem/metin-erksan-hayatini-kaybetti-21150360) adresinden alındı
- Kaliç, S. (1992). *DeneySEL Sinemanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Kara, F. M. (2017). *Sansür ve Mülkiyetin Karşısından Metin Erksan*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Kara, M. (2019, Ağustos 10). *Uzlaşmaya Aykırı Bir Yönetmen: Alp Zeki Heper*. Haziran 2023 tarihinde Evrensel: <https://www.evrensel.net/yazi/84525/uzlasmayan-aykiri-bir-yonetmen-alp-zeki-heper> adresinden alındı
- Kart, B. (2015). Aristoteles ve Heidegger'in Sanat Kuramlarında "Poiesis" ve "Phronesis". *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 77-88.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kılınç, N. G. (2019). *19. YY. Başında Hayat Bulan Realizm Akımının Günümüz Sanatında Yeniden Ortaya Çıkmasının Sanat Ortamına Etkisi*. Sosyal Bilimler Üniversitesi, Resim ve Baskı Sanatları Anasanat Dalı. Giresun: Giresun Üniversitesi.

- Kirisci, M. (2015, Ekim 2). *Metin Erksan'ın Olay Yaratan TV Filmleri – Bölüm 1*. Ağustos 2023 tarihinde Öteki Sinema: <https://www.otekisinema.com/metin-erksanin-olay-yaratan-tv-filmleri-1/> adresinden alındı
- Konya, N. A. (2021). Dünyada Deneysel Sinema Akımları ve Yönetmenler.
- Konya, N. A. (2021). Türk Sinemasında İlk Deneysel Tavrı: Alp Zeki Heper.
- Köksal, M. (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Sanat Dergisi*, 123-134.
- Köksal, S. (2017). İmgenin ve Melodramın Ölümü. In F. M. Kara, *Sansürün ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan* (93-98). İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Kubler, G. (1969). "Comparative Studies in Society and History", Special Issue on Cultural Innovation. *[The New Reality in Art and Science] Comment* (Cilt 11, s. 398-402). içinde Cambridge: Cambridge University Press.
- Michael Ryan, M. L. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Ç. E. Onat, Ed.) Ankara: De Ki.
- Monaco, J. (2006). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Ç. E. Yılmaz, Ed.) İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.
- Moran, B. (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murphy, R. (2004). *Theorizing The Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Novell-Smith, G. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nussinova, N. (2003). Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler. In G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (çev. Ahmet Fethi, 197-209). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sessiz Sinema Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öngören, M. T. (1976, Ocak 16). *Milliyet Sanat Dergisi*, 167, s. 7.
- Öz, P. T. (2017). Metin Erksan'ın Filmlerinde Mülkiyet Meselesi: 'yılanların Öcü', 'Susuz Yaz', 'Kuyu'. In F. M. Kara, *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan* (63-89). İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Özdemir, B. (2021, Aralık 31). Sovyetler Birliği'nde Propaganda ve Ajit-Trenler. *Rusad*, 6, 89-109.
- Özdemir, C. (1990, Nisan). Metin Erksan: "Ben bir başkaldırı sinemacısıyım". *Beyazperde*, Sayı 6, 10-11.
- Özdoğan, C. (2014). *Görüyorum Resim İmaj Montaj*. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Parlakkalay, H. (2020, Temmuz). Görsel Sanatlarda Avangart ve Deneysel Süreçler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 89-106.
- Pearson, R. (2003). Sinemanın İlk Dönemi. In G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rees, A. L. (2003). Sinema ve Avangard. In G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Refiğ, H. (1976, Ocak 16). *Milliyet Sanat Dergisi*, 167, s. 8.
- Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi - Ülke Sinemaları*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Sabri Büyükdüvenci, S. R. (1997). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Ark Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Serter, S. S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim dalı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Sim, Ş. (2020). *Türk Sinemasında Öncüler*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

- Sobchack, V. (2003). Fantastik Film. In G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (Vol. Çev. Ahmet Fethi, 362-371). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sorgu, G. (2017). Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 37-56.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Süzen, H. N. (2018, Nisan 25). Modern Batı Sanat Akımlarının Güncel Sanata Katkıları. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi*, 20-30.
- Şentürk, R. (2012). Avangart Sinema ve Empresyonizm. *Global Media Journal*, 142-174.
- Tabakoğlu, A. Y. (2006, Nisan 15). Metin Erksan ile Söyleşi. (M. Erksan, Röportaj)
- Tarkan, N. (1976, Ocak 16). Erksan'ın Film Dizisinin Televizyonda Yasaklanması Tepkileri; Filmler ve Yasaklama Üzerine Soruşturma. *Milliyet Sanat Dergisi*, 4-10.
- Teksoy, R. (2012). *Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Sözlük.
- Timuçin, A. (2010). *Düşünce Tarihi (Gerçek Düşüncenin Kaynakları)* (Cilt 1). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Toker, O. (1999). Deneysel Sinema ve Alp Zeki Heper. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü*, 87-95.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Usai, P. C. (2003). İlk Yıllar. In G. Novell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi* (Vol. 1. Baskı Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uslu, E. G. (2018, Kasım). Metin Erksan Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ve Bunun Filmlerine Yansıması. *İnif E-Dergi*, 191-212.
- Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması*. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Ülger, E. (2013). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 15-28.
- Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramları. In Z. Özarslan, *Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (167-192). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yeres, A. (2005). *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Yetişken, H. (2012). Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi. *Kaygı*, 27-35.
- Yılmaz, S. (2011, Aralık). 20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 13 Sayı 2*, 371-382.
- Yiğit, Z. (2017). "Sevmek Zamanı" ve Divan Edebiyatı. F. M. Kara, *Sansür ve Mülkiyetin Karşısında Metin Erksan* (109-144). İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Yüce, T. (2005). Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1 Sayı 2*, 67-74.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GÜLHAN, Özlem  
Uyruğu : T.C.

### Eğitim Derece

### Eğitim Birimi

### Mezuniyet Tarihi

|               |                                                                                                          |              |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| Yüksek Lisans | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi /<br>Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı /<br>Medya Tasarımı Bilim Dalı | Devam ediyor |
| Lisans        | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi /<br>Güzel Sanatlar Fakültesi /<br>Sinema Televizyon                 | Haziran 2008 |
| Lise          | Ankara Aktepe Lisesi                                                                                     | Haziran 2000 |

### İş Deneyimi

### Yıl

### Yer

### Görev

|      |                                    |                      |
|------|------------------------------------|----------------------|
| 2021 | TRT Genel Müdürlüğü                | Film Restorasyonu    |
| 2009 | Yıldızlar Prodüksiyon              | Kurgu Editörü        |
| 2007 | TRT Genel Müdürlüğü                | Prodüksiyon Stajyeri |
| 2006 | Onda Jerez Radio Television España | Broadcast Intern     |
| 2006 | Video Verdi Production España      | Senior Editor Intern |

### Yabancı Dil

İngilizce



